



HAL
open science

Évolutions du motif de l'île déserte dans la littérature d'aventures victorienne (Stevenson, Conrad et Wells) : "Fin de siècle" et mutation du genre

Julie Gay

► **To cite this version:**

Julie Gay. Évolutions du motif de l'île déserte dans la littérature d'aventures victorienne (Stevenson, Conrad et Wells) : "Fin de siècle" et mutation du genre. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2019. Français. NNT : 2019BOR30035 . tel-02650399

HAL Id: tel-02650399

<https://theses.hal.science/tel-02650399v1>

Submitted on 29 May 2020

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.

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES ANGLOPHONES

*Évolutions du motif de l'île déserte dans la littérature
d'aventures victorienne (Stevenson, Conrad et Wells) :*
« Fin de siècle » et mutation du genre.



Présentée et soutenue publiquement le 29 novembre 2019 par

Julie GAY

Sous la direction de Nathalie JAËCK

Membres du jury :

Jan BORM, Professeur, Université de Versailles Saint-Quentin.

Linda DRYDEN, Professeur, Université d'Edimbourg Napier.

Jean-Paul ENGÉLIBERT, Professeur, Université Bordeaux Montaigne.

Lesley GRAHAM, Maître de Conférences, Université de Bordeaux.

Nathalie JAËCK, Professeur, Université Bordeaux Montaigne.

Georges LETISSIER, Professeur, Université de Nantes.

Illustration de couverture : L'île mythique de Thulé (« Tile »), située ici entre les îles Féroé et l'Islande (voir également annexe 1) : détail de la *Carta Marina* d'Olaus Magnus (1539).

Source : James Ford Bell Library, University of Minnesota. Reproduction photographique, domaine public (Wikimedia Commons).

<http://www.npm.ac.uk/rsdas/projects/carta_marina/carta_marina_small.jpg>.

REMERCIEMENTS

Cette thèse est le fruit d'un travail de longue haleine, et n'aurait pu voir le jour sans l'appui de toutes celles et ceux qui m'ont entourée et soutenue au cours de ces cinq années. Mais ce sont aussi les liens fructueux noués au hasard de rencontres dans un cadre plus professionnel qui ont incontestablement influencé et enrichi la teneur de ce travail. Ce sont toutes ces personnes que je souhaite ici remercier.

Ma plus profonde gratitude va tout d'abord à Nathalie Jaëck, pour son optimisme, sa disponibilité, ses conseils avisés et son soutien constant, même dans les moments les plus difficiles. Son intérêt pour le sujet et mes écrits n'a jamais fléchi, et je ne saurais trop la remercier pour sa présence bienveillante, en tant que directrice de thèse, d'équipe mais aussi en tant que collègue et lors des diverses conférences auxquelles nous avons pu nous rendre.

J'adresse également mes sincères remerciements :

À Lesley Graham, qui m'a permis de trouver à l'Université de Bordeaux un cadre de travail chaleureux et propice à la recherche. Nos discussions stevensoniennes stimulantes venaient ponctuer la routine quotidienne de respirations bienvenues, et je la remercie pour ses conseils et corrections lors de la rédaction de divers articles.

À Linda Dryden et Jean-Paul Engélibert, pour avoir accepté de faire partie de mon jury, ainsi qu'à Jan Borm et Georges Letissier, qui ont en outre accepté d'établir les pré-rapports de thèse.

À l'équipe de CLIMAS et du département d'anglais à Bordeaux Montaigne pour leur soutien tout au long de mon parcours, et en particulier à Pascale Antolin, Mathilde Bertrand, Hélène Margerie, et Stéphanie Ravez qui ont accepté de faire partie de mes comités de suivi de thèse.

À l'équipe du DLC à l'Université de Bordeaux et à celle du FoReLLIS à Poitiers, pour leur chaleureux accueil.

À l'équipe de la SFEVE, notamment Fabienne Moine, Laurence Rousillon-Constanty, Marie Terrier et Sara Thornton, grâce à qui j'ai découvert le monde des études victoriennes en France, et qui m'ont accueillie en tant que webmestre de leur site internet durant quelques années.

À tous les organisateurs des conférences auxquelles j'ai participé, et en particulier Linda Dryden, Richard Hill, Emmanuelle Peraldo et Ciaran Ross, pour m'avoir offert l'opportunité de partager et d'échanger autour de ma recherche.

À l'Université de Middlebury, qui m'a permis de passer un mois sur le campus d'Oxford à Lincoln College, de suivre le cours passionnant du professeur Christine Gerrard, et d'avoir accès aux fonds inépuisables de la Bodleian Library, où j'ai pu avancer dans ma recherche dans un cadre aussi stimulant que magique.

Aux amis doctorants avec qui j'ai partagé ces années de thèse, organisé des colloques et écumé les bibliothèques bordelaises et poitevines, à grand renfort de boissons caféinées : Ana, Anne, Anita, Lucas, Jamie, et Michelle.

Aux copains de l'Orchestre Montois, pour qui musicalité rime avec convivialité.

À tous les amis qui m'ont soutenue, relue, nourrie, abreuvée et parfois même hébergée durant ces cinq années : Aurélien, Charlotte, Flo, Hélène, Héloïse, Isabelle, Laurie, Mateul, Maud, Stéphanie, et à toutes celles et ceux que je n'ai pas la place de mentionner ici.

À ma chère amie Chloé, qui a parcouru avec moi ce chemin depuis les années prépa, et relu avec soin et enthousiasme plusieurs chapitres de ce travail. Elle s'engage aujourd'hui dans une nouvelle aventure, et je lui souhaite qu'elle soit encore plus belle.

À mes parents qui m'ont depuis toujours encouragée dans cette voie, et à mes frères et sœurs, qui me soutiennent et me supportent depuis le début.

À Maxime, dont la présence, l'amour et le soutien sans faille ont illuminé ces cinq années de thèse, et les ont rythmées d'inoubliables aventures.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Abréviation	Œuvre
AGR	Stevenson, Robert Louis. « A Gossip on Romance. » <i>Memories and Portraits</i> . New York : Charles Scribner's Sons, 1905. 229-53.
AHR	Stevenson, Robert Louis. « A Humble Remonstrance. » <i>Henry James and Robert Louis Stevenson: A Record of their Friendship and Criticism</i> . Éd. par Janet Adam Smith. Londres : Rupert Hart-Davis, 1948. 86-100.
ANR	Stevenson, Robert Louis. « A Note on Realism. » <i>Essays in the Art of Writing</i> . Londres : Chatto & Windus, 1919. 93-110.
AI	Wells, Herbert George. « Aepyornis Island. » Milton Keynes : Cryptofiction Classics, 2013.
IDM	Wells, Herbert George. <i>The Island of Dr Moreau</i> . Londres : Penguin Classics, 2005.
LAO	Wells, Herbert George. « In the Avu Observatory. » <i>The Complete Short Stories of H. G. Wells</i> . Londres : Ernest Benn, 1927. 241-49.
IOV	« The Isle of Voices. » <i>South Sea Tales</i> . Éd. par Roslyn Jolly. Oxford : Oxford World's Classics, 2008 (1893). 103-22.
JGG	Wells, Herbert George. « Jimmy Goggles the God. » <i>The Complete Short Stories of H. G. Wells</i> . Londres : Ernest Benn, 1927. 1013-27.
K	Stevenson, Robert Louis. <i>Kidnapped</i> . Londres : Penguin Classics, 2007.
LJ	Conrad, Joseph. <i>Lord Jim</i> . New York : Barnes & Noble, 2004.
N	Conrad, Joseph. <i>Nostramo</i> . Londres : Penguin Classics, 2007.
TBF	Stevenson, Robert Louis. <i>The Beach of Falesá</i> . <i>South Sea Tales</i> . Éd. par Roslyn Jolly. Oxford : Oxford World's Classics, 2008. 3-71.
TBI	Stevenson, Robert Louis. « The Bottle Imp. » <i>South Sea Tales</i> . Éd. par Roslyn Jolly. Oxford : Oxford World's Classics, 2008. 73-102.
TI	Stevenson, Robert Louis. <i>Treasure Island</i> . Londres : Puffin Classics, 1994.
TET	Stevenson, Robert Louis. <i>The Ebb-Tide</i> . <i>South Sea Tales</i> . Éd. par Roslyn Jolly. Oxford : Oxford World's Classics, 2008. 123-252.
TF	Wells, Herbert George. « The Treasure in the Forest. » <i>The Complete Short Stories of H. G. Wells</i> . Londres : Ernest Benn, 1927. 355-64.
TW	Stevenson, Robert Louis. <i>The Wrecker</i> . Londres : Heinemann, 1925.
V	Conrad, Joseph. <i>Victory, an Island Tale</i> . Londres : Everyman's Library, 1998.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	11
PREMIÈRE PARTIE – PANORAMA DE L'ÎLE DANS LA LITTÉRATURE : ORIGINES, USAGES ET ENJEUX	25
CHAPITRE 1 : UN ARCHIPEL DE RÉCITS INSULAIRES – GENÈSE D'UNE TRADITION LITTÉRAIRE	26
1. Origines mythiques, mythe des origines	26
1.1. Îles et mythes antiques	27
1.2. L'île dans la tradition chrétienne.....	30
2. À la croisée des genres	33
2.1. De quelques œuvres fondatrices à l'âge des grandes découvertes	34
2.2. Le deuxième temps des îles : île et relation de voyage	40
2.3. L'Île aux origines du roman.....	45
CHAPITRE 2 : DE QUELQUES INVARIANTS INSULAIRES – TYPOLOGIE ET TOPOLOGIE	58
1. L'espace insulaire, critères définitoires	58
1.1. Le critère géographique : un espace second	59
1.2. Une origine seconde : de la séparation à la recréation	61
1.3. Le temps des îles.....	63
1.4. Le paysage exotique de l'île : une topologie simplifiée mais symbolique	64
1.5. L'ambivalence constitutive de l'île : un lieu intermédiaire.....	69
2. Des hommes et des îles : à la rencontre de l'altérité insulaire	74
2.1. Typologie des héros	74
2.2. Un bestiaire fabuleux	76
2.3. Présence du primitif dans l'île	78
3. Topographie du récit : une structure matricielle typique	81
3.1. Faire voile vers l'île.....	81
3.2. À l'abordage	83
3.3. Le séjour insulaire.....	84
3.4. Départ de l'île et retour au continent.....	87
CHAPITRE 3 : ÎLE ET AVENTURE – VOYAGE AUX CONFINS DE L'IMAGINAIRE	89
1. L'aventure comme invariant	90
1.1. L'appel des confins	90
1.2. L'événement insulaire	93
1.3. L'Aventure et la quête	96
1.4. Un récit de l'individu	99
1.5. L'essence dialectique de l'aventure insulaire	102
2. Le triomphe de l'imaginaire	104
2.1. À la frontière entre réel et imaginaire	105
2.2. Un ancrage dans le mythe	107
2.3. Réécriture et sérialité.....	109
2.4. Un espace d'expérimentation	111
DEUXIÈME PARTIE – L'AVENTURE DE L'ÎLE A L'ÉPOQUE VICTORIENNE ET ÉDOUARDIENNE : ENTRE RÉGRESSION ET MUTATION	115
CHAPITRE 4 : LE ROMANCE INSULAIRE FACE A L'AVÈNEMENT DU MONDE MODERNE	117

1. Île et victorianisme : un espace de liberté contrôlée.....	118
1.1. Une littérature d'évasion	119
1.2. La nostalgie d'un monde simple et manichéen	123
1.3. Un espace investi par la littérature populaire et juvénile	125
2. Une image idéalisée de l'entreprise impériale	127
2.1. La portée idéologique du <i>romance</i> insulaire	128
2.2. Insularité et éducation religieuse.....	131
2.3. Aventure insulaire et masculinité.....	134
3. Le « romance revival » : entre régression et innovation	138
3.1. Violence et régression.....	138
3.2. Régression et recréation	141
CHAPITRE 5 : CRISE VICTORIENNE ET AVENTURE INSULAIRE – TENSIONS ET DUALITÉS INSULAIRES A LA « FIN DE SIÈCLE »	147
1. Le nouveau paysage de l'île, ou le paradis perdu	148
1.1. Cythères mornes	149
1.2. Un désert tout relatif.....	158
1.3. Un lieu duel	160
2. L'impérialisme en question.....	165
2.1. Les clichés impériaux reproduits	166
2.2. Inversion et subversion des stéréotypes.....	169
2.3. L'envers du décor : colonisation, contamination et corruption	176
2.4. Dégénérés et décadents tropiques.....	178
2.5. Résistance et vengeance insulaires.....	182
3. Un point de vue subversif sur la religion.....	187
3.1. Simulacres missionnaires.....	187
3.2. Démiurges despotiques	194
3.3. Théologie grotesque et crise de la foi	198
CHAPITRE 6 : RENOUVEAU DES PERSONNAGES TYPIQUES, ENTRE COMPLEXIFICATION ET DISSOLUTION IDENTITAIRE	201
1. Le pirate des temps modernes.....	201
1.1. Les gentlemen pirates	201
1.2. Parias des îles.....	211
2. Des figures féminines ambivalentes	216
2.1. La nouvelle vahiné	216
2.2. De la princesse à l'héroïne	219
3. Du héros solaire à l'anti-héros.....	225
3.1. Renouveau de la typologie classique	225
3.2. Des héros fondamentalement déficients	234
3.3. Un traitement ironique de l'héroïsme	239
4. Complexification et dualité : la question de l'identité.....	244
4.1. Initiations problématiques	244
4.2. Instabilité ontologique.....	248
4.3. Régression et folie	254
4.4. Figures du double.....	257
CHAPITRE 7 : L'AVENTURE INSULAIRE DÉPLACÉE, LE ROMANCE HYBRIDÉ.....	265
1. Réécrire la robinsonnade.....	268
1.1. Allusion et hommage fragmentaire	269
1.2. Réécritures dysphoriques	277

1.3. Les ermites insulaires	289
2. L'intrigue insulaire déconstruite	293
2.1. Le départ et le voyage	293
2.2. L'abordage et le naufrage réécrits	299
2.3. L'exploration et la chasse	306
2.4. Le (non-)retour	309
3. La chasse au trésor détournée	313
3.1. Déplacement, corruption et empoisonnement	313
3.2. Nouvelles quêtes et avatars du trésor : « the romance of business »	317
4. L'île comme laboratoire d'une hybridation du <i>romance</i>	326
TROISIÈME PARTIE – APPROCHE GÉOCRITIQUE ET GÉOPOÉTIQUE DE L'ÎLE : POUR UNE POÉTIQUE INSULAIRE DE L'AVENTURE	333
CHAPITRE 8 : L'ÎLE COMME ESPACE DE CONCENTRATION DE L'AVENTURE	335
1. L'île-musée, ou le paradoxe de l'archive insulaire	335
1.1. Archives hétérotopiques	335
1.2. Voyage au centre de la fiction	348
2. Zone de contact insulaire : l'esthétique de la transgression et du saut	357
2.1. Frontières insulaires : de la transgression à la transgressivité	357
2.2. Zone de contact transgénérique	363
2.3. Oscillation liminaire, aux frontières du réel	367
3. Les potentialités dramatiques de l'île : un chronotope intensificateur de fiction	379
3.1. Le microcosme théâtral insulaire	379
3.2. L'intrigue dramatique	383
3.3. La scène de l'île	386
CHAPITRE 9 : NOUVEAU PAYSAGE INSULAIRE ET SPATIALISATION DU RECIT	396
1. Excentricités insulaires : recentrer la marge	397
1.1. Marges spatiales et déterritorialisation	397
1.2. Des auteurs de la marge : du décentrement à la liminalité	401
1.3. Marges textuelles excentriques : la puissance du milieu	405
2. Fragmentation et récit archipélagique	411
2.1. Des espaces morcelés	412
2.2. Circulation archipélagique et patchwork narratif	416
2.3. Archipel et forme brève	426
3. Du cercle à la spirale : répétition, différence et variation	430
3.1. Répétitions et variations sur le thème insulaire	430
3.2. Bégaiement interne et spirale narrative	432
3.3. Refrains, rengaines et variations musicales	441
4. Suspension et dérive : un espace lisse pour un récit en flottement	447
4.1. Espace lisse et flottements insulaires	448
4.2. Vagabondage et désancrage	450
4.3. Dérive narrative : pour un texte nomade et suspendu	456
CHAPITRE 10 : SURFACE ET PROFONDEUR – EXPLORATIONS HERMÉNEUTIQUES ET GÉOPOÉTIQUES DE L'AVENTURE INSULAIRE	462
1. La surface floue des cartes et atlas : des écrivains-géographes	462
1.1. De la géographie à la géopoétique	463
1.2. Brouillage des repères cartographiques et aventure géopoétique	471

2. Le palimpseste de l'île et la quête herméneutique	478
2.1. Du défrichage au déchiffrement.....	478
2.2. Violence herméneutique et fureur interprétative.....	480
3. « An island is but the top of a mountain » : la poétique de l'omission.....	488
4. L'île ou l'ailleurs de la langue : quand le langage s'espace	497
4.1. Un ailleurs linguistique hybride et polyglotte	497
4.2. Voyage aux confins de la signification.....	503
CONCLUSION.....	511
1. Synthèse des enjeux.....	511
2. Ouvertures et explorations futures	517
ANNEXES.....	521
Annexe 1	521
Annexe 2	522
Annexe 3	523
Annexe 4	524
Annexe 5	525
Annexe 6	526
Annexe 7	527
BIBLIOGRAPHIE.....	529
INDEX D'AUTEURS	557
INDEX DES ÎLES	562
INDEX DES ŒUVRES DU CORPUS	564

INTRODUCTION

« Avoir l'âme qui rêve, au bord du monde assise... »

— Anna de Noailles, « La vie profonde. »

« I should like to rise and go
Where the golden apples grow;—
Where below another sky
Parrot islands anchored lie, »

— R. L. Stevenson, « Travel. »

Au commencement était une île. Ancrée dans l'imaginaire dès les prémices de la littérature, l'île parcourt les mythes et les traditions orales, puis navigue d'une forme littéraire à l'autre, sans distinction, tant cette *terra incognita* fascine et se plie, malléable, à la forme de nos rêves. Lieu de l'exotisme par excellence, elle attise le désir des confins, et incarne un horizon rêvé qui s'illustre dans la puissance évocatrice de ses représentations, où elle devient un *topos* très codifié. On la retrouve ainsi au cœur d'œuvres aussi diverses que l'*Odyssee* d'Homère, *La Tempête* de Shakespeare ou encore *Robinson Crusoe* de Defoe, autant d'ouvrages qui font date au sein de l'histoire littéraire. Elle est en outre bien souvent un lieu propice à l'expérimentation, sorte de laboratoire politique (on pense à *L'Utopie* de Thomas More) ou littéraire. Mais qu'est-ce qu'une île, et une île déserte de surcroît ? Si elle est une terre entourée d'eau, en quoi se distingue-t-elle d'un continent ? Et si elle est déserte, comment peut-elle donc faire l'objet d'une représentation ? Ce ne sont là que quelques-unes des multiples questions que pose dès l'abord la définition de cet espace, tant il est à la fois circonscrit et amplifié par notre imaginaire, et c'est précisément cette interrogation qui sera au cœur de notre travail.

Certains critiques et philosophes se sont bien entendu déjà attachés à en proposer une définition, parmi lesquels Gilles Deleuze, dans un article qui tente d'expliquer la fascination pour cet espace, en soulignant déjà son ancrage dans le mythe et la représentation (« Îles » 11-17). Notons également quatre monographies conséquentes, celle d'Éric Fougère à propos des îles dans la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles intitulée *Les Voyages et l'Ancre : Représentation de l'espace insulaire à l'Âge classique et aux Lumières*, dont on salue l'effort de typologie et de définition, ainsi que l'ouvrage de Jean-Michel Racault sur l'insularité politique, *Robinson et Compagnie : Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*. Nous retiendrons aussi le large panorama de Frank Lestringant, qui fait le lien entre littérature et géographie et parcourt une très vaste tradition insulaire (*Le Livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*), ainsi que la thèse de Florence

Gérard-Lojacono, qui étudie ce qu'elle nomme le « roman de l'île » après 1945¹. Du côté anglophone, seuls deux ouvrages nous sont apparus au cours de nos recherches, ceux de Diana Loxley et de Rebecca Weaver-Hightower, et toutes deux s'intéressent principalement aux rapports entre île et impérialisme, particulièrement au début du XIX^e siècle². Le reste des ouvrages, pourtant nombreux, consacrés à l'insularité se présentent comme des recueils pour le moins bigarrés d'articles ayant trait aux récits insulaires dans leur plus large acception³. Nous rejoignons donc Jean-Michel Racault lorsqu'il suggère que « tout se passe comme si le principe de dispersion et de multiplicité inhérent à la notion d'insularité venait contaminer les discours critiques sur le sujet » (*Robinson* 9). Autre aspect saillant de cette littérature, l'absence notable d'ouvrages dédiés à la période pourtant cruciale de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, témoin d'un renouveau sans précédent de la littérature insulaire. Notons également le défaut presque total d'approches génériques et formelles des œuvres ayant pour cadre une île, à l'exception de l'insularité politique de Racault, bien que l'on puisse supposer que l'île donne lieu à un certain type de récit : c'est précisément l'hypothèse que nous nous proposons de suivre à travers le présent travail. Il existe néanmoins un certain nombre de travaux sur la robinsonnade⁴, qui étudient cependant moins le rapport entre espace et récit que les liens entre l'œuvre fondatrice de Defoe et ses multiples réécritures, sous l'angle du mythe littéraire : la robinsonnade n'est selon nous qu'un type de récits insulaires parmi d'autres, et nous ne comptons pas nous cantonner uniquement à ce dernier.

Force est de constater l'incroyable variété générique des œuvres insulaires, mais s'il est un genre qui se nourrit de cette hybridité c'est sans aucun doute la littérature d'aventures, qui a précisément recours à l'espace insulaire de façon récurrente, celui-ci étant, peut-être plus que tout autre, propice à l'isolement et au dépaysement qui conditionnent le genre, selon Matthieu Letourneux (*Roman* 247). Ce dernier nous offre l'une des études les plus exhaustives du genre, bien qu'il se limite aux romans qui s'identifient et sont identifiés par l'éditeur et le lecteur comme des romans d'aventures, et débute par conséquent son étude en 1860, qu'il définit comme la période où apparaît la notion. Il nous semble cependant qu'afin de comprendre le fonctionnement d'un genre, il est fondamental de le ressaisir du point de vue plus large de sa filiation, et nous adopterons pour notre part une perspective diachronique afin d'étudier les liens étroits entre littérature insulaire et aventure. Nous n'irons cependant pas aussi loin qu'Hélène Marineau, qui fait de l'aventure un

¹ Le titre complet de sa thèse est le suivant : *Le Roman de l'île : Contribution à la poétique de l'île romanesque dans la fiction du XX^e siècle de langues anglaise, espagnole, française et italienne*.

² Leurs ouvrages s'intitulent respectivement *Problematic Shores: The Literature of Islands* (Loxley) et *Empire islands: Castaways, Cannibals and Fantasies of Conquest* (Weaver-Hightower).

³ Pour une liste exhaustive des travaux consultés, voir la bibliographie thématique dans la catégorie « Critique sur l'insularité ».

⁴ Notons entre autres l'ouvrage de Jean-Paul Engélibert, *La Postérité de Robinson Crusoe: Un Mythe littéraire de la modernité, 1954-1986*, ainsi que celui de Monique Brosse, *Le Mythe de Robinson*. Du côté anglophone, nous retiendrons également l'ouvrage de Martin Burgess Green, *The Robinson Crusoe Story*, ainsi que celui de Michael Seidel, *Robinson Crusoe: Island Myths and the Novel*.

« lieu commun » de la littérature (Marineau 18) dans la lignée de Jean-Yves Tadié¹, à travers un relativisme qui nie toute possibilité de catégorisation ou de typologie, bien que son travail présente l'intérêt de mettre au cœur de sa réflexion un aspect de l'aventure qui nous semble crucial, celui de l'imagination. Au croisement de ces deux postures, nous poursuivrons la suggestion de Letourneux, qui indique que les différents cadres spatiaux des romans d'aventures géographiques pourraient permettre de définir autant de sous-genres de ce dernier, tout en laissant le soin à d'autres études de s'en charger, au vu de l'ampleur déjà considérable de son étude (*Roman* 175). Nous proposons donc d'effectuer une lecture de ce « sous-genre » (si tant est qu'il en fût un) du récit d'aventures insulaires, qui informerait la poétique du genre dans son entier par son aspect central dans le développement de ce dernier, approche qui n'a fait l'objet d'aucune étude jusqu'ici.

On discerne déjà le lien indissociable entre espace et littérature que suggère cette approche, ainsi que Lestringant l'avait déjà décelé dans son *Livre des îles* : « le postulat fondamental est que la forme de la terre influe sur celle de la littérature » (32). Cette affirmation illustre le tournant relativement récent pris par la critique littéraire, qui porte un intérêt croissant aux rapports entre espace et littérature. Michel Collot a ainsi esquissé un historique de ce qu'il désigne avec d'autres comme le « tournant spatial » qui affecte selon lui l'ensemble des sciences humaines et sociales depuis quelques décennies, tandis qu'auparavant « la tradition philosophique occidentale a[vait] longtemps perpétué un certain primat du temps sur l'espace ; et au début du XXe siècle encore, Bergson reprochait à nos représentations de dénaturer la durée en la spatialisant » (*Géographie littéraire* 18). C'est déjà ce contre quoi s'insurgeait dès 1974 Michel Foucault, l'un des précurseurs de cette revalorisation de l'espace, lorsqu'il affirmait qu'« il y aurait à faire une critique de cette disqualification de l'espace qui a régné depuis de nombreuses générations. Est-ce que ça a commencé avec Bergson ou avant ? L'espace, c'est ce qui était mort, figé, non dialectique, immobile. En revanche, le temps c'était riche, fécond, vivant, dialectique » (« Questions à Michel Foucault » 34). Michel Collot souligne également le rôle crucial de Deleuze et Guattari, avec leur « géophilosophie² », dans ce processus de réévaluation du lien entre espace et pensée, puis retrace le rapprochement progressif entre les disciplines pourtant a priori peu connexes que sont la littérature et la géographie. Il distingue ainsi deux approches au sein de cette « géographie littéraire », qui consistent à « analyser l'inscription de la littérature dans l'espace et/ou les représentations de l'espace dans les textes » (*Géographie littéraire* 59). Ce lien entre littérature et géographie est d'autant plus saillant si l'on considère les îles, qui ont longtemps fait l'objet d'expéditions scientifiques dont le but, pour ces explorateurs-géographes, était de quadriller les océans afin de les découvrir et de les cartographier. Le type de récit insulaire qui résulte de ces expéditions (que l'on appelle parfois relation de voyage, ou récit de voyage) se trouve cependant

¹ Ce dernier affirmait en effet que l'aventure était « l'essence de la fiction » (5).

² Ils définissent notamment ce concept dans le chapitre éponyme de leur ouvrage intitulé *Qu'est-ce que la philosophie ?*

bien souvent à la frontière entre le réel et l'imaginaire¹, de la même manière que les récits fictionnels qui s'en sont inspirés, notamment en raison de l'imprécision de la localisation des îles ou de leur topologie pour le moins énigmatique. C'est pourquoi il nous semble peu opportun de tenter de les localiser précisément sur une carte, au risque de perdre de vue leur qualité littéraire et onirique. En effet, la question fondamentale que pose l'île selon nous est bien celle du lien entre le réel et l'imaginaire, qui ne peut se réduire à un point ou une ligne sur la carte, mais nécessite une étude plus subtile de ses enjeux. Collot ouvre notamment la voie vers d'autres stratégies lorsqu'il affirme que « toute une part de la représentation littéraire des lieux les transforme en une image, c'est-à-dire en un paysage, dont l'analyse appelle d'autres instruments que ceux d'une géographie objective » (*Géographie littéraire* 76).

Il nous faudra alors développer nos propres outils d'analyse, et notre objet ne sera pas, comme Lestringant, d'élaborer un atlas de la littérature d'aventures insulaires, mais plutôt d'étudier les différentes représentations de cet espace dans les textes, ainsi que la façon dont il influe sur la forme littéraire, dans une perspective que nous appellerons d'abord « géocritique » puis « géopoétique ». La notion de géocritique a tout d'abord été élaborée par Bertrand Westphal dans le cadre d'un projet littéraire comparatiste à Limoges, qui la définit comme une « poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature » (Grassin et al. 17). Il s'attache ainsi à étudier les différents regards portés par divers artistes sur un même lieu, souvent urbain², et se concentre sur la relation ou même l'interaction de ces représentations non seulement avec leur référent « réel », ou « réalème », mais également entre elles. Cette approche a le très grand mérite d'ouvrir une nouvelle voie pour la critique littéraire, dans la mesure où elle rejette une approche traditionnellement « égocentrée » de l'espace (c'est-à-dire organisée autour du point de vue d'un auteur ou d'un personnage particulier sur cet espace) pour privilégier une approche comparatiste et « géocentrée » de la littérature et des arts mimétiques, puisque selon Westphal c'est désormais « au référent spatial qu'il appartiendra de fonder la cohérence de l'analyse et non plus à l'auteur et à son œuvre » (*Géocritique* 185). Westphal maintient néanmoins la prééminence du rapport de la représentation à un référent, qu'il soit réel ou intertextuel, et reconnaît que la géocritique « s'applique mal aux espaces imaginaires » (« Approche géocritique » 34), bien qu'il ouvre certaines pistes vers des lieux hétérotopiques ou utopiques (*Géocritique* 172-82), sans toutefois les exploiter plus avant dans ses études de cas ni même les intégrer à sa méthodologie. C'est pourtant bien cette piste d'étude d'un espace qui ne disposerait pas nécessairement de référent dit « réel » que nous nous proposons de suivre, dans la mesure où nous considérons avec Collot qu'« il est permis de

¹ Nous étudierons plus précisément cet aspect dans la première partie.

² La critique anglophone reprendra ensuite à son compte cette terminologie, à travers les travaux de Robert Tally et son concept de « literary cartography » (*Literary Cartographies*) ou encore ses *Geocritical Explorations* préfacées par Westphal lui-même.

penser qu'une approche géocritique, entendue en un sens large, doit pouvoir aussi rendre compte plus précisément des géographies fictives et de la transformation des lieux réels par l'imaginaire, qui en fait des paysages » (*Géographie littéraire* 92). Nous nous inscrivons par conséquent dans cette perspective géocritique plus large, ménageant une place à la fois à l'espace insulaire « réel » et à l'île imaginaire, mais également à la question du genre que Westphal évacue à notre avis un peu trop rapidement (*Géocritique* 195), pour aboutir enfin à une étude « géopoétique » de l'espace insulaire, notion définie par Collot comme « l'étude des rapports entre les formes littéraires et l'espace, en réactivant l'acception "poéticienne" du mot "poétique", conformément à la tradition aristotélicienne » (*Géographie littéraire* 107). Nous nous attacherons donc à analyser les rapports entre espace insulaire et forme aventureuse, en vue de déterminer dans quelle mesure l'image du monde informe l'écriture littéraire, et vice versa.

Afin de mener à bien ce vaste projet il nous apparaît judicieux d'adopter une approche comparatiste, afin d'obtenir une vision large et complexe de ces rapports entre espace et littérature en prenant pour point de départ non pas un auteur mais un espace spécifique, celui de l'île dans notre cas, comme le suggère Westphal lorsqu'il définit les fondements d'une possible méthodologie géocritique (*Géocritique* 185). Néanmoins, après avoir replacé le récit insulaire dans sa vaste tradition littéraire et en avoir déterminé les principaux invariants, dont celui de l'aventure qui semble liée de façon intrinsèque au récit insulaire, nous prendrons le parti de nous concentrer sur l'étude plus précise d'une période donnée, dans le but de ne pas diluer la qualité scientifique de notre propos dans des considérations trop générales, et d'apporter une perspective nouvelle et détaillée à la fois sur le sujet traité, et sur son contexte d'émergence sous cette forme particulière. La dimension culturelle des évolutions génériques nous paraît en effet cruciale, tant il semble artificiel de dissocier complètement un fait littéraire de l'époque où il a vu le jour. Or, comme nous avons pu l'observer plus haut, aucune étude n'a été consacrée à la deuxième moitié du XIX^e siècle, ni à la façon dont elle s'articule avec le début du XX^e siècle, lacune qu'il nous semble intéressant de combler. Cela paraît d'autant plus surprenant qu'il s'agit d'une période où les récits insulaires prolifèrent, dans la lignée de l'œuvre fondatrice de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, et, de surcroît, d'une époque extrêmement faste pour la littérature d'aventures, comme le montre Letourneux. C'est dans ce genre que s'illustrent en effet la plupart des récits insulaires de la période, tandis que l'on assiste à un essoufflement de l'utopie en terre imaginaire ainsi que du récit de voyage, à mesure que les espaces vierges de la carte se font de plus en plus rares.

D'autre part, cette époque est également celle d'un essor considérable de la littérature populaire, en conséquence de l'accès de plus en plus large à la lecture au XIX^e siècle, liée à une production littéraire de masse que Daniel Couégnas appelle « paralittérature » (*Fictions, Enigmes, Images* 1). Le genre du roman d'aventures est alors progressivement associé à une littérature dont la qualité peut sembler douteuse, et qui porte bien souvent la marque idéologique d'un certain

conservatisme impérialiste¹. Notre objet étant d'étudier à quel point l'espace influe sur la poétique de l'œuvre, il peut sembler paradoxal d'étudier un genre dont la qualité littéraire a été bien souvent mise en doute. Cependant, nous nous attacherons à démontrer qu'à la « fin de siècle », certains auteurs s'inscrivent au croisement entre littérature populaire et littérature canonique et récupèrent les motifs typiques du récit d'aventures, notamment celui de l'île déserte, pour en offrir un traitement ironique ou novateur dont la qualité littéraire n'est plus à démontrer. Letourneau distingue précisément un certain nombre d'« écrivains littéraires du roman d'aventures » (*Roman* 41), parmi lesquels Joseph Conrad et Robert Louis Stevenson, qui ne sont néanmoins pas centraux à son travail, en raison de la distance qu'ils prennent avec les codes du roman d'aventures. Néanmoins, il affirme que cette prise de distance dysphorique annonce une « mort de l'aventure » (*Roman* 344), tandis que nous nous attacherons à montrer qu'au contraire il s'agit bien d'une survie et même d'un renouveau de cette dernière qui se fait jour dans leurs œuvres. Ce sont en effet précisément ces auteurs que distingue la critique française du début du XX^e siècle comme des modèles à suivre, dans la lignée de Jacques Rivière, qui dans son article de 1913 intitulé « Le Roman d'Aventures », et publié dans la *Nouvelle Revue Française*, loue la capacité des écrivains anglo-saxons à renouveler le roman par le biais de l'aventure au tournant du siècle. Le choix de cette ère historique nous amène donc tout naturellement à l'élection d'une aire géographique spécifique, afin d'envisager la dimension culturelle (c'est-à-dire historique, géographique et sociologique) de ce fait littéraire de façon cohérente. C'est ainsi le contexte anglo-saxon et plus précisément britannique, pionnier du roman d'aventures et que même les écrivains français se plaisent à imiter (Jules Verne ne donna-t-il pas à certains de ses personnages des noms anglais, ponctuant son texte de termes anglophones ?), qui sera au cœur de ce travail. Ce choix semble d'autant plus pertinent que l'insularité a toujours été centrale à l'imagination géographique britannique, du fait de la situation proprement insulaire de la Grande-Bretagne, dont l'identité se fonde sur la conscience de son détachement au regard du continent : l'imaginaire insulaire est donc crucial pour les Britanniques, en ce qu'il réplique leur propre situation d'altérité.

Cette situation d'écart est redoublée par la position marginale des auteurs qui nous intéressent vis-à-vis du canon victorien à la fin du XIX^e siècle en Grande-Bretagne. Ce dernier fait en effet la part belle au roman réaliste, qui prône un rejet de l'imagination², mais c'est paradoxalement à cette même période qu'un certain nombre d'auteurs s'en éloignent et reviennent au contraire à des

¹ Ainsi que le montre Martin Burgess Green dans son étude intitulée *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, dont le titre même illustre cette idée.

² Cette posture culmine avec la condamnation catégorique du roman d'imagination par Emile Zola, qui proclame la « déchéance de l'imagination » dans son *Roman Expérimental* en 1880 (206).

formes de fiction plus anciennes telles que le mythe et le *romance*¹, et jouent avec les codes de la littérature d'aventures – il nous faudra bien entendu étudier les liens entre ces différents genres, et la façon dont ils s'articulent. Cette mise en question du récit réaliste les amène à avoir recours de façon récurrente à des espaces dont le statut référentiel est quelque peu ambivalent, tels que l'île et plus précisément l'île déserte, ou du moins non civilisée.

Deux d'entre eux ont une expérience extrêmement personnelle des îles, Robert Louis Stevenson et Joseph Conrad, puisque le premier a voyagé et vécu la fin de ses jours dans ce que l'on dénommait à cette époque les « mers du Sud », qui correspondent aux îles du Pacifique que l'on appelle aujourd'hui Polynésie ou Océanie², bien que son chef-d'œuvre le plus emblématique du roman d'aventures ait été écrit avant même qu'il ne foule le sol de ces îles lointaines, le fameux *Treasure Island*. Ce voyage changea de façon radicale sa représentation des îles, et il sera important d'étudier les modalités de cette évolution. Conrad a quant à lui effectué le voyage inverse, ayant parcouru l'archipel malais au cours de son service au sein de la marine marchande britannique, qui dura seize ans, expérience qui constitua une source d'inspiration fondamentale lorsqu'il s'installa définitivement en Angleterre et que ses voyages devinrent purement littéraires. Tous deux élurent l'île comme le lieu privilégié de leurs expérimentations fictionnelles, et il s'agira d'expliquer comment et pourquoi.

Il est un troisième auteur qui semble associé de façon peut-être moins évidente à l'espace insulaire, Herbert George Wells, bien que cet espace soit le cadre d'un de ses principaux chefs-d'œuvre, *The Island of Doctor Moreau*, et qu'il ait ensuite remplacé l'île maritime par des « îles » célestes encore plus éloignées, ou traité des îles dans le cadre plus condensé de ses nouvelles. Ce qui a, de surcroît, motivé son inclusion dans notre corpus est son appartenance à ce que Linda Dryden, dans la lignée de Nicolas Delbanco, appelle une « fraternité littéraire³ » (*Conrad and Wells* 5), constituée d'auteurs de différents horizons, qui se trouvent presque voisins à la « fin de siècle » alors qu'ils résident tous dans la région du Kent, à quelques encablures les uns des autres. Ces derniers se côtoient de façon régulière, se retrouvant tantôt chez les uns tantôt chez les autres, ce qui donne lieu à de nombreux échanges sur des sujets littéraires, et à des débats sur l'essence de l'art fictionnel. Ce groupe comprenait notamment Ford Madox Ford, Stephen Crane, Henry James, H. G. Wells et Joseph Conrad, qui se livraient, chacun à sa manière, à des expérimentations fictionnelles, dans le cadre stimulant de cette communauté littéraire hors du commun. C'est dans ces circonstances

¹ Nous adoptons le mode de classification britannique qui différencie le *romance*, ou récit d'imagination, du *novel*, récit réaliste, car cette distinction correspond d'avantage au fait littéraire que nous décrivons. Tout comme Alain Boyer et Matthieu Letourneux avant nous, nous choisissons le genre masculin et l'emploi de l'italique pour le terme *romance*, afin d'éviter toute confusion avec la définition générique plus étroite que recouvre le terme en français, à savoir celle du roman sentimental.

² Voir sur ce point l'ouvrage de Sylvie Largeaud-Ortega, *Ainsi Soit-Île : littérature et anthropologie dans les Contes des mers du Sud de Robert Louis Stevenson*, pp. 16-17.

³ « Literary fraternity » dans le texte, nous traduisons; voir également l'ouvrage de Nicolas Delbanco, *Group Portrait: Joseph Conrad, Stephen Crane, Ford Madox Ford, Henry James, H. G. Wells*.

toutes particulières que Joseph Conrad et H. G. Wells développèrent une amitié littéraire qui ne fut pas sans heurts, tant la conception qu'ils avaient de la fiction pouvait parfois diverger. Ils s'inscrivaient pourtant tous deux peu ou prou dans la lignée du roman d'aventures, et dans celle d'un prédécesseur majeur, Robert Louis Stevenson, au sujet duquel ils avaient pourtant chacun un avis ambivalent¹. Ce dernier était déjà décédé à l'époque, et ni Conrad ni Wells ne l'avaient rencontré, bien qu'ils eussent de nombreux amis en commun, notamment Henry James avec qui il est frappant de noter qu'ils ont tous trois correspondu et débattu au sujet de l'art fictionnel. Aussi existe-t-il des liens indéniables entre ces trois auteurs, et la comparaison entre Stevenson et ses successeurs permettra de mettre au jour l'évolution du traitement du récit d'aventures insulaires au tournant du siècle en Grande-Bretagne, à la charnière entre époques victorienne et édouardienne, entre *romance*, réalisme et modernisme.

Pourtant, et de façon assez surprenante, le seul ouvrage qui étudie cette époque et les liens entre *romance* et modernisme à la « fin de siècle », celui de Richard Daly, ne met pas ces auteurs au cœur de sa réflexion. Quelques ouvrages sur chaque auteur étudient néanmoins leur rapport avec le *romance*, ce qui prouve bien qu'il s'agit là d'un des points de convergence de leurs œuvres, mais ces études adoptent malheureusement toujours un point de vue monographique², malgré quelques références éparses à d'autres auteurs. De surcroît, un seul ouvrage traite des îles chez Stevenson, mais du point de vue du lien entre anthropologie et littérature, celui de Sylvie Largeaud-Ortega, qui se concentre uniquement sur les *South Sea Tales*, et n'adopte pas la perspective géocritique qui nous occupe. En réalité, seuls deux ouvrages en lien avec notre corpus étudient le rapport entre littérature et espace, et ils concernent uniquement Conrad, à savoir la thèse de Nathalie Martinière, *Les Représentations de l'espace dans les romans de Joseph Conrad*, écrite avant le développement d'un certain nombre des théories de géographie littéraire mentionnées plus haut, et qui consacre une sous-partie aux îles, ainsi que l'ouvrage de Con Coroneos, *Space, Conrad and Modernity*, qui étudie davantage l'espace textuel et langagier. De plus, si la modernité de Conrad, comme le titre de ce dernier ouvrage l'illustre, a souvent été soulignée³, et si la réévaluation de la modernité littéraire de Stevenson s'est faite progressivement et a culminé avec l'ouvrage d'Alan Sandison qui affirme que l'œuvre de Stevenson s'apparente à la fiction moderniste en de nombreux points, seul un ouvrage très récent étudie la modernité littéraire de Wells, à savoir celui de Simon James.

¹ Nous y reviendrons en deuxième partie. Sur ce sujet, voir également l'étude de Linda Dryden mentionnée plus haut, et plus particulièrement son chapitre intitulé « Conrad, Wells, Ford and the Ghost of Robert Louis Stevenson » (pp. 39-68).

² On peut noter sur Stevenson l'ouvrage d'Eigner, qui le replace dans la tradition romantique ; celui de Kiely, qui l'étudie par le prisme de l'aventure mais porte un certain nombre de jugements de valeur sur l'œuvre de Stevenson avec lesquels nous sommes en désaccord, et celui de Naugrette, *L'Aventure et son Double*, qui redonne ses lettres de noblesse à la fiction d'aventure stevensonienne, à travers une approche parfois psychanalytique. Sur Wells notons principalement l'ouvrage de Bergonzi, qui étudie le cas particulier du *romance* scientifique. Enfin au sujet de Conrad l'ouvrage de Katherine Isobel Baxter, qui étudie l'aspect novateur de l'usage que fait Conrad du *romance*, celui de Linda Dryden, *Joseph Conrad and the Imperial Romance* qui se concentre sur la fiction malaise de Conrad et montre l'évolution du *romance* impérial chez Conrad, et celui d'Andrea White, qui étudie les rapports entre aventure et colonialisme chez l'auteur.

³ Voir également à ce sujet les ouvrages de Cox ainsi que celui de Daphna Erdinast-Vulcan.

Bien que Linda Dryden ait récemment inauguré la comparaison entre Conrad et Wells, dédiant également un chapitre à leur dette envers Stevenson, la comparaison entre ces trois auteurs est d'autant plus originale qu'il n'existe qu'un recueil d'actes de colloque esquissant des pistes de comparaison entre Conrad et Stevenson, dont Linda Dryden est entre autres également à l'origine – quoique Jean-Yves Tadié les évoque tous deux au sein de deux chapitres monographiques dans son étude intitulée *Le Roman d'aventures*. Une thèse récente a toutefois été consacrée à la réception de ces deux auteurs en France au début du XX^e siècle en lien avec le roman d'aventures, celle de Mark Fitzpatrick, mais son approche méthodologique, essentiellement génétique, est très différente de la nôtre. En outre, aucun ouvrage n'est consacré à la comparaison des trois auteurs, dont les questionnements littéraires semblent pourtant très proches, et c'est cette lacune critique que nous tenterons de combler à travers notre étude, en établissant la cohérence de ce groupe littéraire qui ne semble a priori ni complètement victorien ni totalement moderniste, par le prisme de leur traitement de l'aventure insulaire. Nous nous attacherons ainsi à étudier le contexte culturel qui leur est commun mais aussi les parallèles que l'on peut établir entre eux, tout en gardant à l'esprit les spécificités esthétiques de chaque écrivain. L'éloignement spatial et fictionnel de l'espace insulaire, et son aspect potentiellement microcosmique, en font en effet un espace qui peut servir de miroir (plus ou moins déformant) tendu à la société d'origine des auteurs, et c'est par ce biais culturel que nous étudierons le portrait indirect qu'ils brossent de leur société, les anxiétés qu'ils renvoient à leurs contemporains, ainsi que leur rapport ambivalent à la modernité.

Pour ce faire, nous avons choisi d'inclure dans notre corpus aussi bien des romans que des « novellas¹ », ou courts romans, qui deviennent de plus en plus courants à la « fin de siècle », en particulier chez Stevenson. Ce dernier semble en effet y voir une des alternatives possibles à la tradition du roman réaliste dont le détail et la longueur font obstacle à l'aspect resserré de l'aventure dans le cadre de l'espace tout aussi resserré de l'île. Cette tendance nous a menée à inclure également des nouvelles dans notre corpus, car elles nous semblent représenter une possibilité très féconde pour la fiction au tournant du siècle, et sont le reflet d'une évolution cruciale de l'industrie littéraire à l'époque, caractérisée par une multiplication des magazines tels que *The Cornhill Magazine* ou *Scribner's Magazine*, qui publient des romans sérialisés ou encore des textes courts incluant des nouvelles, et sont très largement diffusés auprès du public (instruit ou non) de l'époque. Ces textes nous semblent par conséquent incarner la position liminaire de nos auteurs, qui se trouvent au croisement de deux traditions et tentent de toucher le public le plus large possible, tout en travaillant la qualité littéraire de leurs écrits.

Le critère de sélection de notre corpus a ainsi consisté à retenir les textes de nos auteurs qui se déroulaient soit entièrement, soit partiellement sur une île déserte (la séquence insulaire venant

¹ Nous adopterons ici aussi la terminologie anglaise qui reflète davantage la réalité éditoriale du pays et de l'époque, d'autant plus que le français ne dispose pas de terme spécifique pour désigner ce type d'ouvrage.

parfois remplacer le récit entièrement insulaire), ou du moins sur une île éloignée de façon significative de la civilisation et du monde d'origine, que ce fût spatialement ou par son ancrage évident dans la fiction ou dans une tradition de littérature insulaire claire, comme celle de la robinsonnade¹ par exemple. Afin d'étudier la façon dont nos auteurs s'insèrent dans cette tradition, nous nous intéresserons également aux parallèles avec les robinsonnades anglophones classiques les plus marquantes outre *Robinson Crusoe*, tels que *Masterman Ready* (1841) de Frederick Marryat et *The Coral Island* (1858) de R. M. Ballantyne.

De Stevenson, nous avons bien entendu retenu *Treasure Island* (1883²), qui demeure encore aujourd'hui l'une de ses œuvres insulaires les plus remarquables, ainsi que *Kidnapped* (1886³), qui comporte une séquence insulaire dont l'ancrage dans la tradition de la robinsonnade ne fait aucun doute, malgré son traitement pour le moins dysphorique qui viendra alimenter notre réflexion sur le questionnement des codes de l'aventure insulaire. Après son départ pour les îles du Pacifique, il a ensuite publié diverses œuvres qui brossent un portrait parfois plus réaliste mais également plus sombre de l'insularité, parmi lesquels que *The Wrecker* (1892⁴), écrit en partenariat avec son beau-fils Lloyd Osbourne, et qui comporte également plusieurs séquences insulaires, ainsi que la quête d'une nouvelle forme de trésor. Cette écriture à deux mains constitue également une des techniques d'expérimentation typiques de nos auteurs, comme le fera plus tard Conrad avec Ford pour l'écriture de *Romance*⁵ (1903), et il s'agira d'étudier son impact sur la poétique de l'œuvre. En outre, Stevenson publia à cette époque diverses *novellas* et nouvelles, dont nous avons retenu *The Beach of Falesá*, parue tout d'abord dans le magazine *The Illustrated London News* en 1892, puis dans le recueil *Island Nights' Entertainments* (1893)⁶, mais que l'on retrouve aujourd'hui dans le recueil *South Sea Tales* édité par Roslyn Jolly en 1996 : c'est cette édition que nous utiliserons ici étant donné qu'elle regroupe une grande partie des récits qui nous intéressent. Cette *novella* présente un intérêt évident dans le cadre de notre questionnement, étant donné le statut éminemment duel de l'île qui en est le théâtre, dont l'hybridité se dessine jusque dans la configuration de son espace. L'hybridité est également au cœur de l'ouvrage « The Bottle Imp » (1893), publié de la même manière dans les deux recueils⁷ : ce récit se trouve au croisement entre fable et nouvelle, et nous intéressera par le renversement du voyage insulaire qu'il opère, le point de vue narratif adopté étant celui de l'insulaire. C'est un point de vue similaire qui est adopté dans la nouvelle qui suit, « The Isle of

¹ Il s'agit, comme son nom l'indique, des récits qui se placent consciemment dans la lignée du *Robinson Crusoe* de Defoe, mettant en scène un personnage isolé sur une île déserte contre son gré, et sa survie dans cet espace sauvage, comme nous le verrons dans le premier chapitre.

² Bien qu'il parût tout d'abord sous forme de feuilleton de 1881 à 1882 dans le magazine pour enfants *Young Folks*.

³ Également paru sous forme de roman-feuilleton dans le même magazine, de mai à juillet 1886.

⁴ Paru tout d'abord d'août 1891 à mai 1892 sous forme de feuilleton dans *Scribner's Magazine*.

⁵ Ce dernier ne fera cependant pas partie de notre corpus, ne traitant pas de l'espace insulaire.

⁶ Stevenson eût cependant souhaité qu'il parût à part, ainsi que l'explique Roslyn Jolly dans son « Introduction » aux *South Sea Tales* (xxv).

⁷ Après être paru indépendamment, dans le *New York Herald* de février à mars 1891, puis en Angleterre dans *Black and White* de mars à avril 1891.

Voices » (1893¹), qui nous offre un nouveau type de robinsonnade, et établit une forme de circulation entre différents types d'îles. Enfin, au sein des *South Sea Tales* nous retrouvons également *The Ebb-Tide: A Trio and Quartette* (1894²), une *novella* qui est peut-être le récit insulaire le plus dysphorique de Stevenson, et met en regard l'île civilisée de Tahiti et une île dont le statut référentiel semble bien plus ambivalent, n'étant même pas repérée sur la carte.

De H. G. Wells, nous avons bien sûr retenu *The Island of Doctor Moreau* (1896³), dont le personnage principal se retrouve naufragé ou plutôt abandonné sur une île qui semble figurer une nouvelle forme de sauvagerie mais aussi nouveau type de laboratoire, et offre une réflexion sur les dérives de la science et les anxiétés dont elle est à l'origine au tournant du siècle. De plus, au sein des nombreuses nouvelles écrites par Wells, qui constituent une part importante de sa production littéraire, il en est une qui fait particulièrement écho à *Treasure Island*, « The Treasure in the Forest » (1894⁴), et va peut-être encore plus loin dans la mise en question des codes de ce type de chasse au trésor insulaire, promettant ainsi une comparaison fructueuse entre les deux œuvres. Une autre de ses nouvelles figure une chasse au trésor, « Jimmy Goggles the God » (1898⁵), dont le trésor se trouve cette fois sur une épave perdue dans les profondeurs marines au large d'une île : l'histoire de ces trafiquants d'épaves pourra par ailleurs être comparée à celle de *The Wrecker*, ainsi qu'à *The Beach of Falesá*, notamment en ce qu'elle met en scène une forme de manipulation des superstitions entretenues par les insulaires. La nouvelle « Aepyornis Island » (1895⁶) s'inscrit également dans une perspective intertextuelle, puisqu'elle constitue une robinsonnade « cryptofictionnelle⁷ » où Vendredi est remplacé par un animal archaïque hors du commun, offrant en quelque sorte une parodie zoologique de la robinsonnade classique. C'est enfin un autre animal étrange qui est au cœur d'une troisième nouvelle de Wells, « In the Avu Observatory » (1894⁸), qui fait contraster le calme des « îles » célestes observées par le personnage avec le chaos et la sauvagerie qui règnent sur l'île de Bornéo.

¹ Publié de la même manière, d'abord dans le *National Observer* en février 1893 puis dans *Island Nights' Entertainments* en avril 1893.

² Également d'abord publié sous forme de feuilleton dans *To-day* de novembre à février 1894 puis dans *McClure's Magazine* de février à juillet 1894, et enfin dans un volume à part entière par Heinemann en 1894.

³ Notons que, contrairement à la plupart de ses œuvres, *The Island of Doctor Moreau* n'est pas paru sous forme de feuilleton dans un magazine.

⁴ Parue d'abord dans le magazine *Pall Mall Budget*, puis dans *The Stolen Bacillus and Other Incidents* en 1895 également.

⁵ Publiée à l'origine dans *The Graphic* en 1898, puis incluse dans *The Country of the Blind and Other Stories*, ainsi que dans *The Door in the Wall and other Stories*, en 1911.

⁶ Parue d'abord dans le *Pall Mall Gazette* en 1894, puis incluse dans *The Stolen Bacillus and Other Incidents*, le premier recueil de nouvelles publié par H. G. Wells en 1895. L'édition que nous utiliserons est celle d'Ernest Benn de 1927, qui réunit l'ensemble des nouvelles de Wells.

⁷ On pourrait définir la cryptofiction comme un type de fiction qui met en scène des espèces animales soit archaïques, soit légendaires ou imaginaires ; cette dernière n'a cependant pas encore été établie comme un genre à part entière, bien que le terme nous ait semblé séduisant.

⁸ Parue de même dans le *Pall Mall Budget* puis dans *The Stolen Bacillus and Other Incidents*.

Nous pourrions de surcroît mettre en regard cette esquisse de Bornéo et l'utilisation qu'en fait Joseph Conrad dans son roman *Lord Jim* (1900¹), dont la deuxième partie se déroule à Patusan, sorte d'île à l'intérieur de l'île, dont l'éloignement du monde réel est à la fois spatial, temporel et fictionnel, ce lieu étant clairement ancré dans l'imaginaire. Nous avons cependant fait le choix de ne pas retenir *An Outcast of the Islands*, roman antérieur à *Lord Jim*, étant donné la similitude des thématiques abordées par ces deux romans, ainsi que l'absence d'espace insulaire qui s'apparente de près ou de loin à une île déserte ou dont le caractère fictionnel est mis en avant de manière réflexive. Nous avons au contraire inclus *Nostramo: A Tale of the Seaboard* (1904²), car celui-ci comporte une séquence insulaire mettant en scène une robinsonnade aux accents tragiques, qui pourra notamment être mise en contraste avec celle de *Kidnapped*. Sur cette île se trouvent également différents types de trésor, et malgré sa proximité avec le continent, son éloignement s'effectue selon d'autres modalités que celle de la distance physique. Enfin, notre corpus comprend également *Victory: An Island Tale* (1915³), dont le titre même indique la centralité qu'il accorde à l'île, lieu de résidence d'un Robinson-ermite qui s'est isolé par choix, et dont l'île fait l'objet d'une chasse au trésor manquée. De surcroît, ce roman a déjà été rapproché de *The Ebb-Tide* de Stevenson, notamment par Cedric Watts et Hugh Epstein, et nous nous attacherons à approfondir encore ce parallèle et à en élaborer d'autres. Cette dernière œuvre nous permettra ainsi de couvrir l'ensemble du tournant du siècle, parcourant les deux dernières décennies du XIX^e siècle et les deux premières du XX^e, et de mettre en évidence les évolutions dont cette période est le témoin.

Si l'on décèle peut-être un déséquilibre quant au nombre et à l'ampleur des œuvres des différents auteurs inclus dans le corpus, notamment en ce qui concerne Wells, cet écart sera compensé, nous l'espérons, par la pertinence de la prise en compte de l'apport considérable de cet auteur à notre réflexion. Il nous permettra en effet d'obtenir une vision plus complexe de l'influence des évolutions scientifiques de l'époque sur la fiction insulaire, outre celle de l'anthropologie perceptible chez Stevenson, et d'explorer une troisième posture littéraire tout aussi excentrique au regard du canon de l'époque.

L'ensemble de ces textes, ainsi que certaines œuvres connexes auxquelles nous nous réservons le droit de faire appel au cours de notre réflexion, serviront de base à une étude approfondie de la littérature d'aventures insulaires, et de son évolution au tournant du siècle. Nous nous appuierons également sur les essais, préfaces et textes critiques de nos auteurs, en vue d'éclairer leur positionnement esthétique au fil de l'analyse. Comme le suggère Bertrand Westphal dans son esquisse de méthodologie géocritique :

¹ Également publié d'abord sous forme de feuilleton dans *Blackwood's Magazine* d'octobre 1899 à novembre 1900, puis dans un volume à part entière en 1900.

² D'abord publié sous forme de feuilleton dans le *T.P O'Connor's Weekly*, de janvier à octobre 1904.

³ D'abord publié sous forme de feuilleton dans *Munsey's Magazine* en février 1915 puis dans le *London Star* d'août à novembre de la même année.

En accordant la primauté à l'espace humain, espace de l'étonnement nécessaire, on parvient à mieux évaluer l'originalité ou la conformité des différentes représentations qu'il suscite. [...] La mise en regard (c'est le mot) de l'œuvre et d'un corpus articulé autour d'un même référent spatial permet de mieux situer les attentes, les réactions et les stratégies de chaque écrivain. Elle permet aussi de dégager une leçon sur l'espace qui a été ciblé. (*Géocritique* 213)

L'ambition de ce travail sera donc de démontrer que l'île, lieu privilégié d'expérimentation littéraire, est utilisée à la « fin de siècle » par nos trois auteurs afin de s'inscrire consciemment dans la veine du *romance* et plus précisément du roman d'aventures, et d'en faire un lieu de renouveau de ce genre pourtant décrié et associé à la littérature populaire et impérialiste. Le réinvestissement de la littérature d'aventures insulaires permet ainsi à ces auteurs de mettre au jour les limites du roman réaliste et de s'inscrire en marge de ce dernier (au sens littéral et figuré), en revisitant des motifs et tropes plus anciens par le biais d'un retour à un espace lui-même originel, preuve du lien complexe qui existe entre espace et littérature. Il s'agit alors pour les trois auteurs de s'appuyer sur le caractère malléable et flottant de l'île pour faire de cet espace et de ce genre une sorte de laboratoire ou d'utopie littéraire, apte à proposer une nouvelle voie pour la littérature au tournant du siècle.

Si, comme l'affirme Franco Moretti, « Chaque genre possède son espace spécifique... Et réciproquement : chaque espace possède "son" genre qui peut être identifié par une trame spatiale, par une géographie : par une carte qui lui est propre » (Moretti 43), la problématique centrale de cette thèse consistera alors à déterminer si la littérature d'aventures insulaires peut être construite comme un genre, ou du moins comme un sous-genre à part entière à cette époque, à travers une étude détaillée des rapports entre espace et littérature. L'un des appuis critiques fondamentaux de notre démarche sera en effet la notion de chronotope développée par Mikhaïl Bakhtine, qu'il définit comme le lien intrinsèque entre espace et temps au sein du récit (*Esthétique* 237), et qu'il associe précisément à la définition des genres : « En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les genres. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope » (*Esthétique* 238). Partant, ce travail visera à évaluer dans quelle mesure la littérature d'aventures peut être déterminée par le chronotope insulaire, et si réciproquement l'aventure donne également forme à l'île. Nous nous attacherons ainsi à analyser l'impact de l'évolution de ce chronotope sur la poétique aventureuse de nos auteurs au tournant du siècle, par le biais d'une approche géocritique et géopoétique telle que définie plus haut, qui nous permettra de déterminer s'il existe un certain isomorphisme entre espace insulaire et forme littéraire.

Notre étude se déroulera en trois temps, qui mettront chacun en œuvre une méthodologie spécifique, afin d'obtenir une vision du sujet la plus complète et complexe possible. Une approche diachronique nous permettra tout d'abord de resituer ce tournant dans le cadre plus large d'une tradition millénaire, en revenant à ses origines à travers un panorama des différents mythes et récits dans lesquels l'île s'est illustrée : cette partie préliminaire, plus courte, aura une visée à la fois contextuelle et définitoire. Elle nous permettra de déceler un certain nombre d'invariants au sein

de cette longue tradition littéraire, qui engendre nécessairement la création de tropes et de critères spécifiques. Il apparaîtra ainsi que l'aventure constitue un des invariants notables de ce type de récits, et il s'agira d'en proposer une définition préliminaire, afin de pouvoir par la suite relever ce qui fait la spécificité de la fin de l'époque victorienne en la matière.

Nous nous attacherons ensuite à analyser l'influence de cette tradition sur nos écrivains, dans une perspective intertextuelle et comparatiste, tout en expliquant tout d'abord sa résurgence à travers le *romance* à cette époque précise. Une étude culturelle du traitement de l'aventure insulaire à la période charnière du tournant du siècle permettra en effet de souligner à quel point l'île invite les auteurs à négocier leur rapport ambivalent au monde moderne en faisant écho à un certain nombre d'angoisses contemporaines, et à donner un nouveau souffle à l'écriture littéraire à travers un retour à l'imaginaire. Nous définirons ainsi la posture originale qu'occupent nos auteurs au sein du débat entre *romance* et réalisme qui se fait jour à cette époque, du fait de leur intérêt pour l'aventure insulaire. Nous nous interrogerons à la fois sur leur positionnement au regard de la portée idéologique du genre, et sur la façon dont ils en renouvellent les personnages et les intrigues typiques.

Ce renouveau littéraire s'incarne en effet dans une poétique novatrice que nous étudierons plus avant en troisième partie, où nous montrerons qu'il existe un certain isomorphisme entre espace et récit chez nos auteurs. Il s'agira de déterminer à quel point l'espace façonne le récit de la même manière que le récit façonne l'espace, à travers une analyse géocritique et géopoétique du corpus qui aura pour objet de définir les caractéristiques d'une poétique insulaire de l'aventure. Nous verrons tout d'abord que l'île peut constituer un espace de concentration de l'aventure et étudierons l'interaction entre espace et genre, puis analyserons plus spécifiquement la portée narratologique de cette spatialisation du récit, et la création d'une forme insulaire et même archipélagique du récit. Enfin ce sont les liens entre surface et profondeur, carte et texte, langage et signification qui nous intéresseront dans le dernier chapitre, qui s'interrogera sur l'évolution de l'aventure insulaire vers la quête herméneutique mais aussi géopoétique d'un idéal littéraire, au cœur flou des cartes et aux confins de la fiction et de la signification.

PREMIÈRE PARTIE – Panorama de l'île dans la littérature : Origines, usages et enjeux

« Les hommes, au cours des âges, ont toujours répété deux histoires : celle d'un navire perdu qui cherche à travers les flots méditerranéens une île bien-aimée, et celle d'un dieu qui se fait crucifier sur le Golgotha. »

— Jorge Luis Borges, « L'Évangile selon Saint Marc », *Le Rapport Brodie*.

Nous avons pu constater dans l'introduction la difficulté qu'il existe à proposer une définition a priori de l'île, tant elle est forgée par ses représentations, c'est pourquoi il nous semble plus opportun de partir des récits fondateurs dans lesquels elle s'illustre, afin d'en dégager un certain nombre de caractéristiques plus générales. De fait, nous suivrons la suggestion de Françoise Péron, géographe qui affirme que :

L'entité "île" doit être considérée, non pas comme une donnée naturelle et universelle, valable en tout temps et en tout lieu, mais en tant que construction culturelle élaborée au cours des temps par les humains en quête d'île, c'est-à-dire d'ailleurs. L'île est un mythe forgé à cet usage, un mythe dont les origines et le développement sont forcément culturels. (Péron 58)

À partir de cette étude préliminaire des origines et de l'évolution du mythe insulaire, ainsi que des différents genres au sein desquels il s'illustre, nous élaborerons une définition de l'île et de ses invariants majeurs au sein de ces récits, à la fois du point de vue de l'espace, des personnages et du récit. Après avoir dégagé cette typologie matricielle, nous étudierons le lien qu'entretient l'île avec l'aventure, qui apparaît comme un invariant générique de l'île : nous tenterons ainsi de faire émerger les traits définitoires d'un sous-genre insulaire de l'aventure, centré sur un rapport spécifique à l'ailleurs et à l'imaginaire fictionnel.

Chapitre 1 : Un archipel de récits insulaires – Genèse d’une tradition littéraire

« Il s’agit de retrouver la vie mythologique de l’île déserte. »

— Gilles Deleuze, « Îles désertes » 16.

L’objet de ce chapitre ne sera pas de proposer un catalogue exhaustif des récits insulaires dans la littérature depuis ses origines mythiques, tâche colossale dont s’acquitte en partie Frank Lestringant dans son *Livre des îles*, mais qui ne saurait être résumée en un chapitre, sous peine d’apparaître comme une simple énumération stérile. Nous nous efforcerons au contraire, dans une perspective diachronique, de dégager un certain nombre de mythes fondateurs et de récits saillants au sein de l’histoire littéraire occidentale, en ce qu’ils nourrissent une riche tradition insulaire, à travers notamment la création d’un certain nombre de *topoi* et de représentations typiques qui parcourent ensuite l’imaginaire littéraire. Nous verrons alors que dès les origines, l’île est associée à divers types de représentations, allant de l’Éden à l’espace infernal, en passant par l’asile et l’exil, preuve de son extrême plasticité ainsi que de sa grande ambivalence. Cet espace malléable permet ainsi de tisser des liens entre des genres aussi divers que l’utopie, le théâtre ou encore le roman d’aventures maritimes, qui convergent vers cet espace dont ils exploitent à loisir les potentialités fictionnelles et poétiques.

1. Origines mythiques, mythe des origines

Le titre de cette partie met en évidence la nature doublement originelle du récit insulaire, dont la genèse est à retrouver dans les premiers mythes, tandis qu’au sein même de ces mythes l’île constitue souvent un lieu fondateur, théâtre de la naissance de l’humanité. Comme l’affirme Françoise Létoublon, « on a vu les îles engendrer indéfiniment la littérature, depuis le récit des voyages d’Ulysse chez Homère. Mais la trace la plus profonde de l’importance de l’île dans l’imaginaire est sa place d’une part dans les représentations du paradis dans diverses cultures, d’autre part dans la mythologie » (24). A l’origine, le récit insulaire entre par conséquent dans l’acception étroite du mythe en tant que récit fondateur, tel que le définit Mircea Eliade :

Le mythe est censé exprimer la *vérité absolue*, parce qu’il raconte une *histoire sacrée*, c’est-à-dire une révélation trans-humaine qui a eu lieu à l’aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements (*in illo tempore*). Etant *réel* et *sacré*, le mythe devient *exemplaire* et par conséquent *répétable*, car il sert de modèle, et conjointement de justification, à tous les actes humains. (*Mythe* 21-22)

Cette répétition, à travers la tradition orale puis écrite, transfère et transforme le mythe fondateur, n'en retenant finalement que certains aspects, parmi lesquels les diverses représentations de l'île, qui deviennent alors des « mythes littéraires » : de fait, Jean-Paul Engélibert définit le mythe littéraire comme « l'inscription dans une œuvre littéraire de personnages, d'images et de schémas puisés dans le corpus des mythes anciens et investis de significations nouvelles » (*Postérité* 12). Ce n'est plus la véracité du mythe qui prime alors, mais bien plutôt sa survivance dans l'imaginaire collectif, à travers la répétition et la réécriture, qui détermine son intérêt littéraire.

1.1. Îles et mythes antiques

Mais revenons tout d'abord à ces mythes fondateurs où les représentations de l'île trouvent leur origine. On discerne déjà au sein de ces mythes trois grandes tendances : l'île est en effet tantôt représentée comme un lieu paradisiaque, tantôt comme un lieu menaçant, et tantôt comme le lieu où se fonde une société. Prenons l'exemple prototypique de l'*Odyssée*¹, cette épopée grecque antique que l'on considère comme l'un des poèmes fondateurs de la culture occidentale, et qui se trouve à la charnière entre tradition orale et écrite, ayant été d'abord transmise oralement par Homère², l'aède³, conformément au sens premier du grec « mythos » qui signifie « parole », puis transcrit progressivement à l'écrit, « textualisé », comme l'explique Nicolas Bertrand dans un article détaillant ce passage de l'oral au texte. Comme on le sait, ce poème épique constitue un *nostos*, retour du héros vers sa patrie d'origine après un long et pénible exil, puisqu'il conte le voyage et les aventures d'Ulysse après la guerre de Troie, alors qu'il tente de rejoindre Ithaque, son île d'origine, où l'attend sa femme Pénélope. Dans ce récit, l'île apparaît à la fois comme le point de départ, la destination, ainsi qu'autant d'étapes qui jalonnent le parcours du héros, tant le voyage est rythmé par diverses péripéties et épreuves insulaires.

Après qu'ils ont quitté ce que les Grecs nomment l'*oekoumène*, ou l'espace habité et civilisé par ces derniers, Ulysse et son équipage rencontrent en effet un archipel d'îles qui se définissent toutes, selon des modalités diverses, dans un rapport d'altérité avec cet espace de départ. Ils accostent tout d'abord sur l'île des Lotophages, qui entre au premier abord dans la catégorie de l'île exotique et paisible, ce *locus amoenus*⁴ où les matelots goûtent à un fruit divin, le « lotos », qui leur ôte toute envie de reprendre leur chemin. Ulysse doit alors lutter pour les ramener à la raison et les

¹ On aurait pu choisir également d'aborder l'*Enéide* de Virgile, qui fait aussi étape sur quelques îles, notamment celles des Strophades où Enée rencontre les Harpies, créatures monstrueuses et vengeresses. Les îles semblent cependant moins centrales à l'intrigue que dans l'*Odyssée*, ce qui peut s'expliquer par l'aspect archipélagique de l'espace grec par opposition à la dimension plus continentale de l'Empire romain.

² Quoique les traditions orales et écrites multiples, ainsi que la dimension légendaire, non attestée historiquement, de l'existence d'un véritable Homère, soulignent le caractère potentiellement construit de cette figure auctoriale unique : il s'agit là d'un tout autre débat, dans lequel nous ne pouvons entrer dans le cadre de ce rapide panorama.

³ C'est ainsi que l'on nomme les artistes qui chantaient ou récitaient des poèmes épiques en Grèce antique, s'accompagnant d'un instrument de musique tel que la cithare ou la lyre.

⁴ Qui signifie lieu agréable ou idyllique en latin.

remettre en route, découvrant dès l'abord l'extraordinaire ambivalence de l'île, tant la distinction entre paradis et prison s'avère fragile en ce lieu intermédiaire. Une ambiguïté similaire frappe l'île de Calypso, où Ulysse se trouve prisonnier durant sept ans, refusant de succomber aux charmes de la nymphe qui désire l'épouser et lui offre l'immortalité, sur cette île pourtant a priori paradisiaque. Ainsi, le désespoir d'Ulysse, qui désire à tout prix retrouver les siens et se lamente sur le rivage avant de pouvoir enfin construire un radeau, est peut-être à l'origine de toute une tradition de Robinsons exilés contre leur gré sur une île exotique et lointaine¹, bien qu'on en distinguât déjà les prémices dans le mythe de Philoctète, précisément abandonné par Ulysse sur une île dans *L'Iliade* en raison de la puanteur dégagée par sa blessure au pied et de ses cris de douleur difficiles à supporter pour l'équipage : il demeurera dix ans sur cette île, dans le dénuement et la souffrance les plus complets (Engélibert, *Postérité* 30). La célèbre île des sirènes que croise Ulysse au chant XII semble tout aussi menaçante, bien que les charmes apparents de ses habitantes, auxquelles il faut à tout prix résister, se révèlent encore plus trompeurs et mortifères, et soient à l'origine de toute une tradition littéraire ayant trait au mythe de la femme fatale. Il en va de même des attrait trompeurs de l'île du Soleil où ils accostent un peu plus tard, dont les plaisirs – représentés par de magnifiques vaches – sont défendus aux hommes, qui déchaînent le courroux divin lorsqu'ils y goûtent. À travers ces différentes occurrences, l'île apparaît alors comme une sorte de lieu intermédiaire, où les hommes rencontrent les dieux ainsi qu'autant d'autres créatures magiques qui les mettent à l'épreuve, brouillant par là même les frontières entre les mondes et les règnes, entre le réel et l'imaginaire.

Ce principe de flottement est illustré dans l'*Odyssee* à travers l'île d'Éole, que visite Ulysse au chant X et qui, en l'absence d'ancrage terrestre, dérive au gré des vents dont son propriétaire est le maître². Un autre type de flottement affecte en outre la distinction entre les différents règnes sur certaines îles, qui deviennent le cadre privilégié de diverses métamorphoses, comme celles que fait subir Circé à ses visiteurs au chant X, les changeant en animaux, mythe qui trouvera un écho jusque dans les créatures hybrides de *The Island of Doctor Moreau* d'H. G. Wells au XIX^e siècle. C'est également une certaine animalité doublée de sauvagerie qui caractérise l'île des Cyclopes, ce peuple de créatures monstrueuses qui se repaît de chair humaine et vit dans le chaos le plus complet, preuve que l'île constitue bien souvent un lieu radicalement autre, propre à mettre en scène une alternative absolue à la société d'origine, vers le pôle négatif de la dystopie³ dans ce cas précis. À l'extrême inverse, elle peut également servir de cadre à une société idéale, telle que celle des Phéaciens où trouve refuge Ulysse au chant VI, illustrant ainsi dès les premiers mythes la tendance utopique de l'île.

¹ Nous y reviendrons plus loin dans le chapitre.

² Cette île flottante trouvera ensuite un écho chez Pindare avec l'île de Délos, qui selon la légende aurait flotté jusqu'à ce que Zeus l'immobilise, afin que Létéo puisse y donner naissance à ses jumeaux Apollon et Artémis.

³ Nous reviendrons sur la définition de ce terme, que l'on oppose couramment à celui d'utopie, qu'il faudra définir également.

Ce potentiel d'élaboration d'un idéal politique sera exploité plus tard par Platon par le biais du mythe de l'Atlantide, qu'il décrit dans deux de ses dialogues, le *Timée* et le *Critias*, comme une île gigantesque située au-delà des Colonnes d'Hercule, en d'autres termes au-delà des frontières du monde connu, ainsi que le notent Stephanos Stephanides et Susan Bassnett dans leur article intitulé « Islands, Literature and Cultural Translatability », qui parcourt un certain nombre d'îles et établit leur filiation dans la littérature. L'Atlantide relève en premier lieu du mythe dans son acception étroite, puisqu'elle appartient également à une temporalité lointaine et originelle, un âge d'or prélapsaire où règnent des demi-dieux, fils de Poséidon et d'une mortelle prénommée Clitô, dont les sujets vivent dans la plus grande harmonie. Cependant, cette cité idéale sera progressivement corrompue par l'*hybris*¹ expansionniste de ses habitants, lesquels perdent alors tout contact avec leur nature semi-divine, et se voient punis par les dieux qui engloutissent leur cité sous les flots. Celle-ci survit depuis lors dans l'imaginaire collectif à travers le mythe de la cité engloutie, objet de nostalgie pour un monde perdu et oublié, dont on retrouve la trace jusque dans les romans de Jules Verne. À l'origine toutefois elle offrait principalement un contrepoint à la cité d'Athènes, et permettait à Platon de mettre en regard diverses constructions politiques, ce qui témoigne de l'extrême malléabilité du mythe insulaire et de la variété des réécritures qu'il engendre.

Ce qui ressort de ce mythe est bien entendu l'idée d'une île comme lieu de préservation d'un âge d'or prélapsaire, qui annonce la conception du paradis chrétien, déjà préfiguré dans un certain nombre de mythes grecs : Mircéa Eliade définissait ainsi le mythe comme un retour au « temps sacré des commencements » (*Mythe* 21), et c'est précisément ce qui se joue dans ces différents récits, à travers le voyage vers l'île. On pense notamment aux îles des Bienheureux, qu'Hésiode décrit dans *Les Travaux et les Jours*, au VIII^e siècle avant J.C., comme l'espace de l'Au-delà réservé aux héros et aux âmes vertueuses, similaire à la Plaine élyséenne chez Homère, et qu'il oppose à l'Hadès, où se rendent sans distinction l'ensemble des âmes des morts². Il n'est pas surprenant qu'Hésiode eût choisi une île pour lieu de séjour éternel de ces Bienheureux ou Fortunés³, tant cet espace est communément représenté comme le *locus amoenus* par excellence, lieu paradisiaque où l'on séjourne, oisif, dans l'abandon le plus complet aux soins constants d'une nature abondante.

L'île est d'autant plus propice à la figuration d'un Au-delà que ses caractéristiques topographiques permettent de la situer aux confins du monde connu, perdue au milieu de lointains océans, au sein d'une géographie instable où le réel côtoie l'imaginaire. De fait, Florence Gérard-Lojacono affirme que ce sont « des îles qui ont d'abord délimité notre conception du monde : au nord, l'Ultima Thulé, à l'ouest, les îles Fortunées, à l'est, Taprobane » (Gérard-Lojacono 2) : le flottement entre mythe et réalité se loge ici au cœur même de la carte géographique, les îles

¹ Ce terme désigne la démesure humaine chez les Grecs, et provoque la vengeance divine.

² Voir sur ce sujet l'article de Catherine Cousin dans la revue *Connaissance hellénique*, intitulé « L'Hadès, le Tartare et la Plaine élyséenne : évolution des paysages de l'Au-delà dans l'Antiquité grecque jusqu'à la fin du V^e siècle avant J.-C. »

³ Les îles des Bienheureux étaient parfois appelées également îles Fortunées à travers une hypallage qui nomme l'île à l'aide d'un qualificatif lié à la condition de ses habitants.

Fortunées étant mythologiques, comme on l'a vu plus haut, tandis que Taprobane (qui désignait fort probablement le Sri Lanka dans l'Antiquité) et l'île de Thulé sont des îles réelles. Cette dernière correspond en effet vraisemblablement à l'Islande, bien que sa localisation précise soit longtemps restée floue et mouvante (voir annexe 1) : elle figurait dans les représentations de l'époque comme un point extrême de la carte, au bord du monde, où la distinction entre les éléments contraires tels que le froid et le chaud ou le jour et la nuit devenait floue. Elle a ainsi nourri tout un imaginaire du bout du monde qu'invoque son nom même, « Ultima », la dernière : on la retrouve jusque chez Edgar Allan Poe dans son poème « Dreamland » où elle évoque froideur et solitude extrêmes, comme le remarquent Stephanides et Bassnett. Elle a même donné son nom à un astéroïde repéré en janvier 2019 par la NASA, preuve de sa persistance jusqu'à nos jours.

C'est également cette idée d'extrémité et de confusion entre géographie réelle et imaginaire qui caractérise la figuration de l'île dans les mythes et légendes celtes, qui représentent bien souvent l'Autre Monde sous la forme d'une île, Paradis terrestre perdu au milieu des océans, lequel fait l'objet de quêtes narrées par exemple à travers la version irlandaise de l'Odyssée, l'*imram* ou « voyage en mer », récit de voyage articulé autour de la recherche de ce lieu paradisiaque (Short et Merrilees 12). Certains récits associent en outre ce paradis à la célèbre île d'Avalon, ou île des pommes¹. Ils la situent de façon similaire à la limite du monde réel mais au sein d'une topographie qui rappelle celle de l'Angleterre², sorte d'Autre Monde ou d'ultime refuge où est conduit le roi Arthur lorsqu'il est sur le point de mourir, après avoir été mortellement blessé sur le champ de bataille. Ces légendes seront ensuite récupérées par la tradition chrétienne, qui nourrit également tout un imaginaire insulaire vers lequel il nous faut maintenant nous tourner.

1.2. L'île dans la tradition chrétienne

La quête du Graal est en effet présente dans la tradition chrétienne qui, notamment à travers les écrits de Robert de Boron au XIII^e siècle, démontre que le Graal n'est autre que le Saint Calice, autrement dit la coupe utilisée lors de la Cène, et qui aurait servi à recueillir le sang du Christ après sa crucifixion. Mario Tomé décrit ainsi la quête du Graal comme un nouveau type d'épopée, désormais « mystique » (Tomé 268), où le héros en quête d'une révélation spirituelle est soumis à diverses épreuves initiatiques qui se déroulent souvent, comme celles d'Ulysse, sur des îles : c'est ce que note également Anne Berthelot dans son étude du *Perlesvaus : Le Haut livre du Graal*, roman courtois du XIII^e siècle qui se présente comme une suite du roman inachevé de Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal* (XII^e siècle). Elle décrit en ces termes l'insularité omniprésente dans l'œuvre :

¹ On discerne déjà un phénomène d'écho avec les mythes grecs, les pommes rappelant le jardin des Hespérides, lieu tout aussi extrême et lointain abritant lui aussi des immortels, ainsi que le fameux arbre aux pommes d'or.

² La légende la situe même parfois au cœur de l'Angleterre à Glastonbury.

L'univers arthurien traditionnel [...] est envahi par la mer, transformé lui-même en une série d'îles improbables, comme si le niveau des eaux avait soudainement monté, ne laissant émerger que les sommets du royaume de Logres. Cette prégnance d'une vision insulaire du monde culmine enfin dans la onzième et dernière branche, où Perlesvaus accomplit une série d'aventures, non tant qualifiantes que conclusives, à bord d'une nef magique qui le promène d'île en île. (Berthelot 4)

Le parallèle avec l'*Odyssée* est ici particulièrement frappant, et souligne la continuité entre ces deux types d'épopées, où l'île apparaît à nouveau comme un lieu merveilleux où le héros est mis à l'épreuve ou trouve un refuge temporaire : Gauvain, Perlesvaus ou Lancelot se retirent en effet à plusieurs reprises sur des îles et autres forteresses insulaires afin d'échapper à leurs ennemis dans l'œuvre étudiée par Berthelot, faisant écho à la halte d'Ulysse chez les accueillants Phéaciens.

Une dimension épique similaire caractérise la légende de saint Brendan ou Brandan, ce moine irlandais qui au VI^e siècle « n'avait pas hésité à affronter, avec ses confrères, un voyage par mer plein de pièges et de dangers pour rejoindre la Terre promise, l'Éden » (Imbroscio, « L'Île » 204), faisant peut-être de lui l'un des premiers explorateurs du Nouveau Monde. Son histoire est contée dans la *Navigatio sancti Brendani abbat* ainsi que dans diverses autres versions vernaculaires du récit¹, qui évoquent le voyage du moine et de son équipage à travers l'Atlantique, également rythmée par diverses étapes insulaires, et dont la structure s'apparente à celle de l'*immram* évoqué plus haut en ce que, « à l'instar de l'*odyssée*, le voyage sert de cadre pour une série d'aventures fantastiques » (Short et Merrilees 14). L'une des îles sur lesquelles ils accostent fait notamment écho au mythe de l'île flottante d'Éole ou à celui de l'Atlantide engloutie. En effet, alors que les prêtres s'apprentent à célébrer Pâques sur l'une des îles qui croise leur chemin, celle-ci commence à se mouvoir, et plonge dans les flots, tandis que les moines rejoignent leur embarcation à la hâte : saint Brendan affirme dans certaines versions qu'il se serait agi de Jasconius, monstre marin parfois appelé île-poisson ou île-baleine, preuve de la persistance du merveilleux des mythes insulaires jusque dans les épopées chrétiennes. De surcroît, l'île découverte au cours de l'épisode qui précède cette rencontre monstrueuse fait déjà écho à certains animaux fabuleux évoqués dans l'*Odyssée* : ils la nomment l'île aux Brebis (Benedeit 71), en référence aux brebis de taille surnaturelle qu'ils y trouvent, comparées dans certains récits de leurs aventures à des bœufs, introduisant ainsi un parallèle avec l'île du Soleil et ses superbes vaches que découvrent Ulysse et ses compagnons. Ian Short et Brian Merrilees remarquent ainsi dans leur introduction :

Si les valeurs transmises par ce récit sont bien celles de toute une société médiévale, les événements ponctuels dont il se compose appartiennent plutôt à un fonds commun d'expériences ancrées peut-être dans la structure même de l'esprit humain, et qui remontent à un passé culturel sans dates ni lieux, autrement dit au mythe. (Short et Merrilees 15)

Aussi, l'île peuplée d'un ermite solitaire qu'ils croisent au cours de leur périple fait le lien entre tradition mythologique et chrétienne puisqu'elle rappelle l'île antique Patmos, qui selon les

¹ Nous nous référons ici à la version de Benedeit, poète anglo-normand qui adapta le récit sous la forme d'un poème français au XII^e siècle, éditée et traduite par Ian Short et Brian Merrilees.

mythes grecs serait demeurée engloutie jusqu'à ce que Zeus ne la fit surgir des flots, tandis que plus tard elle fut le lieu où saint Jean vécut en ermite durant dix-huit mois et écrivit le livre de l'Apocalypse, preuve de la superposition entre mythologie et tradition chrétienne. Aux thématiques explorées précédemment s'ajoute ici celle de l'île comme lieu privilégié d'une solitude choisie, tant elle est propice à la contemplation mystique en l'absence de distractions humaines, qui permet là encore de se rapprocher du domaine céleste. L'île, par son dénuement et l'absence de société qu'elle implique, permet en effet de retrouver un rapport plus authentique avec les forces à la fois telluriques et divines, et donne lieu à une édification spirituelle résultant d'une vie insulaire ascétique et méditative. La figure de l'ermite insulaire deviendra plus tard un *topos* littéraire éculé, qui sera constamment repris et adapté au sein de la tradition insulaire.

Aussi le voyage de saint Brendan est-il doté, outre ses références aux mythes considérés par les chrétiens comme « païens », d'une importante portée spirituelle et chrétienne : l'objet de la quête est en effet de trouver le Paradis et d'en constater l'existence terrestre, fantastique exploit que saint Brendan, à son retour en Irlande, affirme avoir accompli avec ses compagnons, et que l'on retrouve dans la plupart des récits de son pèlerinage. C'est ainsi qu'est baptisée l'île de Saint Brendan, localisation supposée de ce Paradis qui figure toujours sur certaines cartes jusqu'au XVIII^e siècle, preuve s'il en est de la superposition persistante entre géographie réelle et mythique ou encore spirituelle : cette île « flottante » est située sur certaines cartes aux abords du nouveau monde, ou même au large de l'Afrique (voir annexes 2 et 3). À l'image du Jardin d'Éden se substitue ici la conception d'un Paradis terrestre insulaire, qui serait une sorte de pays de cocagne¹ localisé aux confins du monde, où l'on décèle déjà la proximité entre jardin et île². Ce périple illustre alors à la fois une quête nostalgique des origines, ayant pour but de retrouver un lieu et un temps prélapsaires, mais également un voyage vers la fin ultime, symbolisée par sa situation géographique à l'extrémité de la mappemonde, puisque le Paradis est le lieu supposé du repos éternel des Saints quand leur séjour terrestre prend fin. Notons en outre qu'une telle confusion entre origine et fin caractérisait déjà le périple d'Ulysse, dont le but ultime était de retrouver son île natale, origine première de son parcours : ces deux quêtes semblent ainsi figurer allégoriquement le voyage à la fois linéaire et circulaire de l'homme à travers la vie, cette *peregrinatio vitae* (Livre 233) vers la Terre Promise, que ce fût la terre natale ou l'Éden originel.

De surcroît, on rencontre à nouveau dans cette relation de voyage la présence d'une île aux abords bien plus menaçants (car probablement volcanique), que saint Brendan assimile alors à l'enfer : celle-ci, brumeuse et noire, vomit des flammes et dégage une odeur putride (Benedeit 122). On observe ici encore l'incroyable ambivalence de l'espace insulaire, en ce qu'il peut aussi bien

¹ Autre mythe désignant une terre nourricière imaginaire, désormais passé dans le langage courant.

² Nous y reviendrons au chapitre 2.

figurer l'Éden tant espéré que l'abjecte noirceur infernale. L'île est en effet au cœur des représentations traditionnelles du Purgatoire, ainsi que l'explique Frank Lestringant :

Le dynamisme des îles est aussi un dynamisme vertical. Sas entre les étages de la Création, l'île ouvre vers les gouffres et simultanément vers les étoiles. Tantôt c'est la bouche de l'Enfer ou son antichambre, les Limbes remplis d'enfants vagissants et de marins engloutis sans sépulture : on connaît le Purgatoire de saint Patrick situé dans une île du Lough Derg ou lac Rouge en Irlande, lieu de pénitence et objet de pèlerinage depuis le XII^e siècle. (« Voie » 4)

Il nous renvoie à Jacques Le Goff pour la description de ce Purgatoire, qui le définit comme un lieu intermédiaire, entre Enfer et Paradis, sorte de troisième espace de l'au-delà qui figure parfois réellement sur la carte, comme c'est le cas du Purgatoire de saint Patrick localisé sur l'île des Saints (voir annexe 4), une île lacustre dans le Donnegal en Irlande, et repéré sur Google Maps encore aujourd'hui. On retrouve ici le thème de l'île comme « sas » ou comme entre-deux, thème que l'on avait décelé dans l'*Odyssée* ou à travers la légende d'Avalon, et qui se perpétue dans la tradition chrétienne.

Lestringant évoque ensuite l'une des versions les plus marquantes du Purgatoire, celle de la *Divine Comédie* de Dante datant du début du XIV^e siècle :

Tantôt c'est une montagne inaccessible qui porte tout au haut de ses pentes abruptes, segmentées par d'étroites terrasses, le Paradis terrestre où règne un éternel été : tel est dans son élan vertigineux le Purgatoire de Dante, dressé au milieu de l'océan austral, pic des antipodes dont l'aiguille parcourt de son ombre l'hémisphère inverse du nôtre. (« Voie » 4)

Il se loge ici encore sur une île, puisque telle est la nature de cette montagne au beau milieu de l'océan, que l'on gravit afin d'expier ses péchés et d'atteindre le Paradis : l'île est encore une fois perçue comme le cadre d'une mise à l'épreuve de l'homme, mais également comme une zone de contact et un lieu de passage entre les mondes, tandis que la topographie insulaire prend une valeur tout aussi symbolique qu'au sein des mythes, et permet d'offrir une image inversée et symétrique du monde. La difficile ascension spatiale représente alors l'élévation progressive de l'âme vers sa rédemption, achevée symboliquement par l'accession au sommet de la montagne insulaire. À la dimension horizontale du voyage s'oppose ainsi la nature verticale du parcours vers le cœur mystérieux de l'île.

Ces différents types de représentations de l'espace insulaire, qui se font écho à travers les traditions mythologique et chrétienne, perdurent ensuite au sein de la tradition littéraire, laquelle les transforme progressivement en un réservoir de *topoi* et de motifs littéraires classiques, dont on retrouve la trace dans une multiplicité de genres qu'il nous faut maintenant détailler.

2. À la croisée des genres

Gilles Deleuze, dans son article sur l'île déserte, analyse cette évolution du mythe vers la littérature :

L'essence de l'île déserte est imaginaire et non réelle, mythologique et non géographique. Du même coup son destin est soumis aux conditions humaines qui rendent une mythologie possible. La mythologie n'est pas née d'une simple volonté, et les peuples ont tôt fait de ne plus comprendre leurs mythes. C'est même à ce moment-là qu'une littérature commence. (« Îles » 14-15)

Le motif de l'île déserte trouve dès lors son origine dans ce passage du mythe à la littérature, et c'est cette transition que nous allons désormais étudier. De nombreuses références aux mythes insulaires circulent en effet d'un genre à l'autre dès la Renaissance, aussi bien les genres fictionnels que ceux qui prétendent livrer un compte rendu réel de la géographie et de la nature des îles (on pense au récit de voyage), à tel point que l'on pourrait affirmer en paraphrasant John Donne que « nul genre n'est une île », ou à tout le moins assimiler métaphoriquement la tradition littéraire à un archipel, tant elle est gouvernée par ce principe de circulation et de répétition avec variation. Nous étudierons tout d'abord la figuration de l'île à l'époque des grandes découvertes et de la Renaissance, afin d'analyser l'impact qu'eut cet élargissement des horizons sur sa représentation, pour ensuite nous tourner vers le rapport entre île et origines du roman, afin de déterminer dans quelle mesure cet espace a pu constituer l'un des berceaux du genre et de ses dérivés. Étant donné la dimension extrêmement vaste de cette tradition, nous nous concentrerons progressivement sur le contexte britannique, dont le lien de filiation avec notre objet est plus direct, afin de ne pas trop diluer notre propos et de cibler graduellement notre analyse sur la genèse du roman d'aventures britannique.

2.1. De quelques œuvres fondatrices à l'âge des grandes découvertes

C'est également l'image de l'archipel que choisit d'utiliser Lestringant lorsqu'il explique le passage du monde clos du Moyen-Âge au monde ouvert des grandes découvertes :

Les premiers voyages transocéaniques ont eu pour résultat d'émettre l'image de la terre, longtemps monolithique, en une poussière d'îlots : archipel innombrable en quoi se résout l'éclatement géographique de l'ancien monde, et dont les explorations ultérieures vont progressivement ressouder les éléments épars. (*Livre 14*)

Dans la lignée de saint Brendan, qui avait inauguré ces voyages transatlantiques, les explorateurs vont alors d'île en île pour finalement découvrir le Nouveau Monde, dont ils peinent d'abord à reconstituer l'unité. Lestringant désigne cette période de crise et de mutation comme « le temps des îles », qu'il associe plus particulièrement au XV^e siècle, où naît la vogue du « Livre des îles » ou « Insulaire », atlas « exclusivement composé de cartes d'îles » (*Livre 16*), soulignant par là même la spécificité de cet espace vis-à-vis du continent. Avec une telle multiplication des voyages d'exploration, on assiste à cette époque à une explosion des récits de voyage, également favorisée par le développement de l'imprimerie. C'est précisément à cette période que Christophe Colomb effectue son premier voyage transatlantique dans le but de gagner les Indes par l'ouest, projet insensé qui le mène à repousser les limites du monde connu et à découvrir, au lieu du continent

asiatique, de multiples îles situées entre l’Ancien et le Nouveau Monde. Lorsque, le 12 octobre 1492, il aperçoit cette *terra incognita* après un long voyage en mer, ce dernier est persuadé d’avoir atteint les Indes, et plus précisément le Japon (nommé Cipango par Marco Polo) ou encore la Chine (Duverger 75), mais il accoste en réalité sur une île des Bahamas du nom de Guanahani, qu’il appelle San Salvador (Colomb et Navarette 40). Il fait ensuite cap sur l’île de Cuba puis d’Haïti, qu’il nomme Hispaniola, et où demeure une partie de son équipage suite au naufrage de l’un de ses navires, tandis que Christophe Colomb s’en retourne en Espagne. Au cours de son deuxième voyage en 1493 il découvre encore une « poussière d’îlots¹ », archipel qui le sépare de la terre ferme, mais ce n’est que lors de sa troisième expédition qu’il foule finalement « par mégarde » (Lestringant, *Livre* 12) le sol du Nouveau Monde : il mourra sans savoir qu’il avait découvert un nouveau continent, persuadé qu’il était d’avoir atteint les Indes.

Ces voyages transatlantiques étaient motivés par des intérêts souvent commerciaux (une route maritime des Indes eût été très lucrative pour le pays qui l’eût découverte), mais également politiques (chaque contrée abordée devenait la propriété de la nation qui y plantait son étendard), et enfin scientifiques et cartographiques : chacune de ces expéditions permettait d’affiner la connaissance géographique du monde. Mario Tomé définit ainsi de tels périple comme un troisième type d’odyssée, non plus mythologique ou mystique mais scientifique : « Les voyages de découverte ou d’exploration autour du monde conservent le vieux fond mythique (épreuves et travaux du héros), mais dans un itinéraire de caractère scientifique, soit en levant des cartes de géographie réelles, soit en recensant ou en colonisant des terres inconnues » (Tomé 269). Par-delà la dimension novatrice de ces découvertes, c’est la continuité notable avec la tradition mythique qui apparaît frappante, à mesure que les divers explorateurs en réactivent les *topoi* : aussi, selon Tomé « les premiers grands navigateurs, comme Christophe Colomb ou Amerigo Vespucci, ont été hantés par les mythes de l’*Âge d’or* ou du *Paradis terrestre*, lorsqu’ils ont accosté les îles du nouveau monde » (Tomé 269). Jean-Marc Besse fait écho à cette affirmation lorsqu’il explique :

Christophe Colomb, inspiré par les tendances messianiques des disciples de Joachim de Fiore, pense réellement s’approcher du Paradis terrestre lors de son troisième voyage vers l’Amérique. La rencontre avec le Nouveau Monde et avec ses habitants est souvent interprétée comme un mouvement de retour vers l’état de perfection et d’harmonie qui régnait avant la Chute. (Besse 3)

Aussi retrouve-t-on chez les explorateurs les diverses représentations qui mouvaient les voyageurs dès l’Antiquité, en particulier l’idée de l’île comme lieu originel, localisé aux confins du monde, où l’objet de la quête est celui d’un retour aux origines perdues. La nudité des habitants de la première île que Colomb découvre, les Taïnos, ne fait alors que confirmer cette dimension originelle, bien que les habitants de l’île d’Haïti abordée ensuite incarnent déjà la veine plus menaçante de l’île. Ces derniers massacrèrent en effet les compagnons de Christophe Colomb restés sur l’île, après que ces derniers eurent essayé de les soumettre à leur joug, acte qui leur valut

¹ Pour reprendre l’expression de Lestringant citée plus haut.

des représailles souvent jugées démesurées : l'aspect sanglant du traitement des autochtones par les conquistadors entachera durablement cette période d'expansion territoriale, réduisant parfois les populations autochtones presque à néant. D'aucuns affirment en outre avec Lestringant (« Voie » 3) et Duverger (75-76) que Colomb fut extrêmement déçu par la simplicité des insulaires qu'il y trouva, tant il avait nourri au sujet de ces régions des fantasmes de richesse et d'opulence, à l'image des contrées décrites par Marco Polo.

C'est alors à la fiction qu'il incombera de réaliser ces fantasmes déçus, à travers la découverte d'autres îles ou d'îles autres, dans la lignée des grandes explorations qu'elle prolonge par les voies de l'imaginaire. *L'Utopie* (1516) de Thomas More s'inscrit précisément dans cette veine, et semble a priori conter l'histoire vraie¹ d'un des successeurs de Christophe Colomb : elle narre en effet les aventures d'un navigateur nommé Raphaël Hythlodée, ancien compagnon d'Amerigo Vespucci, l'explorateur qui donna plus tard son nom au nouveau continent, et dont le narrateur aurait poursuivi les explorations à travers le Nouveau Monde. L'existence de l'île que ce dernier aurait découverte est rendue tout à fait plausible par les nombreux blancs qui subsistent sur la carte de ce nouveau continent et des îles alentour, blancs qui étaient bien souvent remplacés par des bêtes monstrueuses ou magiques sur les mappemondes de l'époque (voir annexe 1). Toutefois, More souligne dès l'abord la dimension fictive de son récit, à travers le nom même du narrateur, Hythlodée, qui signifie en grec « l'expert en fariboles » (Ginzburg 29), et s'inscrit en faux vis-à-vis de l'apparence réaliste du récit, calquée sur les relations de voyages typiques des explorateurs. On distingue encore une fois la rencontre entre réel et imaginaire qui se joue au cœur de l'île, laquelle met en flottement les distinctions ailleurs établies, ce que remarque très justement Lestringant : « Là encore l'île est un sas. Un sas ouvrant sur les univers parallèles du mythe ou de la légende. Thomas More, à l'aube du XVI^e siècle, l'a très bien compris, qui situe l'Utopie dans une île, sur la toile de fond des découvertes espagnoles et portugaises » (« Voie » 5). De surcroît, la position géographique même de l'île demeure en flottement – elle est ironiquement occultée par la quinte de toux de l'un des auditeurs du récit d'Hythlodée (*Robinson* 94) – et se loge aux confins, dans la proximité des mythes : « Utopie se trouve située en dehors des limites du monde connu ; et c'est sans doute l'une des Iles Fortunées, proche des Champs Élysées (car, au témoignage de More lui-même, Hythlodée n'a pas encore fait connaître sa position ni ses frontières précises) » (Ginzburg 37). Île flottante, au bord du monde, pont entre le réel et l'imaginaire où l'on accède, après diverses épreuves, à un Paradis terrestre ou du moins à un âge d'or prélapsaire : on retrouve bien ici un grand nombre des *topoi* établis précédemment, qui constituent en quelque sorte le lieu commun, ou les fondations sur lesquelles More va bâtir son île. Le nom même de cette dernière met en évidence

¹ Pour paraphraser le titre ironique de l'œuvre de Lucien de Samosate, *Histoires Vraies*, un récit de voyage satirique logé précisément dans cette ambivalence entre réel et imaginaire, vérité et fiction.

ce flottement constitutif, tiré du grec *ou-topos* signifiant « nul lieu » ou « lieu de nulle part », mais que More orthographie plus tard¹ Eutopia, ou lieu du bonheur.

L'île d'Utopie trouve en outre son origine dans le mythe, son insularisation ayant été orchestrée artificiellement par son premier roi Utopus, qui fit creuser l'isthme qui la reliait au continent afin de l'en séparer définitivement (More, *Utopia* 31). Cet épisode fondateur illustre à nouveau la dimension fondamentalement autre de l'île ainsi que la scission qui l'engendre, tant elle naît de cet éloignement constitutif du continent. De surcroît, l'entreprise improbable d'Utopus est située selon Racault « “in illo tempore”, dans le temps primordial du mythe, incommensurable avec la durée calendaire des archives, ce temps où s'abolit la distinction du possible et de l'impossible » (*Robinson* 38), ce qui souligne le lien étroit qui unit espace et temps et la dimension tout aussi uchronique² de l'île d'Utopie, que l'acte de séparation écarte d'un même geste du temps historique du continent. Cette scission violente constitue un mythe de fondation d'un genre nouveau, puisqu'il tire son origine non pas d'une intervention divine mais plutôt d'une action humaine fondatrice. Ce qui distingue alors fondamentalement l'île d'Utopie de l'âge d'or de l'Atlantide ou encore du Paradis terrestre, c'est la mise en scène d'une société idéale entièrement humaine, où n'intervient en rien le divin ni le merveilleux, et dont les habitants sont loin de vivre dans une passivité oisive (Besse 3) : elle serait en cela une version « laïcisée » de ces espaces idéaux. Le retour aux origines n'est alors plus mythologique ou mystique mais politique, car c'est « par la vertu seule du gouvernement politique que la société idéale est réalisée. C'est par la définition d'un ordre fondé sur la loi, par l'éducation, par le développement des vertus de l'entraide et du partage, que la recreation de l'humanité en l'homme pourra avoir lieu » (Besse 3) : l'île devient dès lors un laboratoire politique où l'on peut mettre en scène une autre version de la société, et offrir par là même un commentaire sur le monde d'origine, ici l'Angleterre du XVI^e siècle, qui figure dans le Livre I de *L'Utopie*. Cette « autre » île est en effet calquée sur les dimensions et la topographie de l'Angleterre, et offre « une image spéculaire du monde connu, à la fois altérée et redressée par l'inversion antipodique » (Racault, *Robinson* 37), qui remettrait le désordre de la société anglaise à l'endroit – on retrouve ici le thème de l'île en tant que *mundus inversus*, ou l'envers du monde, similaire mais symétriquement inversé. Cet espace est par conséquent synonyme d'altérité, tant son éloignement spatial, temporel et fictionnel permet une prise de distance fondamentale avec la norme : « Vis-à-vis du continent des certitudes, stable et arrêté, l'île fuyante, l'île improbable représente la part du jeu et du défi intellectuel, le lieu mobile à partir duquel remettre en cause les tutelles écrasantes, les idées reçues, les dogmes » (Lestringant, « Voie » 5).

C'est également la topographie nouvelle de l'île qui semble autoriser une telle prise de liberté, puisqu'elle se caractérise par son étanchéité presque complète qui l'isole des contaminations

¹ Dans l'édition de Bâle de 1518.

² L'uchronie est un néologisme forgé sur le modèle de la construction du mot utopie, ici *ou-chronos* signifiant le temps qui n'existe pas, le non-temps, qui fait écho à la dimension atemporelle du Paradis terrestre.

extérieures, et permet de maintenir intacte l'expérience politique observée *in vitro*. Sa configuration incarne ainsi cette idée de pureté par sa circularité parfaite, qui illustre une extrême géométrisation de l'espace, les cinquante-quatre Cités d'Utopie se répartissant sur ce cercle à équidistance presque parfaite l'une de l'autre (More, *Utopia* 32). Cette dernière se compose en outre d'une série de cercles concentriques qui constituent autant de barrières à franchir, la plus large étant comparée à un croissant de lune (More, *Utopia* 31), cercle imparfait ouvert en un seul endroit. Celui-ci contient à son tour une mer intérieure circulaire dont le calme s'oppose à la violence océane : « quiet and smooth instead, like a big lake » (More, *Utopia* 31), ainsi qu'un second cercle que l'on observe sur les gravures souvent jointes au texte (voir annexe 5), dont Racault souligne la dimension foetale, tant il est lové au creux de l'enclave utérine que représente le premier croissant (*Robinson* 31). Ce dernier remarque très justement qu'« il en résulte un modèle de représentation de l'espace utopique promis à un grand avenir, celui de l' "île dans l'île" » (Racault, *Robinson* 32), et l'on retrouvera ce motif d'emboîtement dans nombre de récits insulaires postérieurs, utopiques ou non. Perdureront également la difficulté d'accès et le repli extrême de cette île qui se protège de l'extérieur à travers une accumulation d'obstacles, artificiels ou naturels (More, *Utopia* 31), fait que Racault explique par le désir des Utopiens « de protéger l'enclave heureuse du monde parfait, dont la clôture matricielle est le symbole, contre l'imperfection et la violence historique du monde du dehors » (*Robinson* 32). Il note cependant que cette clôture n'est pas totale, et que le monde extérieur, notamment à travers la personne du narrateur, parvient à y pénétrer, preuve d'une porosité constitutive que l'on retrouvera aussi dans de nombreux récits ultérieurs. Le parcours semé d'embûches de ce personnage en direction d'Utopie pourrait ainsi constituer une quatrième forme d'odyssée, politique cette fois, où l'objet de la quête serait de parvenir au cœur de cette société idéale et d'en rapporter le témoignage à ses contemporains, et où l'île unique remplacerait le chapelet d'îles qui rythmait les récits antérieurs.

Cette centralité et cette unicité nouvelles de l'île deviennent encore plus prégantes un siècle plus tard à travers l'unité spatiale et temporelle de *La Tempête* de Shakespeare (1610), dont l'essentiel de l'action se déroule sur l'île. Il peut sembler curieux d'accorder à une pièce de théâtre un lien de filiation majeur avec la tradition romanesque, mais il s'agit là d'une œuvre cruciale au sein de la tradition britannique, en ce qu'elle a repris et nourri la plupart des motifs insulaires typiques, auxquels nombre d'œuvres postérieures font écho. Le *topos* peut-être le plus central de cette pièce est celui de l'île comme théâtre, espace clos et réduit, microcosme livrant une représentation déformée du monde dont il est résolument séparé, et que l'on peut observer à loisir : selon Racault « l'île est une métaphore du théâtre, et le théâtre une métaphore du monde » (*Robinson* 92). On décèle derrière ce parallélisme le phénomène d'emboîtement qui la caractérise ici encore, l'île étant le cadre d'une mise en abyme du « théâtre dans le théâtre », à travers notamment la scène du jeu d'échec entre Miranda et Ferdinand, dont les autres personnages sont les témoins intrusifs mais

d'abord invisibles après le lever de rideau opéré par l'intervention magique de Prospero, passage qui suggère l'artifice de l'illusion théâtrale (*Robinson* 81). Ce jeu entre réel et illusion est de surcroît illustré par la localisation flottante de l'île, qui résulte de la présence d'informations imprécises et contradictoires quant à sa position : elle se loge au cœur d'une « géographie poétique souverainement dédaigneuse des contraintes “référentielles” de la carte » (Racault, *Robinson* 67), tandis que la description topographique qui en est faite semble tout aussi floue. Aux dires de Caliban il s'agirait d'un lieu édénique et harmonieux (Shakespeare, *Tempest* 1.2.335-9), lequel constitue en outre un lieu d'amour pour Miranda et Ferdinand qui rappelle l'antique Cythère¹, tandis que pour les naufragés elle incarne un espace sauvage et hostile, lieu d'exil et de pénitence qui renvoie au motif de l'île inhospitalière (Shakespeare, *Tempest* 5.1.104-6), au point que cette île-caméléon extrêmement malléable semble pouvoir accueillir autant de points de vue conflictuels qu'il y a de personnages qui l'observent (Knox-Shaw 8).

Cette île apparaît en réalité comme un lieu de condensation des différents *topoi* insulaires observés précédemment : elle est en effet le site d'une certaine porosité entre les espèces et les règnes, notamment à travers le phénomène de métamorphose représenté ici par la monstruosité d'une créature comme Caliban, le monstre étant selon Racault « le produit d'une métamorphose incomplète » (*Robinson* 79). Son hybridité rappelle également celle de créatures mythiques telles que le satyre ou le centaure, ou encore les métamorphoses que Circé infligea aux compagnons d'Ulysse dans l'*Odyssée*, et illustre la rencontre entre civilisation et sauvagerie au sein de l'espace intermédiaire que représente l'île. C'est dire que cette île enchantée constitue encore une fois le lieu d'un flottement fondamental, comme le note Racault :

C'est en effet à l'instabilité et à la précarité générale des choses, au caractère indécidable de la veille et du sommeil, de la réalité et du rêve, du monde concret et du jeu théâtral qu'est associé le motif de l'île magique, espace “autre” où les lois naturelles sont suspendues en même temps que la garantie du statut ontologique de ce qui est ou pourrait être. (*Robinson* 78)

Cette île est le cadre d'une rencontre entre les extrêmes, ailleurs lointain où l'on met en question les normes continentales, avant le retour final à l'ordre qui fait suite à cette épreuve insulaire chaotique, dans une trajectoire encore une fois circulaire. En cela elle fait écho à l'île d'Utopie, et constitue un lieu de concentration permettant d'observer à la loupe les relations de pouvoir entre les hommes, tout en ouvrant la voie à une possible subversion des paradigmes établis (Racault, *Robinson* 68).

Après cette fictionnalisation extrême de l'île, dont les liens avec le monde réel semblent de plus en plus incertains, on assiste à l'âge des Lumières à un renouveau de l'intérêt pour les espaces insulaires « réels », que Lestrangant désigne comme un deuxième « temps des îles » dans l'histoire

¹ Cythère est une île de la mer Égée que les Grecs associaient à l'amour, car elle aurait été le lieu de naissance d'Aphrodite, et avait des caractéristiques particulièrement édéniques.

occidentale, « avec la découverte en plein Pacifique de nouveaux essaims d'îles » (*Livre 35*). C'est cette deuxième vague de récits de voyage qu'il nous faut désormais étudier.

2.2. Le deuxième temps des îles : île et relation de voyage

C'est la quête d'un nouveau mythe qui motive l'exploration du Pacifique au XVIII^e siècle, puisqu'après la recherche du Paradis terrestre au XV^e siècle les explorateurs sont désormais mus par le désir de découvrir ce que l'on nomme alors la Terre Australe, ou *Terra Australis* (signifiant terre du sud), mythe cette fois géographique qui suppose qu'il doit exister un autre continent au sud de l'Équateur, symétrique et inverse du nôtre. Cette croyance en un *Mundus alter et idem* (Racault, *Robinson 97*), monde « autre » mais cependant similaire qui contrebalancerait le nôtre, se répand et effet de plus en plus largement au XVII^e siècle chez les savants et les cosmographes :

Le mythe scientifique d'un continent faisant contrepoids aux terres connues de l'hémisphère nord et s'alignant sur celles situées au sud de l'équateur reconnues plus tardivement n'était pas sans crédit auprès d'une communauté de "savants" en correspondance les uns avec les autres, comme de Brosses en France avec le Britannique Darlymple. (Fougère, *Voyages 158*)

Cependant, ce mythe est également véhiculé par la fiction puisque l'utopie narrative classique qu'étudie Racault y loge nombre de ses îles utopiques, adoptant le mode d'écriture typique du récit de voyage, avec un souci tout particulier de la vraisemblance et du détail géographique (*Robinson 94*).

Il faut toutefois attendre le XVIII^e siècle pour que cette hypothèse soit vérifiée, avec les voyages autour du monde de Louis-Antoine de Bougainville du côté français et de Samuel Wallis et James Cook chez les Britanniques, qui prennent appui sur les progrès techniques de l'époque pour explorer et cartographier minutieusement cette région de l'océan Pacifique. À mesure qu'ils quadrillent les mers du Sud, c'est « un nouvel essaim d'îles » (Lestringant, *Livre 35*) qu'ils découvrent en lieu et place du continent austral mythique. C'est ainsi que dès son deuxième voyage¹, Cook démonte le mythe d'un continent austral et établit la qualité insulaire des territoires du Pacifique (3 : 272), cartographiant notamment la Nouvelle-Zélande et une partie de l'Australie, qui doit son nom à cette terre mythique, dont il se rend alors compte qu'elle ne peut constituer un continent mais plutôt une très grande île. Bien loin de la déception éprouvée par Christophe Colomb lorsqu'il ne découvrit que des îles au lieu du continent tant espéré, ainsi que du traitement pour le moins cruel des populations autochtones par les conquistadors, Cook souligne au contraire l'intérêt que revêtent ces îles et leurs habitants et refuse de mettre fin à son expédition (3 : 272) : « L'île n'est plus, comme avant, l'accident négligeable, la dépendance d'un tout introuvable, mais, considérée en elle-même, un monde à soi, final et fini, un lieu original, mais aussi intimement solidaire » (Fougère, *Voyages 161*). On retrouve ici comme dans *L'Utopie* l'idée de l'île au singulier,

¹ Il en effectua trois, le premier de 1768 à 1771 le second de 1772 à 1775 et enfin le dernier de 1776 à 1779.

dont l'identité particulière mérite d'être étudiée : les voyages de Cook et de Bougainville comportaient en effet une visée scientifique et presque anthropologique d'observation et de relevés objectifs sur fond de philosophie des Lumières, dont le concept d'état de nature (qui désigne la situation de l'humanité avant l'émergence d'un ordre social) filtre la vision qu'ont les navigateurs des habitants des îles (Fougère, *Voyages* 161). Ils décrivent en effet ces habitants à travers le prisme du mythe du « bon sauvage » ou « noble savage » en anglais, homme primitif et innocent qui serait naturellement bon et heureux, tel que le définit entre autres Jean-Jacques Rousseau dans son *Discours sur l'origine et le fondement de l'inégalité parmi les hommes* : Cook par exemple utilise à de nombreuses reprises le qualificatif « noble » lorsqu'il évoque les insulaires rencontrés (Cook 1 : 90 ; 97 ; 112).

Ce mythe de l'innocence et de l'hospitalité s'incarne notamment dans la figure de la Vahiné, qui s'offre sans détours aux Européens, dans le plus simple appareil (Bougainville 130) : « La jeune fille laissa tomber négligemment un pagne qui la couvrait, et parut aux yeux de tous telle que Vénus se fit voir au berger phrygien : elle en avait la forme céleste » (130). La nudité et la beauté de ces femmes lui évoquent la déesse de l'amour, dont elles représentent en outre l'essence hospitalière (138), si bien que Bougainville proclame Tahiti la « *Nouvelle-Cythère* » (148), du nom de la célèbre île grecque où naquit Vénus, ou Aphrodite pour les Grecs. Aussi entrecroise-t-il mythe antique et philosophique pour figer un nouveau mythe au sens large du cliché culturel, celui du Pacifique ou des mers du Sud (*Ainsi Soit-Île* 37), la référence antique lui octroyant par là même une plus grande noblesse, ainsi qu'une dimension pour le moins onirique. Les îles servent en effet selon Fougère de « bases scientifiques à des rêveries rétrogrades » (*Voyages* 174) à mesure que les descriptions qu'offrent les explorateurs de ces contrées nouvelles, à visée soi-disant scientifique et objective, se colorent de fantasmes de retour aux origines, et réactivent les mythes les plus anciens, paradoxe qu'il explique par la forte puissance symbolique de l'île. Les navigateurs font notamment appel à nombre de poncifs mythologiques figés pour souligner l'aspect originel et nourricier de ces îles, de l'image bibliques du « jardin d'Éden » (Bougainville 138) ou du « terrestrial paradise » (Cook 1 : 77), aux différents *topoi* mythiques évoqués plus haut tels que « l'âge d'or » (Bougainville 131), les « Champs-Élysées » (Bougainville 150) ou encore « Arcadia » (Cook 1 : 88), autre image typique d'un âge d'or bucolique. Leurs superbes habitantes à la nudité statuaire rappellent aussi ces « nymphes » (Bougainville 130) séductrices qui, telles Calypso ou même les Sirènes, « ensorcell[ent] » (Bougainville 131) les marins et les soumettent à la tentation de leur dangereuse sexualité, soulignant ainsi l'ambivalence de ces charmes à la fois innocents et menaçants et l'aspect traditionnellement duel de l'île, tantôt paradis, tantôt enfer. Selon Peter-Knox-Shaw c'est la difficulté à assimiler l'inconnu qui conduit ces explorateurs à le rapprocher, par un phénomène de projection, à du « déjà connu » ou du familier : « [A] mental image is transferred to an object outside the self—for our purposes most commonly to a physical setting. The concern is with genesis: the

unfamiliar setting returns the image of an original state, or is seen as charged in some way with the evidence of creation » (Knox-Shaw 3).

Bougainville et Cook doivent en conséquence appeler leur équipage à résister à ces attraits de l'île, bien qu'ils reconnaissent chacun la puissance de leurs charmes : « Comment résister à la comparaison de couler dans le sein de l'oisiveté des jours tranquilles sous un climat heureux, ou languir affaîssi sous le poids d'une vie constamment laborieuse et d'accélérer dans les travaux de la mer les douleurs d'une vieillesse indigente ? » (Bougainville 38), tandis que Cook comprend le geste d'un de ses matelots qui déserta son équipage et demeura sur l'une de ces îles : « Where then could such a man be more happy than at one of these isles ? Where, in one of the finest climates in the world, he could enjoy not only the necessaries but the luxuries of life, in ease and plenty » (3 : 343). On retrouve dans ces deux descriptions une projection des représentations typiques de l'île comme lieu de repos idyllique, telles les îles des Bienheureux ou encore le Paradis terrestre, où l'on peut vivre oisif des fruits d'une terre nourricière et sous des cieux cléments, pays de cocagne qui nous évoque ces célèbres vers de Baudelaire dans son « Invitation au voyage » : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté » (13-14).

Cette difficulté à se soustraire aux plaisirs insulaires préfigure par ailleurs la mutinerie du *Bounty*, navire de la Royal Navy britannique qui fit cap sur les îles du Pacifique en 1787, et dont les marins préférèrent s'abandonner aux plaisirs insulaires plutôt que de retourner sur le continent. Les îles du Pacifique sont ainsi associées dès l'abord à l'idée d'un bonheur absolu, dans la voluptueuse innocence de ces corps nus, bonheur que Cook explique par le rapport spécifique des insulaires au temps, et leur capacité à profiter de la plénitude de l'instant : « Having no habits of thinking which perpetually recall the past, and anticipate the future, they are affected by all the changes of the passing hour, and reflect the colour of the time, however frequently it may vary » (Cook 1 : 107). On note à nouveau l'aspect atemporel du mythe au sens étroit, qui incarne un retour vers « le temps sacré des commencements » (Eliade, *Mythe* 21) ou vers les origines heureuses d'une innocence perdue, dont les insulaires détiendraient encore le secret. Fougère affirme en outre qu'à cette époque « le bonheur des îles colonise l'imaginaire européen » (*Voyages* 168), vraisemblablement à travers la création d'un exotisme typiquement insulaire, traversé par les mythes antiques et les poncifs littéraires, et qui fascine un lectorat avide d'évasion insulaire et de paradis perdu. Cette projection de la tradition et de ses *topoi* sur la description est en effet l'une des caractéristiques typiques de l'exotisme tel que le définit Edward Saïd, qui montre que ce type de récit se trouve bien souvent filtré par les mythes et les représentations ancrées dans l'imaginaire commun, au détriment d'une vision objective (*Orientalism* 94). Les récits de Cook et Bougainville furent de surcroît extrêmement populaires jusqu'au XIX^e siècle (Weber 26), donnant même lieu à de nombreuses éditions pirates relatant entre autres les voyages de Cook, à tel point qu'il fut contraint de confisquer tous les carnets de bord à l'issue de ses voyages (Foulke 103). Cook lui-même fut érigé en figure

mythique suite à sa mort des mains des habitants d'Hawaï, alors qu'il avait tenté d'obtenir justice pour le vol d'une de ses embarcations par ces derniers. Cet événement entacha quelque peu le mythe du « bon sauvage », déjà mis à mal par la description des pratiques cannibales de certaines des tribus rencontrées, bien que cela ajoutât à la dimension romanesque et ambivalente de ces habitants des îles, à la fois fascinants et terrifiants, et marquât un tournant dans les représentations dont ils faisaient l'objet (*Ainsi Soit-Île* 50), qui redevinrent plus duelles et moins idéalisées.

Ce tournant est renforcé au XIX^e siècle par l'élaboration d'une idéologie impérialiste plus assumée, portée par une nouvelle génération de grands voyageurs, dont certains se tournent vers l'Afrique, comme David Livingstone ou John Hanning Speke, quand d'autres explorent plus avant l'archipel malais, notamment James Brooke : tous adoptent en revanche une tonalité plus ouvertement religieuse ou politique que leurs prédécesseurs dans leurs écrits. Andrea White affirme en effet que les journaux de Cook étaient dépourvus de la dimension morale et chrétienne nécessaire pour justifier l'entreprise impérialiste britannique au XIX^e siècle (White 16), tandis que Bougainville condamnait les missions jésuites et défendait l'esprit éclairé et areligieux des Lumières (65). Cet esprit n'est visiblement plus de mise au XIX^e, avec pour exemple leur successeur James Brooke, qui partit pour Bornéo en 1838 et avait des visées à la fois scientifiques, commerciales mais également religieuses selon White (25), ayant pour but affirmé d'évangéliser ces régions. Après avoir aidé le Sultan de Bornéo à réprimer une rébellion, ce dernier lui octroya le titre de Rajah of Sarawak, région qu'il gouverna jusqu'à sa mort. Le parcours de cet explorateur met dès lors en question la traditionnelle circularité des voyages d'exploration, d'autant plus qu'il était né en Inde d'où son navire appareilla pour Bornéo, réduisant encore davantage l'échelle du voyage en comparaison des circumnavigations des explorateurs précédents. Fort impressionné par l'archipel malais, il décrivit lui aussi Bornéo comme un Paradis terrestre (White 26) et céda à la tentation d'y demeurer, preuve s'il en est de la survivance des représentations chrétiennes de l'île comme lieu originel au cœur des entreprises exploratrices jusqu'au XIX^e siècle.

Ce sont des origines moins chrétiennes qu'explore Charles Darwin à la même période, lorsqu'il embarque sur le HMS *Beagle* en 1831 pour un voyage autour du monde qui durera presque cinq ans : la relation de voyage du scientifique remplace ainsi celle du marin explorateur d'antan. En 1839 il publiera, conjointement aux journaux des officiers du bord, le compte rendu de ces explorations dans son *Journal and Remarks*. Six ans plus tard ce dernier paraît dans un volume à part, intitulé *Journal of Researches into the Natural History and Geology visited during the Voyage of H.M.S. Beagle round the World*, désormais plus connu sous le simple titre de *Journal of the Beagle*, qui souligne davantage la conformité du récit au modèle de la relation de voyage des siècles précédents (Weber 30). Il y présente en effet les diverses contrées explorées, et y adjoint des observations scientifiques relevant à la fois de la biologie, de la géologie mais également de l'anthropologie. C'est notamment lors de son séjour dans l'archipel des Galapagos qu'il aurait entrevu ce qui allait devenir sa théorie

de l'évolution, en observant ces îles qui représentaient selon lui un moyen de se rapprocher de la genèse de l'humanité : « Hence, both in space and time, we seem to be brought somewhat near to that great fact – that mystery of mysteries – the first appearance of new beings on this earth » (Darwin, *Voyage* 400). Ce retour aux origines fait écho aux représentations de l'île comme lieu de la Genèse chrétienne par les explorateurs précédents, et Peter Knox-Shaw affirme que Darwin aurait mis en œuvre le même type de projection que ses prédécesseurs afin d'assimiler l'inconnu et le nouveau. Il cite notamment la description que fait Darwin des habitants de Tahiti comme étant « a fine picture of man inhabiting some primeval land » (Knox-Shaw 22), illustrant la difficulté, même pour le scientifique affirmé, de se détacher des représentations préconstruites telles que le primitivisme mis au jour par les grands voyageurs, ou la Genèse chrétienne omniprésente dans la description des îles. Cependant, le scientifique introduit un certain dynamisme dans ce qui était auparavant l'image figée d'un état originel immuable de l'humanité déjà formée : il formule en particulier l'idée d'une progression continue jusqu'à l'humanité telle que nous la connaissons. L'île permettrait alors au scientifique d'observer la version préservée d'une étape antérieure de l'évolution des espèces, sorte de musée ou de jardin botanique témoin d'un temps révolu. On retrouve ici l'altérité fondamentale de l'île, dont l'éloignement du continent est à l'origine du développement d'une version concurrente de la réalité, et dont la petitesse permet d'observer à loisir, *in vitro*, ce monde en miniature, semblable mais différent, comme c'était le cas pour l'Utopie par exemple : « [T]he archipelago is a little world within itself, or rather a satellite attached to America » (Darwin, *Voyage* 400), où Darwin souligne à la fois la séparation et le lien avec le continent.

À la même période un autre naturaliste, Alfred Russell Wallace, qui développe une théorie de l'évolution similaire à celle de Darwin¹, porte un intérêt similaire aux îles (Babb 127). Aussi affirme-t-il dans son traité intitulé *Island Life: Or, the Phenomena and Causes of Insular Faunas and Floras* (1880) à propos des îles :

They have a restricted area and definite boundaries, and in most cases their geographical and biological limits coincide. The number of species and of genera they contain is always much smaller than in the case of continents, and their peculiar species and groups are usually well defined and strictly limited in range. (cité dans Babb 124)

Il associe ici petitesse et facilité d'observation, et souligne leur spécificité vis-à-vis du continent. C'est ainsi qu'il développe la théorie des variations géographiques endémiques, chaque île comportant des variantes différentes de chaque espèce en fonction du type d'évolution dont elle fut le cadre : « To the degree that an island is inaccessible, variations among its inhabitants can proliferate, particularly in the absence of competitors or predators who would otherwise eliminate the less adaptive mutations » (cité dans Babb 124). Cette idée de l'île comme variation vis-à-vis du

¹ Cette théorie intègre toutefois une dimension spirituelle et la croyance en une intervention divine concernant l'évolution de l'esprit humain.

continent ou d'autres îles nous semble particulièrement pertinente, et fait écho à l'ensemble de la tradition de l'île comme *mundus alter et idem*, que ce fût au sein des utopies, de *La Tempête* ou même du mythe de la Terre Australe. Cette théorie éveilla en outre l'intérêt de certains auteurs de son temps, entre autres H. G. Wells, qui en produisit un résumé admiratif pour le magazine *Saturday Review* en août 1895 et s'en inspira probablement pour ses œuvres (Babb 123), tandis que le récit de ses explorations biologiques et anthropologiques de l'archipel malais, *The Malay Archipelago*, fut un des livres de chevet de Joseph Conrad (White 27), qui se serait également inspiré des journaux de James Brooke pour sa fiction malaise. Anne-Gaëlle Weber explique ce phénomène d'interpénétration entre relation de voyage et fiction romanesque par le fait que « le récit de voyage scientifique du XIXe siècle offre un style, une composition et des motifs thématiques aisément transposables dans le domaine de la fiction » (28), et ce sont ces liens qu'elle étudie dans un ouvrage très complet intitulé *A beau mentir qui vient de loin : Savants, voyageurs et romanciers au XIXe siècle*.

On discerne ici l'influence et les correspondances fondamentales entre récit de voyage et fiction, et c'est précisément vers les récupérations fictionnelles de ces explorations qu'il nous faut à présent nous tourner, afin d'étudier au cœur de ces récits de voyage imaginaires le lien entre retour aux origines insulaires et genèse du roman anglais.

2.3. L'Île aux origines du roman

La robinsonnade et ses réécritures

La continuité et la fertilisation croisée entre récit de voyage et fiction romanesque sont particulièrement saillantes dès les origines du roman insulaire, à travers la genèse d'une œuvre que l'on considère aujourd'hui comme l'un des récits fondateurs du roman anglais, *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe – Ian Watt développe notamment cette idée dans son ouvrage fondateur, *The Rise of the Novel* (74), ainsi que Marthe Robert dans son étude intitulée *Roman des origines, origines du roman*. En effet, il est notoire qu'aux origines de ce récit se trouve une anecdote, un épisode réel contemporain de Defoe et narré dans divers récits de voyage : il s'agit de l'histoire célèbre du marin Alexander Selkirk abandonné pour insubordination par son capitaine sur une île déserte dans l'archipel Juan Fernandez, où il demeura quatre longues années dans la solitude la plus complète, vivant de chasse et de cueillette, avec pour seule compagnie quelques chèvres et quelques chats sauvages. Son histoire est notamment contée dans le journal de voyage d'Edward Cooke, capitaine en second du *Duke*, le navire qui le secourut, et dont le récit est intitulé *Voyage to the South Sea, and around the World* (1712). La même année le capitaine du *Duke*, Woodes Rogers, publie *The Cruising Voyage around the World*, dont il consacre également une partie à la mésaventure de Selkirk (Fougère, *Voyages* 254). Cet épisode fut ensuite amplifié pour faire l'objet de relations dédiées uniquement à cette anecdote auparavant secondaire, entre autres par Richard Steele qui le dote d'une dimension

religieuse édifiante et édéniste : « [L]’épisode secondaire de l’île est mûr alors pour (re-)devenir un grand thème universel, celui de l’île heureuse » (Fougère, *Voyages* 255), où le mythe imprègne à nouveau le récit factuel, et redonne la primauté à l’épisode insulaire.

Cependant, c’est la dimension réaliste de ces relations à laquelle emprunte en particulier Defoe tout comme l’avait fait More pour son *Utopie*, mettant à son tour l’espace insulaire, mentionné dès le titre, au cœur de son récit qu’il pare de tous les atours de la vraisemblance factuelle : il est présenté dès le paratexte comme « a just history of fact; neither is there any appearance of fiction in it » (Defoe, *Robinson* 3). Ce récit sera d’ailleurs pris pour une relation de voyage authentique par ses premiers lecteurs, preuve de l’efficacité d’un tel système d’authentification (Engélibert, *Postérité* 35). Il est en outre narré à la première personne, « Written by Himself » nous informe le titre détaillé, à la manière des relations de voyage typiques. Cet aspect singulier et individualisé du récit est selon Ian Watt l’une des caractéristiques fondamentales du roman tel qu’il apparaît au XVIII^e siècle, en ce qu’il se distingue de la traditionnelle préférence pour l’universel et l’exemplaire :

The actors in the plot and the scene of their actions had to be placed in a new literary perspective: the plot had to be acted out by particular people in particular circumstances, rather than, as had been common in the past, by general human types against a background primarily determined by the appropriate literary convention. (*Rise* 15)

La condition de possibilité du roman réaliste (au sens large de roman mimétique, tel que le définit Watt), est en effet sa fidélité à l’expérience individuelle, qui se trouve nécessairement entravée par toute référence à la tradition et aux conventions littéraires figées :

The plots of classical and renaissance epic, for example, were based on past history or fable, and the merits of the author’s treatment were judged largely according to a view of literary decorum derived from the accepted models in the genre. This literary traditionalism was first and most fully challenged by the novel, whose primary criterion was truth to individual experience – individual experience which is always unique and therefore new. (Watt, *Rise* 13)

Le romancier s’éloigne ainsi des récits traditionnels en inventant un nouveau type d’intrigue ou en s’inspirant d’anecdotes réelles, comme c’est le cas pour *Robinson Crusoe* (Watt, *Rise* 15). En outre, ce récit met en scène un héros ancré à la fois dans un temps et dans un espace particuliers, par opposition à la traditionnelle atemporalité et à la faible détermination spatiale des fictions traditionnelles (Watt, *Rise of the Novel* 26).

Cependant, il nous semble qu’il existe une forte contradiction entre cette volonté de prise de distance vis-à-vis de la tradition et le choix de l’espace insulaire comme cadre du récit, tant ce dernier est conditionné par un ensemble de représentations typiques étudiées précédemment, dont il apparaît difficile de s’abstraire complètement. Aussi Robinson n’échappe-t-il en rien à cette tradition, notamment lorsqu’il découvre le cœur de l’île, qu’il décrit comme un jardin abondant, faisant écho au mythe du jardin des Hespérides ou des îles des Bienheureux : « The country appeared so fresh, so green, so flourishing, every thing being in a constant verdure, or flourish of

Spring, that it look'd like a planted garden » (Defoe, *Robinson* 80). L'île déserte de l'exil, d'abord hostile et inhospitalière, se présente finalement comme un asile et une terre nourricière qui contiendrait en son sein un jardin, île dans l'île, *locus amoenus* où Robinson bâtit sa maison d'été, autre refuge à l'intérieur du refuge. On retrouve ici les cercles concentriques que traçait l'île d'Utopie, comme autant de remparts aux agressions extérieures. Selon Racault l'île déserte de Defoe serait en outre le « substitut laïcisé du Paradis terrestre pour une époque où les mythes religieux ont perdu leur valeur explicative, mais non peut-être leur résonance dans l'imaginaire » (*Robinson* 167). Robinson lui-même est sujet à une renaissance sur l'île après l'immersion subie lors du naufrage, sorte de nouveau baptême qui aurait lieu de façon significative le jour même de son anniversaire, ainsi que l'explique Jean-Paul Engélibert avec Marthe Robert : « Son arrivée dans l'île est une régression vers l'origine [...]. Engendré par un océan qui équivaut symboliquement à sa mère, Robinson gagne un Éden paradoxal, neuf et pur, certes, mais qui vient après la transgression » (*Postérité* 49). Le héros pourrait alors constituer un nouvel Adam, fondateur d'une société nouvelle, sur une île qui par son dénuement représenterait une *tabula rasa* où tout est à reconstruire.

Ce lieu permettrait ainsi d'observer encore une fois *in vitro* les origines non plus simplement de l'humanité mais de la société, origines politiques recrées pas à pas par Robinson à l'aide des bribes et vestiges de la société d'origine contenus dans l'épave : « Avec Robinson, l'île passe de l'*Erème*, terre stérile, à l'*Oekoumène*, terre exploitée, passant du domaine (agraire), à la propriété (dans le roman de Defoe, est mis l'accent sur le fait que le travail d'une terre débouche sur sa légitime propriété), territoire administré, et royaume ou État de droit » (Philippe 15). À la différence de l'île d'Utopie, en revanche, ce n'est pas un système nouveau et abouti que l'on observe, mais le fondement d'une société assez similaire à celle d'origine, à travers le recommencement de l'histoire de l'humanité présentée en accéléré (Racault, *Robinson* 174). Cependant, les deux genres ont en commun l'aspect central du travail et de l'action humaine comme moteurs de la société, ce en quoi ils se distinguent des mythes de l'île comme séjour oisif et béat : cette valorisation du labeur correspond selon Watt à l'éthique protestante du travail portée par Defoe (*Rise* 73). L'île redevient dès lors un lieu d'expérimentation politique et philosophique, lequel permet par son périmètre réduit d'observer une version extrêmement simplifiée et concentrée de la société. Elle permet tout d'abord de pousser l'individualisme de la société capitaliste à l'extrême et d'en tester la validité (Watt, *Rise* 67), à travers le processus de survie et d'appropriation du monde par un être fondamentalement isolé en raison des caractéristiques spatiales de l'île sur laquelle il s'est échoué, être qui serait selon Watt le symbole de l'*homo economicus* moderne essentiellement solitaire. Puis, avec l'arrivée de Vendredi, Robinson passe de l'état de nature à la société, ce qui donne lieu à l'élaboration d'un nouveau « contrat social », dans la lignée des théories de Hobbes (Racault, *Robinson* 226). Le deuxième volume des aventures de Robinson, intitulé *Farther Adventures of Robinson Crusoe*, permettra en outre d'élargir encore les dimensions de cette société, puisque Robinson

reviendra sur son île alors occupée par diverses communautés qu'il tentera d'unifier autour d'un contrat social, preuve de la dimension politique et potentiellement utopique des aventures de Crusoe (Racault, *Robinson* 231).

De plus, la structure même de l'intrigue rappelle celle des récits insulaires précédents, tant elle est circulaire et se fonde sur le passage d'une épreuve insulaire fondamentale, qui permet en quelque sorte la rédemption de Robinson et lui autorise finalement le retour au monde de départ, rappelant en cela le mythe de l'île comme Purgatoire et suggérant une interprétation plus allégorique du récit. D'autre part, la dimension supposément causale de la progression de l'intrigue réaliste, par opposition à la primauté de la coïncidence au sein de la tradition fictionnelle antérieure (Watt, *Rise* 22), est ici remise en question par l'aspect souvent providentiel des événements, au sein d'un récit qui a été interprété par certains comme le récit puritain d'une conversion, d'« une épreuve spirituelle dont le point de départ est un acte de transgression tenant lieu de péché originel ; Robinson expie sur l'île, lieu de pénitence, puis de rédemption, le double crime initial de désobéissance au père et d'oubli de Dieu » (Racault, *Robinson* 185). Cependant, contrairement aux allégories traditionnelles, la séquence insulaire est extrêmement dilatée et donne lieu à un récit détaillé et individualisé du séjour du héros qui pour la première fois s'installe réellement sur l'île, laquelle n'est plus un lieu de passage mais plutôt d'habitation : au récit d'exploration fait place le récit d'exploitation, qui préfigure la tradition des récits coloniaux, Robinson se définissant ainsi : « King and lord of all this country indefeasibly, and had a right of possession » (Defoe, *Robinson* 80). Robinson – comme Prospero avant lui – rejoue ainsi l'entreprise coloniale à l'échelle réduite de l'île, dans un espace simplifié qui permet d'éluder la complexité et les contradictions de ce processus (Loxley 3). On distingue ici plusieurs grilles d'interprétation possibles, qu'elles soient politiques, religieuses ou socio-économiques : le parcours du héros peut alors être compris à la fois littéralement comme la trajectoire individuelle d'un être en proie au plus grand dénuement qui surmonte progressivement cette épreuve en s'appropriant peu à peu l'île, mais également comme la représentation symbolique à la fois de l'édification spirituelle de l'être humain, de la naissance de la société, et de l'entreprise coloniale. Tous ces niveaux d'interprétation sont réconciliés dans un récit qui donne naissance à un nouveau genre, celui du roman, dont la forte individualisation et l'aspect résolument novateur ne sont selon nous pas incompatibles avec la dimension potentiellement allégorique du récit, qui devient malgré lui emblématique de la société de son temps (Racault, *Robinson* 186) : selon Jean-Paul Engélibert c'est en effet sa capacité à réconcilier les interprétations littérale et allégorique à travers le récit autobiographique qui détermine le caractère original et fondateur du récit (*Postérité* 56-57).

Aussi l'île de Robinson s'ancre-t-elle dans la tradition mythique millénaire de l'île comme lieu des origines, mais c'est précisément cette dimension originelle qui en fait le lieu de tous les recommencements et permet un renouveau constant de cette tradition, tant l'île est rendue

malléable par son extrême dénuement, paradoxe à notre avis constitutif de l'essence de ce lieu. D'originel à original, il n'y a alors qu'un pas ou plutôt qu'une lettre, et c'est cet infini renouveau au sein même de la tradition qu'incarne l'île selon nous, illustré ici par l'entrée de l'île dans le temps historique et par la pensée désormais politique des origines. À la croisée du récit de voyage et de l'utopie, *Robinson Crusoe* se situe aussi aux origines du roman réaliste qui se fonde sur un écart vis-à-vis des conventions, à travers la création un nouveau type d'intrigue, lequel fondera ironiquement une nouvelle tradition littéraire faite de reprise et de réécriture permanente : *Robinson Crusoe* devient ainsi selon Jean-Paul Engélibert un mythe littéraire de la modernité, dont l'intrigue typique sert de structure à ce que l'on a nommé la robinsonnade (*Postérité* 28). Ce mythe littéraire se définit en effet par sa capacité à être repris et adapté à chaque époque de l'histoire littéraire, puisqu'« un texte littéraire n'équivaut au mythe que lorsqu'il est réécrit, lorsque s'élaborent à partir de lui des versions différentes et divergentes » (Engélibert, *Postérité* 87). Il se trouve alors doté à chaque fois d'une signification nouvelle, puisque selon Gérard Genette c'est là le fondement même de toute réécriture, qui possède « ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens » (*Palimpsestes* 453). L'ouvrage de Defoe apparaît en effet comme une sorte de texte matriciel, qui contient en soi les conditions de sa propre réécriture, se fondant lui-même déjà sur un certain nombre de reprises, qu'elles soient anecdotiques, mythologiques et littéraires.

Jean-Paul Engélibert retrace une genèse plus détaillée de cette tradition de récits de survie insulaire, faisant remonter cette tradition à l'*Illiade* et au mythe de Philoctète, abandonné sur une île par Ulysse et ses compagnons en raison de sa blessure au pied. Parmi l'ensemble de ces hypotextes, nous retenons en particulier les récits de voyage mentionnés plus haut mais également *The Isle of Pines* (1668) de Henry Neville¹, qui constitue ce que l'on nomme une robinsonnade collective, puisqu'elle met en scène non pas un mais cinq protagonistes, et illustre encore une fois la rencontre entre mythe, récit de voyage et utopie au cœur de la robinsonnade. Les seuls survivants du naufrage du navire sont en effet quatre femmes et un homme, du nom de George Pines (qui donnera son nom à l'île), qui s'installent sur une île a priori idyllique et fertile, jouissant dans l'oisiveté la plus complète des fruits de cette dernière, laquelle réactive encore une fois le mythe des îles des Bienheureux ou du Paradis terrestre. George Pines apparaît alors comme un nouvel Adam polygame accompagné cette fois de quatre Ève, avec lesquelles il fonde quatre colonies distinctes peuplées de la progéniture de chacune. La première partie de l'œuvre est ainsi fondée sur l'idée d'une plénitude insulaire parfaite qui semble cependant peu chrétienne, celle-ci reposant à la fois sur l'idée de la polygamie et de l'inceste : comme la Nouvelle Cythère de Bougainville, l'île incarne ici la libre satisfaction de tous les désirs et fantasmes en l'absence de contraintes sociales (Engélibert, *Postérité* 34-35). Cette dimension idyllique et érotique laisse ensuite place à l'observation

¹ Il mentionne d'autres œuvres qui n'appartiennent pas cependant à la tradition britannique qui nous intéresse ici.

des origines d'une société nouvelle, qui bride progressivement la liberté de ses sujets à travers l'établissement d'interdits majeurs portant notamment sur l'inceste et l'adultère, dans une société au sein de laquelle Pines apparaît comme le patriarche tout-puissant (Lurbe 30). Le récit pourrait donc s'apparenter à une utopie, puisqu'il est rapporté par un navigateur hollandais qui aurait découvert cette société par hasard, de façon similaire à Hythlodée dans *L'Utopie*, et se déroule sur une île localisée dans la Terre Australe, lieu typiquement utilisé comme cadre de l'utopie narrative classique, comme nous l'avons vu plus haut. Le même souci de vraisemblance caractérise en outre ce récit, lequel se présente comme une relation de voyage véridique, et fut pris à la lettre par ses contemporains qui crurent à sa véracité (Engélibert, *Postérité* 35). Cependant, ainsi que le note Pierre Lurbe, le caractère utopique de cette société est mis à mal par son aspect pour le moins chaotique, théâtre de révoltes et de dissensions violentes (Lurbe 30) qui anticipe sur le genre de la dystopie, utopie inversée qui présente un monde cauchemardesque. Le récit ne correspond pas non plus tout à fait aux codes de la robinsonnade, puisque contrairement au modèle que définira *Robinson Crusoe* la société mise en place est régie par le principe d'oisiveté et n'est en rien transformée par le travail de ses habitants, péché originel qui selon Pierre Lurbe entache l'aspect édénique de la colonie (Lurbe 31) : Jean-Paul Engélibert explique quant à lui la perte du Paradis païen que constituait l'île par l'apparition de la société et de la politique à la mort du patriarche, laquelle sonne le glas de l'harmonie naturelle dans un récit qui selon lui « subvertit la Genèse » (*Postérité* 45). Aussi, dès les prémices de la fiction insulaire moderne, on remarque cette hybridité constitutive, entre mythes des commencements, relation de voyage, utopie/dystopie et robinsonnade, qui demeurera l'une des caractéristiques fondamentales du genre.

Une hybridité similaire caractérise *Gulliver's Travels* (1726) du satiriste Jonathan Swift, qui met en place une vision tout aussi ambivalente à la fois de l'utopie, de la relation de voyage et de la robinsonnade, et constitue pour certains l'une des premières parodies de *Robinson Crusoe*. À peine sept ans après sa publication, ce roman se trouve ainsi déjà réécrit et parodié de diverses manières, dans un récit qui semble, par l'aspect itératif de ses voyages, asséner des coups répétés au modèle établi par ce dernier. Gulliver effectue en effet quatre voyages, au cours desquels il découvre diverses îles sur lesquelles il est tour à tour naufragé, abandonné, puis victime d'une mutinerie et abandonné à nouveau. L'une des îles visitées fait écho au mythe de l'île flottante, qui vogue désormais dans les airs : c'est l'île de Laputa, laquelle illustre les dérives d'un intérêt trop poussé pour la science au détriment de la vie réelle. Par opposition à l'hypotexte¹, aucune de ces îles n'est en réalité déserte et Gulliver y rencontre des sociétés étranges, tour à tour utopiques et dystopiques, qui offrent une vision pour le moins négative de l'espèce humaine. Selon Frank Lestringant l'île constitue alors à nouveau un laboratoire, « lieu d'expérimentation, mais par une réversibilité

¹ Dans sa définition de l'hypertextualité, Gérard Genette appelle « hypotexte » le texte antérieur repris par un texte postérieur : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*Palimpseste* 13).

ironique, l'objet de l'expérience est moins l'autre, le nain, le géant, le savant, l'immortel, le Yahoo successivement rencontrés, que le moi » (*Livre* 349). Les Yahoos renvoient en effet à Gulliver une image déformée et caricaturale de la sauvagerie et de la bêtise humaine qui provoquent chez lui un tel dégoût qu'il en vient à abhorrer la simple vue de ses semblables, et à rejeter sa propre nature humaine en tentant d'appartenir à la race supérieure des Houyhnhnms. Il devient de la sorte le premier naufragé à refuser de quitter l'île et d'être ramené vers sa contrée d'origine, à tel point qu'il demande même au capitaine du navire qui le sauve contre son gré de le « débarqu[er] sur une île déserte, pour recommencer, pourquoi pas ? la robinsonnade, cette fois sans Vendredi » (Lestringant, *Livre* 354). Cette requête est cependant rejetée, et la robinsonnade manquée, signe du refus de l'individualisme extrême qu'elle incarne. À l'optimisme constant de Defoe, Swift oppose ainsi un pessimisme noir, et un rejet de l'ethos impérialiste qu'incarne son prédécesseur : « Le monde, d'ailleurs, n'est plus à conquérir, n'en déplaît aux esprits optimistes et chauvins, comme Daniel Defoe, l'auteur de *Robinson Crusoe*, ce contemporain que Swift s'acharne à démentir » (Lestringant, *Livre* 354). Ce sont également les genres du récit de voyage et du roman réaliste incarnés par *Robinson Crusoe* que Swift rejette, selon Richard Phillips : « [He] satirised Defoe's realistic style, the style of a travel writer seeking to convince his readers he was telling the truth, with detailed but nonsensical descriptions of travels » (153). De façon assez ironique, c'est précisément dans la veine des récits de voyage imaginaires que l'on classe aujourd'hui le récit de Swift, dont la qualité satirique fut progressivement lissée pour le ramener à la catégorie du récit merveilleux et de la littérature pour enfants, peut-être en raison de sa dimension insulaire et voyageuse : « Despite his satirical intentions, *Gulliver's travels* was read as yet another traveller's tale. It became a children's classic, but a classic of adventure. It was Defoe who triumphed, and Swift was carried along in his wake » (Green, *Dreams* 93).

C'est ainsi que la parodie devient malgré elle un hommage, et que Defoe fonde une littérature d'aventures insulaires qui fleurira au XIX^e siècle. Marthe Robert, dans son ouvrage dont le titre nous a inspiré pour certains des nôtres (*Roman des origines et origines du roman*) bien que son approche psychanalytique ne soit pas la nôtre, écrit très justement à propos de cette œuvre :

À maint égard c'est est un livre premier, un livre éminemment fondateur, qui entraîne le roman du siècle suivant à la recherche d'espaces inconnus et l'influence par surcroît au plus intime de la création, dans la mesure où, tombé précocement au niveau de la littérature pour enfants, il devient le guide et l'instructeur des futurs romanciers. (Robert 167)

Instructeur, il l'est effectivement pour la jeunesse, qui devient son principal lectorat suite aux coupes opérées par Rousseau dans son *Émile*, puisqu'il retient principalement l'épisode insulaire en vue de l'éducation de son disciple, économie que perpétueront les réécritures postérieures (Fougère, *Voyages* 262). En outre, ces émules de Defoe font progressivement de l'île un espace éducatif, sorte d'encyclopédie où l'on apprend les noms des plantes ou des animaux exotiques (Le Goff, « Paysage » 186), tandis que le récit se charge d'une forte dimension didactique et

moralisatrice : c'est le cas par exemple du *Robinson Suisse* (1812) de Johann David Wyss, dont un certain nombre d'inexactitudes botaniques et géographiques seront toutefois corrigées par Frederick Marryat qui le réécrira dans son *Masterman Ready* (1841), autre robinsonnade familiale à la tonalité pour le moins moralisatrice.

La réécriture devient alors à son tour un nouvel hypotexte, au point que le récit insulaire se constitue progressivement en un palimpseste de mythes et de récits antérieurs plus ou moins fondateurs. On y retrouve, en sus des allusions au mythe littéraire de Robinson, certains échos aux mythes plus anciens, tels que l'image de l'île édénique et abondante : l'île sur laquelle s'échouent la famille Seagrave et Masterman Ready contient à nouveau en son sein une enclave de verdure abondante au sujet de laquelle Mr Seagrave s'exclame : « It must be a Paradise! » (Marryat 83). Par ailleurs, ces reprises figurent bien souvent des robinsonnades collectives et renforcent l'aspect social de la robinsonnade, comme c'est encore le cas de *The Coral Island* (1858) de R. M. Ballantyne, qui met cette fois en scène trois jeunes garçons, et constitue l'une des premières « boys' stories » (Phillips 36) qui seront diffusées auprès d'un lectorat de plus en plus large au sein des magazines du type *Boys' Own* (Phillips 10). Ce récit fait à nouveau écho à l'idée de l'île nourricière et édénique, dont les bienfaits sont attribués par le jeune narrateur à la Providence divine : « [W]e regarded our lot as a most fortunate one, in being thus cast on an island which was so prolific and so well stored with all the necessaries of life. [...] Oh, it was a most enchanting scene, and I thanked God for having created such delightful spots for the use of man » (Ballantyne 83). Comme l'île d'Utopie, cette dernière est de surcroît protégée par un rempart circulaire, barrière de corail ouverte uniquement en un endroit : « We afterwards found that this coral reef extended quite round the island, and formed a natural breakwater to it » (Ballantyne 21), opposant ainsi océan violent et mer intérieure « as calm and as smooth as a pond » (Ballantyne 21), passage qui semble presque calqué sur la description de l'île d'Utopie citée plus haut. Cette Île de Corail réactive en outre le mythe de l'Atlantide engloutie par les flots, lorsque les trois jeunes hommes quittent finalement l'île : « In another moment the sun and the Coral Island sank together into the broad bosom of the Pacific » (Ballantyne 281). Tout se passe comme si dès lors que les protagonistes avaient quitté l'île, celle-ci perdait toute existence réelle et s'abîmait à nouveau dans le désert maritime, à la manière de l'Atlantide ou de l'île-poisson.

Selon Richard Phillips, environ deux robinsonnades paraissent chaque année au XIX^e siècle. Nous ne pouvons en conséquence pas toutes les lister ici – nous nous contenterons de noter l'importance de ce type de récit insulaire dans la cristallisation du genre de la littérature d'aventures, que montre très bien Phillips : « A survival story and spiritual biography, the Robinson Crusoe story was canonised as the archetypal modern adventure story, and as a foundational myth of modern, enlightened, imperial Europe » (Phillips 25). Cette dimension impérialiste est ensuite reprise et amplifiée au XIX^e siècle, dans une Angleterre désireuse de justifier l'entreprise coloniale

et de susciter des vocations impérialistes auprès de sa jeunesse : c'est un aspect qui a été très largement discuté par Rebecca Weaver-Hightower et Diana Loxley, et auquel nous reviendrons au chapitre 4.

Qui plus est, Defoe est à l'origine d'un autre sous-genre de la littérature d'aventures telle qu'elle se développera au XIXe siècle et qui met également l'île au cœur de ses préoccupations, à savoir le récit de piraterie qu'annonce déjà la fin de *Robinson Crusoe*, le héros étant sauvé par des pirates qui seront également présents dans ses *Farther Adventures*. Ce type de récit est associé plus largement au récit d'aventures maritimes que préfigure également le second livre des aventures de Robinson, genre dont nous allons maintenant donner un aperçu.

Roman de piraterie et d'aventures maritimes.

À peine un an après la parution de *Robinson Crusoe*, Defoe publie un roman intitulé *The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton* (1720), qui fonde à son tour une nouvelle tradition littéraire puisqu'il est l'un des premiers romans anglais à narrer les aventures d'un pirate et de ses compagnons d'armes : « Defoe wrote several narratives of pirates; in fact he is the inventor, so far as England goes, of that pirate genre that went on to become one of the most popular the modern world has told itself (equalled only by the much more recent cowboy story) » (Green, *Dreams* 85). Il crée ainsi un genre où le pirate, qui ressemble à s'y méprendre à un marchand (Green, *Dreams* 85), est au cœur d'aventures maritimes dont l'objet est bien sûr de faire le plus grand profit, et d'amasser un trésor bien souvent dissimulé sur une île déserte et inaccessible, qui deviendra un *topos* récurrent de ce type de récit. Martin Burgess Green signale de surcroît qu'à la différence de Robinson Crusoe, Singleton ne se trouve pas seul mais entouré, tout comme Ulysse dans l'*Odyssée*, de compagnons de route dont il devient le meneur, s'inscrivant en cela dans la tradition des aventures collectives entre frères d'armes ou frères de sang. La structure même de ce récit fait écho aux intrigues des récits de voyage, imaginaires ou non, évoqués précédemment, puisqu'elle correspond à la trajectoire circulaire d'un héros qui sortira grandi de ses tribulations maritimes, et abandonnera la piraterie pour devenir un honnête marchand, tant la limite entre ces deux personnages demeure floue au XVIII^e siècle (Green, *Dreams* 85).

Defoe définira également les types et les motifs récurrents de ces récits de piraterie à travers une œuvre qui lui est souvent attribuée bien qu'elle fût publiée sous le pseudonyme de Captain Charles Johnson, intitulée *A General History of the Pyrates, from their first Rise and Settlement on the Island of Providence, to the Present Time* (1724). On décèle dès le titre l'importance cruciale de l'île dans la constitution d'une telle communauté, ainsi que la visée historique et objective de l'œuvre. Elle se fonde notamment sur les procès de pirates célèbres et demeure relativement fidèle à ses sources, quoique le deuxième volume introduise trois personnages qui pourraient bien être entièrement

fictionnels, brouillant à nouveau la distinction entre fait et fiction¹. Ce récit narre la vie de pirates plus ou moins célèbres, et définit certains traits caractéristiques de ces personnages ainsi que leurs attributs typiques, lesquels seront repris dans la littérature postérieure : le pirate à la jambe de bois ou à la barbe noire, l'effrayant boucanier borgne, le pavillon noir qu'ils nomment le Jolly Roger, et bien sûr le motif de l'île au trésor et de sa carte – pour ne mentionner que ceux-là – deviendront bientôt les poncifs éculés de la piraterie moderne. Robert Louis Stevenson, dans son essai intitulé « My First Book : Treasure Island », reconnaîtra ouvertement sa dette envers Johnson (129), à qui il emprunta jusqu'au nom de l'un de ses pirates, Israel Hands. Néanmoins, l'histoire du Capitaine Misson, tirée selon l'auteur d'un manuscrit de la main du capitaine exposant lui-même ses aventures, s'éloigne quelque peu du récit de piraterie traditionnel et de ses motifs récurrents puisqu'il conte l'histoire d'une communauté de marins justiciers qui sillonnent les mers et luttent en faveur de la liberté. En effet, aidé de son fidèle lieutenant Caraccioli, Misson affranchit son équipage et établit une communauté maritime qui rompt avec les formes de pouvoir traditionnelles puisqu'elle se fonde sur des valeurs démocratiques fortes telles que la liberté, l'égalité et la souveraineté individuelle, distribuant équitablement les richesses entre tous : en raison de la dimension libertaire et utopiste de cette entreprise, le groupe refuse en outre d'être assimilé à une communauté de pirates, et navigue sous un pavillon blanc arborant l'inscription « liberty ». Puis, lorsqu'elle accoste à Madagascar, la troupe décide d'établir une colonie sur cette île, créant une communauté utopique désormais fondée, en raison du nombre accru de ses sujets, sur un réel gouvernement, dont les membres élus forment un conseil qui élit à son tour un gouverneur renouvelé démocratiquement tous les trois ans. La dimension égalitaire et libertaire de cette communauté, nommée Libertalia, est reflétée par la distribution égale de la propriété mais également, de façon intéressante, par le choix d'une langue commune composée d'un mélange hybride des différents langages parlés par ses habitants. Ici encore, on remarque le choix de l'espace insulaire pour l'établissement de cette colonie pirate libertaire et utopique, preuve de son aspect particulièrement propice à l'expérimentation politique. Néanmoins, cette île n'est pas déserte et c'est la présence d'autres hommes sur l'île qui entraînera la ruine de cette communauté, attaquée et détruite par une tribu autochtone qui forcera les derniers survivants à fuir et entraînera finalement la mort de ses deux dirigeants. L'authenticité du récit est là encore rendue plausible par la présence d'un manuscrit récupéré par l'un des marins, et providentiellement parvenu entre les mains de l'auteur : utopie, relation de voyage et littérature d'aventures historiques et géographiques se rencontrent à nouveau au cœur de ce récit génériquement ambivalent.

Après cet âge d'or de la piraterie au XVIII^e siècle, le phénomène s'essouffera au siècle suivant, et la disparition progressive de la menace réelle de la piraterie conduira la littérature à faire

¹ Pour une analyse de ce piratage de l'Histoire (le fait réel objectif) par l'histoire (l'anecdote au statut potentiellement fictionnel) chez Defoe voir l'article d'Emmanuelle Peraldo intitulé « Histoire des pirates et pirate(s) de l'Histoire dans quelques écrits de Daniel Defoe. »

du pirate une figure de plus en plus romantique, ainsi que l'explique Grace Moore dans son ouvrage consacré aux pirates et mutins du XIX^e siècle :

Perhaps as a direct consequence of the decline in pirate attacks close to home, the pirate underwent a metamorphosis in the 19th century literary imagination in both British and American literature. Representations of the pirate shifted from the dangerous, uncouth cutthroats like the notorious Blackbeard, to the brooding Romanticism of Byron's corsair and the swashbuckling charisma of figures such as Captain Hook and Long John Silver. (Moore 1)

La figure du « swashbuckler », héros chevaleresque maniant l'épée avec dextérité, est ainsi souvent incarnée par un pirate, figure ambivalente à la fois séduisante et dangereuse qui perdurera jusque dans la tradition hollywoodienne. Dans un mouvement inverse, à mesure que le pirate devient cet aventurier des mers séduisant et cet explorateur des temps modernes, le marin quant à lui incarne une figure de plus en plus respectable et ordinaire, à travers le genre du roman maritime ou roman d'aventures maritimes qui se développe au XIX^e siècle en Grande-Bretagne dans la lignée des *Farther Adventures* de Robinson. Empruntant également aux récits de voyage, ce type de fiction met souvent en scène des personnages de marins gentlemen qui sillonnent les mers et incarnent la *Pax Britannica*, se retrouvant parfois en conflit avec les pirates évoqués précédemment : « The individual sailor, particularly the officer, became the gentlemanly embodiment of all the best character traits of the British » (Peck 52). John Peck, dans son ouvrage sur la fiction maritime, évoque les exemples de Masterman Ready et de Midshipman Easy qui portent haut les valeurs britanniques et s'élèvent en modèles pour le jeune lectorat de Marryat, symboles s'il en est de la domination britannique sur les mers et de la respectabilité de ses sujets. Il s'agit de surcroît d'un monde essentiellement masculin, qui fait du bateau le modèle d'une communauté harmonieuse et hiérarchisée, unie dans un but commun qui efface pour un temps les conflits de classe, sorte d'île utopique flottante ou de microcosme sociétal exemplaire, bien que cette harmonie soit parfois rompue par la menace de la mutinerie, autre motif typique du genre.

La difficulté que pose en outre ce type de récit, comme nombre de ses prédécesseurs, est sa classification dans un genre déterminé, tant il peut être associé à différentes catégories et met en flottement la distinction entre les genres et entre réalité et fiction. Ainsi selon Odile Gannier, qui offre une étude détaillée des recoupements du roman maritime avec d'autres genres connexes dans son ouvrage très complet intitulé *Le Roman maritime*, « ce genre est de toutes manières protéiforme : roman picaresque, roman d'aventures, roman historique, roman populaire, roman-feuilleton, voire biographie romancée ou autofiction, ces variantes du roman et d'autres peuvent accueillir des histoires de marins ou des aventures de mer, des récits maritimes de plus ou moins grande ampleur » (14). John Peck, dans son étude de la fiction maritime (*Maritime Fiction*) inclut même des récits ne se déroulant pas sur un navire, mais ayant simplement un rapport avec les marins ou la mer ! Ce flottement générique passe également par une incertitude terminologique constitutive, tant les termes employés pour le désigner sont multiples et peu définis : il est tantôt appelé roman maritime

(« maritime novel », ou « sea novel » en anglais), tantôt roman d'aventures maritimes¹, tantôt récit de voyage maritime ou « seaboard narrative », « sea voyage narrative », ou encore « nautical fiction »... Selon Robert Foulke, qui tente de définir le genre du récit de voyage maritime dans son ouvrage intitulé *The Sea Voyage Narrative*, la limite entre récit de voyage maritime réel et fictionnel est elle aussi particulièrement floue : « [A]n unusually close relationship exists between historical accounts of voyages and literary fictions based on them—so close that it is often difficult to determine the purpose of the narrative by looking at its structure » (Foulke 13). Peut-être ce genre se définit-il essentiellement par cette trajectoire typique, que le récit cartographie progressivement au gré de la narration, épousant la forme du voyage.

Plutôt que de constituer le lieu central de l'action comme dans la robinsonnade ou l'utopie, les îles redeviennent ici de simples étapes d'un périple à la structure erratique, et l'on revient en cela au modèle ancestral de l'*Odyssée* : « Odysseus's wanderings served as the archetype for more than two millennia of sea voyage narratives in Western culture, with appropriate transformations for different times and places » (Foulke 64). On distingue dès lors l'importance fondamentale de l'espace dans la définition du genre, et c'est peut-être la fluidité même de l'élément marin, son aspect essentiellement insaisissable qui rend la définition de ce genre d'autant plus malléable. Ainsi, selon Letourneux, le roman d'aventures géographiques ne se distingue du récit de voyage qu'en termes de degré de dépaysement et d'étrangeté, dont l'amplification est permise par la dimension fictionnelle de ces écrits :

Si les récits de voyages exploitaient le goût du public pour un univers exotique, le roman d'aventures va en quelque sorte épurer cette recherche de dépaysement en faisant basculer le texte du témoignage authentique ou pseudo-authentique vers une altérité exhibée, et il fait glisser le récit de voyage d'une perspective réaliste vers une perspective romanesque. Ce genre littéraire se nourrit des procédés, inventés par le récit de voyage, pour donner l'impression d'une étrangeté du monde dépeint, d'un dépaysement radical, mais en les redoublant par l'altérité des événements extraordinaires. (*Roman* 88)

Au sein de ce roman d'aventures géographiques, par opposition à l'espace océanique associé au voyage, les îles apparaissent à nouveau tantôt comme des refuges ou des haltes salvatrices où l'on se ravitaille avant de reprendre la mer, tantôt comme des lieux menaçants par leurs abords dangereux et propices aux naufrages, et ponctuent le récit comme autant de péripiéties ou d'étapes terrestres. Ces épisodes sont en effet des incontournables du genre selon Boyer, en ce qu'ils constituent le pendant terrestre des aventures maritimes dont les îles redoublent l'insularité : « On le voit bien dès le *Capitaine Singleton* de Defoe : la tentation du rivage est telle chez l'auteur qu'il est facilement porté à déplacer l'aventure du navire vers l'île inhospitalière ou vers la Nouvelle Cythère » (« Typologie » 67). Le roman de piraterie rejoint ici le roman d'aventures maritimes auquel il peut incontestablement être rattaché, preuve de la fluidité des typologies établies. Ce qui relie alors l'ensemble de ces œuvres, c'est précisément leur dimension aventureuse et voyageuse, ainsi

¹ Voir l'article d'Alain-Michel Boyer intitulé « Pour une Typologie du roman d'aventures maritimes », qui souligne de la même manière la difficulté à en dessiner les frontières.

que la présence d'îles dont l'importance varie au sein de leur intrigue, preuve de l'aspect indissociable de ces deux éléments.

Il convient désormais d'étudier les invariants de ce motif insulaire à travers l'ensemble de la tradition que nous venons de passer en revue, des mythes les plus anciens aux genres fictionnels modernes, motif dont nous avons déjà souligné certaines caractéristiques saillantes qu'il nous faut à présent extraire et classer typologiquement afin d'en déterminer la cohérence et l'unité.

Chapitre 2 : De quelques invariants insulaires – Typologie et topologie

« Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie;
Une voix retentit sur le pont : « Ouvre l'œil ! »
Une voix de la hune, ardente et folle, crie.
« Amour... gloire... bonheur ! » Enfer ! c'est un écueil !

Chaque îlot signalé par l'homme de vigie
Est un Eldorado promis par le Destin;
L'Imagination qui dresse son orgie
Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin. »
— Charles Baudelaire, « Le Voyage. »

A l'issue d'un tel panorama, on pourrait aisément perdre de vue l'unité des récits insulaires au regard de l'incroyable diversité des œuvres au sein desquelles ils s'illustrent. Dès lors, il apparaît nécessaire de ressaisir ces diverses représentations dans une perspective comparatiste à travers l'élaboration d'une typologie assez large pour en ménager l'hétérogénéité. Il s'agira tout d'abord de définir un certain nombre de critères permettant de comprendre l'essence du site insulaire au sein de cette tradition mythologique et littéraire, afin d'identifier les invariants qui s'y maintiennent en deçà des variations génériques et textuelles, et donnent lieu à l'élaboration d'une topologie typiquement insulaire. Le même principe sera appliqué à la figuration des personnages et habitants de l'île, dont on s'efforcera d'établir l'unité à travers la définition d'un certain nombre de types, sur la base desquels les textes postérieurs pourront varier. Enfin, c'est la structure même de l'intrigue insulaire qui nous intéressera, intrigue qui semble déterminée et structurée par l'espace même de l'île, et dont nous tenterons d'établir une topologie matricielle, par-delà les spécificités de chaque œuvre.

1. L'espace insulaire, critères définitoires

La définition de l'île nous est apparue dès l'introduction comme problématique, c'est pourquoi il nous semble crucial de l'interroger dès l'orée de ce travail, en nous appuyant sur les mythes et textes passés en revue dans le premier chapitre, afin de parvenir à une définition préliminaire. Le problème que pose principalement cette définition est l'articulation entre d'une part la géographie et la topologie concrètes de l'île, et d'autre part ses différentes représentations mentales ou symboliques, et la façon dont elle fait « signe » pour le lecteur : c'est dans cette jonction que se loge le passage de l'espace au motif selon Éric Fougère, ou encore de l'insularité à ce qu'il

nomme « l'îlité », autrement dit l'idée d'île, qui peut s'illustrer à la fois sur le plan idéologique et sur le plan esthétique de l'imaginaire (*Voyages* 175). Il nous faudra donc explorer ces différents plans pour parvenir à une synthèse des critères définitoires de l'île, en commençant par le niveau géographique pour remonter jusqu'aux divers signifiés de l'île, afin d'en offrir la définition la plus complète et complexe possible à ce stade de l'analyse.

1.1. Le critère géographique : un espace second

Gilles Deleuze, dans son article intitulé « Causes et raisons des îles désertes », remarque déjà la faible détermination géographique de l'île : « L'île, à plus forte raison l'île déserte, sont des notions extrêmement pauvres ou faibles du point de vue de la géographie ; elles n'ont qu'une faible teneur géographique » (« Îles » 14). Souvent décrite en des termes très simples comme une terre émergée, « isolée de tous côtés par les eaux » selon le *Dictionnaire de la géographie* (George et Viers 245), la définition de l'île est en effet toute relative puisqu'elle ne se conçoit pas en soi, mais passe nécessairement par la considération de son altérité fondamentale. Altérité vis-à-vis de cet océan qui en dessine les contours, la borde et la menace, étendue infinie qui la constitue en espace, mais altérité aussi au regard du continent, dont il faut bien trouver un moyen de la distinguer : de cette autre terre émergée et entourée d'eau, l'île ne se différencie en réalité que par son aspect réduit et séparé relativement à ce référent continental. Ainsi selon Racault et Marimoutou : « La spécificité insulaire est nécessairement dérivée et seconde : penser l'île comme île, c'est la poser dans sa différence, ce qui n'a de sens que par rapport à une norme territoriale préalablement constituée en réalité de référence » (Marimoutou et Racault 9). L'île se définit alors de façon purement négative en ce qu'elle s'oppose au continent, notamment selon des critères de taille et de localisation. Si elle n'est pas nécessairement éloignée géographiquement du continent, comme c'est le cas de l'île d'Utopie qui en reste relativement proche, elle naît de cet écart et de cette coupure qui la fondent en île et la situent en marge de la « terre ferme » ou des voies maritimes : l'île de Robinson est précisément décrite comme « out of the very way of all human commerce » (Defoe, *Robinson* 35). C'est en cela qu'elle incarne ce lieu essentiellement « autre », ailleurs divergeant qui rompt avec le monde d'origine : comme on l'a vu, l'île a ainsi pu être considérée comme une « variation » endémique par un scientifique comme Wallace, tant ses conditions géographiques séparées et souvent éloignées favorisent le développement d'une topologie, d'une zoologie et d'une flore autres. Deleuze peut alors affirmer à raison qu'« il n'y a aucune unité objective dans l'ensemble des îles » (« Îles » 14) notamment quant à leur sol ou leur faune et leur flore, puisqu'elles engendrent autant de variations qu'il n'y a d'îles. L'île est un tout en soi, une et unique, espace de tous les possibles et « petit monde des lieux » (Fougère, *Voyages* 7) dont l'identité reste à construire, à la marge de celle du continent.

Il existe ainsi un flottement constitutif autour de l'île, dont la localisation et les contours flous sont pour partie dus à sa situation géographique au sein d'un océan, d'une mer ou même d'un lac ou d'une rivière, élément aquatique qui tantôt l'engendre et tantôt la ronge. Deleuze distingue en effet deux types d'île, l'une continentale, née d'une séparation d'avec le continent, l'autre océanique, île originaire constituée de coraux ou surgie des profondeurs océanes : « [Q]uelques-unes émergent lentement, quelques-unes disparaissent et reviennent, on n'a pas le temps de les annexer » (« Îles » 11). Dans les deux cas, l'île naît d'une rupture, de la terre par l'élément marin ou de la mer par la terre sous-marine, preuve de la tension constante entre ces deux éléments. Si l'île n'est pas toujours difficile d'accès, sa découverte s'illustre cependant toujours par une autre forme de rupture, qui marque le franchissement d'un élément à l'autre : dans sa version extrême cette rupture entraîne le naufrage, témoin de la fracture radicale qui sépare l'île du monde alentour. En outre, l'incertitude géographique soulignée par Deleuze explique probablement le thème antique de l'île flottante, qui apparaît et disparaît de la carte, ou se déplace, déroutant les cartographes aux techniques déjà peu fiables. Ce flottement cartographique est d'autant plus important que les îles se logent bien souvent aux confins, à la lisière de la mappemonde dont les bords se font de plus en plus flous, comme on l'a vu plus haut avec l'exemple de Thulé : selon Jacques Derrida « [...] l'île, la terre promise, le désert. Ce sont trois lieux aporétiques : sans issue ou chemin assuré, sans route ni arrivée, sans dehors dont la carte soit *prévisible* et le programme *calculable*. Ces trois lieux *figurent* notre horizon, ici et maintenant » (*Foi* 16). On distingue à nouveau l'altérité essentielle de l'île, laquelle se définit par son statut différentiel vis-à-vis du continent, ainsi que par sa faible détermination géographique qui en fait un lieu infiniment malléable. Elle incarne alors une sorte d'Au-delà, à la limite de l'espace connu, horizon incertain que l'on désire et que l'on craint.

Ce que souligne de surcroît la typologie de Deleuze, c'est la vocation double de l'île, à la fois reliée de façon souterraine au continent dont elle se sépare, mais également éminemment originaire et pure : « Il y avait des îles dérivées, mais l'île, c'est aussi ce vers quoi l'on dérive, et il y avait des îles originaires, mais *l'île, c'est aussi l'origine*, l'origine radicale et absolue » (« Îles » 12). Cette pureté absolue est illustrée par sa géométrie circulaire, forme parfaite s'il en est : « L'île est ce que la mer entoure, et ce dont on fait le tour, elle est comme un œuf. (Œuf de la mer, elle est ronde » (Deleuze, « Îles » 14). Cette dimension réduite et circulaire permet d'en faire aisément le tour, et de la circonscrire dans sa totalité : elle constituerait ainsi une version seconde et microcosmique du monde, dont l'aspect préservé et encyclopédique permettrait d'en étudier le détail à la loupe. On passe alors très rapidement de l'aspect géographique objectif à la perception de l'île, qui s'avère indispensable à sa définition, puisqu'on ne peut la saisir que relativement à un référent autre par rapport auquel elle est perçue comme telle : c'est ce qui permet à François Moureau d'affirmer que « l'île est d'abord conscience de l'île » (7). La dimension géographique originaire et séparée de l'île

telle qu'on vient de la définir nourrit ainsi tout un imaginaire de l'île, qui reprend à son compte ces deux critères essentiels de l'insularité.

1.2. Une origine seconde : de la séparation à la création

À partir de l'île déserte ne s'opère pas la création elle-même mais la re-création, non pas le commencement mais le re-commencement. Elle est l'origine, mais l'origine seconde. À partir d'elle tout recommence. L'île est le minimum nécessaire à ce recommencement, le matériel survivant de la première origine, le noyau ou l'œuf irradiant qui doit suffire à tout re-produire. (Deleuze, « Îles » 16)

Tout comme l'île est seconde par rapport au continent, l'origine qu'elle incarne ne peut être que la reproduction d'une origine première, contenue en puissance dans ce noyau et ce tout insulaire. Cette dynamique de création réconcilie les aspects dérivé et originaire de l'île, et explique peut-être sa capacité à se réinventer et se réécrire constamment dans les mythes et la littérature : elle se fonde sur ce principe même de création, mais à partir d'un fond existant chaque fois renouvelé, tant le dénuement initial de l'île la rend infiniment malléable. Deleuze évoque ainsi l'arche de Noé, qui recommence l'humanité sur une montagne marine, île nouvelle qui accueillera cette nouvelle genèse, à partir des débris de l'ancien monde préservés sur le bateau, origine seconde s'il en est. Il ajoute que « comme elle forme une seconde origine, elle est confiée à l'homme, non pas aux dieux » (« Îles » 17) : de la découverte du Nouveau Monde à l'île d'Utopie en passant par celle de Robinson, c'est précisément ce fantasme du recommencement de la main de l'homme qu'alimente constamment l'île, à travers un retour à l'innocence et à la plénitude des origines. C'est en outre la dimension absolument séparée et créatrice de l'île qui la constitue en île déserte, de sorte que la présence humaine n'en rompt pas le désert selon Deleuze, à condition qu'elle prolonge cette dynamique de séparation et de création (« Îles » 13). La question du désert de l'île semble donc fondamentalement circonstancielle, du fait de son éloignement des voies maritimes, (« elle est désertée plus qu'elle n'est déserte » (Deleuze, « Îles » 14)), et ne peut constituer un critère définitoire de l'île en tant que tel, d'autant plus que la possibilité même du récit suppose la présence humaine sur l'île. Nous retiendrons donc essentiellement les critères de séparation et de création dans le cadre de cette étude.

La possibilité d'une création *ab initio* suppose la position marginale ainsi que la pureté et le dénuement originels de l'île, bien souvent considérée comme cette table rase ou cette page blanche où tout est à reconstruire, qu'illustre parfaitement l'image de l'œuf employée par Deleuze, laquelle signifie à la fois pureté et travail de gestation à l'échelle réduite de l'île. Roland Barthes dans son étude de *L'Île Mystérieuse* de Verne définit ainsi le code adamique de l'île, qui implique le retour à un état de nature primitif dans l'espace vierge insulaire (« Par où commencer ? » 148), dont l'image archétypale est celle de l'île comme Paradis terrestre. L'île permettrait par exemple de remonter à la genèse de l'humanité et d'observer le passage de la Nature à la Culture, illustré notamment par l'apparition de la pensée et du langage, fantasme entretenu comme on l'a vu par les grands

explorateurs du XVIII^e siècle à travers le mythe du « bon sauvage » ou encore de l'« enfant de la nature », qui en serait la version originaire. La survivance du mythe du « bon sauvage » chez les Occidentaux illustre en effet selon Mircéa Eliade cette nostalgie des origines : « [E]lle trahit leur nostalgie de la condition édénique » (*Mythe* 44). L'aspect dérivé de l'île la constitue également comme le lieu d'une renaissance ou d'une recréation de soi, à mesure que l'on retrace les premiers pas de l'humanité : l'exemple le plus marquant est peut-être celui de Robinson, bien que cet aspect soit déjà présent à travers le motif de l'île comme théâtre d'une révélation mystique ou d'une épreuve psychologique ou spirituelle (on pense à Saint Brendan à la vue du Paradis ou même à Ulysse, qui renaît après une gestation de sept ans dans la grotte de Calypso). Cette renaissance permet parfois le passage du code adamique à ce que Barthes nomme le code édénique, où l'île abondante devient le lieu d'une plénitude absolue (« Par où commencer ? » 149) : ce critère ne peut cependant pas être retenu comme un invariant puisqu'il se présente en alternance avec le critère négatif de l'île cauchemardesque et inhospitalière.

Outre la recréation des origines de l'humanité et la renaissance à soi-même, l'île permet comme on l'a vu de recréer une société similaire ou alternative lorsqu'elle accueille plusieurs êtres humains, où l'espace insulaire se dote d'une signification éthique et idéologique. L'altérité et la séparation essentielles de l'île permettent alors la mise en place d'un autre type de variation sur le thème insulaire, politique cette fois. La société recréée sur l'île se conçoit elle aussi vis-à-vis d'une norme et d'un référent continental, qu'elle inverse ou qu'elle questionne à la manière d'un miroir plus ou moins déformant, phénomène que l'on observe notamment à travers le motif de l'île comme *mundus inversus* évoqué plus haut. À l'image de l'île, cette société est tantôt originaire (on pense à l'Atlantide) et tantôt dérivée de ce référent (comme celle d'Utopie ou de Robinson), et la dimension microcosmique de l'espace insulaire en facilite l'observation détaillée, *in vitro*, et en fait un laboratoire politique idéal. Ce type d'expérimentation exploite de façon similaire le symbolisme gestatif de l'île, dont la forme utérine renforce l'aspect protecteur et illustre la clôture nécessaire à la pureté de l'expérience : on se souvient de la forme fœtale de l'île d'Utopie, ou même de celle du lagon protecteur de *The Coral Island*. Le sexe de l'île est ainsi bien souvent féminin, que ce soit à travers l'imaginaire du retour aux origines au sein du giron maternel protecteur, ou en ce qu'elle incarne les dangers d'une séduction féminine létale qui nous renvoie aux mythes des sirènes ou de Calypso. Selon Vibart par exemple, c'est le premier de ces deux termes qui sous-tend l'imaginaire de l'île Océanienne : « Ceinturée d'eau tiède, d'une barrière de corail, l'île du Pacifique est un monde immobile, protecteur, un asile de paix à l'autre bout du monde. On a pu y voir une image de la félicité prénatale, moment privilégié de la vie de chacun, en deçà du temps et de la mémoire » (Vibart 117). Le retour aux origines suppose en effet un rapport spécifique au temps, où le mouvement spatial d'éloignement vers l'île implique une prise de distance simultanée avec la temporalité continentale.

1.3. Le temps des îles

La dimension mythologique de l'île la situe tout d'abord dans le temps immémorial des commencements, comme on l'a vu à travers la définition du mythe par Mircea Eliade (*Mythe* 21) et l'exemple de l'âge d'or de l'Atlantide, qui illustre cette nostalgie mythologique d'un temps idéal et révolu, situé résolument hors du temps linéaire de l'Histoire puisque les hommes y vivent dans une jeunesse éternelle. Deleuze associe précisément le recommencement insulaire à cette idée de régression temporelle : « Il y a dans l'idéal du recommencement quelque chose qui précède le commencement lui-même, qui le reprend pour l'approfondir et le reculer dans le temps. L'île déserte est la matière de cet immémorial ou de ce plus profond » (« Îles » 17). L'île apparaît en effet bien souvent comme le réservoir archaïque d'un temps primordial, comme le remarque Darwin dans l'archipel des Galápagos, réservoir qui permettrait d'observer un stade plus ancien de l'évolution, notamment à travers les us et coutumes de ses populations : la géographe Françoise Péron décrit ainsi les îles comme « des espaces conservatoires marqués par l'ancienneté de la langue et des usages » (Cooper-Richet 66). L'île constitue donc une variation aussi bien temporelle que spatiale, et c'est bien cette figure de l'île comme conservatoire endémique zoologique et anthropologique que retient Anne Meistersheim dans son étude transdisciplinaire des diverses figures de l'île :

La finitude de son espace, de son isolement, font tout naturellement de l'île un conservatoire. Conservatoire des espèces végétale ou animale auquel s'ajoute une variante originale avec le phénomène de l'endémisme, mais aussi conservatoire des sociétés humaines, avec leurs formes d'expression, leurs modes de vie, leurs formes sociales. (*Figures* 111)

En outre, selon Mircea Eliade c'est justement cette nostalgie pour un temps ancestral conservé dans l'île qui alimente le mythe du « bon sauvage » : « [L]a Renaissance comme le Moyen Âge et comme l'Antiquité ont souvenance d'un temps mythique où l'homme était bon, parfait et heureux. Et l'on crut retrouver dans les sauvages qu'on venait de découvrir les contemporains de cette époque mythique primordiale » (*Mythe* 44).

La temporalité alternative des îles s'incarne de surcroît dans sa dimension atemporelle et anhistorique déjà présente au cœur du mythe, et qui se trouve reprise tout au long de la tradition insulaire à travers une opposition entre temps insulaire et temps historique : on a pu noter le caractère uchronique de l'utopie où le temps, soustrait aux contraintes historiques, subit toutes sortes de distorsions, comme en témoigne l'in vraisemblable rapidité avec laquelle Utopus fit creuser l'isthme pour la constituer en île (More, *Utopia* 31). Ce hors-temps insulaire trouve un autre écho dans la dimension éternelle et donc atemporelle du Paradis terrestre, puisque c'est la Chute qui enclenche le passage au temps linéaire par la perception soudaine de la finitude humaine : ainsi, Saint Brendan, lorsqu'il atteint finalement le Paradis terrestre, « ne voit pas passer le temps » (Benedeit 165). Cook enviera quant à lui la capacité des insulaires à s'abstraire de toute perception

linéaire du temps fondée sur la distinction entre passé, présent et futur en s'ancrant dans la plénitude de l'instant, jouissance qui apparaît liée à l'innocence prélapsaire d'une existence insulaire en marge de l'histoire. Jean-Paul Engélibert associe de la même manière la plénitude insulaire à une forme d'atemporalité dans *The Isle of Pines* : « L'île comble le personnage qui y trouve sa plénitude. D'où la temporalité "étale" du récit : dès lors que Pines a établi sa domination sur les femmes, le temps n'est plus que le flux continu d'une satisfaction sans mélange » (*Postérité* 36).

L'aspect réduit, circulaire et séparé de cet espace semble en effet engendrer une temporalité propre, ainsi que le note Éric Fougère : « Il faut toujours en revenir à une structure circulaire du temps apparentée à celle de l'espace insulaire » (*Voyages* 101). La dimension cyclique du temps insulaire est illustrée par l'aspect répétitif des « travaux et des jours¹ » de Robinson qui, lorsqu'il se rend compte qu'il ne dispose plus de beaucoup d'encre, met fin à son rituel d'écriture quotidienne pour tenir un journal bien plus aléatoire, à mesure qu'il s'adapte au temps cyclique des saisons insulaires, dans l'alternance entre saison sèche et saison des pluies : « The rainy season and the dry season began now to appear regular to me, and I learned to divide them so as to provide for them accordingly » (Defoe, *Robinson* 83). Cette cyclicité implique en quelque sorte l'éternel retour du même, et donc l'absence de progression linéaire d'un temps dénué d'événements. C'est précisément en ces termes qu'Anne Meistersheim définit le temps des îles, citant Christian Huetz de Lemps² : « Le temps des îles est un "temps immobile" » (Meistersheim, *Figures* 103), qui requiert une acclimatation ou encore une « insularisation » (97) de la part du visiteur, sorte de renaissance à la vie et à la réalité spatio-temporelle insulaire. Comme on l'a vu, c'est bien en termes de renaissance qu'a souvent été interprété *Robinson Crusoe*, élément qui nous permet en outre de relier le critère de l'origine seconde à celui du temps alternatif de l'île, dans la mesure où c'est la renaissance qui autorise le passage d'une temporalité à l'autre. Ce temps insulaire étant lié de façon intrinsèque aux caractéristiques spatiales de l'île, il apparaît crucial d'en étudier les spécificités topologiques et paysagères.

1.4. Le paysage exotique de l'île : une topologie simplifiée mais symbolique

L'étude du paysage et de la topologie de l'île permet d'appréhender au plus près le passage de l'île en tant qu'espace à l'île comme motif discerné par Éric Fougère (insularité/iléité), du fait des nombreuses projections dont ses caractéristiques spatiales font l'objet, tant elles se trouvent dotées d'une dimension hautement imaginaire et symbolique. Avant même que l'homme eût atteint l'île, cette dernière alimente déjà un grand nombre de fantasmes insulaires, de désirs d'île illustrant sa forte propension à la projection exotique, en ce qu'elle constitue dès l'abord une invitation au voyage et au rêve. L'île est en effet avant tout une image, que ce soit celle du paradis que l'on s'en

¹ Pour paraphraser le titre du poème d'Hésiode, *Les Travaux et les jours*.

² Elle cite un article intitulé « Le temps et les îles », in *Les Îles en société*. Brest : Séminaire de l'URA 904, 1996, p.21.

va quérir, dans la lignée de Saint Brendan ou de Christophe Colomb, celle du refuge éternel des bienheureux nourrie par les mythes, ou encore celle de la table rase où tout redevient possible : « Œuf, ventre, profondeurs utérines, l'île relève du désir bien plus que des données d'une improbable géographie » (Lestringant, « Îles creuses » 24). Sa faible détermination spatiale ainsi que sa séparation fondamentale ouvrent en effet le champ à toutes sortes de projections imaginaires et autres constructions mentales : Ultima Thulé, au bord du monde, n'était-elle pas considérée dans l'Antiquité comme le lieu de toutes les inversions polaires ? Il semblerait alors que la distanciation de l'île la soustraie en quelque sorte aux contraintes géographiques et objectives du réel (Grosman 135), ce qui expliquerait son fort potentiel onirique et merveilleux.

Partant, ce qui filtre avant tout le désir d'île c'est l'ensemble de ces représentations ancrées dans l'imaginaire collectif étudiées au premier chapitre, et c'est précisément en ces termes que se définit l'exotisme : il s'agit bien de la projection sur l'espace perçu de quantité de représentations et de *topoi* préconçus, qui colorent notre appréhension du monde et alimentent notre fascination pour cet Ailleurs rêvé. Vibart affirme ainsi au sujet des îles du Pacifique : « Quelles que soient les réalités, les images littéraires prévalent, car il s'agit avant tout d'incarner un mythe » (Vibart 119). Peter Knox-Shaw explique ce phénomène de projection selon une logique d'appropriation de l'étrange par le familier, puisque comme on l'a vu plus haut il s'agit d'une stratégie permettant d'appréhender l'inconnu à travers le déjà connu, et de le rendre ainsi plus assimilable (3). L'altérité de l'île est donc à l'origine de sa dimension exotique, puisqu'elle entraîne nécessairement un dépaysement et une confrontation avec l'étrange et l'inconnu : l'étymologie même du terme exotisme (du grec *exō*, « au-dehors » et *exōtikos*, « étranger ») implique ce critère de séparation et d'altérité. Aussi, selon Tzvetan Todorov, « on chérit ce qui est lointain parce qu'il est lointain ; il ne viendrait à l'esprit de personne d'idéaliser des voisins bien connus » (*Nous et les autres* 356). Il s'agit bien entendu ici de l'imaginaire de l'île véhiculé par les continentaux, qu'il faut distinguer de l'image de l'île telle qu'elle est vécue par les insulaires (Meistersheim, *Figures* 70), dont on remarque l'absence notable au sein des récits de l'époque, peut-être parce que la tradition de ces habitants est orale, ou plus simplement parce qu'ils ne s'intéressent pas de la même manière à l'île qu'ils connaissent et qui ne revêt pas la même nature de fantasme. Selon Marc Moura (*Littérature des lointains*) il existe ainsi deux régimes de l'imagination exotique, qui semblent tous deux s'appliquer à l'île : le premier consiste en un fantasme de possession et de domination du monde, précisément rendu possible par l'aspect réduit et maîtrisable du petit monde insulaire, comme on l'a vu à travers l'exemple de Robinson Crusoe qui se voit déjà roi de son île. Le second exalte cette nostalgie et ce mouvement de fuite vers un espace considéré comme plus vrai ou plus authentique, que l'on observe chez nos divers ermites insulaires, de saint Jean à Gulliver.

Du fait de cette prégnance de la culture et du point de vue du visiteur sur l'île, dont les représentations se trouvent filtrées par quantité de mythes et d'images littéraires, l'île passe ainsi de

l'espace au paysage, en tant qu'elle se définit par la perspective et l'imaginaire de celui qui l'observe au sein des œuvres évoquées. En effet, selon Michel Collot c'est « la transformation des lieux réels par l'imaginaire qui en fait des paysages » (Collot 92). Ce paysage exotique insulaire se définit bien souvent par son aspect « tropical », déterminé à la fois par sa flore, sa faune mais également par son climat perçu comme clément : Gaston Bachelard, dans son étude de ces rêveries insulaires, affirme ainsi que « l'île rêvée est toujours tropicale » le froid étant « l'un des grands interdits de l'imagination humaine » (Bachelard 266). Si elle n'est pas réellement tropicale le climat y est généralement doux, à l'image du pays de cocagne décrit par Saint Brendan, expérience sensorielle complète qui fait appel non seulement à la vue mais également à l'odorat et au goût : « Il n'y a pas d'arbre ni d'herbe qui n'exhale une odeur suave. Les arbres sont continuellement chargés de fruits, et les fleurs toujours en plein épanouissement, sans tenir compte de la saison qui ne change pas ; c'est toujours l'été, et le temps reste doux » (Benedeit 163). Ce critère climatique semble vérifiable au travers de l'ensemble de la tradition évoquée jusqu'ici, excepté peut-être dans le cas d'Ultima Thulé, qui ne fit cependant l'objet de rêveries (quoique paradoxales) qu'au XIX^e siècle et semble plus menaçante qu'attirante, tant elle est froide et morne. Le paysage insulaire exotique se caractérise au contraire par ses couleurs chatoyantes et verdoyantes, ainsi que le remarque Cook à la vue de l'île de Thrumb-cap par exemple : « The land, however, was covered with verdure of many hues » (1 : 77), ou encore Bougainville à propos d'une des îles qu'il nomme les quatre Farcadins : « La verdure charmait nos yeux et les cocotiers nous offraient partout leurs fruits et leur ombre sur un gazon émaillé de fleurs ; des milliers d'oiseaux voltigeaient autour du rivage et semblaient annoncer une côte poissonneuse » (122). L'étrangeté et l'abondance de la faune et de la flore de l'île tropicale nourrissent la tendance encyclopédique des récits insulaires, qui décrivent à loisir ces plantes et animaux exotiques dans une visée souvent didactique, comme c'est le cas chez Marryat par exemple. Ce foisonnement botanique et zoologique contrebalance ainsi la réduction géographique de l'île, qui concentre en son sein une extrême variété d'espèces et de plantes. L'île devient alors à la fois une réserve naturelle et un jardin, botanique ou non, image typique du paysage en ce qu'il est entièrement modelé par l'imagination humaine.

D'un point de vue topologique, le premier constat qui permet de percevoir l'île comme telle est sa circonscription par l'élément marin, qui semble paradoxalement faire partie intégrante du paysage insulaire : toute tentative d'imaginer une île sans son pendant aquatique apparaît en effet vouée à l'échec, tant ces deux éléments sont indissociablement liés. L'océan est parfois même absorbé par l'île à travers l'image du lagon, dont le symbolisme nous est déjà apparu frappant : liquide amniotique au sein de l'île utérine, petite mer intérieure maîtrisée et protégée, la mer devient mère et se loge au cœur des cercles concentriques qui font de l'île un refuge clos et protecteur. De surcroît, par-delà la pureté symbolique du cercle, celui-ci constitue l'île comme une réplique de la terre, deuxième élément fondateur de son paysage : selon Anne Meistersheim, dès les poèmes

homériques l'île était considérée comme un miroir de Gaïa, et ses dimensions réduites permettaient aux Grecs de concevoir la terre, qu'ils imaginaient ronde (*Figures* 28). La pureté du cercle évoque également le principe de simplification qui régit l'île, ainsi que l'explique Jean-Michel Racault : « Les îles imaginées par la littérature visent à une simplification épistémologique ramenant les choses à une épure, surtout bien évidemment lorsqu'elles sont données pour initialement désertes, situation la plus fréquente dans les robinsonnades » (*Robinsons* 12). L'île apparaît ainsi comme un espace réduit et simplifié bien qu'éminemment métonymique et même synechdochique, en ce qu'elle constitue une partie du monde qui en reflète le tout : pour symboliser cet aspect microcosmique de l'île Anne Meistersheim a notamment recours à l'image de l'hologramme, figure dont chaque point contient la quasi-totalité des informations de l'objet représenté. De surcroît, chacun des espaces contenus dans l'île prend à son tour une dimension tout aussi hologrammatique : « Chaque lieu qui compose le paysage des îles est générateur de l'espace qu'il redouble par miniature : soit en creux pour la grotte, ou en relief pour la montagne. Pareillement le jardin vaut comme substitut insulaire » (Fougère, *Voyages* 135). L'île se caractérise alors par ce principe double de simplification et de symbolisation, et concentre divers niveaux de lectures dans un phénomène de verticalité qui contrebalance l'horizontalité océane : selon Éric Fougère l'île serait en ce sens une sorte de « superlatif spatial » (*Voyages* 7), par son caractère de réduction et d'isolement, tandis que Mario Tomé souligne à quel point « cet espace bien délimité, de dimensions réduites, favorise la faculté à élaborer des symboles » (Tomé 265).

Après la renaissance symbolique parfois opérée par l'immersion forcée suite au naufrage, le symbolisme régénérant de l'eau fait place à un espace intermédiaire tout aussi symbolique, celui de la plage, qui incarne la dimension superlativement frontalière et littorale de l'île. Ce littoral constitue en effet une grande partie de son espace et accueille dans un premier temps le naufragé toujours attaché au monde d'origine, dont il tente désespérément d'apercevoir les signes à l'horizon, élisant domicile dans cet espace intermédiaire de la lisière. Au bord de cette plage se trouve également bien souvent la principale relique du monde d'origine, l'épave qui en symbolise la ruine, ainsi que l'affirme Jean-Pascal le Goff dans son étude du paysage de l'île déserte :

[P]resque toujours présente, elle préfigure l'île et rappelle la condition de naufragé. Vestige du monde révolu, et prémice du monde insulaire encore à naître, que sa cargaison et ses planches même contribueront à édifier, nombril du nouveau monde, signe ambivalent d'une appartenance à l'ancien et de la naissance au nouveau, elle est pendant les premiers jours du séjour du naufragé le cœur du paysage. Sa progressive destruction, par l'action répétée des vagues, le travail destructeur du naufragé, ou une seconde tempête, accompagne l'installation dans l'île. Un monde commence vis-à-vis de la ruine de l'ancien. (« Paysage de l'île » 187)

L'épave constitue ainsi un espace tout aussi intermédiaire et symbolique que la plage où elle vient s'échouer, autre métonymie dans la métonymie, qui illustre à nouveau la propension de l'île à emboîter des espaces similaires à la manière d'une poupée gigogne. Mr Seagrave souligne précisément cet aspect intermédiaire de l'épave dans *Masterman Ready*, lorsqu'il revient quelque

temps plus tard sur les lieux du naufrage, et en perçoit les ruines sur la plage : « The remains of this vessel appear to me as the last link between us and the civilized world, which we have been torn from, and all my thoughts of home and country, and I may say all my longing for them, are revived as strong as ever » (Marryat 212).

À l'horizontalité de la mer et de la plage s'oppose ensuite la verticalité de la montagne ou de la colline, autre terme récurrent du paysage de l'île qui lui confère son relief et sa forme. Elle permet en outre au voyageur, au terme d'une difficile ascension, de constater le statut insulaire de cet espace, et d'en obtenir une vision panoramique : il s'agit bien d'embrasser son paysage d'un seul regard totalisant. Le sommet de la montagne accueille parfois même le Paradis, comme c'est le cas de Saint Brendan et de ses moines qui y parviennent après moult efforts (Benedeit 161), tandis que l'île tout entière peut être considérée comme une montagne gagnée par les eaux : il en va ainsi de l'île où Noé accoste avec son arche, ou encore de celle du Purgatoire de Dante. Signe vertical et zone de contact entre les éléments, de la mer à l'air en passant par la terre, son aspect saillant à la surface de l'île s'oppose symétriquement au creux souvent ménagé en son sein par une grotte, symbole quant à elle des profondeurs telluriques de cet espace. Cœur, antre ou ventre de l'île, elle « redouble l'île en son nombril » (Fougère, *Voyages* 110), noyau originel de son emboîtement superlatif. Elle sert alors de refuge ancestral au cœur des entrailles de l'île, et permet au Robinson de se protéger des agressions extérieures à travers une accumulation de barricades diverses : « [E]lle reflète à souhait cette tentation de l'enfouissement » (Le Goff, « Paysage de l'île » 190). Par ailleurs, de la même manière que le lagon elle est souvent perçue comme un lieu où l'on s'abîme pour mieux renaître : on pense à Ulysse quittant l'antre de Calypso et revenant à la vie après sept ans de réclusion, mais aussi à la grotte dans *The Coral Island*, qui combine la symbolique aquatique et tellurique du giron maternel permettant la renaissance insulaire à travers l'immersion initiatique de Peterkin, seul moyen de parvenir à la grotte doublement protégée par la terre et par les eaux, afin d'échapper à la menace pirate. Pour ce dernier la grotte représente tant le salut que le péril d'un engloutissement éternel, à la fois ventre et tombeau où il faut frôler la mort pour renaître à la vie : « It's the nearest thing to being drowned alive » affirme Jack (Ballantyne 193), tandis que Peterkin, désormais initié à l'héroïsme (« a hero » (Ballantyne 192)), s'inquiète : « [A]nd so we shall be buried alive in this place » (Ballantyne 193). L'initiation au secret de l'île qui résulte du passage par la grotte et du recueillement qu'elle implique, dans les mystérieuses ténèbres de son antre, lui confère une dimension mystique déjà présente dans la tradition chrétienne à travers la figure de saint Jean, qui aurait écrit le livre de l'Apocalypse dans une grotte sur l'île de Patmos. On retrouve cette dimension spirituelle de la grotte chez Robinson Crusoe selon Mario Tomé : « Dans l'aventure de Robinson il y a toujours une grotte, lieu de repos et de refuge par excellence, où il s'ouvre au monde de la rêverie et de la contemplation » (275). Si elle ne comprend pas de grotte, l'île contient parfois un autre type de creux protecteur, le jardin idyllique, comme c'est le cas dans *Masterman Ready* de

Marryat où le cœur de l'île est matérialisé par un enclos de verdure édénique, jardin fertile qui réplique à nouveau l'île en son centre. Ce lieu est tout aussi ambivalent que la grotte puisqu'il symbolise également un enfermement similaire : Robinson redoute de s'y installer définitivement, par peur de signer là son enfouissement définitif au cœur de l'île : « [Y]et to enclose myself among the hills and woods, in the center of the island, was to anticipate my bondage » (Defoe, *Robinson* 81), niant par conséquent toute possibilité de salut.

C'est ainsi que l'île progressivement se dédouble, et vient à contenir plusieurs types d'espaces et d'habitats eux-mêmes souvent doubles : Robinson décidera d'alterner entre son camp fortifié et sa maison de campagne logée dans la partie édénique de l'île, « I fancied now I had my country house and my sea-coast house » (*Robinson* 82). Anne Meistersheim décèle dans cette tendance à démultiplier les espaces insulaires une tentative de complexification et d'agrandissement de l'île, que les insulaires recréent à l'image du monde : « Ils vivent ainsi leur espace comme s'il était beaucoup plus grand. Ils le relativisent et le requalifient » (*Figures* 36). De la même manière, les itinéraires insulaires sont souvent beaucoup moins linéaires que sur le continent, ce qui confère à l'île une dimension labyrinthique qu'elle explique également par cette tendance des insulaires à complexifier l'espace et à « allonger les itinéraires » (*Figures* 83). L'image ancestrale du labyrinthe, localisé dès les origines sur une île à travers le mythe du Minotaure et de son labyrinthe crétois, symboliserait alors la spécificité de cet espace, à la fois simple dans sa géométrie et complexe dans sa topologie. Il en incarne en effet la dimension duelle, puisque cet espace apparaît tout d'abord comme une stratégie de protection mais symbolise également le danger de la perte et de la prise au piège dans les méandres de l'île pour le visiteur non averti : l'exotisme édénique du cœur de l'île se double ici d'un pendant bien plus menaçant et hostile, et c'est peut-être cette ambivalence insulaire qui constitue l'invariant le plus saillant de notre typologie.

1.5. L'ambivalence constitutive de l'île : un lieu intermédiaire

On a déjà évoqué plus haut l'envers négatif de l'île édénique qui exploite les potentialités volcaniques et menaçantes de cet espace, comme en témoignent l'île infernale de Saint Brendan, le Purgatoire de Dante, ou encore l'extrait du poème de Baudelaire cité en épigraphe de ce chapitre, qui illustre cet inévitable glissement de l'Eldorado à l'Enfer. Tout autant qu'elle fascine, l'île souvent effraie, et c'est sa capacité à accommoder ainsi les contraires qui semble être l'une de ses propriétés les plus intrinsèques. À la surface avenante et exotique de l'île s'opposent en effet ses inquiétantes profondeurs telluriques et volcaniques. Bougainville exprime parfaitement l'ambivalence du paysage de l'île lorsqu'il décrit l'un des quatre Farcadins, îlot qui provoque chez lui des sentiments opposés, entre attraction et répulsion, crainte et désir : « La mer brisait assez au large au nord et au sud, et une grosse lame qui battait toute la côte est nous défendait l'accès de l'île dans cette partie. Cependant la verdure charmait nos yeux et les cocotiers nous offraient partout leurs fruits et leur

ombre sur un gazon émaillé de fleurs » (Bougainville 122). Fruit défendu et femme charmeuse, l'île apparaît tout à la fois dangereuse et séduisante, à l'image du motif typique de la femme fatale : des lianes pour des cheveux, des crevasses où tomber ou des grottes où pénétrer, le paysage de l'île sexué au féminin semble alors tout aussi attirant que repoussant, figurant ainsi l'ambivalence du point de vue de ces explorateurs masculins à l'égard du féminin.

De surcroît l'île-tombeau n'est jamais très loin de l'île nourricière, dualité décelée plus haut à travers l'image de la caverne, qui incarne à la fois le refuge dans le giron maternel et la menace d'un enfouissement éternel. Carmelina Imbroscio explique justement l'ambivalence de l'île par la dualité de l'image maternelle qu'elle représente :

Comme le mythe maternel n'est pas nécessairement un mythe positif (l'archétype de la mère castratrice, assassine, ogresse, est bien enraciné dans de nombreuses cultures), de même le retour au ventre maternel n'est pas nécessairement rassurant ; au contraire, il peut signifier la perte d'un réseau de normes, qui s'effondrent à la lisière de l'obscurité. (Imbroscio, « L'Île » 207)

Ainsi, selon elle, l'aspect positif du retour à l'innocence de l'enfance se double d'un envers obscur lié à la possibilité d'une régression à l'état animal, en l'absence des normes de la société d'origine, preuve s'il en est de l'ambivalence inhérente à l'île (Imbroscio, « L'Île » 205). Le sexe même de cet espace, dont on a dit qu'il était souvent féminin, est décrit par Anne Meistersheim comme incertain et donc intermédiaire ou hermaphrodite : « L'île serait androgyne. Elle appartiendrait à une époque où les sexes ne sont pas encore bien différenciés au sein du grand magma de l'univers. Elle daterait presque d'avant la sexualité : “Il de île est un elle” dit André Clavel » (*Figures* 75). Cette dernière fait précisément de l'ambivalence l'une des neuf figures de l'île, qui nécessiterait la mise en œuvre d'une pensée complexe dans la lignée d'Edgar Morin, permettant d'appréhender simultanément ces termes contradictoires sans avoir à en résoudre les contradictions.

Partant, la perception de l'île par celui qui s'y trouve, c'est-à-dire son iléité, oscille alternativement d'un pôle à l'autre et se fait tour à tour asile ou exil, lieu sûr ou menaçant : les signes du dénuement et de la plénitude y sont en effet fondamentalement liés selon Jean-Paul Engélibert, qui évoque la « structure oxymoronique de ces récits de solitude insulaire, [où] la marge du monde se confondait avec l'espace mythique de sa rédemption » (*Postérité* 38). Pour les marins par exemple elle pouvait représenter d'une part la promesse d'un rafraîchissement et d'une guérison assurée en vertu de son climat favorable, comme c'est le cas chez Bougainville dont les matelots scorbutiques guérissent sur l'île de Tahiti grâce à son « climat [...] si sain » (152). Néanmoins, elle incarnait par ailleurs la perspective d'un marronnage forcé, peine ultime encourue par le mutin, illustrant la vocation pénitentiaire de l'île quand elle se fait exil (Le Goff, « L'Île déserte » 102). Une même île peut en outre engendrer à elle seule un grand nombre d'interprétations contraires, comme c'est le cas de l'île de *La Tempête* qui se charge, comme on l'a vu, d'une connotation différente en fonction de qui la perçoit. Une seule et même personne peut parfois même la percevoir d'une pluralité de

manières : Robinson exprime très clairement cette ambivalence constitutive de l'île à plusieurs reprises, dès le naufrage où il se trouve partagé entre joie et désespoir à l'idée de sa « dreadful deliverance » (Defoe, *Robinson* 39), l'île étant à la fois le signe de son emprisonnement (« prison » (78)) et l'instrument de son salut. Plus tard, examinant sa condition sur l'île il dresse une liste à deux volets de ses avantages et de ses inconvénients, lesquels semblent s'équilibrer (54), et parvient finalement à la conclusion suivante :

As I had no society, which was my affliction on one hand, so I found no ravenous beasts, no furious wolves or tigers, to threaten my life; no venomous creatures, or poisons, which I might feed on to my hurt; no savages to murder and devour me. In a word, as my life was a life of sorrow one way, so it was a life of mercy another. (Defoe, *Robinson* 106)

On comprend aisément au moyen de ce double balancement antithétique l'ambivalence fondamentale de la position du naufragé qui ne sait s'il doit se réjouir ou s'affliger de son sort, oscillation émotionnelle dont témoigne à deux reprises la mise en regard de termes positifs et négatifs de part et d'autre de la conjonction concessive « so ». Marthe Robert analyse ainsi l'aspect paradoxal du naufrage, dont la victime se trouve constamment tiraillée entre gloire et échec : « Car l'île déserte est double comme le désir qui la suscite aux confins du monde connu : elle reste jusqu'au bout un Paradis ambigu, le lieu sans nom où l'individu perdu en lui-même connaît tour à tour le bonheur des origines et l'isolement qui est le châtement de sa bouderie » (138). Pour une étude détaillée de ce dualisme extrême de l'expérience insulaire de Robinson, on se référera à l'analyse d'Éric Fougère, qui va jusqu'à affirmer que « toute l'île fait l'objet d'une polarisation » (*Voyages* 59), opposant la partie fertile et la partie désolée, la côte occupée par les cannibales et l'autre déserte, dualisme qui fait écho à l'ambivalence de Robinson.

Les charmes équivoques de l'île sont également reflétés par ses habitantes, comme on l'a vu avec l'image des sirènes ou des nymphes, réactivée à travers la figure de la vahiné, dont les attraits sont aussi séduisants que menaçants pour les marins qui peinent à y résister, illustrant ainsi la menace d'un « encaquement » des marins qui succomberaient aux séductions de ces femmes insulaires. Ce pouvoir de séduction est interprété par Bougainville en termes d'ensorcellement (131), ce qui souligne la dimension potentiellement magique de l'île, laquelle apparaît, tout comme ses habitantes, tant fascinante qu'effrayante : magie noire ou magie blanche, horreur ou merveilleux, c'est bien dans cette oscillation que réside toute son ambivalence. Dans *La Tempête* de Shakespeare, cette dualité est notamment illustrée par la lutte entre les forces obscures et aériennes incarnées respectivement par Caliban et Ariel. L'île apparaît ainsi comme une zone de contact entre les extrêmes, entre les forces telluriques obscures et les lumineuses forces célestes, et c'est précisément ce que représente l'espace décrit comme le Purgatoire dans la *Divine Comédie* de Dante, sorte de sas entre les ténèbres de l'Enfer et les lumières du Paradis. Cet aspect intermédiaire de l'île a pour corollaire une fluidité accrue des distinctions entre les espèces et les règnes, figurée notamment par les phénomènes de métamorphoses qu'elle favorise, avec Circé et ses pourceaux

ou encore l'hybridité de Caliban. Cette fluidité s'illustre aussi à travers la possible régression à l'état sauvage évoquée plus haut, signe de la porosité entre l'humain et l'animal sur l'île. Outre l'animalité, l'humain rencontre également le divin sur l'île, dont on a vu qu'elle pouvait constituer une zone de contact entre les hommes et les dieux, sorte d'espace intermédiaire à la lisière entre les mondes.

L'ancrage de l'île est donc foncièrement instable, c'est pourquoi elle est souvent représentée comme flottante, et même parfois animale, île-poisson qui porte en son essence même la perméabilité des règnes et l'aspect mouvant de cet espace. Cependant, et de manière paradoxale, elle apparaît parfois comme un lieu d'ancrage fondamental, où l'on s'immobilise pour un temps après l'errance maritime, point fixe d'une étape au gré du parcours. L'île est en outre considérée par ceux qui l'habitent non pas comme un lieu périphérique et flottant, défini par son altérité vis-à-vis du continent, mais au contraire comme le centre stable du monde, *omphalos* (ou nombril) pour les Grecs (Meistersheim, *Figures* 25), ou encore « centre secret du monde » pour les Samoans, sens que révèle son onomastique.

Cet aspect « secret » sous-entend par ailleurs la coupure et la clôture qui la préservent du monde extérieur, et ce lien entre centralité et clôture est établi par Gilbert Durand dans ses *Structures Anthropologiques de l'Imaginaire* :

Si la notion de centre intègre rapidement des éléments mâles, il est important de signaler ses infrastructures obstétricales et gynécologiques : le centre est nombril, *omphalos* du monde [...] C'est pour ces raisons utérines que ce qui sacralise avant tout un lieu c'est sa fermeture : îles au symbole amniotique, ou encore forêt dont l'horizon se clôt lui-même. (Durand 281)

Néanmoins, la notion de clôture apparaît tout aussi ambivalente, puisque la possibilité même du récit insulaire suppose la pénétration d'un élément extérieur et donc une certaine forme de circulation : il en va ainsi de l'île d'Utopie, dont les nombreuses barricades sont franchies par Hythlodée, ou encore de l'île déserte où pénètre nécessairement le naufragé. Selon Racault dans le cas de l'utopie « lorsque le voyageur-narrateur accède au statut de personnage “plein” impliqué dans une intrigue, elle doit renoncer à la clôture mentale d'un microcosme autocentré pour laisser entrer en elle le mal du monde, en somme cesser d'être une île » (« Géographie » 257). C'est bien ce paradoxe qu'exprime le titre de l'ouvrage de Carlo Ginzburg, *Nulle Île n'est une île*, tant le principe de circulation est nécessaire au fonctionnement de cet espace qui perd en conséquence son statut d'insularité pure. La barrière de corail comporte toujours une faille, et c'est par là que peuvent pénétrer les agressions extérieures : c'est ainsi que surgissent les requins qui attaquent les naufragés de *The Coral Island*, ou encore les pirates qui viennent les capturer. L'événement pénètre alors dans le temps préservé de l'île, et c'est par ces failles que s'introduit le temps linéaire et historique. Aussi la structure même de l'espace insulaire est-elle double, et cette nécessaire circulation est illustrée à travers une expérience zoologique mise en place par le narrateur du roman de Ballantyne, lorsqu'il crée un petit bassin artificiel et y réunit divers animaux marins, mais s'étonne de les trouver presque tous morts après les avoir laissés quelque temps dans cet enclos : il apprend alors que si l'eau ne

circule pas elle s'évapore, et se voit obligé d'y apporter de l'eau pour permettre la survie de ses petits habitants. Le « miniature Pacific » (Ballantyne 107) ne peut ainsi fonctionner en autarcie, et nécessite un apport extérieur pour survivre et prospérer : le microcosme doit obligatoirement communiquer avec son référent. L'image la plus apte à décrire ce phénomène est peut-être celle de l'enclave, qui incarne précisément ces impératifs contradictoires, se trouvant à la fois isolée d'un référent extérieur auquel elle s'oppose, bien qu'elle lui soit fondamentalement perméable. Le microcosme insulaire est de surcroît fondé sur une autre contradiction essentielle, en ce qu'il réplique le monde en même temps qu'il le déforme et l'inverse : il est l'autre du monde mais en fait également partie, altérité altérée d'un référent mis en flottement.

Il semble ainsi que ce soit la séparation de l'île par rapport au continent, ainsi que le flottement géographique qui la caractérise, qui permettent ces renversements et cette irruption du merveilleux dans l'île : espace intermédiaire, elle se loge également à la frontière entre réel et irréel, vraisemblable et surnaturel, réalité et fiction. Sa cartographie même vogue entre données scientifiques et puissance de l'imaginaire, quand surgit sur la carte l'île-poisson de Saint Brendan ou encore son Paradis terrestre ; plus tard, c'est la Terre Australe qui flotte à sa surface, superposant à nouveau mythe et géographie. De l'utopie à la robinsonnade en passant par le récit de voyage imaginaire, c'est l'apparente vraisemblance de ces textes, lesquels se parent de tout un « dispositif attestataire » (Racault, « Géographie et Topographie » 249) fait de préfaces et de cartes, qui met en flottement leur dimension fictionnelle, tandis que la prégnance du mythe et de l'imaginaire dans les récits de voyage réels tend au contraire à questionner leur objectivité. Il s'agirait alors davantage de se conformer à une tradition littéraire connue et attendue par le lecteur plutôt que de prouver l'authenticité du récit, situant le récit insulaire à la lisière entre le réel et l'imaginaire, au cœur de la fiction, à mesure que l'intertextualité se substitue à la *mimesis*. L'île permet par conséquent de questionner les limites du réel, et rend vraisemblables ou du moins acceptables des phénomènes considérés autre part comme improbables, en raison de la mise en question des normes continentales qu'elle opère :

Le merveilleux surgirait alors au moment où l'on arriverait à passer de l'autre côté de ce miroir. L'île déserte représenterait alors une sorte de non-espace ou mieux, peut-être, un espace de liberté pour l'imagination, dont la réalité serait en effet non contraignante et dans lequel on pourrait couler ce que l'on veut. (Reig 9)

On pourrait ainsi conclure avec le même auteur :

Quoi qu'il en soit, flottant entre l'imaginaire et le réel, dans une spatialité indéfinie et une temporalité indéterminée, ouverte sur un ailleurs chaque fois inattendu, l'île n'a pas fini d'exciter la curiosité, les convoitises et l'inventivité des hommes et, malgré les ponts lancés ici ou là, son ancrage rester toujours difficile à réaliser. (Reig 12)

Il résume là à merveille l'ambivalence constitutive de l'île, liée à son incroyable plasticité et à sa capacité à se loger dans l'espace fécond de l'entre-deux, voguant indifféremment d'un pôle à l'autre au sein d'une myriade de récits insulaires qui constamment la renouvellent. L'ambivalence

affecte ainsi tous les niveaux de lecture de l'île, de son espace séparé mais relié, central mais marginal, à son origine nouvelle mais dérivée, en passant par sa temporalité figée mais nécessairement poreuse au dynamisme de l'action, jusqu'à son paysage double et polarisé, qui entre dans un rapport ambivalent avec celui qui le perçoit. Marimoutou et Racault résument l'ambiguïté de l'île en ces termes : « Ainsi éclaté en archipel, le site insulaire se prête à une appréhension raisonnée du divers inscrite dans le régime rhétorique de l'antithèse » (Marimoutou et Racault 11), ambiguïté qui se lit jusque dans la stylistique du récit, comme on l'a vu à travers les balancements de Robinson. Mais le divers, c'est aussi l'autre, et la dualité nous mène alors tout naturellement à l'altérité, qui régit le lien entre les espaces mais également entre les êtres : après cette étude détaillée des traits définitoires et essentiellement contradictoires de l'île, il s'agit désormais de dessiner un portrait de ses occupants typiques et des rapports qu'ils entretiennent, afin de comprendre le lien entre l'espace et les êtres qui l'habitent.

2. Des hommes et des îles : à la rencontre de l'altérité insulaire

On a noté le paradoxe de l'île déserte, selon lequel « nulle île n'est une île » puisqu'il y a nécessairement circulation entre cet espace et son autre continental, dont elle ne peut être complètement séparée : cette rencontre est nécessairement opérée par l'arrivée d'un être sur cette île, qui en découvre l'altérité. Si l'île ne peut être complètement recluse et isolée, il en va de même pour l'homme, qui y découvre toujours une forme d'autre insulaire tout en conservant son lien avec la société d'origine, ce qu'évoque parfaitement la célèbre formule de John Donne : « No man is an island, entire of itself; every man [is a piece of the continent, a part of the main. [If a clod be washed away by the sea, Europe [is the less [...]] » (*Devotions* 103). À l'aspect dérivé de l'île fait donc écho la dimension tout aussi dérivée de l'être humain sur l'île, dont l'humanité le relie au monde qui l'entoure. Ainsi selon Deleuze :

L'élan de l'homme qui l'entraîne vers les îles reprend le double mouvement qui produit les îles en elles-mêmes. Rêver des îles, avec angoisse ou joie peu importe, c'est rêver qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence. (« Îles désertes » 12)

S'il ne recrée pas nécessairement sur l'île, l'homme du moins y dérive et se l'approprie, comme nous le verrons plus bas. Il nous faudra tout d'abord décrire les différents personnages qui dérivent vers l'île, pour ensuite déterminer quelle forme d'altérité ils y trouvent, et la façon dont ils se définissent par rapport à elle.

2.1. Typologie des héros

Sur l'île viennent s'amarrer une myriade de personnages qui ont cependant une caractéristique commune : on peut tous les considérer d'une certaine manière comme des

explorateurs héroïques. Celui qui inaugure cette tradition incarne en effet le héros mythique qui s'en revient du combat et parcourt les mers, rencontrant sur chaque île un obstacle à surmonter avant de retrouver le chemin de son île natale : explorateur contraint, peut-être, mais explorateur tout de même, et héros sans aucun doute. Même Saint Brendan, ce moine errant à la recherche du Paradis, a l'audace de s'embarquer vers l'inconnu à travers l'Atlantique sur un rafiote de fortune, et fait face à toutes sortes de péripéties insulaires avant de parvenir à son but ultime. Il en va de même des chevaliers de la table ronde, qui errent d'île en île à la recherche du Graal sacré au gré d'un parcours semé d'embûches, héros médiévaux à la bravoure incontestable. Les grands navigateurs (réels ou fictionnels) qui partent ensuite à la découverte des confins prennent une dimension tout aussi héroïque lorsqu'ils décident de s'aventurer où nul autre n'est allé avant eux, bravant les mers et les dangers au cœur de ces espaces inexplorés : on se souvient de la mort supposément héroïque de James Cook, dont la bravoure et le sacrifice seront dotés d'une dimension mythique. C'est ce même esprit qui anime Robinson lorsqu'il quitte la sécurité du domicile familial, essayant naufrages et revers de fortune sans jamais renoncer à sa « wandering inclination » (Defoe, *Robinson Crusoe* 5). Même les scientifiques qui partent à la découverte des îles sont dotés malgré eux d'une dimension héroïque et exploratrice, leurs récits de circumnavigations étant lus comme de palpitantes relations de voyage par un lectorat avide d'aventures maritimes. Enfin les figures de pirates incarnent un héroïsme plus ambivalent, teinté parfois de sauvagerie, et se logent à la frontière entre gentilhomme et criminel. C'est en effet la bravoure du Capitaine Misson qui le désigne comme meneur inévitable de la bande, lorsqu'à la mort du capitaine il prend les commandes et repousse de façon spectaculaire l'ennemi pourtant supérieur en nombre : il incarne de surcroît des valeurs héroïques et chevaleresques fortes, gracieux ses prisonniers et secourant une peuplade en détresse près de l'île de Madagascar.

En outre, ces personnages sont généralement jeunes (du moins au début de leurs voyages), ce qui leur confère cette audace et cette propension à braver l'inconnu que l'on associe typiquement à la jeunesse : s'ils sont souvent adultes, la jeunesse des protagonistes est portée à son paroxysme avec les « boys' stories » telles que *The Coral Island*, où les héros sont de jeunes hommes dont la maturité semble cependant excéder leur âge, en particulier Jack dont le physique et l'intellect sont déjà ceux d'un adulte. Laurence Kitzan développe ce point : « The boy heroes presented by many writers were really adults artificially made young to appeal to young readers, but bearing all the qualities, including physical strength, at the adult level that alone would make many of their adventures possible » (Kitzan 6). De surcroît, il est important de noter qu'il s'agit généralement d'hommes, écrasante masculinité qui résulte du fait que seuls les hommes étaient alors autorisés à quitter la sphère rassurante du foyer pour partir à l'aventure. Si l'on rencontre des femmes sur les îles, elles représentent tantôt une menace pour les hommes qui courent le risque de mettre fin à leurs aventures pour demeurer auprès d'elles, tantôt des damoiselles en détresse qu'il s'agit de

secourir, au sein de la légende arthurienne ou même dans *The Coral Island* dont les héros se considèrent comme de preux chevalier partis défendre l'honneur d'une jeune femme : « as true knights » (Ballantyne 279). On observe ainsi l'importance de la virilité comme signe distinctif de ces héros, qui représentent en quelque sorte un idéal de masculinité et incarnent souvent des valeurs morales fortes. Ces héros alors tout naturellement présentés comme des meneurs, de Captain Singleton à Jack en passant par Cook, au sein d'un groupe d'hommes soudés par les péripéties maritimes autour de cette figure centrale du héros solaire. Leur pouvoir de décision se fonde sur leur bon sens, qui leur permet de survivre à ces épreuves en mettant en œuvre des stratégies ou des ruses diverses illustrant également leur intelligence : ce trait était déjà saillant au sein du mythe d'Ulysse, seul capable d'écouter les avertissements divins ou de tromper ses ennemis. De même Saint Brendan a la sagesse de ne pas s'aventurer sur l'île-poisson et sauve ses compagnons lorsque celle-ci commence à se mouvoir, tandis que l'archétype du bon sens est incarné par Robinson qui procède constamment par déduction rationnelle pour parvenir à ses fins.

Enfin, la plupart de ces héros sont animés par un désir de possession, qui peut être monétaire comme c'est le cas chez les pirates amassant leur butin ou même chez Robinson, qui désire s'élever au-dessus de sa condition moyenne. Il peut également s'agir d'une volonté de possession coloniale, avec à nouveau Robinson roi de son île, ou encore les navigateurs prenant solennellement possession des contrées découvertes au nom du pays dont ils sont les ambassadeurs. Mais ce désir de possession peut parfois avoir pour objet bien plus immatériel celui de l'accession à la vérité : Saint Brendan part en quête d'un lieu, certes, mais également de la certitude de la connaissance métaphysique qu'il incarne. C'est encore la possession d'une forme de vérité que recherchent les explorateurs lorsqu'ils tentent de comprendre l'utopie et d'en rapporter les leçons dans leur contrée d'origine, ou encore les voyageurs scientifiques tels Darwin ou Wallace, dont le but est d'étendre leur connaissance du monde et de ses habitants par le biais de leurs voyages. Enfin, ce désir de possession peut s'appliquer à l'espace insulaire mais également à ses occupants, animaux ou humains, que les explorateurs tentent tour à tour de capturer, de soumettre à leur joug, ou même de convertir à leur foi, à la manière des missionnaires aux visées évangélisatrices. Le rapport entre le nouveau venu et les occupants de l'île est ainsi crucial, et il s'agit désormais d'en donner un aperçu.

2.2. Un bestiaire fabuleux

Avant que de découvrir l'humanité dans l'île, le nouvel arrivant est souvent confronté à son étrange animalité, qu'il peut apercevoir avant même d'y avoir accosté : ce sont les hybrides et dangereuses sirènes, mi-femmes mi-oiseaux, les monstrueux cyclopes avides de sang ou encore les magnifiques vaches qu'Ulysse et ses compagnons s'accaparent et dévorent, provoquant alors le courroux divin. Ce sont aussi les gigantesques brebis de Saint Brendan, l'hybride île-poisson

incarnant l'animalité essentielle de l'île, ou encore l'Île aux Oiseaux où il rencontre de superbes volatiles blancs qui lui parlent et le guident (103-105). Les animaux insulaires sont ainsi tantôt les opposants, tantôt les adjuvants du héros, qu'ils menacent ou secourent. Ils apparaissent souvent comme des créatures étranges ou fabuleuses, du fait de leur aspect peu familier : cette thématique est fréquemment liée à celle de l'hybridité et de la magie, comme c'est le cas sur l'île de Circé dont les animaux furent autrefois des hommes, ou encore sur l'île de *La Tempête* aux créatures magiques hybrides tel Caliban, mi-homme mi-poisson (*Tempest* 2.2.24-25). Si elles ne sont pas nécessairement magiques, ces créatures se caractérisent néanmoins par leur étrangeté, qui serait amplifiée par la dimension endémique de l'île, dont on a vu qu'elle favorisait le développement d'espèces spécifiques à cet espace du fait de son éloignement et de son isolement.

De surcroît, la présence abondante d'oiseaux souvent exotiques déjà observée chez Saint Brendan semble être une constante du paysage insulaire, dont ils accentuent la verticalité et peuvent incarner le chaos : on se souvient des « milliers d'oiseaux » de l'un des Farcadins décrit par Bougainville (122), mais c'est aussi la présence abondante d'oiseaux que note Robinson Crusoe lorsqu'il explore son île : « I saw abundance of fowls, but knew not their kinds, neither when I killed them could I tell what was fit for food, and what not » (Defoe, *Robinson* 44). Créatures étranges et inconnues, les oiseaux sont ici encore appropriés et mis au service de la survie du naufragé, de la même manière que les chèvres que découvre ensuite Robinson, qu'il tue ou tente de domestiquer. Cependant, Robinson vit également dans la crainte d'être dévoré par les « wild beasts » (Defoe, *Robinson* 43) dont il est persuadé qu'elles demeurent sur l'île, bien qu'elles ne manifestent leur présence à aucun moment. Ces dernières incarnent en effet la présence de la sauvagerie au cœur de l'île, qui réveille les instincts de chasse et de lutte du nouvel arrivant au sein de ce monde hostile car inconnu et non civilisé (Letourneux, *Roman* 289). Pour vaincre le monde sauvage de l'île, il faut alors que le visiteur retrouve en lui-même une forme d'animalité, instinct prédateur qui lui permet de venir à bout de sa proie en se fondant dans le paysage insulaire, comme le découvre Robinson lorsqu'il tente de chasser les chèvres de l'île (Defoe, *Robinson* 50), ou encore Captain Singleton lorsqu'il se trouve abandonné avec ses compagnons sur l'île de Madagascar et souligne la similitude entre homme et bête de proie : « [We] often met with wild and terrible beasts, which we could not call by their names; but as they were, like us, seeking their prey, but were themselves good for nothing, so we disturbed them as little as possible » (Defoe, *Singleton* 23). Aussi, selon Letourneux la chasse « donne au chasseur un peu de la sauvagerie de la bête traquée » (*Roman* 290), qu'il lui faut accepter mais également contenir. La prise de possession de l'espace insulaire passe ainsi par une lutte avec les bêtes plus ou moins sauvages qui l'habitent, qu'il s'agit de chasser ou d'appriivoiser à la manière de Robinson qui « se plaît à trôner entouré de sa petite cour d'animaux familial » (Racault, *Robinson* 343), affirmant ainsi sa souveraineté absolue sur l'île. Ce semblant de civilisation recréé constitue peut-être un moyen de combattre cette sauvagerie rencontrée à la fois

hors de lui et en lui, en affirmant son humanité et sa supériorité vis-à-vis de l'espèce animale. Mais Racault souligne l'artificialité d'une telle tentative, car selon lui « la présence d'autrui, limite potentielle de la souveraineté, peut seule lui donner un contenu réel » (*Robinson* 343). Ce processus est rendu possible par la rencontre avec un autre être humain sur l'île, lui aussi souvent caractérisé par sa sauvagerie ou son primitivisme.

2.3. Présence du primitif dans l'île

Si l'île est parfois complètement déserte, elle porte généralement la trace d'une présence, qu'elle soit actuelle ou antérieure, animale ou humaine, présence qui provoque des sentiments ambivalents chez le visiteur continental, allant de la fascination à la crainte. Cette ambiguïté est déjà présente au cœur du mythe insulaire, dont les créatures hybrides incarnent cette rencontre entre sauvagerie et humanité par leur caractère souvent mi-humain mi-animal, et enchantent le voyageur tout autant qu'elles l'effraient. On discerne une ambivalence similaire dans la perception des insulaires par Christophe Colomb, qui décrit les Taïnos comme un peuple docile et bon (Colomb et Navarette 43), tandis que les habitants d'Hispaniola incarnent la résistance aux velléités coloniales européennes, au point d'en tuer les ambassadeurs dont les représailles seront tout aussi sanglantes. À la violence de l'entreprise coloniale espagnole dans le Nouveau Monde s'oppose la fascination des navigateurs du XVIII^e siècle pour les habitants du Pacifique, à travers le mythe du « bon sauvage » évoqué plus haut. Ces derniers représentent alors un idéal de pureté et d'innocence perdue par les Occidentaux, notamment dans leur rapport au temps et leur incroyable liberté au regard des normes sociétales européennes, en particulier en termes de sexualité. Selon Tzvetan Todorov il existerait ainsi trois principes constitutifs du « bon sauvage » et du primitif qu'il incarne, présents chez Lahontan et même en partie chez Diderot dans son *Supplément au Voyage de Bougainville*, à savoir premièrement le dénuement et l'exigence de la pauvreté, mais aussi l'égalitarisme ou l'abandon de la propriété privée, et enfin la vie à l'écoute de la nature, dont l'expression la plus évidente serait la liberté sexuelle (Todorov, *Nous et les autres* 365-67). Le bonheur insulaire résiderait alors dans une vie simple et oisive en harmonie avec la nature clémente, mode de vie idéalisé par ces auteurs qui l'opposent à la corruption de la société européenne dont le « bon sauvage » incarnerait les origines perdues. Ces habitants des îles fascinent de la sorte jusqu'aux scientifiques les plus reconnus, tel Charles Darwin pour qui ils incarnent une forme de primitivisme qui permettrait d'observer un stade antérieur ou alternatif de l'évolution.

Cependant, cette idéalisation de l'innocence primitive se trouve bien souvent contrebalancée par l'aspect inquiétant ou menaçant de certains comportements insulaires, lesquels représentent l'envers négatif du primitif qui devient alors synonyme d'ensauvagement et de déshumanisation. La figure la plus extrême de cette menace est celle du cannibale, qui provoque l'horreur du visiteur

et attise sa crainte d'être dévoré. Kitzan résume parfaitement cette ambivalence des représentations de l'île et de ses habitants, tiraillées entre exotisme et sauvagerie, lorsqu'il explique :

The most idyllic beach could be rendered hideous by the cannibalism to which the travellers were certain the population were addicted. Mild-mannered savages in an instant could be turned into ferocious killers when thwarted, or when an innocent ran afoul one of the many taboos that to the European were the surest sign of the infantile minds of the islanders. (29)

C'est peut-être précisément la leçon que l'on tira de la mort de Cook, d'abord déifié par les habitants d'Hawaï puis tué et découpé en morceaux par ce même peuple selon le récit de Captain King qui prit le relai de la narration : la dualité de l'île trouverait ainsi un écho dans celle de ses habitants, comme on l'a vu à travers la représentation ambivalente des femmes insulaires. De surcroît, lorsque Diderot se pose la question de l'origine du cannibalisme dans son *Supplément au Voyage de Bougainville*, il conclut que cette pratique est peut-être liée à la spécificité de l'espace insulaire, dont elle permettrait d'endiguer la surpopulation au sein d'un espace aussi réduit. Il semblerait ainsi que l'altérité de l'espace insulaire exacerbe celle de ses habitants, et permette une mise à distance de la menace de la sauvagerie au cœur de cette terre lointaine et inconnue.

La peur de l'imprévisible altérité insulaire est exprimée par Robinson lorsqu'il aperçoit tout d'abord la trace d'un pied sur la plage, signe de la présence de l'autre sur l'île (Defoe, *Robinson* 122), puis de façon encore plus intense alors qu'il découvre des restes humains sur son île qu'il croyait inhabitée, qui provoquent chez lui un sentiment d'horreur extrême face à l'abjection du cannibalisme, ainsi qu'une réaction physique de rejet : « All my apprehensions were buried in the thoughts of such a pitch of inhuman, hellish brutality, and the horror of the degeneracy of human nature » (Defoe, *Robinson* 131). Si Michel de Montaigne avait tenté de montrer, dans le chapitre de ses *Essais* consacré aux cannibales, que cette coutume était liée à des différences culturelles et géographiques plutôt qu'à une barbarie intrinsèque, appelant ainsi à la tolérance, cette pratique servira cependant en quelque sorte d'alibi au colonialisme, puisque l'horreur éprouvée face à cette dernière achèvera de persuader le continental de la nécessité d'imposer à l'insulaire les normes européennes, et en premier lieu l'interdit portant sur l'anthropophagie. Dans le cas de Robinson, le constat de cette pratique justifie en outre l'esclavage (Green, *Dreams* 80), puisque c'est la sauvagerie supposée de ces êtres qui l'autorise à convoiter leur possession : « I fancied myself able to manage one, nay, two or three savages, if I had them, so as to make them entirely slaves to me, to do whatever I should direct them, and to prevent their being able at any time to do me any hurt » (Defoe, *Robinson* 158). C'est pourquoi il décide de capturer l'une des victimes des cannibales, sauvetage qui apporte une justification supplémentaire à son entreprise, d'autant plus que ce « sauvage » apeuré pose sur sa tête le pied de Robinson, geste commodément interprété par ce dernier comme une profession de soumission volontaire à son autorité. Il le nomme alors Vendredi, affirmant par cet acte de nomination sa supériorité patriarcale vis-à-vis de ce « sauvage » dont l'aspect primitif lui confère un statut infantile. Robinson procèdera ensuite à l'éducation de cet être

aux normes et aux valeurs européennes, jetant dès l'abord l'interdit sur l'anthropophagie et la nudité. Ce processus est souvent interprété en termes de déculturation puis d'acculturation colonialiste (Racault, *Robinson* 340), puisque Vendredi est ensuite converti au christianisme, achevant ainsi l'entreprise civilisatrice du colon prototypique.

Néanmoins, selon Racault le cas de Robinson est bien plus complexe que cela, ce dernier étant capable d'introspection et de remise en question : conformément à ce que suggérait Montaigne, il parvient en effet à une forme de tolérance lorsqu'il renonce à tuer les cannibales et comprend que relativement à leur culture le cannibalisme n'est pas un crime, puisque s'ils en commettent un ils n'en sont pas conscients (Defoe, *Robinson* 135). Racault affirme ainsi qu'« à la condamnation théologique du cannibale se substitue un autre paradigme, celui de l'innocence du primitif, qui ouvre la voie à une sorte de relativisme anthropologique, voire à une idéalisation du "Bon Sauvage" » (*Robinson* 342). Il ajoute que Vendredi prend à son tour une nouvelle fonction idéologique, puisqu'il apparaît « non plus seulement comme le représentant d'une humanité coloniale réifiée par l'esclavage ou d'une sauvagerie à corriger, mais comme celui qui réconcilie Robinson avec autrui » (Racault, *Robinson* 343). La rencontre avec l'autre de l'île permet ainsi de renouer avec la société, et de retrouver par là même une forme d'identité. Robinson suggère par ailleurs que la barbarie qu'il perçoit en ces êtres est tout aussi présente chez ses congénères européens, lorsqu'ils mettent à mort leurs prisonniers désarmés ou massacrent jusqu'au dernier certains peuples autochtones : il qualifie notamment les actes des Espagnols en Amérique de « barbarities » (Defoe, *Robinson* 136), réduisant ainsi l'altérité insulaire à une forme de similitude au regard des continentaux.

Le barbarisme européen est également incarné par la figure du pirate, dont l'altérité est elle aussi ancrée (ou même encrée) dans le corps au moyen de tatouages, signe de la proximité entre pirates et insulaires. Le narrateur de *The Coral Island* établit un parallèle similaire lorsqu'il explique que les trois naufragés se sont ménagé un refuge au sein d'une caverne souterraine et sous-marine, dans l'éventualité où ils auraient à se protéger des « sauvages » : « Little did we imagine that the first savages who would drive us into it would be white savages, perhaps our own countrymen » (Ballantyne 193). La sauvagerie rejetée aux confins de l'ailleurs ne fait ainsi que refléter la barbarie déjà présente chez soi, tandis que ces deux figures incarnent la menace du chaos et le danger de l'ensauvagement contre lequel doit à tout prix lutter l'aventurier.

Après ce tour d'horizon des différents occupants de l'île, et des rapports qu'ils entretiennent avec cet espace et entre eux, il nous faut désormais nous pencher sur le lien entre île et récit, afin de déterminer dans quelle mesure cet espace donne lieu à une structure narrative que l'on retrouverait à travers l'ensemble de la tradition des récits insulaires évoqués.

3. Topographie du récit : une structure matricielle typique

En dépit de l'extrême diversité générique des œuvres évoquées, de l'odyssée au récit de voyage en passant par la robinsonnade, l'utopie et même le récit de piraterie, l'ensemble de ces œuvres semble suivre une structure relativement uniforme, constituée de diverses séquences narratives incontournables, auxquelles s'ajoutent certaines séquences facultatives. Nous nous appuyerons ici sur le modèle d'analyse de la robinsonnade défini par Jean-Paul Engélibert (*Postérité* 93), qui reprend les dix séquences élaborées par Jean-Michel Racault¹, et dont nous avons retenu quatre mouvements plus généraux qui s'appliquent à l'ensemble des récits évoqués. On a en effet toujours *a minima* une séquence plus ou moins longue consacrée au départ et au voyage vers l'espace insulaire, suivie d'un mouvement dédié à l'abordage de l'île, qui représente toujours une forme de rupture. Ce dernier donne lieu à une séquence plus longue centrée sur l'occupation de l'île, suivie toujours d'un départ de l'île et d'un retour plus ou moins immédiat au monde d'origine. Étant donnée la dimension extrêmement spatialisée de ces séquences, chacune étant liée à un lieu spécifique, perçu nécessairement dans son rapport à l'île, il s'ensuit logiquement que cette structure récurrente est dictée par la nature insulaire de cet espace, étant donné son éloignement ainsi que son aspect isolé et entouré d'eau, qui explique la première séquence. Sa taille réduite occasionne en outre un séjour insulaire relativement court, par opposition à la découverte d'un continent par exemple, dont l'exploration nécessiterait un temps considérable et ne serait par conséquent pas nécessairement suivie d'un retour, structure circulaire néanmoins typique du récit insulaire.

3.1. Faire voile vers l'île

Les récits insulaires s'ouvrent généralement sur un héros qui embarque pour les confins, aussi bien au sein des récits centrés sur une seule île que dans ceux qui en figurent plusieurs. Si cette séquence n'est pas nécessairement première, elle est du moins narrée *a posteriori* sous forme d'analepse, comme c'est le cas dans *La Tempête* où Prospero en fait le récit à Miranda à l'acte 1 scène 2, ou dans *l'Odyssée*, où Ulysse conte ses aventures aux Phéaciens au chant IX. Elle peut être précédée de propos préliminaires, comme dans le cas du *Voyage autour du monde* de Bougainville, dont le récit est précédé d'un résumé des circumnavigations de ses prédécesseurs, réinscrivant son auteur au sein d'une tradition séculaire. Les récits de Cook sont quant à eux précédés d'une biographie de ce dernier, ainsi que de certaines précisions au sujet du manuscrit, enrichi des apports du journal de voyage de Mr Banks, un gentleman ayant embarqué aux côtés de Cook dans un but scientifique et philanthropique. *Robinson Crusoe* comporte quant à lui une séquence préliminaire exposant les raisons du départ de Robinson, ainsi que les difficultés rencontrées à l'orée du voyage, face à un père hostile et un premier naufrage sur la côte anglaise. Cette séquence permet en effet

¹ Dans son ouvrage intitulé *L'Utopie narrative en France et en Angleterre de l'âge classique aux Lumières* (1675-1761).

de construire le personnage du héros en présentant ses origines, ainsi que le montre Engélibert (*Postérité* 93). Les différents récits peuvent parfois comporter plusieurs séquences de départ, et ce dès l'*Odyssée* redoublée en son sein par un deuxième voyage, celui de Télémaque parti sur les traces de son père, tandis que chaque nouvelle contrée abordée réitère les séquences d'arrivée et de départ. On trouve également ce phénomène de redoublement dans *The Isle of Pines*, qui narre à la fois le départ du navigateur hollandais qui découvrira la communauté insulaire, ainsi que le récit du départ de Pines en mer que lui font ses descendants sur l'île. Le récit est cependant dans la plupart des cas narré à la première personne, par un narrateur homodiégétique¹, qui conte ses aventures à l'oral ou à l'écrit généralement a posteriori, sauf dans le cas du journal écrit au jour le jour.

Le départ en lui-même est souvent narré de façon assez concise, toutes voiles dehors, et le déplacement spatial qu'il amorce fonctionne à la manière d'un embrayeur du récit inaugurant les péripéties successives du voyage : on distingue en effet une forme d'analogie entre espace et temps au sein du voyage maritime, dans la mesure où le départ semble mettre en marche la temporalité linéaire du récit. Bougainville le résume ainsi : « Le 15, nous fîmes voile de cette rade pour nous rendre à la rivière de Plata » (24). Quelques lignes plus loin débutent déjà les aventures maritimes, dont le récit s'ouvre par une tempête. De la même manière, Cook démarre la relation de son voyage inaugural presque *in medias res* : « On Friday, the 26th of August, the wind becoming fair, we got under sail, and put to sea. On the 31st, we saw several birds which the sailors call Mother Carey's Chicken, and which they suppose to be the forerunners of a storm. And on the next day we had a heavy gale, which brought us under our course » (1 : 7-8). En l'espace de deux phrases, on passe de la sécurité du port aux dangers de l'océan, amorcés par le mouvement du navire vers la pleine mer. Le récit du voyage est ensuite rythmé par l'état de l'espace maritime et de ses vents, les accalmies donnant lieu à des pauses dans la narration tandis que les vents violents en accélèrent le rythme, où l'on retrouve l'analogie entre espace et temps. Odile Gannier assimile ainsi la structure de ce type de récits maritimes à celle d'un journal de bord, linéaire et chronologique :

Le roman maritime peut certes s'appuyer sur une structure fictionnelle différente, et inventer de toutes pièces une situation et des personnages, mais cette espèce de modèle plus ou moins implicite suggère au roman une trame narrative, celle des aventures racontées au jour le jour dans l'ordre chronologique. C'est ainsi que l'on peut passer du récit de marins au roman maritime. (12)

Elle ajoute que leur durée variable est le plus souvent centrée autour d'au moins une crise, incarnée par la tempête, sorte de passage obligé de tout récit maritime (Gannier 12). Cette tempête peut avoir lieu en pleine mer, mais également au large d'un continent ou même d'une île, faisant ainsi le lien avec la séquence suivante, celle de l'arrivée sur l'île.

¹ J'utilise ici la terminologie élaborée par Gérard Genette dans *Figures III*.

3.2. À l'abordage

La deuxième séquence narrative matricielle a pour théâtre l'espace intermédiaire des abords de l'île, à la jonction entre l'océan et le rivage, souvent jonchée de dangereux obstacles : récifs, écueils et autres brisants y abondent, comme autant de pièges semés sur le chemin des nouveaux arrivants. L'arrivée sur l'île, qu'elle soit volontaire ou forcée, est toujours marquée par une rupture plus ou moins violente, qui actualise le saut vers l'inconnu et rend parfois l'arrivée particulièrement difficile : la clôture de l'île par une barrière de corail ou encore ses abords dangereux compliquent bien souvent la tâche des marins, comme on a pu l'observer à travers l'île d'Utopie aux multiples barricades, ou la côte menaçante de l'un des quatre Farcadins décrite par Bougainville. Si l'on parvient finalement aux abords de l'île ou dans le lagon, il faut encore en atteindre le rivage, synonyme de fragmentation selon Fougère :

Le rapprochement s'effectue par manière de détachement : chaloupe ou radeau, pirogue ou canot, c'est-à-dire corpuscules prélevés sur la masse, parties émises d'un tout. La communication insulaire ne peut s'établir, dirait-on, qu'aux conditions d'un émiettement préalable des volumes en présence. L'entrée en île a pour corollaire l'insularisation des objets. Il faut se faire petit. (*Voyages* 127)

C'est ainsi que Bougainville, à l'approche de Tahiti, louvoie durant plusieurs jours avant de trouver une rade où mouiller, entouré des pirogues de ses habitants venus les saluer et procéder à des échanges dans cet espace intermédiaire de la côte insulaire. Ce n'est qu'au moyen de canots sondant la côte qu'ils parviennent à trouver une coupure dans le récif, et à pénétrer dans la baie (Bougainville 130) : l'auteur évoque précisément les nombreux « obstacles qu'il avait fallu vaincre pour parvenir à mouiller [leurs] ancres » (Bougainville 133), passage uniquement permis par le biais du détachement de canots aux approches de la baie. La rencontre de ces deux mondes donne lieu à diverses négociations et parfois même à des conflits, preuve de l'antagonisme de ces entités.

Cette fracture trouve son incarnation la plus extrême dans le motif du naufrage, qui selon Fougère actualise le passage d'un ordre à l'autre, de l'univers fluide de la mer à l'autre fixe du rivage : « C'est que passer de la mer à l'île, de la navigation à l'exploration, suppose de changer d'ordre. Le naufrage se veut alors, en l'absence de destination portuaire que la déroute évince des cartes, un code sauvage du rivage » (*Voyages* 127). L'absence de civilisation sur l'île, et donc de port, est ainsi à l'origine de cette rupture inaugurale, passage presque obligé si l'on veut y pénétrer. Même si l'île n'est pas a priori la destination du voyage, elle peut cependant incarner l'espoir de s'y abriter de la tempête, bien que les récifs qui l'entourent représentent un danger tout aussi important que ceux de la mer déchaînée. Dans le cas de Robinson, l'espoir nourri à la vue de la terre est immédiatement neutralisé par le banc de sable que heurte le navire, preuve de l'aspect ambivalent des abords de l'île (Defoe, *Robinson* 35) : « The land look'd more frightful than the sea » (Defoe, *Robinson* 37). De fait, l'extrême violence du naufrage est exprimée à travers l'usage du champ lexical de la sauvagerie, « the wild sea », « the rage of the wind » (Defoe, *Robinson* 36), « [the] fury » (Defoe, *Robinson* 37),

ainsi que par la destruction tour à tour du navire et du canot de sauvetage. La brutalité de ce passage d'un espace à l'autre l'apparente à la transition ultime du monde des vivants à celui des morts, « every man acting accordingly, as preparing for another world » (Defoe, *Robinson* 36). Robinson, entre vie et trépas¹, ne parvient à passer d'un monde à l'autre qu'en frôlant la mort, que trouvent néanmoins l'ensemble de ses compagnons de bord : on a déjà noté la renaissance symbolique que cette rupture incarnait. La violence des sentiments contraires éprouvés par Robinson parvenu finalement au rivage fait encore écho à l'extrême difficulté que présente cette transition entre les deux ordres, qui rompt de surcroît tout lien avec autrui dans le cas du naufragé solitaire. Cette rupture semble en effet bien moins violente dans le cas des robinsonnades collectives, les protagonistes de *The Coral Island* se trouvant providentiellement sauvés d'un naufrage narré en quelques lignes, et sur un ton bien moins grave que celui de l'hypotexte (Ballantyne 14). De la même manière, le navire de *Masterman Ready* cependant déjà abîmé (presque littéralement) par une précédente tempête, est amarré sans trop de heurts à la côte insulaire qui sauve cette fois les protagonistes du naufrage en pleine mer. Une fois le protagoniste parvenu sur l'île, passé le choc initial lié à la transition plus ou moins violente d'un ordre à l'autre, s'amorce presque immédiatement un processus de prise de possession des lieux qui participe de la séquence consacrée au séjour sur l'île, et permet de réduire l'altérité de ce nouveau monde.

3.3. Le séjour insulaire

Le séjour sur l'île peut prendre différentes formes selon le type de récit envisagé, avec pour critère déterminant l'aspect central ou non de l'île au sein du récit. En effet, si cette dernière n'est qu'une étape au gré du parcours du protagoniste, qui vogue d'île en île sans s'attarder réellement sur aucune d'entre elles, la séquence insulaire sera naturellement plus concentrée, tandis que si l'épisode insulaire est central et l'île unique, cette séquence prendra davantage d'ampleur. Dans le premier cas, qui prévaut au sein des odyssées ainsi que des récits de voyages, la prise de possession de l'île peut se résumer à quelques gestes clés : il s'agit bien sûr de nommer l'île, comme le fait Christophe Colomb à la vue de Guanahani, qu'il baptise San Salvador, acte symbolique de colonisation s'il en est. Ainsi, « parcourir, repérer et nommer les lieux : telle est la fonction du voyage de découverte, et les îles sont des étapes privilégiées pour de tels voyages » (Létoublon 19) : de fait, l'octroi d'un nom permet de reporter l'île sur la carte, et de la rendre ainsi familière en l'intégrant à sa géographie. Le voyageur se rend ensuite sur l'île où il plante la bannière royale et déclare solennellement prendre possession de l'île pour le roi, devant témoin, établissant même des actes écrits (Colomb et Navarette 41). Il s'ensuit une description détaillée de l'île et de ses productions, ainsi que de ses habitants dont il prélève un échantillon afin de les ramener en Europe

¹ « Half-dead » (Defoe, *Robinson* 37).

et d'en faire de futurs interprètes. Colomb s'approprie en outre au nom du roi le coton qu'elle produit, qu'il compte saisir à la première occasion (47). Cette prise de possession ostensible est quelque peu plus subtile chez Bougainville et Cook, mais elle a tout de même cours de façon assez similaire : on nomme l'île, on en prélève quelques habitants, on échange des breloques contre des denrées plus rares, on décrit et on catalogue les îles, leur faune, leur flore, et leur géologie avec attention, dans un élan d'appropriation encyclopédique et scientifique. Ce processus d'appropriation passe également par une prise de possession des femmes insulaires, offertes au bon plaisir des Européens en guise de bienvenue (Bougainville 138). Ces derniers demeurent parfois plus longuement sur l'île et y établissent alors un campement, comme c'est le cas de Bougainville à Tahiti, séjour qui permet à l'équipage de se ravitailler en eau et en bois ainsi que de soigner ses malades.

Tout séjour insulaire long ou anticipé comme tel a en effet pour corollaire la construction d'un abri, d'une tente ou d'une hutte, destinés à accueillir les nouveaux arrivants : ce processus est caractéristique de tout récit de naufragé insulaire, rivalisant d'ingéniosité afin de se construire un abri de fortune tout d'abord, puis une hutte ou une grotte plus durables. Il s'agit ainsi de transformer l'exil en asile, et de faire de l'île, auparavant vide et vierge, un lieu d'habitation. Après s'être construit ce refuge, le naufragé doit ensuite s'approprier l'espace de l'île en le parcourant : il peut tenter d'en faire le tour, mais cherche également à obtenir un point de vue surplombant afin de s'approprier l'ensemble du lieu en un seul regard dominateur qui lui permet de le cartographier avec précision, et d'en constater l'insularité. Ce phénomène est décrit par Mary Louise Pratt à travers le concept du « monarch-of-all-I-survey », qu'elle définit ainsi : « The simple act of viewing, often from a position of elevation, provides a feeling of and a legal justification for ownership » (Pratt xvii). Ces termes sont précisément ceux employés par Robinson lorsqu'il découvre le jardin paradisiaque qui se trouve au cœur de l'île : « I descended a little on the side of that delicious vale, *surveying* it with a secret kind of pleasure, though mixed with my other afflicting thoughts, to think that this was *all my own*; that I was *king and lord of all this country* indefensibly, and had a *right of possession*¹ » (Defoe, *Robinson* 80). Ce phénomène d'appropriation correspond à ce que Roland Barthes définit comme le sous-code de la colonisation, qui a trait au code adamique typique de la robinsonnade, impliquant nécessairement une forme de « dénuement originel » sur l'île, qu'il va falloir surmonter en se l'appropriant (« Par où commencer ? » 148-50). Cela passe également par la nomination des différents espaces insulaires, à la manière de Robinson qui octroie un nom à ses différentes résidences sur l'île : « my castle, my country seat (which I called my bower), and my enclosure in the woods » (Defoe, *Robinson* 132). On observe ici l'usage de multiples adjectifs possessifs, qui renforcent cette notion de possession, de sorte que le passage du démonstratif au possessif pour qualifier l'île actualise grammaticalement cette appropriation progressive, soulignée

¹ Nous soulignons.

par Robinson : « *my island, as I now called it* » (Defoe, *Robinson* 176). De la même manière, les trois protagonistes de *The Coral Island* s'empresstent de retourner vers l'île qu'ils considèrent désormais comme leur après la visite mouvementée d'une île voisine bien moins accueillante : « It was with light hearts that we launched forth once more in our little boat and steered away for *our island home*¹ » (Ballantyne 167). On passe ainsi de l'altérité hostile à la propriété et à l'habitation, qui est également opérée à travers la transformation progressive de l'île, laquelle correspond au code du défrichement selon Barthes (« Par où commencer ? » 151).

L'aspect désert ou sauvage de l'île semble ainsi impliquer nécessairement une forme de défrichement qui permet de faire passer cet espace de la nature à la culture, en particulier à travers la culture d'un jardin, signe par excellence de la maîtrise de la nature au moyen de l'outil : ainsi « avec Robinson, l'île passe de l'*Erème*, terre stérile, à l'*Oekoumène*, terre exploitée, passant du domaine (agraire), à la propriété (dans le roman de Defoe, est mis l'accent sur le fait que le travail d'une terre débouche sur sa légitime propriété), territoire administré, et royaume ou Etat de droit » (Philippe 15). On décèle bien ici le lien entre culture et appropriation : le but ultime de Robinson lorsqu'il cultive son blé est en effet de parvenir à faire du pain, nourriture chrétienne par excellence, qui symbolise pour lui le retour à la civilisation. Un phénomène similaire peut être observé chez Bougainville, qui fait construire un enclos à Tahiti afin d'y commencer un jardin, première étape de son entreprise civilisatrice débutant par la terre, « car ce peuple nous a paru aimer l'agriculture, et je crois qu'on l'accoutumerait facilement à tirer parti du sol le plus fertile de l'univers » (139). Comme pour Robinson, cette culture passe par l'usage d'outils, symboles d'avancement technique, qui fascinent les Tahitiens dont les modes de culture sont décrits comme bien plus rudimentaires par Bougainville (139). Roland Barthes souligne en effet le lien entre le code heuristique du défrichement de la terre qui permet d'en dévoiler les ressources et le thème technique de l'outil, instrument clé de cette transformation par la culture (« Par où commencer ? » 152). Bougainville offre en outre à ses habitants un couple de dindes et de canards, qui leur permettra de développer également l'élevage, autre étape de la civilisation progressive de l'île. Robinson lui-même parvient finalement à élever un troupeau de chèvres qu'il enferme également dans un enclos, symbole des efforts mis en œuvre dans le but de contenir la sauvagerie de l'île : ainsi selon Jean-Pascal Le Goff « fréquemment le naufragé amorce une politique d'appropriation du paysage de l'île par l'élevage, qui suppose haies et clôtures, et l'érection d'édifices, d'abord de toiles, puis de bois, puis parfois de maçonneries diverses » (188).

Roland Barthes associe à ce code du défrichement celui du déchiffrement, code herméneutique qui accompagne la découverte et l'exploitation de l'île : il ne s'agit plus seulement de cultiver l'île et d'en prendre possession, mais également d'en déceler l'essence ainsi que de la maîtriser par la connaissance, en déchiffrant l'énigme qu'elle recèle. On a pu observer la tentation

¹ Nous soulignons.

de Robinson Crusoe de nommer, de classer et d'ordonner l'île en différents espaces maîtrisés, phénomène qui trouve son expression ultime au sein de la grotte de Robinson, ordonnée à la manière d'un magasin qui lui permet ainsi de renouer avec une forme de civilisation, par opposition au chaos initial de l'arrivée sur l'île (Defoe, *Robinson* 56). Ce premier ordonnancement matériel donne lieu à une mise en ordre linguistique permise par l'écriture d'un journal, lequel redonne une linéarité au récit tout d'abord quelque peu décousu. De la même manière, le récit du séjour insulaire des explorateurs se conclut généralement par une observation méthodique de l'île d'un point de vue géographique, topographique, zoologique, géologique, botanique et même anthropologique, à travers une analyse de la culture des insulaires. De façon similaire, le narrateur de *L'Utopie* fournit une description détaillée de l'île et de ses habitants, ainsi que du fonctionnement de sa société, inventaire clairement ordonné en chapitres distincts, qui permet de s'appropriier son essence par le biais du langage et de la connaissance. Cette constante illustre une tentative commune de maîtrise intellectuelle et herméneutique de l'île, en la soumettant à « l'ordonnance classificatrice de l'esprit. C'est cette altérité de l'île qu'il importe de réduire pour la constituer en un territoire humanisé » (Racault, *Robinson* 290). Une fois le territoire maîtrisé et l'ordre retrouvé, il ne reste plus qu'à quitter l'île dès lors qu'elle ne recèle plus de secrets ou de dangers pour le visiteur l'ayant apprivoisée : la séquence du retour figure toujours l'horizon du parcours.

3.4. Départ de l'île et retour au continent

Il peut sembler paradoxal de vouloir quitter l'île alors qu'on l'a enfin faite sienne, contradiction on ne peut plus flagrante dans le cas de l'utopie, où le narrateur découvre une société idéale qu'il serait insensé de vouloir quitter. Racault exprime cette ambivalence fondamentale de l'utopie en ces termes : « Mais pour rapporter son récit au lecteur européen, le voyageur doit pourtant quitter l'île ; et pourquoi la quitter s'il s'y trouve bien ? » (« Géographie et Topographie » 256) La possibilité du récit est ainsi conditionnée par le retour du héros, qui semble cependant contradictoire avec la diégèse : le paradoxe est résolu uniquement s'il apparaît clairement que le retour au *statu quo* ne peut être actualisé qu'à travers un départ du héros qui aurait perturbé l'ordre utopique initial et s'en trouverait par conséquent rejeté. Dès les premiers mythes, ce retour est considéré comme crucial à la narration, au point qu'il constitue l'essence même du récit de l'*Odyssée*, dont on a vu qu'elle constituait un *nostos*, qui signifie le long et pénible retour du héros vers sa patrie d'origine. De la même manière, lorsqu'il est finalement parvenu au Paradis Saint Brendan doit retourner en Irlande parmi les siens, et livrer de vive voix le témoignage de l'existence de ce lieu à ses contemporains. La contrainte portant sur la vraisemblance du récit suppose en effet le retour du héros, seul moyen pour lui de raconter son récit, ce qui en fait une condition nécessaire au maintien de l'illusion réaliste d'un roman comme *Robinson Crusoe* : « On peut donner bien des raisons du retour final de Robinson en Angleterre, la principale étant que ce retour fonde la

possibilité de transmission et par conséquent la prétendue véracité du récit que nous avons entre les mains » (Racault, *Robinson* 14).

Ce retour est également lié, selon Engélibert, à la portée symbolique du récit, dont la structure circulaire se fonde sur le schéma religieux de la faute suivie de l'expiation et de la rédemption : « L'architecture même du roman suppose que l'épisode de l'île ne soit que transitoire. Le narrateur est revenu repentant parmi les hommes pour raconter son histoire. L'île, lieu de l'expiation, s'oppose à l'Europe, lieu de la faute » (*Postérité* 69). La destinée du héros est accomplie, et il peut s'en retourner triomphant dans son pays d'origine. Cette circularité est par ailleurs conditionnée par la spécificité spatiale de l'île, lieu séparé et second qui s'oppose nécessairement au continent, auquel il faut finalement la confronter. Ainsi selon Racault : « Le scénario du retour et de la restauration est si intimement attaché aux fictions insulaires que toute perturbation de ce schéma revient à y introduire un écart majeur » (*Robinson* 14). Même dans le cas des récits de voyages, cette circularité est tout aussi nécessaire au fonctionnement du récit, qui suppose le retour triomphal du circumnavigateur et la transmission du journal de bord aux éditeurs : Fougère conclut ainsi à « la configuration circulaire de tout récit de navigation australe. Admission, échange, sortie et retour apparaissent désormais, plus qu'avant, le circuit obligé des héros au long cours » (*Voyages* 171). La perfection de cette boucle est si cruciale que malgré la mort de Cook à Hawaï, fin abrupte qui aurait pu rompre définitivement la circularité du récit, celle-ci est tout de même maintenue par un nouveau narrateur, Captain King, qui prend le relais et amène la narration à bon port, permettant ainsi de conclure les voyages de Cook sans en tronquer la complétude. On distingue ainsi une certaine symétrie entre la séquence de départ et celle du retour, manifestée par le caractère réversible de ces termes : le départ d'Ulysse est un retour, tandis que le retour de Robinson constitue également un départ de son île. Ces deux séquences sont en outre des voyages maritimes, rythmés de péripéties cependant moins nombreuses au retour qu'à l'aller, le voyage final étant souvent narré de façon bien plus sommaire que durant la séquence initiale : la symétrie n'est donc pas parfaite, le héros ayant déjà traversé les épreuves qualifiantes nécessaires à son retour triomphal qui peut par conséquent être expédié. Celui-ci ouvre cependant souvent la voie à d'autres aventures et un nouveau départ, comme l'illustrent les *Farther Adventures* de Robinson Crusoe ou les multiples voyages de Bougainville ou Cook.

Les caractéristiques de cette intrigue circulaire, ainsi que les différents critères décelés tout au long de ce chapitre soulignent en effet le lien indissociable entre île et aventure, engendré non seulement par sa spécificité géographique et topologique mais également par les personnages et les dynamiques qu'elle met en scène, et c'est vers cette correspondance entre espace insulaire et genre de l'aventure qu'il nous faut désormais nous tourner. Il s'agira ainsi de déterminer si le roman d'aventures ne réalise pas une synthèse de l'ensemble des caractéristiques génériques décelées plus haut, au sein de récits dont l'ancrage dans l'imaginaire est central.

Chapitre 3 : Île et aventure – Voyage aux confins de l’imaginaire

« Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !
Aux yeux du souvenir que le monde est petit ! [...] »

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir, cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons !

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom ! »

— Charles Baudelaire, « Le Voyage. »

De façon significative, nombre des critères décelés dans le précédent chapitre semblent également s'appliquer à la littérature d'aventures, qui trouve dans le récit insulaire l'une de ses expressions les plus archétypales, comme l'affirme le géographe Jules Blache : « Les plus belles aventures que les hommes aiment à se raconter ont des îles pour théâtre, d'Ulysse à Robinson » (cité dans Trabelsi 6). Bien que l'on ne puisse affirmer que tous les récits insulaires appartiennent au genre du roman d'aventures au sens strict où l'entend Letourneux, ce dernier n'ayant acquis le statut de genre qu'au XIX^e siècle, l'île se trouve néanmoins aux origines de ce genre, dont on a pu dire qu'il prenait sa source dans l'*Odyssée* (Letourneux, *Roman* 15), dans les aventures chevaleresques ou même avec *Robinson Crusoe* (Green, *Dreams* 25) : « Le mythe insulaire est à l'origine du roman d'aventures, car l'île est un espace où tout devient possible. Innombrables sont les romans qui ont une île comme décor pour les péripéties de leurs héros » (Segui-Llinas 52). Il s'agira ainsi dans ce chapitre de déterminer ce qui fait de l'île un espace particulièrement propice à l'aventure, à laquelle elle semble liée de façon intrinsèque. Nous nous attacherons à comprendre dans quelle mesure l'aventure peut constituer un invariant ultime de l'île, et montrerons qu'en définitive ce qui unit cet espace et ce genre a probablement trait à la spécificité spatiale de ce lieu, qui apparaît extrêmement propice au surgissement de l'aventure, du fait de la puissance de l'imaginaire qui lui est associé. Nous nous appuierons ainsi sur la définition qu'offre Matthieu Letourneux du roman d'aventures dans son ouvrage fondateur, afin de déterminer dans quelle mesure le roman d'aventures insulaires peut en constituer un sous-genre spécifique.

1. L'aventure comme invariant

En dépit de l'incroyable variété générique des récits insulaires évoqués, la plupart d'entre eux se fondent sur un goût prononcé pour l'aventure et la découverte, qu'implique nécessairement l'ouverture vers l'ailleurs insulaire. En effet, si tout récit insulaire n'est pas un roman d'aventures dans sa plus stricte acception, on y repère néanmoins toujours la présence du concept d'aventure, au sens plus large que recouvre son étymologie, du latin *adventura*, « ce qui va advenir, en bien ou en mal » (Letourneux, *Roman* 27). Cette définition associe dès l'abord l'aventure à un regard porté vers l'avenir mais également à l'idée de hasard et de risque, ainsi que l'observe Jankélévitch : « Une aventure, quelle qu'elle soit, même une petite aventure pour rire, n'est aventureuse que dans la mesure où elle renferme une dose de mort possible, dose souvent infinitésimale, dose homéopathique si l'on veut et généralement à peine perceptible... » (Jankélévitch 18). C'est précisément ce qui se joue au sein des récits insulaires, qui impliquent nécessairement pour le héros de se projeter à la fois vers un espace et une temporalité à venir, mais également de se livrer aux aléas de l'élément marin, souvent synonyme de mort, avant d'atteindre cette terre lointaine et désirée qui elle-même recèle de nombreux dangers. Cette correspondance entre île et aventure peut être observée aussi bien au niveau thématique, que du point de vue de la structure de l'intrigue et de la configuration des personnages, et ce sont l'ensemble de ces niveaux qu'il nous faudra analyser, afin de parvenir à une définition aussi complète que possible de ce qui fait la spécificité de l'aventure insulaire.

1.1. L'appel des confins

On a vu plus haut que ce qui motivait bien souvent le départ pour l'île était de l'ordre du désir ou du fantasme entretenu par le protagoniste, qui rêve de l'île ou de l'ailleurs qu'elle incarne avant même d'y accoster, ainsi que l'illustre le poème de Baudelaire cité en épigraphe. Ce désir des confins affleure notamment à travers l'exotisme, en ce qu'il reflète cette recherche d'un espace autre et idéalisé, ou encore dans les récits organisés autour d'une quête, laquelle a généralement pour objet cet espace lointain (on pense à Cook cherchant la Terre Australe, ou à Saint Brendan en quête du Paradis). De façon significative, c'est précisément cet appel d'un ailleurs plus ou moins défini qui motive le départ pour l'aventure, comme l'explique Boyer : « Le roman d'aventures [...] se veut une écriture des confins, l'expression d'un désir des confins, où la notion même d'éloignement occupe une place centrale. L'imprécision géographique tient lieu de feuille de route, d'ouverture vers un lieu qui joue le rôle d'un absolu » (*Poétique* 20). On retrouve ici la faible détermination géographique de l'île ainsi que son éloignement constitutif évoqués au chapitre 2, bien que cet

éloignement ne soit pas nécessairement spatial au sein des récits insulaires. L'île représenterait ainsi l'espace des confins par excellence, et le désir d'île constituerait fondamentalement un désir d'aventure : « Entre vie et rêve, entre réalité et fantasme, l'île supporte et incarne les désirs d'appropriation d'un espace d'aventures et de jeux » (Mesitersheim, *Figures* 81). Ce désir d'ailleurs se mue parfois en inquiétude, que Florence Gérard-Lojacono définit comme l'une des motivations principales du départ pour l'île (51) tandis que, de façon intéressante, Isabelle Guillaume en fait l'un des éléments constitutifs du départ pour l'aventure (16). Cette dernière explique en effet qu'étymologiquement ce terme désigne un état instable invitant au déplacement, ce qui est précisément le cas de la plupart de nos aventuriers insulaires lorsqu'ils s'embarquent pour l'aventure, de Christophe Colomb cherchant sans relâche à prouver l'existence d'une route transatlantique vers les Indes, à Cook en quête d'une Terre Australe dont l'existence reste en suspens, en passant par Robinson, constamment animé par sa « wandering inclination » (Defoe, *Robinson* 5) qui lui fait quitter le confort de sa situation initiale. De façon similaire, c'est l'appel des confins qui motive le départ en mer du Capitaine Misson, dont la curiosité et le désir d'ailleurs furent nourris par la lecture de récits de voyage : « As he was of a roving Temper, and much affected with the Accounts he had read in Books of Travels, he chose the Sea as a Life which abounds with more Variety, and would afford him an Opportunity to gratify his Curiosity, by the Change of Countries [...] » (History 383). Il en va de même du narrateur de *The Coral Island*, qui ouvre son récit sur ce désir des confins et cette tendance au vagabondage typique des aventuriers qui partent « pour partir » (Baudelaire, « Le Voyage » 17) : « Roving has always been, and still is, my ruling passion, the joy of my heart, the very sunshine of my existence » (Ballantyne 1), précisant dans la phrase suivante qu'il ne s'agit pas pour lui de parcourir son propre pays mais bien les confins du monde. L'espace qui alimente son désir des confins avec le plus de force est précisément celui des Îles de la mer de Corail, situées au large de l'Australie, qui fascinent Ralph avant même qu'il n'y accoste, à travers le portrait édénique que lui en fournissent ses compagnons de bord :

But of all the places of which they told me, none captivated and charmed my imagination so much as the Coral Islands of the Southern Seas. They told me of thousands of beautiful, fertile islands [...] where summer reigned nearly all the year round; where the trees were laden with a constant harvest of luxuriant fruit; where the climate was almost perpetually delightful. (Ballantyne 4)

Le tropisme du départ se trouve alors motivé par la transmission originelle d'un ensemble de représentations fantasmées de l'île à travers les récits de marins, chants des sirènes qui appellent l'aventurier et éveillent en lui le désir des îles, à travers l'évocation du mythe du Paradis terrestre ou de l'île des Bienheureux. L'aspect séduisant de cette image idéalisée est mis en évidence par l'accumulation de qualificatifs laudatifs ainsi que d'adverbes de temps soulignant le caractère atemporel de ces îles, où l'on semble pouvoir vivre à jamais heureux, dans l'abondance d'un éternel

été (« nearly all year round » ; « constant » ; « almost perpetually »). L'emploi redondant des adverbes « nearly » et « almost » vient néanmoins nuancer cette apparente perfection, et introduit dès l'abord la possibilité d'une mise en question de ce fantasme potentiellement mensonger à travers l'irruption d'épisodes climatiques moins cléments, et plus propices à l'aventure. Captain Singleton repart quant à lui à l'aventure dans le but plus pragmatique de subvenir à ses besoins, inquiet d'avoir épuisé ses ressources financières : « I began to see the bottom of my stock, and that it was time to think of further adventures; for my spoilers, as I call them, began to let me know, that as my money declined, their respect would ebb with it » (Defoe, *Singleton* 138). On remarque ainsi la profonde ambivalence de la tentation de l'aventure, faite à la fois d'inquiétude et d'attrait : Jankélévitch va jusqu'à affirmer que « l'homme brûle de faire ce qu'il redoute le plus. Curiosité passionnée et délicate horreur, la tentation de l'aventure n'est pas sans rapport avec le vertige » (Jankélévitch 13). Il compare cet attrait ambigu de l'aventure à celui des sirènes, que l'on a précisément associées à l'ambivalence du désir éveillé par l'île et ses habitantes, preuve de la correspondance entre l'appel de l'île et celui de l'aventure.

Matthieu Letourneux fait en outre du dépaysement, et donc de l'écart avec le monde d'origine, l'un des critères définitoires clés de l'aventure, puisque selon lui « le texte tout entier recherche l'altérité » (*Roman* 20). L'île serait selon nous l'exemple archétypal de cet écart, étant donné le rapport d'opposition extrême qu'elle entretient vis-à-vis du continent et du pays d'origine, ainsi que le dépaysement considérable qu'elle engendre pour le protagoniste, de nature à la fois géographique, topographique, sociologique (on y rencontre l'autre) et même zoologique, tant elle est peuplée de créatures étranges, potentiellement endémiques et non répertoriées, et engendre inévitablement une perte des repères pour le nouvel arrivant qui va s'efforcer de s'approprier ce nouvel univers. Le voyage vers l'île introduit donc une rupture avec le monde quotidien et a pour nécessaire corollaire l'aventure, dans la mesure où il implique l'irruption du hasard et du risque liés à l'élément marin, comme nous l'avons vu dans notre analyse de la séquence du départ pour l'île : aussi, selon John Peck « a sea story is always an adventure story. It necessarily involves characters leaving home and facing challenges » (149). Cela expliquerait la récupération au profit du genre de l'aventure d'un certain nombre d'œuvres relevant a priori d'autres genres, dès lors qu'ils ont trait au voyage et à l'exploration insulaire : selon Richard Phillips par exemple, Christophe Colomb serait le prototype de l'aventurier (8), tandis que Lestrigant décrit *Le Voyage de Saint Brendan* comme « le premier en date des romans d'aventures d'inspiration celtique en français » (*Livre* 231). De la même manière, le roman satirique de Swift, *Gulliver's Travels*, fut classifié a posteriori au sein de la littérature d'aventures (Green, *Dreams* 93), probablement en raison de sa dimension voyageuse et insulaire. Toute narration de faits exceptionnels, extraordinaires ou même excentriques relèverait dès lors de

l'aventure, du fait de son attrait pour l'altérité et l'extériorité qu'implique nécessairement le préfixe « ex- » : « L'aventure est extravitale, extraterritoriale, extraordinaire, c'est-à-dire hors de l'ordre (*extra ordinem*), exceptionnelle et littéralement excentrique. Tout ce qui commence par extra ou ex s'applique à elle » (Jankélévitch 32).

Le mouvement du continent vers l'île permet alors de thématiser la structure du récit (Letourneux, *Roman* 38), fondée sur une crise initiale qui déclenche et spatialise le passage du monde réel au monde de l'aventure :

Qu'il soit précédé ou non de séquences narratives jouant le rôle de répétition générale, [...] le basculement dans l'aventure possède toujours les mêmes propriétés : le héros quitte soudain, volontairement ou non, son monde familier, pour se retrouver projeté dans un univers différent dont l'ensemble des spécificités – dangers, violence, hasard, irrationnel, étrangeté des êtres et des choses – s'oppose à l'univers quotidien [...] : la crise opère une rupture autant thématique que structurelle, jouant sur l'écart radical des chronotopes. (Letourneux, *Roman* 39)

Le terme de chronotope, défini par Bakhtine comme le lien qui unit de façon intrinsèque espace et temps au sein du récit (*Esthétique* 238), est particulièrement crucial à l'analyse de l'île, dont on a vu qu'elle incarnait à la fois un espace et une temporalité alternatifs vis-à-vis du monde d'origine. Partant, la rupture nécessaire au passage d'un espace à l'autre et d'une temporalité à l'autre qui caractérise les récits insulaires semble être le signe de leur appartenance à une tradition aventureuse fondée sur cet écart entre des chronotopes opposés. Ce passage d'un monde à l'autre entraîne dès lors la mise en marche du temps de l'aventure à travers une multiplication des péripéties, qui constitue le deuxième critère définitoire du genre.

1.2. L'événement insulaire

La primauté de l'action et de l'événement sur la description au sein de l'aventure est indéniable. Mais si cette dernière se définit simplement comme « l'avènement de l'événement » (Jankélévitch 12), et se fonde sur une incertitude quant à l'avenir et ce qui va « advenir », en quoi se différencie-t-elle de l'ensemble de la fiction à intrigue, structurée autour d'une succession d'événements dont on n'a pas connaissance à l'avance ? C'est précisément la question que soulève la célèbre phrase de Jean-Yves Tadié lorsqu'il affirme que « l'aventure est l'essence de la fiction » (5), ce qui tend à suggérer que tout récit mettant en scène des péripéties inattendues relèverait de ce genre, niant par là même sa spécificité¹. Afin de dépasser cette aporie, Matthieu Letourneux propose quant à lui de distinguer la notion du genre et de restreindre la définition de ce dernier : il précise qu'« un roman d'aventures doit moins se définir comme un récit qui offrirait de nombreux événements, que comme un récit qui raconterait d'une certaine façon un certain type

¹ Néanmoins, il est important de signaler que Tadié ne s'arrête pas à cette généralisation liminaire puisqu'il tente ensuite de définir les traits spécifiques de ce genre, et d'en comprendre le fonctionnement.

d'événements » (*Roman* 38). En conséquence, c'est à partir du moment où la notion d'aventure cesse de désigner simplement un type d'action pour décrire en outre un type de récit qu'elle se constitue en genre.

On a vu plus haut l'importance de la thématization de la structure du récit à travers une dramatisation de ses étapes au sein de l'aventure, où chaque événement devient une crise qui met en danger le personnage, mais Letourneux va plus loin dans cette définition et applique le critère du dépassement à l'événement même, qui selon lui est nécessairement hors du commun :

Ainsi, se dessine progressivement un cadre propre à l'aventure : événement hors du commun, elle nous arrache à la fois de notre quotidien (et a besoin pour exister de conditions exceptionnelles) et du continuum de notre existence. Le saut dans l'inconnu est aussi une rencontre avec ce qu'on ne peut maîtriser, d'où l'importance du hasard et du risque comme traits déterminants de l'aventure. L'idée de rencontre hasardeuse qu'il y a dans la notion d'aventure suppose un événement qui fasse rupture, et elle invite également à envisager une fin, un retour à l'ordre. (*Roman* 27)

L'événement¹ aventureux est ainsi considéré comme une rupture avec le monde et la situation initiale, mais également avec la causalité réaliste, qui nécessite la mise en scène d'un espace hors du commun, exotique, au sens fort du terme dont l'étymologie fait signe vers cette extériorité et cette altérité de l'aventure. Maurice Blanchot souligne la spatialité de la quête de l'événement au sein du récit, événement qui opère comme un « chant des sirènes » vers lequel se dirige tout entier ce dernier : « Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire, événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser » (*Livre à venir* 13). Le récit répondrait alors à cet appel de l'événement, à ce « chant des sirènes » dont on a vu qu'il était si crucial à la figuration de l'île, laquelle semble illustrer spatialement ce nœud événementiel vers lequel tend le récit. De fait, Blanchot analyse le mouvement vers cet événement comme un passage vers un espace autre et imaginaire, mouvement dont on a vu qu'il était constitutif du voyage vers l'île :

Le récit a pour progresser cet autre temps, cette autre navigation qui est le passage du chant réel au chant imaginaire [...], chant énigmatique, qui est toujours à distance et qui désigne cette distance comme un espace à parcourir et le lieu où il conduit comme le point où chanter cessera d'être un leurre. (*Livre à venir* 15-16)

L'île, cette *terra incognita* fondamentalement séparée du monde d'origine, serait dès lors particulièrement propice à la mise en scène de ces événements hors du commun et de ce « chant énigmatique », du fait de son altérité constitutive mais également du puissant attrait qu'elle exerce sur l'imaginaire aventureux, ainsi que l'affirme également Green dans son analyse de *Robinson*

¹ Comme en témoigne notamment le texte important de Godicheau (« L'événement et les catégories du social »), le concept d'événement a récemment fait l'objet d'un intérêt renouvelé et de nombreux débats philosophiques et historiographiques dans lesquels nous n'entrerons pas ici, dans la mesure où nous considérons le concept dans son acception littéraire en tant que moteur du récit aventureux, et nous appuierons notamment sur les théories de Jankélévitch et de Blanchot en la matière.

Crusoe : « “Island” as Defoe uses it means the perfect setting for that adventure » (*Dreams* 82). De façon significative, tout comme l’aventure implique un retour final à l’ordre et à l’univers commun, le récit insulaire est lui aussi sous-tendu par ce retour ultime à l’ordre et au monde d’origine quant à lui dépourvu d’événements, comme nous l’avons vu plus haut à travers la séquence du retour, ce qui confirme l’adéquation structurelle entre récit insulaire et roman d’aventures.

L’île pourrait alors être considérée comme une thématization de l’aventure au sein du récit, puisqu’elle matérialise bien souvent une péripétie sur le chemin du héros, sorte d’événement spatial inévitable au cours du voyage maritime : « Ainsi, le cadre apparaît comme une façon de thématiser l’événement dépaysant (l’aventure), de créer un univers de fiction à même de donner l’illusion d’une possibilité logique de l’extraordinaire » (Letourneux, *Roman* 34). Le caractère éloigné et hors du commun de l’île permet en effet l’irruption de l’aventure qu’elle rend vraisemblable, souvent à travers l’événement liminaire du naufrage, aventure typiquement associée au chronotope insulaire aux abords souvent menaçants, qui dramatise le passage d’un monde à l’autre. Si l’entrée dans l’île n’est pas toujours littéralement fracassante, comme c’est le cas par exemple dans *L’Utopie* où nul naufrage n’est évoqué, elle thématise de façon tout aussi spectaculaire « l’avènement de l’événement » (Jankélévitch 12), puisque la présence d’Hythlodée sur l’île entraîne la pénétration du temps de l’aventure dans ce lieu auparavant uchronique : l’île représente ici une sorte de stase temporelle où viennent s’inscrire les aventures qui en rompent la tranquillité et l’aspect a priori dénué d’événements. En effet, tout se passe comme si c’était l’arrivée du voyageur qui l’animaient, comme si sans lui, elle n’avait pas d’histoire, élément qu’il est possible d’associer au fantasme de la découverte de lieux vierges et immaculés, mais également au fait que les découvreurs ont tendance à considérer que l’histoire ne commence qu’avec eux. Cette essence événementielle et aventureuse de la rencontre avec l’île est d’autant plus marquante lorsque le récit est précisément structuré par ce voyage d’île en île, chacune d’elles apportant son lot d’aventures hors du commun : c’est ce qui se joue au sein des diverses odyssées étudiées, que ce soit celle d’Ulysse, de Saint Brendan ou encore des explorateurs postérieurs, où les îles ponctuent le récit à la manière de péripéties. On y rencontre alors divers types d’obstacles, incarnés tantôt par des créatures fabuleuses, tantôt par des bêtes sauvages ou encore des êtres étranges, tandis que l’île elle-même peut représenter un obstacle sur le trajet du navire : Captain Singleton les qualifie d’« Interruption of Islands » (Defoe, *Singleton* 205), soulignant la façon dont ces interruptions insulaires rythment son voyage en mer, notamment lorsqu’il parvient à l’île de Ceylan. Cette dernière concentre en outre deux types d’obstacles (« Accident » (Defoe, *Singleton* 220)) pour l’équipage qui doit tout d’abord faire face à la colère des habitants de l’île, provoquée par la convoitise des matelots pour les femmes de ces derniers, puis à une tempête qui les envoie s’échouer sur le rivage de l’île (Defoe, *Singleton* 218-21). La linéarité de

la trajectoire et de la chronologie est ainsi déviée par les divers obstacles insulaires rencontrés, qui ponctuent le récit et en altèrent la régularité.

L'île contient par ailleurs différents lieux associés à différents types d'événements, preuve du lien intrinsèque entre espace et action, que résume bien l'idée de cadre développée par Letourneux. Il affirme en effet qu'un cadre donné appelle un certain nombre de lieux-topoi eux-mêmes associés à autant d'événements-topoi au sein de l'aventure, la forêt étant par exemple le lieu typique de la chasse et de la rencontre avec les bêtes sauvages, tandis que le rivage appelle le naufrage (*Roman* 83). Pour reprendre l'exemple de Captain Singleton, lorsqu'il se trouve abandonné avec ses compagnons sur l'île de Madagascar il associe précisément la forêt à ces aventures typiques : « We had many adventures in the woods, for our provisions, and often met with wild and terrible beasts » (Defoe, *Singleton* 23). L'île serait en quelque sorte un théâtre ou un amphithéâtre circulaire, dont chaque espace constituerait une scène générant un certain type d'action qui représenterait chaque fois une nouvelle péripétie au sein de l'aventure insulaire. Montagne, grotte ou forêt agissent en effet à la manière de ressorts narratifs permettant de relancer la narration et de produire de nouveaux événements au gré des déplacements du protagoniste sur l'île. Le cadre insulaire et le dépaysement spécifique qu'il engendre pourraient ainsi être considérés comme un nouveau sous-genre de l'aventure, comme le suggère Letourneux, qui se garde toutefois d'étudier plus spécifiquement chacun de ces cadres et l'éclairage particulier qu'ils offrent sur le genre : « C'est parce qu'ils n'en modifient pas les règles d'ensemble que les types de dépaysement permettent de spécifier différents sous-genres au sein du roman d'aventures » (*Roman* 175). Le dépaysement insulaire donne précisément lieu à un type d'aventure et d'événements spécifiques, associés à la particularité spatio-temporelle de ce chronotope, sans toutefois s'éloigner des règles typiques du genre, ce qui tend à prouver qu'il pourrait constituer un des sous-genres de l'aventure. Nous nous proposons donc de prolonger l'étude de Letourneux en mettant en lumière la spécificité de ce sous-genre, et la façon dont il éclaire et concentre l'essence du genre dans son acception la plus vaste.

L'ambiguïté de l'aventure réside ici dans le fait qu'elle peut désigner à la fois un genre, un type d'événement mais également l'ensemble du récit, c'est pourquoi Letourneux introduit une distinction entre le genre (le roman d'aventures), les mésaventures (ou les péripéties mineures qui ponctuent le récit) et l'Aventure, qui donne sens au récit en lui conférant un but ultime et une unité : elle correspond à ce que l'on nomme parfois la quête, également centrale au récit insulaire.

1.3. L'Aventure et la quête

En effet, l'aventure insulaire ne consiste pas simplement en une succession de mésaventures n'ayant qu'un lien circonstanciel les unes avec les autres, comme pourrait notamment le suggérer

la structure paratactique de l'odyssée, puisqu'en réalité l'ensemble de ces mésaventures est ressaisi dans le cadre plus large d'une quête qui leur confère une signification plus profonde, conformément au modèle élaboré par Northrop Frye¹ (*Secular Scripture* 186-87). Dans son analyse du roman antique, Mikhaïl Bakhtine effectue quant à lui une distinction entre divers types romanesques, qui selon lui « déterminèrent en grande partie l'évolution du roman d'aventures jusqu'au milieu du XVIIIe siècle » (*Esthétique* 239) : il analyse notamment le « roman d'aventures et d'épreuves », centré sur une juxtaposition de péripéties et d'aventures gouvernées par le hasard, qui ne donnent lieu à aucune évolution du héros. À ce type de récit il oppose le « roman d'aventures et de mœurs » (*Esthétique* 261), quant à lui organisé autour d'une métamorphose progressive du personnage, qui ressort grandi de ces épreuves : le roman d'aventures tel que défini par Letourneux réconcilie ces deux tendances, et se fonde sur une tension fondamentale entre éparpillement des mésaventures et unité structurelle de l'Aventure, qui reprend le modèle élaboré par Frye (*Roman* 42-45). Les péripéties surmontées par le protagoniste constituent alors autant d'épreuves permettant à la fois la progression vers l'objet de la quête, et l'initiation du héros qui sortira métamorphosé et triomphant de l'Aventure : « La plupart du temps, ce triomphe est matériel (il peut prendre la forme de la fortune, de la gloire ou de l'amour), mais cette transformation joue bien souvent avec les archétypes de l'initiation : le héros est devenu adulte, et son regard sur le monde a changé » (Letourneux, *Roman* 40). Letourneux fait ainsi de l'initiation un modèle d'analyse du roman d'aventures, dans la mesure où il lui emprunterait sa structure archétypale (*Roman* 231).

On retrouve une structure similaire dans la plupart de nos récits insulaires, qui impliquent un départ du monde d'origine souvent motivé par une quête : l'exemple archétypal de ce schéma est bien sûr la quête du Graal, dont on a vu qu'elle mettait en scène diverses formes d'insularité, tandis que la plupart des récits de voyage évoqués sont eux aussi organisés autour d'une telle quête, qu'elle soit géographique, scientifique ou mystique. La résolution de cette quête suppose en outre la traversée de multiples épreuves, dont certaines sont préparatoires et ponctuent le voyage, comme le naufrage initial de Robinson sur la côte anglaise ou encore les différentes tempêtes rencontrées par les explorateurs, tandis que d'autres sont centrales et insulaires : Robinson doit par exemple faire face à la solitude sur l'île et aux diverses difficultés qu'elle engendre puis, dès lors qu'il s'est accommodé de cette solitude, l'intrusion des cannibales vient perturber la stabilité précaire de son petit monde insulaire. De la même manière, chacune des étapes insulaires qui ponctuent le voyage d'Ulysse représente un moyen de tester la valeur du héros, qui doit résister aux charmes des

¹ Frye analyse cependant le *romance* dans ce passage, mais affirme la dimension centrale de l'aventure au sein de ce mode, que nous étudierons plus loin : « As soon as romance achieves a literary form, it tends to limit itself to a sequence of minor adventures leading up to a major climactic adventure, usually announced from the beginning, the completion of which rounds the story. We may call this major adventure, the element that gives literary form to the romance, the quest » (*Secular Scripture* 186-87).

habitantes insulaires ou aux tentations offertes par l'île, afin de pouvoir s'en retourner finalement, « plein d'usage et raison » (Du Bellay, « Heureux qui comme Ulysse » 3), dans son île natale. Les récits insulaires impliquent en effet un retour final à l'ordre et au monde d'origine du héros triomphant, qui revient transformé par le voyage et le séjour sur l'île : on a noté la structure circulaire de la plupart des récits évoqués, mais également la métamorphose du héros, qui s'en trouve chaque fois augmenté au terme du parcours. Ce triomphe peut être matériel, comme dans le cas des explorateurs rapportant divers objets, matières premières, métaux précieux ou même êtres vivants de l'île, mais il est également bien souvent intellectuel puisque le voyage permet d'acquérir de nouvelles connaissances sur le monde, qu'elles soient géographiques, géologiques, biologiques, ou anthropologiques. Il s'agit parfois même d'un triomphe géopolitique, lorsque l'explorateur prend possession de ces contrées lointaines et y affirme sa souveraineté ou celle de sa patrie : c'est Christophe Colomb s'appropriant les îles du Nouveau Monde au sein du récit de voyage réel, mais également son pendant fictionnel en Robinson souverain de son île.

Mais la résolution de la quête passe également par une transformation quasi systématique du héros qui, souvent après avoir frôlé la mort, sort grandi de ses aventures : Saint Brendan s'en retourne en Irlande avec la conviction de l'existence du Paradis terrestre, et peut mourir en paix, tandis que Robinson aura expié sa faute et trouvé la rédemption sur l'île (Engélibert, *Postérité* 69). Il prend lui-même conscience de l'aspect initiatique de ces épreuves après avoir providentiellement survécu à une violente fièvre sur l'île : « It rested upon me with the greater force, that it must needs be, that God had appointed all this to befall me; that I was brought into this miserable circumstance by His direction » (Defoe, *Robinson* 74). Il comprend ainsi que chacune de ces épreuves n'était qu'une étape en vue de cette prise de conscience ultime : afin d'être délivré de sa condition misérable il lui fallait parvenir à la repentance et à la Foi, où l'île fait à nouveau écho à l'image du Purgatoire permettant l'élévation spirituelle du héros. De façon similaire, Captain Singleton sortira transformé de ses tribulations maritimes et insulaires : il abandonnera la piraterie et deviendra un honnête marchand notamment grâce à l'aide de son ami William, qui participe à ce processus d'initiation (Defoe, *Singleton* 270-77). Cette transformation peut également s'illustrer dans le passage de l'adolescence à l'âge adulte, dans la lignée de Télémaque parti en quête de son père, comme c'est le cas des jeunes héros de *The Coral Island* ou *Masterman Ready*, qui se trouvent littéralement et symboliquement grandis à l'issue du séjour insulaire.

L'île apparaît ainsi comme l'espace initiatique par excellence, puisqu'on a vu qu'elle était souvent le lieu d'une renaissance, d'un recommencement ou d'une métamorphose, qui constitue précisément l'essence de toute initiation telle que la définissent les anthropologues : « À la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un

autre » (Eliade, *Initiation* 12). Cette initiation du héros suppose par ailleurs le passage d'un monde à l'autre selon Joseph Campbell, qui analyse la structure archétypale des mythes à travers le modèle de l'initiation héroïque dont l'itinéraire circulaire se déroule en trois temps qu'il nomme x, y et z : « Le héros quitte le monde quotidien pour s'aventurer dans une région merveilleuse (x) ; il y rencontre des forces fabuleuses et gagne une victoire décisive (y) ; il revient de cette aventure mystérieuse avec le pouvoir de distribuer les bienfaits autour de lui (z) » (Campbell 37). C'est précisément ce passage vers un monde sinon merveilleux du moins extraordinaire qu'implique la traversée vers l'île, toujours suivie d'un retour au monde d'origine : le motif du voyage en mer a de surcroît souvent été analysé comme un rite initiatique marquant le franchissement d'un seuil, passage obligé de l'initiation héroïque (Segui Llinas 56).

En outre, les rites de passage tels que définis par l'anthropologue Victor Turner ont lieu selon lui au sein d'un espace liminaire, qu'il définit en ces termes : « Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. [...] Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon » (Turner 95). Cet aspect intermédiaire de l'espace initiatique fait écho à l'ambivalence dont nous avons vu qu'elle était constitutive de l'île, qui est à la fois dans le monde et extérieure à lui, tandis que la plupart des caractéristiques soulignées par Turner s'appliquent parfaitement à l'île : nous avons déjà noté le symbolisme utérin de l'île, son aspect potentiellement mortifère, ainsi que sa sauvagerie constitutive, tandis que même son sexe a pu être décrit comme ambivalent et androgyne. Il semblerait donc que l'île constitue l'espace liminaire par excellence et soit extrêmement propice à l'initiation propre à l'aventure, tant elle se fonde sur ce principe de renaissance et de métamorphose au gré d'un parcours circulaire qui s'apparente à une quête initiatique. Cette Aventure est généralement organisée autour d'un individu central, critère tout aussi caractéristique du récit insulaire qu'il nous faut maintenant analyser.

1.4. Un récit de l'individu

Dès ses origines mythiques, la structure du récit sous forme de quête suppose en effet que le personnage principal y occupe une place centrale, dès lors que l'ensemble de l'intrigue est organisé autour de la réussite du héros et ne s'achève que lorsqu'il a atteint son but : l'*Odyssée* porte jusque dans son titre la fusion entre le héros et sa quête comme moteur du récit, tandis que les aventures ou les voyages sont toujours ceux « de » quelqu'un, fût-ce le *Voyage de Saint Brendan*, les *Voyages of Captain James Cook*, ou encore les *Life and Adventures of Robinson Crusoe*. Cette forte individualisation

du récit, déjà soulignée au sujet du roman de Defoe¹, revient essentiellement à « construire le texte autour d'un personnage ou d'un noyau de personnages puisque l'unité du récit se confond alors avec les intérêts des protagonistes » (Letourneux, *Roman* 50). C'est pourquoi l'on privilégie le terme de héros à celui de protagoniste, dans la mesure où le personnage central regroupe les trois principales fonctions du héros identifiées par Philippe Hamon : « le héros actant principal, le héros comme figure à partir de laquelle s'organise le récit, et le héros comme porteur des valeurs du texte² » (Letourneux, *Roman* 51). Le récit d'épreuves et de quête permet ainsi à l'individu de prouver sa valeur et de s'extraire du commun des hommes, devenant par là même un héros aux qualités exceptionnelles.

Ce processus d'extraction entraîne généralement une rupture du lien social, corollaire inévitable du dépaysement et du passage d'un monde à l'autre : la première structure sociale qui vole en éclats est bien souvent celle incarnée par la famille, avec un héros parfois orphelin ou qui rompt tout lien avec le noyau familial à l'orée de l'aventure. C'est le cas de Robinson qui, en désobéissant à son père, met fin à toute relation avec ses deux parents, mais également de Captain Singleton, enlevé à sa famille et élevé tout d'abord par une bohémienne puis, suite au décès de cette dernière, en tant qu'orphelin dans diverses paroisses de la région. Il porte jusque dans son nom cet isolement originel, heureux patronyme dont l'onomastique révèle son orphelinage constitutif, et il souligne lui-même le lien entre son inclination pour l'aventure et son absence d'attaches familiales : « I did not care where I went, having nothing to lose, and no Body to leave behind me » (Defoe, *Singleton* 138). Au gré de l'Aventure, le modèle familial est parfois remplacé par celui du clan ou de la bande, qui s'organise autour du héros et lui fournit un appui salvateur dans sa lutte contre les forces adverses : souvenons-nous d'Ulysse navigant avec ses compagnons ou encore de Captain Singleton aidé de ses frères d'armes. Cependant, même entouré de ce groupe, le héros se retrouve souvent seul face à l'adversité, comme c'est le cas d'Ulysse qui tente de soustraire ses compagnons aux charmes du *lotos* sur l'île des Lotophages, et survit seul au naufrage final de son navire tout comme Robinson après lui, tandis que Saint Brendan est également le seul à demeurer sur le bateau lorsque ses acolytes manquent de se faire engloutir par l'île-baleine, signe de l'élection du héros d'entre les hommes dont il doit nécessairement se distinguer, en démontrant son exceptionnelle capacité à surmonter seul les dangers.

De façon significative, c'est précisément un tel isolement qui caractérise bien souvent les récits insulaires, lesquels constituent une expression particulièrement exacerbée de la solitude du

¹ Souvenons-nous qu'Ian Watt considère cette individualisation comme l'un des traits centraux du roman réaliste tel qu'il se développe au XVIII^e siècle à travers l'œuvre de Defoe, et notamment *Robinson Crusoe* (*Rise* 15).

² Letourneux s'appuie ici sur le chapitre intitulé « Héros, Héraut, hiérarchies » au sein de l'ouvrage de Philippe Hamon, *Texte et idéologie*.

héros qu'entraîne la rupture du lien social : « La disparition du lien social explique que l'une des situations les plus souvent rencontrées soit celle de l'isolement physique ou moral. La robinsonnade est l'expression extrême de cette solitude du personnage, mais en réalité, cet isolement forcé sur une île ne fait que dramatiser ce qui est en germe dans tous les récits évoquant les espaces inconnus et lointains » (Letourneux, *Roman* 247). Cet isolement est particulièrement central si l'on considère le code adamique de l'île, qui consiste précisément à couper l'individu de la société afin qu'il recommence *ab initio* à partir de la table rase insulaire, code caractéristique de la robinsonnade. À l'isolement de l'espace insulaire coupé du monde correspond ainsi la solitude du héros, qui semble ne faire qu'un avec son île : « Elle manifeste mieux que tout la condition de l'homme, protégé à la fois de ses semblables et en même temps douloureusement séparé d'eux » (Baudry 281). Le récit insulaire permet donc de mettre en scène de façon particulièrement extrême l'isolement constitutif de l'aventurier solitaire dans la mesure où, même si le héros n'est pas complètement seul sur l'île, l'expérience insulaire constitue toujours un départ de la société et un retour à l'état de nature ou du moins à un mode de vie plus primitif, qui implique précisément une dissolution du lien social à travers le retour à un état antérieur à celui de société.

Letourneux distingue par ailleurs trois types d'aventuriers, typologie qui s'applique parfaitement aux héros insulaires : « Trois types de personnages semblent refléter particulièrement les préoccupations du roman d'aventures situé dans des régions lointaines : l'aventurier par goût (dont l'archétype est le chasseur), l'aventurier par devoir (par exemple l'explorateur) et le spectateur du monde (incarné par le savant) » (*Roman* 97). L'aventurier par goût est incarné par Robinson, le Capitaine Misson ou encore le narrateur de *The Coral Island*, Ralph Rover, dont le goût du risque et le désir des confins sont inscrits jusque dans son nom, tandis que Cook, Bougainville et Colomb correspondent au modèle des aventuriers par devoir, en ce qu'ils voyagent afin de servir leur pays ; Saint Brendan et Ulysse sont quant à eux motivés par une autre forme de devoir, l'un religieux et l'autre marital, qui les poussent à aller au bout de leur quête. Darwin et Wallace enfin seraient les spectateurs du monde, leur récit ayant pour objet d'offrir un tableau fidèle de l'univers insulaire mis au jour à travers un discours scientifique visant à l'objectivité, bien qu'on y retrouve certaines structures typiques des récits de voyage imaginaires.

L'aventure trouve ainsi dans l'île une expression particulièrement achevée de l'insularité du héros aventurier, qui passe par une mise en regard de la société civilisée et de l'individu à l'aune de la sauvagerie qu'il découvre sur l'île, preuve de l'aspect fondamentalement dialectique de l'aventure insulaire qu'il nous faut désormais étudier.

1.5. L'essence dialectique de l'aventure insulaire

Nous avons déjà souligné l'ambivalence de l'appel de l'aventure et de l'île, empreint à la fois de désir et de peur, mais il semble que l'on puisse aller plus loin et considérer ce principe dialectique comme l'essence et le moteur mêmes de l'aventure, tant elle se fonde sur une constante confrontation des contraires. Au niveau structurel, la tension constitutive entre mésaventures et aventure sur laquelle se fonde le récit, essentiellement tiraillé entre une structure épisodique fragmentée et une intrigue unitaire, illustre parfaitement ce principe dialectique. D'autre part, dès lors que la dynamique de l'intrigue épouse les intérêts du héros au sein du récit de quête, le schéma actantiel devient nécessairement manichéen, puisque tout ce qui s'oppose aux intérêts du héros incarne le mal, tandis que les actions du héros sont nécessairement perçues comme étant au service du bien, l'identification du lecteur à ce dernier étant une constante du genre (Letourneux, *Roman* 51-52). La rencontre entre le héros et son ennemi se trouve par conséquent tout naturellement interprétée en termes dialectiques et manichéens : on y voit l'affrontement du bien et du mal, du « gentil » et du « méchant », ou même de la vie et de la mort. Mais l'ennemi juré n'est pas toujours de nature humaine, et c'est parfois l'espace insulaire même qui incarne cet opposant suprême, dans la mesure où il est souvent perçu comme hostile et mortifère, et menace la survie du héros qui doit alors lutter pour prendre le dessus sur ce dernier et en sortir indemne : c'est par exemple le motif de l'île labyrinthique, qui représente à elle seule un obstacle au triomphe du héros.

En outre, nous avons vu que la mise en marche de l'aventure impliquait un départ de la société vers un monde essentiellement autre où l'initiation pouvait avoir lieu, et ce déplacement met au jour une nouvelle forme d'antagonisme dont Letourneux fait l'un des principaux traits définitoires de l'aventure : il s'agit de la rencontre entre civilisation et sauvagerie qu'entraîne inévitablement la présence du héros dans cette terre lointaine et inconnue. En effet, au cœur de cet espace autre règnent bien souvent le chaos et la violence, par opposition à l'ordre caractéristique du monde d'origine incarné par le héros, dualité constitutive qui fait écho à la dialectique entre nature et culture :

Le monde de l'Aventure se définit de façon double. La disparition des éléments renvoyant à un tissu social s'accompagne du déploiement d'un réseau de signes qui déterminent un espace inverse à celui de la société et de la civilisation, un espace de sauvagerie, c'est-à-dire à la fois un espace non habité, non défriché (le *wilderness* des Américains, l'île de Robinson, les zones blanches de la carte) ; il représente également cet univers qui échappe à la civilisation. (Letourneux, *Roman* 253)

Cet extrait souligne à quel point l'espace insulaire est propice à cette rencontre entre civilisation et sauvagerie, l'île vierge incarnant l'espace « non habité, non défriché » par excellence, *mundus inversus* qui s'oppose au monde d'origine tandis que ses habitants, animaux ou humains, se caractérisent bien souvent par leur sauvagerie constitutive au sein des récits étudiés. On a déjà

évoqué la rencontre d'Ulysse avec les effrayantes sirènes, mais cette confrontation s'illustre également à travers l'antagonisme entre Prospero et Caliban dans *La Tempête*, le premier incarnant l'homme civilisé tandis que le second représenterait les forces sauvages et telluriques de l'île. L'hybridité des créatures qu'elle abrite donne littéralement corps à cette rencontre des contraires, inscrite jusque dans la chair de ses habitants. L'île est en effet un lieu éminemment propice à la confrontation des extrêmes, tant elle est tiraillée entre les forces célestes et telluriques, le pôle positif du rêve et celui négatif du cauchemar ou encore l'asile et l'exil, comme nous l'avons vu à travers notre étude de l'ambivalence constitutive de l'île.

De surcroît, l'opposition entre civilisation et sauvagerie se fonde selon Letourneux sur un paradoxe fondamental, puisque malgré cet antagonisme constitutif, le récit doit nécessairement mettre en scène une contamination mutuelle de ces deux extrêmes qui seule autorise la résolution de la crise, car pour vaincre la sauvagerie, la civilisation n'a d'autre choix que d'en adopter temporairement les règles et les pratiques :

Pour rayonner, [la civilisation] doit se nourrir de la sauvagerie qu'elle combat, l'intégrer pour mieux la dominer. Le trajet du héros obéit lui-même à un trajet dialectique. Il rêve de l'aventure et s'y engage avec enthousiasme ; puis il en découvre l'horreur au point de chercher à restaurer l'ordre initial ; mais cette restauration n'en est pas tout à fait une : le héros ne peut l'opérer que parce qu'il a puisé une force nouvelle dans l'aventure, qu'il est devenu un héros solaire, et c'est cette nature dialectique du récit qui explique les fins de romans apparemment ambigus. (Letourneux, *Roman* 339)

C'est exactement ce qui se joue au sein du récit insulaire, lequel a pour inévitable corollaire l'initiation du héros à la sauvagerie de l'île, qui lui permettra d'en prendre pleinement possession : songeons à l'épisode de chasse typique de ces récits, où le héros se fond dans la nature insulaire afin de s'en approprier les richesses et adopte une part de la sauvagerie de la bête traquée pour se faire prédateur, ou encore au rituel de l'offrande au nouvel arrivant, qui initie le héros aux plaisirs (sinon charnels, du moins culinaires) de l'île et actualise le retour à un mode de vie plus primitif qu'implique le séjour insulaire. La sauvagerie se loge alors aussi bien au cœur de l'île qu'au sein de l'individu qui la découvre :

L'animalité, en tant que dimension primordiale, habite donc aussi bien l'espace intérieur, profond, recélé, du paysage insulaire mythique que celui, également profond, du domaine instinctuel et imaginaire de l'individu. Elle est au cœur de l'île imaginée comme au cœur de l'identité humaine. C'est là, dans ce centre vital, intérieur et antérieur, dans ce noyau archétypal et pulsionnel, que se cache le mystère de l'île, ainsi que le mystère de l'homme. (Imbroscio, « L'Île » 208)

De fait, l'initiation insulaire passe nécessairement par la découverte de l'animalité et de la sauvagerie de l'île, laquelle met au jour celle de l'homme, qu'il s'agit alors de maîtriser afin de pouvoir retourner à la civilisation du monde d'origine.

Néanmoins, l'ambivalence de ce processus d'initiation réside précisément dans son artificialité, tant il est mis en scène comme une étape nécessaire pour qui veut jouer le jeu de l'aventure, bien que le triomphe final de la civilisation soit présenté dès l'abord comme inévitable. Jankélévitch définit ainsi l'aventure comme cet équilibre entre jeu et sérieux, puisqu'il s'agit de croire au danger de la mort tout en ayant l'assurance du triomphe ultime du héros : « [P]our qu'il y ait aventure, il faut être à la fois dedans et dehors : celui qui est dedans de la tête aux pieds est immergé en pleine tragédie ; celui qui est entièrement dehors, comme un spectateur au théâtre, contemple un spectacle dont il est détaché, sans le prendre au sérieux » (15). L'espace insulaire permet dès lors de matérialiser cette ambivalence, puisqu'il est précisément « à la fois dedans et dehors », il fait partie du monde mais en est séparé, et opère par là même une mise à distance de la menace sauvage aux confins du réel qui la rend plus acceptable. Jankélévitch définit précisément l'aventure comme étant tiraillée entre île et continent, preuve de l'aspect indissociable de l'insularité et de l'aventure : « À mi-chemin de la perception insulaire et de la perception continentale, il y aurait donc place pour un royaume d'aventure » (30). Cette essence dialectique de l'aventure, entre jeu et sérieux, île et continent, civilisation et sauvagerie, se double d'une tension entre réel et imaginaire tout aussi constitutive des récits insulaires, et qu'il nous faut désormais étudier.

2. Le triomphe de l'imaginaire

« Espace plus onirique que géographique, l'île semble davantage être cette représentation mentale dont la perception suit plutôt la sémantique et la syntaxe de notre imaginaire » (*Cooper-Richet* 9). Si l'île, filtrée par le regard de celui qui la découvre, se transforme en une image, ou même en un paysage, elle offre un cadre particulièrement propice à l'aventure, qui a justement pour objet ce passage du réel à l'imaginaire à travers le principe fondamental du dépaysement. L'île, pour diverses raisons que nous allons développer ici, constitue en effet l'espace imaginaire par excellence, tant d'un point de vue géographique que poétique, et c'est précisément sur cette centralité de l'imaginaire que se fonde l'aventure. En effet, selon Letourneux le dépaysement « insiste sur un univers qui intéresse moins en lui-même que par l'écart qu'il instaure par rapport au monde quotidien – c'est-à-dire par rapport au réel. En déréalisant l'univers référentiel, le dépaysement rend acceptable la logique particulière du roman d'aventures, car le genre exige que se multiplient les événements hors du commun qui mettent en péril le héros » (*Roman* 172). Ce principe déréalisant est particulièrement central en ce qui concerne l'île, qui se situe en effet aux confins du réel et dans une logique fictionnelle et intertextuelle évidente.

2.1. À la frontière entre réel et imaginaire

Selon Pierre Jourde, la spécificité du monde imaginaire réside dans le fait qu'il « n'est pas situable précisément dans l'univers tel qu'il est connu à l'époque où s'exprime l'auteur. Il coïncide toujours avec un "blanc" dans la représentation du monde » (*Géographies* 16). C'est pourquoi il est généralement situé dans des contrées lointaines ou mal connues, qui autorisent le surgissement de l'imaginaire à la lisière du réel :

Il est fait de morceaux de « réalités ». Ou, plus exactement, il se constitue en opérant un travail complexe de métamorphose et de croisement à partir d'un donné qui n'est pas seulement fait de la réalité telle qu'elle apparaît dans les atlas et les encyclopédies, mais également des mythes, des légendes et de tous les univers imaginaires déjà existants. (Jourde, *Géographies* 228)

On a vu plus haut à quel point la vision de l'île, souvent logée aux confins de la mappemonde ou dans ses espaces blancs, était filtrée par un ensemble de représentations et de fantasmes préexistants du fait de sa faible détermination spatiale, bien qu'elle participe tout de même du monde et de la géographie réels : elle se situe en effet à la frontière hybride entre réel et imaginaire, et constitue le monde imaginaire par excellence si l'on se fie à la définition qu'en fournit Pierre Jourde. De fait, la question fondamentale que soulève l'île est celle de la référentialité, ou du rapport entre réel et fiction interrogé par sa dimension potentiellement apocryphe. En effet, son éloignement spatial et le dépaysement qu'il implique rendent acceptable la prégnance du merveilleux et de l'imaginaire au cœur de l'île : « la distanciation soustrait l'île aux contraintes du réel » (Grosman 135), ou du moins elle l'en éloigne. On pourrait alors distinguer, à la manière d'Alain-Michel Boyer au sujet du roman d'aventures maritimes, divers degrés de fictionnalité insulaire, allant du récit prétendument objectif tel que la relation de voyage aux récits revendiquant ouvertement leur fictionnalité, qui reposent néanmoins tous sur un écart plus ou moins grand avec un référent réel donné.

C'est précisément sur cet écart vis-à-vis du réel que se fonde l'aventure, dont le dépaysement constitutif permet de « déréalis[er] l'univers référentiel » (Letourneux, *Roman d'aventures* 172) et de rendre ainsi acceptables les événements merveilleux ou hors du commun, par où elle s'apparente au genre du *romance* :

S'il ne s'agit plus de rendre compte de la réalité et de l'anecdote proche de l'expérience, il ne s'agit pas non plus d'inventer totalement, mais de se situer sur l'extrême limite du possible et de l'impossible. Ce que recherche le roman d'aventures, ce n'est pas l'imagination pure, mais l'événement le plus improbable. Cette inscription d'un univers en tension procède certes du désir naïf de présenter comme possible l'incroyable, mais elle s'explique surtout par un jeu constant sur les frontières : comme le dépaysement et l'événement aventureux, le *romance* est une machine à fantasmes. (Letourneux, *Roman* 21)

Si le *romance* est le genre de l'imagination pure, le roman d'aventures conserve toutefois cet attachement au réel incarné par le monde d'origine, auquel on finit toujours par revenir à l'issue de

ce détour par l'imaginaire, preuve de l'hybridité constitutive du genre. Une tension similaire régit le récit insulaire, l'île étant toujours seconde par rapport au référent continental vis-à-vis duquel elle se définit négativement, mais dont elle porte toujours la trace. De surcroît, nous retrouvons ici l'idée de limite entre possible et impossible, réel et imaginaire, frontière également constitutives de l'île et de ses représentations. En effet, et de façon assez frappante, la description qu'offre Letourneux de l'aspect liminaire du roman d'aventures s'applique à merveille aux récits insulaires étudiés jusqu'ici : « Expérience des limites et de la violence qu'implique leur transgression, mise à distance du réel au profit d'un univers improbable où toutes les craintes, mais aussi tous les fantasmes de puissance, paraissent possibles, le roman d'aventures fait signe vers une ultime ambivalence » (*Roman* 22). Nous avons déjà pu observer la violence du passage vers l'île, et analysé la façon dont cet espace alimente à la fois inquiétude et désir de puissance, preuve de la correspondance entre espace et genre qui se fondent sur la même ambivalence et sont tous deux le lieu d'un triomphe de l'imaginaire.

L'univers de l'aventure est de surcroît un espace où tout paraît possible, du fait de la disparition des contraintes de la civilisation, qui autorise toutes les transgressions. L'île incarne à merveille cet espace de tous les possibles, tant elle semble malléable et propice à la mise en scène de l'improbable : « L'île reste avant tout le support, le socle de tous nos fantasmes de liberté et d'innocence. Image d'un monde préservé, lambeau de paradis terrestre, île des merveilles, île des bienheureux, elle reste le lieu de tous les possibles, né de la mise à distance et du dépaysement » (Meistersheim 75-76). En outre, il s'agit d'un espace souvent vierge et vide, qui s'offre à l'imagination du personnage et du lecteur : Nathalie Martinière, empruntant la terminologie élaborée par Philippe Hamon, qualifie ces espaces blancs d'« embrayeurs de narrativité¹ », dans la mesure où le vide qu'ils offrent laisse le champ libre à la fiction et à l'imagination qui s'empresse de les remplir. C'est exactement ce type d'espace que recherche l'aventure, de par sa nature fantasmagorique : « Si le roman d'aventures préfère les régions lointaines c'est parce qu'elles ne renvoient qu'à de vagues images (du moins pour le lecteur de l'époque), et peuvent donc se charger de tous les fantasmes à la façon des *neverlands* enfantins » (Letourneux, *Roman* 91). Rappelons, s'il en est besoin, que le Neverland de *Peter Pan* est précisément localisé sur une île, bien que celle-ci n'entretienne dans le roman de J. M. Barrie qu'un lien ténu avec le monde réel, preuve de la fécondité de l'imaginaire insulaire. Chaque lieu insulaire devient alors à son tour un embrayeur de narrativité, tant il se charge dès le premier regard d'une dimension romanesque :

Le paysage se réduit à un ensemble de signes renvoyant à autant d'aventures possibles, comme un sommaire que le lecteur serait invité à déchiffrer. L'aventure paraît surgir de la seule description du paysage, comme si les

¹ Elle cite son ouvrage intitulé *Expositions : Littérature et architecture au XIX^e siècle* (33).

éléments du décor étaient autant de noyaux narratifs qui ne demandaient qu'à s'assembler pour former le récit à venir. (Letourneux, *Roman* 90)

L'espace référentiel se situe ainsi à la charnière entre réel et imaginaire, puisque la simple description du lieu met en marche l'imagination, et transforme cet espace en paysage de fiction. D'autre part, le passage d'un monde à l'autre semble dramatiser le passage d'un mode à l'autre, du réalisme au romanesque et à l'aventure, qui s'ancre dans une tradition littéraire millénaire : à travers le voyage vers l'île, le lecteur est invité à basculer vers un univers qui joue sur la tension entre réel et imaginaire, entre mythe et réalité.

2.2. Un ancrage dans le mythe

Île et aventure s'ancrent en effet dans un imaginaire commun, fait de mythes et de légendes qui ressurgissent au gré du récit. Nous avons démontré à travers notre panorama des récits insulaires la persistance du mythe au cœur de l'ensemble de la tradition insulaire, dimension mythique que suggère Deleuze dans son analyse de l'île déserte :

L'essence de l'île déserte est imaginaire et non réelle, mythologique et non géographique. Du même coup son destin est soumis aux conditions humaines qui rendent une mythologie possible. La mythologie n'est pas née d'une simple volonté, et les peuples ont tôt fait de ne plus comprendre leurs mythes. C'est même à ce moment-là qu'une littérature commence [...]. (« Îles » 14-15)

L'aventure s'ancre elle aussi dans ce passage du mythe à la littérature et plus précisément au *romance*, à mesure que les structures mythiques se défont de leur dimension rituelle et sacrée : selon Walter Scott dans sa préface à *The Lady of the Lake*, « the mythology of one period would seem to pass into the romance of the next, and that into the nursery tales of subsequent ages » (cité dans Fraser 6). Le roman d'aventures s'inscrit à son tour dans un rapport de filiation intertextuel avec le *romance* médiéval, bien qu'il s'éloigne de l'univers abstrait mis en place par ce dernier pour replacer le récit dans un cadre spatio-temporelle a priori plus mimétique : « S'il renvoie parfois au monde atemporel des contes ou aux temps originels des mythes et de l'épopée, c'est pour les retranscrire dans une temporalité référentielle » (Letourneux, *Roman* 189).

Il se fonde cependant sur des structures similaires au mythe et au *romance*, comme nous l'avons vu à travers notre étude de la quête initiatique et du manichéisme de l'aventure, qui l'apparentent à l'épopée, qu'elle soit mythologique ou mystique. Le roman d'aventures lui emprunte en outre un certain nombre de thèmes et de motifs, tels ceux du voyage en mer, de la tempête ou du naufrage, tandis qu'on y retrouve l'aspect central d'une figure héroïque hors du commun. Enfin, il adopte également une tonalité semblable, la tonalité épique se caractérisant selon Georges Molinié par sa dimension amplificatrice et simplificatrice (160), illustrée entre autres par le recours à l'hyperbole et à l'emphase : de la même manière, l'aventure tend à amplifier le caractère

exceptionnel des événements ou des dangers, dans le but de produire l'effet de suspense typique du genre, qui passe également par le recours à l'hyperbole et à l'exagération (Letourneau, *Roman* 62). Prenons l'exemple de la tempête qui provoque le naufrage de Robinson, laquelle illustre à merveille cet usage de l'amplification et de la simplification au cœur du suspense : « A raging wave, mountain-like, came rowling a-stern of us, and plainly bad us expect the *coup de grace*. In a word, it took us with such fury, that it overset the boat at once » (Defoe, *Robinson* 37). La comparaison de la vague avec une montagne met en place une amplification hyperbolique portant sur l'échelle du référent et instaure un effet de suspense au sujet de l'événement à venir, littéralement suspendu au-dessus de la tête des protagonistes et figé par la comparaison. De surcroît, l'usage de la locution française mise en relief par les italiques accentue le caractère dramatique de l'événement attendu, suspendu tel un couperet à la fin de la phrase. La simplification est quant à elle illustrée par l'usage de l'adverbe « plainly » et de la périphrase « in a word », qui expriment la concentration et l'intensité de « l'avènement de l'événement », ou encore de « l'instant en instance, [...] l'actualité [...] sur le point de se faire » (Jankélévitch 12), dont la rapidité est reflétée par le rythme ternaire en gradation de la seconde phrase, constituée d'abord exclusivement de monosyllabes. L'adverbe emphatique « such » vient ensuite ajouter à l'effet d'amplification, et introduit le naufrage fatidique qui met provisoirement fin au suspense. On retrouve ainsi dans le suspense caractéristique de l'aventure l'héritage de la tonalité épique de certains récits mythiques antiques, à laquelle il emprunte certains de ses procédés typiques. De façon significative, la combinaison de ces deux principes d'amplification et de simplification nous est apparue comme étant particulièrement typique de l'espace insulaire, dont nous avons vu qu'il pouvait agir à la manière d'un miroir grossissant, tandis que sa réduction spatiale avait pour effet de simplifier les phénomènes observés. Tout ceci semble nous inviter à lire l'aventure insulaire comme une reprise des archétypes mythiques désormais dénués de leur dimension religieuse ou spirituelle : « Là où le mythe s'inscrit dans un système explicatif plus vaste, le conte ou le roman d'aventures perdent tout caractère rituel et peuvent être décrits comme des “versions profanes des mythes” » (Letourneau, *Roman* 229). Letourneau s'appuie ici sur l'ouvrage de Northrop Frye intitulé *The Secular Scripture : A Study of the Structure of Romance*, qui étudie précisément la résurgence des structures mythiques sous une forme profane au sein du *romance*.

Cependant, si le roman d'aventures ne constitue pas un mythe au sens étroit du terme, nous avons vu qu'il pouvait donner lieu à une autre forme de mythe, littéraire cette fois. En effet, *Robinson Crusoe*, qui serait l'archétype du roman d'aventures selon Richard Phillips (25), est également à l'origine d'un mythe littéraire extrêmement persistant au sein de la tradition romanesque. C'est ce que montre Jean-Paul Engélibert dans son ouvrage sur *La Postérité de Robinson Crusoe : Un mythe*

littéraire de la modernité, à travers une étude de diverses réécritures de cet ouvrage, phénomène de reprise qui le constitue précisément en mythe littéraire. De façon intéressante, ce mythe littéraire fondateur de la littérature d'aventures est également un récit insulaire archétypal, et s'ancre lui-même dans un certain nombre de mythes plus anciens, comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre. Il apparaît ainsi que ce qui lie de la façon la plus étroite l'île à l'aventure réside peut-être dans l'importance fondamentale qu'elle accorde à la tradition littéraire et aux *topoi* qu'elle engendre, sur lesquels repose essentiellement le rapport au texte insulaire.

2.3. Réécriture et sérialité

Selon Éric Fougère, « l'île n'existe que comme représentation de l'île » (*Voyages* 12), ce qui implique que sa vraisemblance se fonde non pas sur son adéquation avec la « réalité » ou avec l'univers référentiel mais bien plutôt sur son adhérence à une tradition fictionnelle établie : « une certaine intertextualité des signes reconnus par l'habitude comme insulaires valide une insularité de principe » (Fougère, *Voyages* 177). Aussi, dès lors que certains signes ou codes littéraires sont perceptibles, tels que l'omniprésence du rivage, la montagne, le caractère exotique ou encore désert du lieu, l'insularité de l'espace est acceptée et reconnue comme telle par le lecteur, sans qu'aucune preuve géographique supplémentaire ne soit nécessaire. Paraphrasant le concept d'« effet de réel » élaboré par Roland Barthes¹, nous pourrions considérer que l'ensemble de ces signes crée une sorte d'« effet insulaire » aisément reconnaissable, qui ancre le récit dans une tradition littéraire bien définie. C'est sur ce principe d'intertextualité et de réécriture que se fonde l'ensemble de la tradition insulaire, comme nous l'avons observé notamment à travers l'exemple de la robinsonnade, qui elle-même s'inspire déjà des récits de voyages et même de certains mythes, et constitue un genre essentiellement intertextuel ou hypertextuel (Genette, *Palimpsestes* 13), lequel se construit dans son rapport à l'hypotexte original. Ainsi selon Racault : « Les jeux intertextuels le suggèrent clairement : réécriture infinie d'un texte toujours antérieur, *l'aventure insulaire est une aventure livresque* dans laquelle le vécu, ou ce qui est donné pour tel, semble lui-même se plier aux stéréotypes d'une fiction préexistante » (*Robinson* 181). Cet aspect fondamentalement dérivé et second du récit insulaire fait écho à l'une des caractéristiques spatiales centrales de l'île, elle-même nécessairement dérivée et seconde vis-à-vis du continent. Cependant, nous avons vu qu'à son caractère dérivé était paradoxalement associée la dimension essentiellement créatrice et originaire de l'île, qui se prête à toutes les créations et à tous les recommencements, réconciliant ainsi secondarité et originalité

¹ Dans un article qui s'intitule précisément « L'Effet de réel », où il explique la présence d'éléments purement descriptifs au sein du récit par la volonté de donner l'impression d'une adéquation du texte avec le monde réel.

du fait de son lien avec les origines : « Ce qu'il importe ce n'est pas de dire mais de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois » (Blanchot, *L'entretien* 459).

C'est précisément sur cette dimension intertextuelle et même architextuelle – c'est-à-dire relative aux conventions formelles et génériques¹ – que repose selon Letourneux le récit de genre et plus particulièrement la littérature d'aventures, qui s'est constituée comme genre par le biais de ces réseaux intertextuels et de ces influences réciproques entre les différents auteurs : « Dans ce cas on bascule dans une écriture sérielle qui est le vrai trait caractéristique du genre, plaçant les logiques architextuelles et intertextuelles au premier plan des mécanismes de lecture et d'écriture » (*Roman* 10). Le pacte de lecture du roman d'aventures repose dès lors sur la reconnaissance de ces conventions génériques et de ces références intertextuelles par le lecteur, qui lui permettent de déceler d'emblée à quel type de récit il a affaire : selon Gérard Genette, elles déterminent « dans une large mesure "l'horizon d'attente" du lecteur, et donc la réception de l'œuvre » (*Palimpsestes* 12). En outre, et de la même manière qu'au sein des récits insulaires, la vraisemblance du récit se fonde non pas sur son aspect purement mimétique mais plutôt sur sa fidélité aux codes et aux stéréotypes établis, ainsi que sur la cohérence de son imaginaire : « En réalité, dans un récit de genre, les informations intertextuelles et architextuelles importent davantage que les contraintes liées au référent extralinguistique : les attentes touchent aux scénarios intertextuels, à des idéologèmes » (Letourneux, *Roman* 76).

Letourneux note que c'est bien souvent à travers la mise en place du cadre spécifique du récit que les conventions génériques et intertextuelles deviennent reconnaissables et suggèrent l'appartenance non seulement à un genre mais également à un sous-genre déterminé :

Le cadre est un référent à la fois extralinguistique et intertextuel : il crée des attentes en matière d'actants (explorateurs contre tribus sauvages par exemple), mais aussi en matière d'événements (rencontre avec des fauves, épisodes de chasse). Autrement dit, il détermine un certain nombre de conventions architextuelles, lesquelles définissent à leur tour les modalités de la vraisemblance. (*Roman* 76)

L'ensemble des *topoi* et des codes insulaires décelés plus haut permettraient par conséquent d'installer le récit dans une tradition et un sous-genre particuliers, que nous appellerons ici « l'aventure insulaire », et de fournir au lecteur un certain nombre de clés de lecture du récit. De surcroît, l'aspect central de la vraisemblance architextuelle et intertextuelle permet d'ancrer encore plus profondément l'aventure insulaire dans la fiction et l'imaginaire, puisqu'elle se fonde non pas sur sa référentialité mais sur son appartenance à une tradition fictionnelle définie :

Les formes sérielles (qui exhibent clairement leur caractère intertextuel en vue de mettre en place un pacte de lecture architextuel) parce qu'elles médiatisent en permanence la relation à la réalité par l'intermédiaire d'autres

¹ Gérard Genette définit l'architextualité comme « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier » (*Palimpsestes* 12).

fiction, offrent de la sorte une place plus grande aux imaginaires collectifs et aux fantasmes. (Letourneux, *Roman* 402)

De fait, on pourrait apparenter l'aventure insulaire à ce que Roland Barthes décrit comme un texte de plaisir, puisqu'il conforte les attentes du lecteur et se conforme à un imaginaire collectif établi : « Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique "confortable" de la lecture » (*Plaisir* 26). En effet, le triomphe du héros est attendu et presque assuré, la structure circulaire et initiatique du récit supposant son retour, auréolé de gloire, au monde d'origine. Le danger que représente l'aventure est alors modalisé et mis à distance par l'éloignement spatial mais également par la fictionnalité assumée du récit qui permet, par sa dimension ouvertement ludique et romanesque, d'atténuer l'aspect potentiellement transgressif et menaçant de l'aventure, dans la mesure où les conventions génériques rendent la mort du héros impossible et le retour à l'ordre nécessaire. Cependant, il est indéniable que l'aventure insulaire ne consiste pas uniquement à répéter ou « redire » – pour reprendre la citation de Blanchot (*L'entretien* 459) – la fiction préexistante dans un processus d'imitation stérile, puisqu'elle est également un lieu de récréation et d'expérimentation, tant elle se plie, malléable, à « la sémantique et la syntaxe de notre imaginaire » (Cooper-Richet 9).

2.4. Un espace d'expérimentation

L'île, de par son aspect souvent vierge et désert, a souvent été considérée comme une page blanche ou un laboratoire où l'on peut tout recommencer et développer divers types d'expérimentations, qu'elles soient politiques, scientifiques ou littéraires. Elle permet en effet de recréer ou de réécrire l'histoire de l'origine de l'homme et de la société, au sein de cet espace vierge et non civilisé qui devient alors un laboratoire idéal, dans la mesure où sa clôture garantit la pureté clinique de l'expérience : « Le site de l'île permet de réaliser une expérimentation imaginaire dans un domaine, celui du social et du politique, où l'expérimentation réelle est impossible à mener » (Racault, *Robinson* 10). Notons ici l'importance de l'imaginaire, qui permet à l'auteur de créer sur l'île une version concurrente ou inversée de la société, notamment à travers l'utopie ou la robinsonnade, la première offrant aux yeux du lecteur une société idéale achevée tandis que la deuxième permet de retracer pas à pas les différentes étapes de la construction d'une telle société : toutes deux opèrent en outre bien souvent un « renversement ludique de la norme » (Racault, *Robinson* 97), et remettent en question les codes de la société d'origine. De façon significative, l'aventure insulaire opère précisément un tel renversement ludique de la norme, puisqu'elle libère une forme de sauvagerie dans cet espace lointain qu'elle investit temporairement, tout en affirmant la nécessité d'un retour final à la norme. Tout comme l'aspect éminemment séparé et malléable de

l'île permet de jouer avec le réel, et d'en offrir un reflet déformé ou inversé par le biais d'un recours à l'imaginaire assumé, le roman d'aventures « se prête à toutes les constructions discursives » (Letourneux, *Roman* 9), et peut refléter toutes sortes d'idéologies et de représentations politiques ou sociétales plus ou moins imaginaires, preuve de l'aspect tout aussi malléable de la littérature d'aventures qui favorise la mise en place de ces constructions politiques imaginaires, rendue d'autant plus aisée par le choix de l'île comme cadre du récit.

Certains récits insulaires tentent cependant de se soustraire à l'omnipotence de l'imaginaire insulaire et des stéréotypes qu'il engendre, dans la lignée de Defoe qui affirme l'authenticité de son récit et l'aspect absolument non fictionnel de cette « just history of fact » (*Robinson* 3). Malgré le fait que, comme on l'a vu, il ne puisse échapper totalement à cette tradition mythique et littéraire automatiquement associée à l'île dans l'imaginaire commun, l'aspect originel et peu déterminé de cet espace lui permet tout de même d'en fournir un portrait original et même de créer un nouveau type de fiction, fondé non pas sur des personnages types et des scénarii éculés, mais plutôt sur une anecdote réelle et originale, amplifiée par la fiction. C'est ce qui permet à Ian Watt d'affirmer que Defoe se distingue de l'épopée et du *romance* pour créer une nouvelle forme littéraire, qu'il appelle le roman réaliste (*Rise* 13). De façon intéressante, c'est en rejetant la prégnance de cet imaginaire bien ancré que Defoe affirme paradoxalement la puissance infinie de l'imagination, capable de créer indéfiniment de nouveaux personnages et de nouveaux récits, par le biais de la forme plus libre du roman : « Robinson devient pour ainsi dire consubstantiel à la littérature d'imagination, aussi n'est-ce pas telle ou telle œuvre en particulier, mais le roman tout entier qui le suit pour découvrir et expérimenter à son tour les ambiguïtés de l'île déserte » (Robert 168). Si les robinsonnades ultérieures ne créent pas nécessairement de nouveaux personnages ou de nouveaux types d'intrigues, elles se caractérisent cependant par leur dimension créatrice ou plutôt recréatrice, illustrée par l'aspect tantôt parodique, tantôt satirique ou ludique de la réécriture, qui joue avec le modèle et y apporte toujours un nouvel aspect, généralement en lien avec le contexte culturel et littéraire où elle voit le jour. L'aventure insulaire se situe ainsi au croisement entre secondarité et création, en ce qu'elle se nourrit de la tradition tout en la renouvelant constamment. L'île semble par ailleurs constituer un lieu d'expérimentation littéraire par excellence, tant elle a vu naître quantité de nouvelles formes et de nouveaux genres, de l'odyssée au roman en passant par l'utopie et le récit de voyage, tandis que l'aspect malléable de la littérature d'aventures apparaît particulièrement propice à ce type d'expérimentation, étant née de la combinaison hybride de l'ensemble de ces genres et de ces traditions mythiques et littéraires.

L'aventure apparaît en définitive comme étant consubstantielle à l'île, qui lui offre bien plus qu'un simple cadre dans la mesure où elle thématise les dynamiques propres au genre et constitue l'espace idéal au développement de l'imaginaire aventureux, tant elle alimente depuis toujours fantasmes et rêves d'ailleurs. Cette forte interdépendance de l'espace et du genre nous a permis de définir les caractéristiques d'un sous-genre spécifique, l'aventure insulaire, qui offre un éclairage particulier sur les critères définitoires plus larges du roman d'aventures. L'aventure insulaire prendra un essor considérable au XIX^e siècle, en particulier en Grande-Bretagne, et après ce vaste panorama de la genèse du sous-genre et de ses caractéristiques majeures il s'agit désormais de comprendre l'intérêt porté à cet espace et à ce genre ainsi que le traitement spécifique dont ils font l'objet à cette période clé, afin de parvenir à une compréhension plus fine et plus culturelle de notre objet, que ne permet pas l'ampleur chronologique et géographique du présent panorama. C'est en effet dans le contexte de l'ère victorienne que l'aventure insulaire atteint son apogée et se constitue réellement en un sous-genre déterminé, c'est pourquoi il nous faut désormais détailler les conditions et les raisons de cette évolution.

DEUXIÈME PARTIE – L’Aventure de l’île à l’époque victorienne et édouardienne : Entre régression et mutation

« Alas! the days of desolate islands are no more! “Nothing farther”, as Vapid says, “can be done in that line.” Wo, henceforward, to the Defoe who shall prate to us of “undiscovered bournes.” There is positively not a square inch of new ground for any future Selkirk. »

— Edgar Allan Poe, « Critical Notice on *Robinson Crusoe*. »

Dès 1836, à l’aube de l’ère victorienne, Edgar Allan Poe proclamait déjà la mort de l’île déserte, et avec elle la fin des aventures en terre inconnue dont *Robinson Crusoe* incarnait l’archétype. En effet, la surface du monde ayant été progressivement explorée et cartographiée par les vagues successives de grands navigateurs, les « espaces blancs¹ » qui ponctuaient jusqu’alors la mappemonde se font de plus en plus rares au XIX^e siècle, laissant peu de place à de futures expéditions d’exploration : « C’est la fin des voyages. Toutes les rencontres possibles finies, assumées, terminées, forcloses. Le cycle est bouclé, la carte de la terre a recouvert la terre. L’espace est écrit sur les mappemondes. Le globe est repéré comme une balle dans le filet des latitudes et des longitudes » (Serres 174). De façon intéressante, ce constat avait déjà été exprimé presque mot pour mot par Conrad au début du XX^e siècle, dans sa préface à *Into the East* de Richard Curle, où il associe cette impression de finitude à celle de l’aventure voyageuse : « [T]he days of heroic travel are gone » (« Travel » 128). Pourtant, malgré ce sentiment de clôture et de rétrécissement du monde, c’est paradoxalement à cette époque que prolifère la littérature d’aventures géographiques, qui explore des terres lointaines et en particulier des îles, contradiction qui fait signe vers la dimension fondamentalement nostalgique de l’aventure insulaire, illustrée en particulier par son lien avec le *romance*. En effet, selon Frank Lestringant :

Il est au moins deux manières de conjurer l’espèce de malédiction attachée à la clôture du monde. La première consiste à jeter un regard nostalgique sur le passé, en remontant à une époque où la terre, comme un ventre fécond, bougeait encore, et où les îles s’engendraient à foison, pour partir à la dérive, entraînées par le courant,

¹ Pour reprendre l’expression utilisée par le narrateur de *Heart of Darkness*, Marlow, au début du roman : « blank spaces » (*Heart* 11-12, nous traduisons).

le vent et la fortune. [...] L'autre manière de rouvrir la terre close et figée consiste en une sorte de répétition ou de relecture de l'Insulaire. (*Livre 361*)

Les romans d'aventures insulaires qui sont écrits au tournant du siècle combinent selon nous ces deux tendances, et c'est cette tension entre régression nostalgique vers une époque et des formes anciennes d'une part, et modernité de la relecture d'autre part qu'il nous faudra étudier dans cette deuxième partie, afin de comprendre l'attrait et l'essor paradoxaux de l'aventure insulaire au XIX^e siècle en Grande-Bretagne. Dans une perspective historico-culturelle, nous soulignerons tout d'abord l'aspect fondamentalement nostalgique de la récupération du *romance* insulaire à l'époque victorienne, pour montrer ensuite le traitement ambivalent qu'en offrent nos auteurs au tournant du siècle, afin de définir la position spécifique qu'ils occupent au sein du débat entre *romance* et réalisme qui se fait jour à cette époque, et la façon dont ils articulent le rapport entre tradition et modernité littéraire.

Chapitre 4 : Le *romance* insulaire face à l'avènement du monde moderne

« British Victorian adventures, although reminiscent of myths and legends that were told previously, perhaps “always” (Campbell 1949), are historically distinctive, departing from tales of old. » (Phillips 46)

Il s'agit dans ce chapitre de resituer l'essor du roman d'aventures dans son contexte à la fois historique et géographique, ce genre nous étant apparu comme essentiellement lié à la culture britannique et plus précisément à l'époque victorienne, bien qu'il se développe également en France notamment sous la plume de Dumas et de Verne, qui furent toutefois considérablement influencés par la littérature britannique de l'époque (Bruzelius 14). Dans ce contexte, il apparaît nécessaire d'étudier plus avant le lien de filiation qu'entretient le roman d'aventures avec le *romance*, ce mode fictionnel typiquement britannique que les critiques opposent au XIX^e siècle au *novel*, bien que jusqu'au XVIII^e siècle la distinction entre les deux notions demeure relativement floue (Millet 91). Le terme de *romance*, dérivé de l'ancien français « roman », renvoie à un genre très ancien qui désigne en premier lieu les ouvrages en langue vernaculaire associés en particulier à l'époque médiévale et souvent de nature héroïque et épique, tandis qu'au XVII^e siècle il en vient à englober l'ensemble des « fictions de longue haleine » (Millet 88), publiées en plusieurs volumes folio. Le *novel* désigne quant à lui un genre nouveau qui apparaît au milieu du XVII^e siècle, importé d'autres pays européens tels que la France, l'Espagne ou l'Italie, et dont la relative brièveté s'oppose à la longueur du *romance* (Millet 89). Cependant, ces distinctions s'estompent au XVIII^e siècle, de sorte que les deux termes entrent en concurrence pour désigner la fiction en prose, jusqu'à ce que le *novel* supplante le *romance* au XIX^e siècle (Millet 90). Selon Baudoin Millet, ce rejet progressif du *romance* s'explique par la valorisation du mode de lecture typiquement associé au *novel*, qui se caractérise par sa vraisemblance mimétique et sa proximité avec le monde quotidien, tandis que le *romance* narrerait des faits extraordinaires ou hors du commun (92-93) et serait associé à une forme de littérature plus archaïque, dont l'aspect fictionnel serait immédiatement perceptible. Néanmoins, dès le XIX^e siècle le *romance* se trouve revalorisé par certains auteurs qui louent notamment ses potentialités imaginaires¹, preuve de la persistance (et de la pertinence) de cette catégorie au sein de la littérature et de la critique anglaises, et il s'agira ici de comprendre le regain d'intérêt dont elle fait l'objet au XIX^e siècle.

¹ On pense par exemple à Walter Scott et son « Essay on Romance ».

Margaret Bruzelius souligne quant à elle l'aspect particulièrement fuyant du *romance*, qu'elle associe également à la quête d'un ailleurs séduisant permettant d'échapper au monde quotidien (Bruzelius 14), définition qui fait écho aux caractéristiques du roman d'aventures mises en évidence au chapitre précédent. De fait, le roman d'aventures constitue selon elle une branche spécifique du *romance*, qu'elle définit comme « the masculine romance plot or adventure novel, as inaugurated as a best-selling form by Walter Scott » (Bruzelius 14). Au sein de ce *romance* masculin se détache au XIX^e siècle la tradition de l'« imperial romance », qui constitue selon Linda Dryden « a particularly English literary genre » (*Imperial Romance* 1), lequel a pour cadre des contrées exotiques et souvent inexplorées, et associe le *romance* à l'idéologie coloniale. C'est dans cette tradition que s'inscrivent a priori la plupart des romans d'aventures insulaires au XIX^e siècle, et il s'agit désormais de déceler leur spécificité au sein du *romance*, dont ils constituent une branche réellement distincte : cette spécificité a peut-être trait à la fonction culturelle que remplissent ces récits, ainsi qu'à l'intérêt que revêtent à la fois l'espace insulaire et le genre pour un lectorat avide d'évasion et d'aventure. Nous tenterons enfin de déterminer la façon dont Stevenson, Conrad et Wells se positionnent au regard de cette tradition, laquelle peut sembler au premier abord extrêmement conservatrice, en ce qu'elle s'inscrit notamment dans un rapport d'opposition vis-à-vis de la modernité, à travers un retour nostalgique vers le passé.

1. Île et victorianisme : un espace de liberté contrôlée

« Imperial romance represented simple escapism: its appeal lay in the ability to transport its readers away from everyday concerns and to immerse them in uncomplicated exotic romance. It was pure escapism laced with patriotic overtones and a zeal for imperial adventure » (Dryden, *Imperial Romance* 2). Si le roman réaliste fournit au XIX^e siècle une représentation qui se veut fidèle et parfois acerbe du monde quotidien dans toute sa complexité, le *romance* offre quant à lui au lecteur la possibilité d'échapper au monde moderne, en mettant en scène des contrées préservées de la civilisation et du monde industriel : l'île offre ainsi à ce type de fiction un cadre particulièrement propice, de par son caractère à la fois dépaysant, immaculé et originel, qui permet à la fois de distraire un lectorat en quête d'évasion, et de revenir à un monde plus simple et aisément maîtrisable. Le *romance* insulaire a donc une portée essentiellement régressive et nostalgique, et sa dimension ludique en fait un lieu d'expression privilégié pour la littérature populaire et tout particulièrement la littérature de jeunesse, qui connaît un essor considérable au XIX^e siècle en raison d'une alphabétisation accrue de la population, ayant pour conséquence une popularisation de la lecture.

1.1. Une littérature d'évasion

L'ère victorienne, marquée par une industrialisation et une urbanisation grandissantes ayant pour effet une concentration accrue de la population dans les villes, fut le théâtre d'un certain désenchantement au regard de la modernité et du monde industriel, dont la réalité sordide fit l'objet de représentations de plus en plus critiques, comme l'explique par exemple Martin J. Wiener dans son ouvrage consacré au déclin de l'esprit industriel en Angleterre à partir de 1850. Selon lui, si la première Exposition Universelle de Londres marque l'apogée de l'ère industrielle en 1851, elle sonne également le glas de l'enthousiasme dont le progrès technique avait pu faire l'objet jusqu'alors, en particulier parmi les classes dirigeantes, qui font preuve d'une réticence accrue à l'égard des changements liés à la modernité et à la vie urbaine. Cette mise en question du « “bleak age” of transition to city and factory life » (Wiener 40) est notamment illustrée par les écrits de Charles Dickens, qui construisent l'image d'une ville protéiforme, sorte de monstre tentaculaire envahissant progressivement la verte campagne anglaise de ses « dark satanic mills », pour reprendre la célèbre expression de William Blake¹, lequel condamnait dès 1804 les effets délétères de la Révolution Industrielle. Aussi, nombreux sont ceux qui s'empresent de fuir le cadre oppressant de ces cités noires et brumeuses pour revenir à un mode de vie plus rural, glorifiant avec nostalgie les charmes de la verte campagne anglaise dont l'immutabilité incarnerait la vraie essence de la britannicité : « They also formed a new reading public, which was ready to respond to a literature that offered an escape from the psychic strains of modern life » (Wiener 49). Si certains trouvent aux portes de la ville une alternative confortable à la vie urbaine, d'autres vont chercher jusqu'aux confins du monde une échappatoire aux contraintes de la métropole, cédant aux séductions de l'entreprise impériale :

One promise held out by Imperial expansion was that of escape from the pressure of unwelcome social change at home, and the recreation of “traditional” English life overseas. Parallels were often drawn between English country life and the open-air life in overseas possessions, and both were contrasted to the decadent life of modern cities. (Wiener 56)

Le narrateur de *The Coral Island* compare précisément ces deux tendances, affirmant clairement sa préférence pour la seconde, qui semble lui offrir davantage de possibilités et de liberté : « In childhood, in boyhood, and in man's estate, I have been a rover; not a mere Rambler among the woody glens and upon the hilltops of my own native land, but an enthusiastic rover throughout the length and breadth of the wide, wide world » (Ballantyne 1).

¹ Elle figure dans sa préface à *Milton : A Poem in Two Books*, au sein d'un poème intitulé « And Did Those Feet in Ancient Time ».

Bien que la possibilité de s'embarquer pour les colonies ne s'offre pas à tous, la lecture permet cependant au plus grand nombre de s'évader dans des contrées lointaines à travers la fiction et l'imagination : « [E]choing other voices of authority announcing imperialism as a patriotic duty, adventure fiction offered vicarious and real ways out of England's dreary, overcrowded urban centers, and avenues of accomplishment for upper class and upwardly mobile middle-class youth » (White 63). Au XIX^e siècle, dans la lignée de l'exotisme développé au siècle précédent par les grands explorateurs dont les récits fascinent toujours autant les Victoriens (Weber 26), se développe une forme de fiction aventureuse qui nourrit à son tour le désir d'évasion de ses contemporains, se chargeant d'une dimension plus ouvertement impérialiste. Cette dernière transpose en effet le *romance* déjà extrêmement populaire de Walter Scott vers des contrées lointaines et inexplorées (White 63), qui offrent aux auteurs et, de façon plus indirecte, aux lecteurs, davantage de liberté au regard de l'univers étroit et contraignant de la métropole : « They lived and worked in a restricted environment, relatively crowded with people, and full of the rules and conventions of centuries of existence. [...] What attracted the writers, therefore, to the colonies was the space available and the apparent freedom from the irksome restrictions of home » (Kitzan 85). Cette tendance est notamment illustrée par Henry Rider Haggard, qui affirme dans son essai « About Fiction » que le *romance* représente un ultime espoir pour les auteurs britanniques à la fin du XIX^e siècle en quête de liberté et de possibilités pour l'imagination :

Here we may weave our humble tale, and point our harmless moral without being mercilessly bound down to the prose of a somewhat dreary age. Here we may even [...] cross the bounds of the known, and, hanging between earth and heaven, gaze with curious eyes into the great profound beyond. There are still subjects that may be handled there if the man can be found bold enough to handle them. (180)

On note bien ici la dimension spatiale de cette littérature d'évasion, qui fait de l'imagination un moyen d'échapper aux limitations du contexte britannique étriqué et peu propice à la mise en scène d'aventures éveillant l'intérêt et la curiosité du lecteur, en logeant ces aventures aux confins du monde connu.

Ces récits, que l'on nomme parfois « imperial romances » ou romans d'aventures géographiques, répondent à une tendance similaire à celle reflétée par le regain d'intérêt pour la campagne anglaise, de par leur aspect fondamentalement nostalgique et anti-industriel, illustré par la quête d'une nature immaculée et épargnée par la modernité : « Adventure fiction celebrated, in its various "exotic" settings, a pre-industrial past, and particularly after mid-century, the nostalgia implicit in this fiction fulfilled the industrialized reader's desires for Edenic, unspoiled beauty » (White 62). Le désir d'espaces vierges nourri par l'aventure est extrêmement prégnant dans l'imaginaire des Victoriens, et ce d'autant plus qu'ils ont une conscience aiguë de leur disparition progressive de la mappemonde à mesure que l'on en explore les derniers recoins, ce qui renforce

le caractère nostalgique de cet imaginaire. On pense notamment au célèbre passage de *Heart of Darkness* où Marlow évoque la passion pour les cartes qui l'animait enfant, et songe avec nostalgie à ce temps béni où les espaces blancs que figurait encore la mappemonde alimentaient ses longues rêveries enfantines, et donnaient forme à son désir d'ailleurs :

Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, "When I grow up I will go there." The North Pole was one of these places, I remember. Well, I haven't been there yet, and shall not try now. The glamour's off¹. (*Heart* 33)

Conrad exprime encore ce regret nostalgique dans un passage (un peu moins célèbre) de sa préface à *Into the East* de Richard Curle : « The world of explorers and discoverers, the heroes of my boyhood, has vanished almost to nothing in the nineteenth century » (Conrad, « Travel » 126). En dépit de ce sentiment de perte qui culmine à la fin du siècle, mais sous-tendait déjà le discours d'Edgar Allan Poe en 1834 lorsqu'il annonçait la fin des îles désertes et, partant, de l'aventure, au début de l'ère victorienne la carte n'a pas encore complètement recouvert la terre dans l'imaginaire commun, qui retrouve au cœur de la fiction aventureuse la possibilité d'une île, et au cœur de l'île, la possibilité d'une aventure. En effet, si les voyages de Cook avaient anéanti tout espoir de découvrir un nouveau continent dans l'hémisphère sud, ils avaient cependant mis au jour un océan parsemé d'innombrables îles qu'ils ne purent toutes cartographier, du fait de leur incroyable multiplicité. Dès lors, l'île semble incarner l'ultime espoir de toute aventure en terres inconnues, du fait de son caractère éminemment fuyant et instable : quand bien même on les eût toutes explorées, l'éventualité que surgisse une nouvelle île des profondeurs de l'océan demeurerait toujours intacte. D'autre part, cet espace est sans aucun doute le lieu le plus à même de figurer la nature immaculée et édenique consacrée par l'aventure comme le refuge idéal face à l'avènement du monde industriel, comme nous l'avons démontré en première partie, d'autant plus que l'île est particulièrement propice à l'aventure, dont elle constitue peut-être l'un des derniers bastions au XIX^e siècle : « The central image of unknown space in the adventure story is, perhaps inevitably, the sketchy map of an island » (Phillips 8). C'est pourquoi nombre des romans d'aventures géographiques qui paraissent à l'ère victorienne ont une île pour cadre, à mesure que cet espace devient l'un des terrains de jeu privilégiés du *romance* impérial : on pense notamment à *Masterman Ready* ou à *The Coral Island*, deux romans extrêmement populaires à l'époque et qui se déroulent tous deux sur une

¹ De façon intéressante, Conrad reprend quasiment mot pour mot cette anecdote lorsqu'il évoque sa propre passion enfantine pour les cartes dans son essai « Geography and Some Explorers », et loge précisément le lieu rêvé sur une île, quoique fluviale. Il oppose son enthousiasme enfantin à la nostalgie qui accompagnera le voyage réel au cœur du Congo, déjà cartographié et pillé par les colons lorsqu'il s'y rendra finalement : « What an end to the idealised realities of a boy's daydreams! » (25).

île déserte et édénique¹. Mr Seagrave exprime précisément cet aspect idéalement préservé de l'île, déjà observé à travers le motif de l'ermitage insulaire : « If, tired of the world and its anxieties, I had sought an abode of peace and beauty, it would have been a spot like this. How lovely is the scene!—what calm—what content—what a sweet sadness does it create! » (Marryat 50). La régularité du rythme ternaire et de l'anaphore reflète l'harmonie idyllique du lieu, tandis que l'oxymore souligne à nouveau la dualité de l'île, à la fois refuge et prison, et fait écho à la quête romantique de la solitude au cœur d'une nature qui s'offre comme un miroir aux sentiments contradictoires du moi.

La notion de « terrain de jeu » introduite plus haut suggère en outre la dimension particulièrement distrayante de ces récits, qui permettent non seulement une excursion spatiale hors du monde moderne et au sein d'une nature immaculée, mais proposent également une alternative appréciable à la vie urbaine morne et ennuyeuse, à travers des récits multipliant les péripéties et les aventures extraordinaires. Cet équilibre entre éden et aventure est souligné par Kitzan dans son analyse du portrait idéalisée que ces récits fournissent de l'Empire, notamment à travers l'image des îles idylliques :

In the romantic conscience rose a composite picture of the geography of the islands; they were emerald jewels in blue, sometimes stormed-tossed seas, and to the weary sailors they appeared with unexpected welcome out of the horizon. Coral islands with their reefs, placid lagoons, and sandy, palm-fringed beaches were mingled and then mixed up with the images of volcanic islands, whose forest-covered mountain peaks offered magnificent views of the Pacific. There was always something hedonistic and even guilty about the geographical pleasures of the islands; tropical storms were nature's way of balance. (30)

L'aspect hédoniste et distrayant de ces aventures est souligné aussi bien par les critiques que par les auteurs eux-mêmes, entre autres Henry Rider Haggard qui affirme sa volonté de divertir le lecteur las d'une réalité sans saveur et avide d'évasion : « [A] weary public calls continually for books to make them forget, to refresh them, to occupy minds jaded with the toil and emptiness and vexation of our competitive existence » (« About Fiction » 174). De façon similaire, Andrew Lang loue les mérites du *romance* et souligne le caractère aventurier des écrivains, qui ont eux-mêmes fait l'expérience du voyage et de l'aventure et sont donc plus à même de partager avec le lecteur les joies de l'exploration par le biais de leurs fictions :

[Romanticists] have, at least, seen new worlds for themselves; have gone out of the streets of the over-populated lands into the open air; have sailed and ridden, walked and hunted; have escaped from the fog and smoke of towns. New strength has come from fresher air into the brains and blood, hence the novelty and buoyancy of the stories which they tell. (*Essays* 200)

¹ Un certain nombre de récits élisent cependant le cœur de l'Afrique ou de l'Inde comme cadre pour leurs aventures, ces espaces sauvages et mystérieux concentrant également un fort potentiel aventureux : on pense aux récits de G.A. Henty, de H. Rider Haggard ou de Rudyard Kipling par exemple.

L'aspect vivifiant et dépaysant de ces aventures est donc inscrit au cœur même du pacte de lecture du récit, qui annonce parfois dès le paratexte sa dimension distrayante et ludique : Ralph Rover, le narrateur de *The Coral Island*, signe la préface du roman où il annonce très clairement au lecteur qu'en passant le seuil du récit, il pénètre précisément dans « the regions of fun » (Ballantyne xxx), défendues à tout lecteur sérieux, et insiste sur la visée divertissante du récit (« amusement », « pleasure » (Ballantyne xxx)). À l'utilitarisme du monde industriel s'oppose ainsi le principe de plaisir qui régit ces récits, et permet au lecteur d'oublier pour un temps les contraintes du monde réel. Ce besoin de s'abstraire d'une réalité peu satisfaisante passe également par la quête d'une simplicité perdue, qu'il est possible de retrouver à travers la fiction insulaire.

1.2. La nostalgie d'un monde simple et manichéen

L'anxiété générée par l'aspect chaotique et incontrôlable du progrès industriel, illustré par l'image de la ville monstrueuse et tentaculaire, alimente à l'époque victorienne un sentiment de nostalgie pour un monde qui serait aisément maîtrisable, fantasme que l'île comble à merveille, de par sa dimension réduite et simplifiée telle que définie en première partie : « To a world wearied of its sophistication, the simplicity of the islands beckoned » (Kitzan 30). À l'artificialité et la complexité de la vie urbaine on préfère dès lors la simplicité et l'authenticité du séjour insulaire, qui permet de revenir à un mode de vie plus primitif et plus proche de la nature : on observe déjà ce phénomène avec Robinson Crusoe, qui réapprend à subvenir à ses propres besoins grâce à la chasse et à la culture, motifs qui sont repris dans les robinsonnades collectives du siècle suivant, lesquelles soulignent les bienfaits de cette existence simple et rustique, éloignée de la corruption du monde moderne. C'est ainsi que dans *Masterman Ready* Mr Seagrave, faisant le bilan du séjour sur l'île, met en évidence la supériorité du bonheur insulaire édénique : « We have been happy on this island [...]. We have been under no temptations, for we have been isolated from the world [...]. I feel that it is a duty to my family that I should return to society, but I am far from feeling that our happiness may be increased » (Marryat 276). La simplicité de la vie insulaire est ainsi gage de vertu et de plénitude pour ces Robinsons modernes.

D'autre part, le paysage social britannique autrefois clairement hiérarchisé autour de diverses catégories bien définies, est sujet à des changements considérables au XIX^e siècle, avec une montée des classes moyennes et des « professions », qui supplantent progressivement l'aristocratie et brouillent un certain nombre de repères sociaux auparavant bien ancrés (Wiener 11). Face à cette complexification de la société, naît une forme de nostalgie pour un monde simple et hiérarchiquement ordonné : « [The Victorians] looked back on a pre-industrial age as attractively free of moral complexity in which the relationship between individuals was based on rank, and

characterized by service and responsibility, not the impersonal, vague associations and cash nexus of a mass culture » (White 89). On cherche ainsi à retourner à une société plus féodale et moins complexe, associée à ce mode de vie rustique : c'est précisément ce type de fonctionnement qu'offre le monde de l'aventure, et en particulier l'espace insulaire, qui accueille une société réduite et fonctionnant selon le modèle ancestral du clan ou de la famille patriarcale, de façon souvent similaire à la société mise en place sur le navire. Au sein de cette microsociété, chacun trouve sa place et son utilité, et bénéficie des bienfaits du travail manuel, comme le remarque Masterman Ready au sein du roman éponyme lorsqu'il compare la vie sur l'île au fonctionnement typique d'un navire militaire : « There is more work got out of men in a well-conducted man-of-war than there can in the merchant service in double the time. And why so? Because everything is in place, and there is a place for everything. [...] [W]hen there is order and discipline every man becomes of individual importance » (Marryat 111). On assiste ici à une critique du modèle mercantile pourtant en plein essor en Grande-Bretagne à cette époque, auquel est opposé le fonctionnement plus féodal et ordonné du navire militaire, où chacun trouve sa place et participe à l'effort commun. C'est ainsi que Mrs Seagrave, auparavant alitée et incarnant la dégénérescence physique des classes supérieures par trop oisives, retrouve la santé grâce au climat de l'île mais également à l'activité physique et au travail manuel exigés de tous au sein de la société insulaire, où le travail de chacun participe au bien commun mais aussi à l'épanouissement personnel, lien de cause à effet clairement explicité par Ready : « Labour is in itself a benefit : without exercise there would be no health, and without health there would be no enjoyment » (Marryat 235). Aussi, le modèle insulaire et l'éthique du travail qui lui est associée sont présentés comme un remède à la dégénérescence qui alimente les inquiétudes victoriennes dès les années 1840, notamment à travers les travaux du psychiatre Bénédicte Augustin Morel¹. La liberté offerte par l'île demeure dès lors contrôlée au travers d'une hiérarchisation claire de la microsociété insulaire, au sein de laquelle chacun retrouve sa place et son utilité.

D'autre part, par opposition à la complexité morale du monde moderne (White 63), le monde de l'aventure figure au contraire un univers particulièrement manichéen, fondé sur un système de valeurs clairement identifiées, comme nous l'avons observé précédemment :

Exotic lands held out to Englishmen the promise of lost simplicities; abroad, away from England and its problems, they could find undiscovered territory, physical danger, cleaner choices between courage and cowardice, sign of identity to be taken at a glance (to Marlow and Conrad, Lord Jim is immediately "one of us"), and welcome rituals of discipline. (Jefferson Hunter 83)

On retrouve ici l'idée d'une société bien ordonnée, fondée sur un sentiment d'appartenance clair, mais également l'opposition manichéenne entre courage et lâcheté et entre bien et mal qui est

¹ Voir sur ce point l'ouvrage très complet de Daniel Pick, *Faces of Degeneration : A European Disorder, c.1848-c.1918*.

typique de l'aventure. L'espace insulaire repose précisément sur ce système d'oppositions, et permet de mettre en scène le triomphe rassurant de la civilisation sur la sauvagerie, du fait du succès assuré du héros : il offre de surcroît la possibilité de reléguer la sauvagerie aux confins du globe, de la circonscrire au sein du cadre aisément maîtrisable de l'île.

De fait, le roman d'aventures se double d'une dimension fondamentalement cathartique, puisqu'il permet à la fois de libérer un certain nombre de forces subversives par-delà la rigidité du système de valeurs victorien et les limites d'un monde moderne de plus en plus étriqué, mais également d'en réaffirmer paradoxalement le contrôle : « It is precisely the temporary acting-out of a differential power structure which enables everything to be restored to its proper place at the end of the text: only through the articulation of an unnatural order, can that rightful order be finally perceived, re-established and maintained » (Loxley 98). Aussi, dans *The Coral Island*, la fureur guerrière irrationnelle qui envahit Jack ne devient acceptable que parce qu'elle a pour but de contrôler celle bien plus effrayante et mortifère des « incarnate fiends » (Ballantyne 173) auxquels il s'oppose, qui incarnent à ses yeux la menace abjecte du cannibalisme : « They were awe-struck by the sweeping fury of Jack, who seemed to have lost his sense altogether » (Ballantyne 179). En réponse à la crainte de l'atavisme et de la dégénérescence qui se développe dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, dans le contexte d'une inquiétante hausse de la criminalité dans les villes qui loge la sauvagerie au cœur même de la métropole, le *romance* insulaire permet ainsi non seulement de rejeter cette sauvagerie abjecte dans un espace lointain et au cœur de l'Autre, mais également de réaffirmer le contrôle des classes moyennes et supérieures sur cette dernière, à travers un triomphe constant du bien sur le mal, et de la civilisation sur la sauvagerie. Cet aspect particulièrement conservateur du *romance* impérial est très certainement l'un des facteurs permettant d'expliquer qu'il soit très souvent associé à une littérature populaire et même juvénile, dans le contexte d'une popularisation de la lecture qu'il nous faut désormais souligner.

1.3. Un espace investi par la littérature populaire et juvénile

À l'ère victorienne voit le jour un nouveau public littéraire, à mesure que l'alphabétisation des classes populaires permet à une population de plus en plus large d'avoir accès à la lecture. En effet, cette période est marquée par des progrès constants en matière d'éducation, avec le développement d'écoles de plus en plus accessibles (notamment à travers les Sunday Schools (Phillips 50)) et une instruction qui devient progressivement obligatoire : ce processus culmine en 1880 avec l'Elementary Education Act, lequel rend l'école obligatoire pour tous (Reid, *Science* 18). Le développement de ce nouveau public littéraire, souvent juvénile, a pour effet de révolutionner de façon radicale le marché de l'édition, qui s'adapte graduellement aux attentes spécifiques de ce

lectorat : c'est alors que naissent les magazines de type *Boys' Own*, les fascicules surnommés les « Penny Dreadfuls » et plus tard les « pulp magazines » qui, en raison de leur coût extrêmement réduit, permettent à tous d'avoir accès à la lecture. Ces magazines et autres fascicules bon marché publient des récits qui appartiennent bien souvent à la catégorie du *romance*, parfois impérial, et comblent le besoin d'évasion du lecteur tout en s'ancrant clairement dans une tradition architextuelle bien définie, ce qui explique que le *romance* et donc le roman d'aventures soit progressivement associé à cette forme de littérature populaire et de qualité moindre, appelée parfois paralittérature, littérature industrielle ou encore littérature de masse (Letourneux 205-06). De surcroît, en raison de son lectorat principalement infantin et juvénile, la fiction d'aventures est non seulement classifiée au sein de la littérature populaire mais se trouve désormais rattachée à la catégorie jeunesse, du fait de son aspect accessible, divertissant mais également bien souvent didactique (Phillips 46). Cette littérature est en outre généralement destinée à un public masculin, du fait de son éloignement du cadre domestique et de son caractère souvent guerrier, bien que selon Phillips elle fût également lue par de nombreuses jeunes filles (50-51) : « [It was written] (ostensibly) for, about and by men and boys » (Phillips 45). De fait, Ralph Rover préface son récit de cette affirmation très claire : « With the memory of my boyish feelings strong upon me, I present my book specially to boys, in the earnest hope that they may derive valuable information, much pleasure, great profit, and unbounded amusement from its pages » (Ballantyne xxx).

Ce phénomène est particulièrement frappant si l'on considère le cas des récits insulaires, lesquels sont largement récupérés par la littérature juvénile au début de l'ère victorienne : les versions abrégées et illustrées de *Robinson Crusoe* qui prolifèrent à cette époque font de ce roman un classique de la littérature pour enfants, tandis que ses nombreuses réécritures sont clairement destinées à ce public précis : « Island fiction and children's literature become exactly coterminous in this period » (Loxley 74). En outre, si la popularisation de la lecture avait octroyé aux masses un accès plus large à la culture, ce phénomène s'accompagne d'un sentiment d'anxiété au regard de la corruption potentielle des classes populaires par une littérature jugée frivole car trop imaginative, que viennent accentuer un certain nombre de craintes quant au pouvoir que l'éducation, auparavant réservée à l'élite, pouvait conférer à ces dernières (Loxley 86). C'est pourquoi le *romance* impérial et en particulier les *romances* insulaires s'inspirent des récits de voyage purement instructifs et se présentent généralement comme des relations de voyages réels, adoptant un ton sérieux et didactique visant à canaliser ce nouveau public et à lui inculquer un système de valeurs conservatrices, appuyant à la fois l'Empire et l'éthique du travail : « The literacy needs of the working classes in particular, it was argued, should be confined to practical information that would make them more devout in their religious duties and more productive, obedient, subjects » (White

42). Ainsi, des récits comme *Masterman Ready* ou *The Coral Island* sont introduits comme des récits de voyages typiques, la préface du second étant signée par le narrateur, et le récit présenté comme une histoire vraie : « O reader, this is no fiction. I would not, for the sake of thrilling you with horror, invent so terrible a scene. It was witnessed. It is true—true as that accursed sin which has rendered the human heart capable of such diabolical enormities! » (Ballantyne 248). La narration de *Masterman Ready* prend un tour encore plus sérieux et didactique en raison du ton paternaliste du narrateur omniscient ainsi que des interventions répétées des deux figures paternelles du roman, qui se plaisent à transmettre à William (et, partant, au lecteur) leurs connaissances et leurs conseils tant en termes pratiques et scientifiques que moraux et religieux. L'éducation et l'édification du personnage et du lecteur sont par ailleurs facilitées par le choix de l'espace insulaire, dont nous avons vu qu'il était particulièrement propice à de tels rites de passage, qui permettent au protagoniste (et, en raison d'un fort processus d'identification, au lecteur) d'accéder à un niveau de connaissance supérieur, et potentiellement à l'âge adulte.

Cette tentative de contrôle et d'éducation des classes populaires est également portée par le système éducatif, qui définit progressivement une liste de romans dont on considère qu'ils constituent des lectures appropriées pour la jeunesse britannique que l'on veut détourner de toute tendance révolutionnaire :

The educational apparatus was increasingly concerned to select, now out of a whole spectrum of diverse and, as has been suggested, often "dubious" books being written specifically for children, those fictional texts which would provide the most fitting, ideologically palatable, combination of instruction and entertainment. (Loxley 78)

Ce mélange de sérieux et d'amusement est reflété de façon particulièrement représentative par *The Coral Island*, dont l'aspect à la fois instructif et divertissant est annoncé dès la préface citée plus haut. C'est en raison de cette dimension didactique et moralisatrice que ces récits apparaissent comme étant particulièrement conservateurs, en ce qu'ils proposent une vision idéalisée de l'entreprise impériale ainsi que des valeurs qu'elle incarne, portées par des héros censés incarner un idéal de masculinité, de britannicité et de chrétienté.

2. Une image idéalisée de l'entreprise impériale

Le titre de l'ouvrage de Lawrence Kitzan, *Victorian Writers and the Image of Empire: The Rose-coloured Vision*, souligne dès l'abord la dimension fortement biaisée et propagandiste du portrait de l'Empire offert par certains auteurs victoriens. De fait, l'ensemble des critiques étudiant le rapport de ces récits à l'Empire, parmi lesquels Linda Dryden, Andrea White, Diana Loxley ou encore Martin B. Green, s'accordent à souligner l'aspect sélectif et idéalisant de ces discours sur l'entreprise impériale : « Novelists writing imperial romances and boys' adventure stories invariably "half-shut"

their eyes to the less palatable issues of imperialism » (Dryden, *Imperial Romance* 35). De façon similaire, Green définit ainsi le sujet de son ouvrage :

My argument will be that adventure tales that formed the light reading of Englishmen for two hundred years and more after *Robinson Crusoe* were, in fact, the energizing myth of English imperialism. They were, collectively, the story England told itself as it went to sleep at night; and, in the form of its dreams, they charged England's will with the energy to go out into the world and explore, conquer, and rule. (Green, *Dreams* 3)

Ce passage souligne clairement la dimension onirique et fictionnelle du mythe de l'Empire véhiculé par ces récits, qui ont pour but à la fois de justifier l'entreprise impériale, de pousser leur lectorat à partir pour les colonies, mais également de promouvoir les valeurs britanniques incarnées par ses protagonistes types. Il s'agit alors de déceler dans quelle mesure l'espace insulaire constitue un terrain particulièrement propice à la mise en œuvre de ces utopies impériales, notamment en raison de son aspect préservé et simplifié.

2.1. La portée idéologique du *romance* insulaire

Le développement du roman d'aventures et en particulier du *romance* impérial coïncide avec l'essor de l'impérialisme en Grande-Bretagne, à mesure que s'élargit la domination britannique sur les mers et sur un nombre grandissant de territoires lointains dans le contexte de la *Pax Britannica*, qui atteint son apogée au milieu du siècle. Dans la lignée de James Cook sillonnant le Pacifique au XVIII^e siècle, James Brooke renforce la domination britannique à Borneo, tandis que David Livingstone explore et cartographie une grande partie de l'Afrique à cette époque (Dryden, *Imperial Romance* 5). Ce contexte culturel extrêmement prégnant, ajouté à la dimension particulièrement malléable du roman d'aventures, qui « se prête à toutes les constructions discursives » (Letourneux, *Roman* 9) et se calque dans sa version géographique sur le discours typique des récits de voyages souvent narrés par des explorateurs impériaux, ne peut qu'entraîner une contamination de ce genre par l'idéologie impériale dominante, ainsi que le souligne Andrea White :

Most genre studies assume, along with Tzvetan Todorov, that "the form of disclosure is connected to the ideologies in force", that any genre affords, even necessitates, a special way of seeing, one that responds to current concerns in a culture (Todorov, *Conquest* 253). Certainly, then, the concurrence of the English adventure novel's great popularity in the nineteenth century with the growth of Britain's empire into an extensive and formidable world power was not an accidental one. Like any other genre, adventure fiction reflected and constructed a social reality. (White 6)

Dans le cas des *romances* insulaires étudiés, ceci est d'autant plus vrai que leurs auteurs ont eux-mêmes participé à l'entreprise impériale, et s'inspirent de leur expérience réelle pour écrire leurs récits : Captain Marryat fit en effet une longue carrière dans la marine britannique avant de devenir écrivain, tandis que R. M. Ballantyne partit à seize ans pour le Canada et y travailla durant plusieurs

années pour la Hudson's Bay Company dans le commerce de la fourrure, avant de retourner en Grande-Bretagne où il débute alors sa carrière d'écrivain.

Ces récits ont donc bien souvent pour objet sous-jacent d'inciter le lecteur si ce n'est à s'engager dans l'entreprise impériale, du moins à valider et à intégrer les idéaux qui la sous-tendent, en présentant une version idéalisée et romancée de la réalité coloniale dans le but de prouver son bien-fondé :

Thus adventure fiction served the various utilitarian purposes of dispensing practical and historical information and of promoting an officially endorsed ideology of patriotic heroism and Christian dutifulness compatible with imperialistic aims while framing and promoting the subject of empire; besides having great popular appeal, the works were also educational and inspirational, and thus escaped the stigma of being "merely stories". (White 81)

C'est pourquoi ces récits appartiennent généralement à la littérature juvénile, et se caractérisent par leur aspect extrêmement didactique associé à une tonalité parfois paternaliste, visant à instruire le lecteur tout en le divertissant. Le fait que ces derniers soient présentés comme vrais, à travers l'usage d'un paratexte similaire à celui des récits de voyages réels, leur confère en outre une autorité accrue, et encourage le lecteur à accepter le discours idéologique qu'ils véhiculent. Cependant, plutôt que d'offrir un portrait réaliste de la situation dans les colonies, ces récits portent tantôt un regard biaisé sur la réalité présente, tantôt un regard nostalgique vers une époque révolue incarnant un âge d'or idéalisé de l'Empire : « The implicit reference is back to the golden age of colonial expansion on the verge here of being rekindled in the creation of Britain's "second" empire » (Loxley 80). Le but de ces récits est ainsi de redonner confiance en l'entreprise coloniale et en son bien-fondé à un lectorat jeune et aisément influençable, en éveillant en eux un sentiment d'appartenance patriotique fort, tout en élidant les aspects les plus contestables de la colonisation. L'entreprise impériale est en effet présentée comme un effort louable et une expérience divertissante, à travers des récits particulièrement optimistes : « Empire was [...] an experience to arouse passion, a swelling of pride, an incitement to honor and duty and the development of the kind of sense of purpose that embodied the best ideals of what it meant to be British » (Kitzan 175).

Le choix de l'espace insulaire est particulièrement propice à ce retour nostalgique vers un âge d'or impérial, étant donnée sa temporalité particulièrement malléable, associée dès son origine mythique à la possibilité d'un retour vers une origine perdue (on pense notamment au mythe de l'Atlantide ou au Paradis terrestre). Aussi selon Richard Phillips, *Robinson Crusoe* constitue-t-il un mythe impérial britannique fondateur, promouvant l'entreprise coloniale dès le XVIII^e siècle, mythe qui sera récupéré au XIX^e siècle et doté d'une dimension encore plus agressive et ethnocentrique (36). De par son aspect immaculé et simplifié, l'île permet alors de reconstruire

depuis les origines une version utopique de la situation impériale, soustraite à la complexité de la réalité des colonies : « Island discourses of course represent the model cultural framework for the production of an idealised, sanitised account of European colonial history since their central impulse is to create a *tabula rasa* upon which they can erect their own story » (Loxley 102). La manipulation la plus frappante de cette histoire coloniale réside en particulier dans l'effacement initial des populations autochtones de l'espace colonisé, absence qui confère à l'acte de colonisation une teneur bien plus acceptable. De surcroît, l'aspect réduit et désert de l'espace insulaire rend sa colonisation et sa maîtrise bien plus aisées que celles d'un espace aussi vaste et complexe que le continent africain par exemple, et permet ainsi d'apaiser les potentielles craintes quant au succès de cette entreprise, en en gommant les difficultés.

La justification de l'entreprise impériale passe en outre par l'affirmation de la supériorité européenne et en particulier britannique vis-à-vis des autochtones, dont les récits construisent une image particulièrement négative et infantile : ils sont représentés comme des êtres primitifs, des enfants aux capacités morales et intellectuelles inférieures, et peu fiables moralement. Aussi, Masterman Ready déclare au sujet des « indigènes¹ » ayant accosté sur leur île qu'on ne peut leur faire confiance, et s'exclame : « Why, sir, a savage is a savage, and, like a child, wishes to obtain whatever he sees » (Marryat 196). De fait, Ballantyne les représente comme des êtres aux coutumes particulièrement barbares, pratiquant le cannibalisme jusqu'au sein de leur propre tribu, elle-même caractérisée par l'absence totale de lois protégeant la vie et les droits de ses membres, suscitant la perplexité du narrateur : « "Have these wretched creatures no law among themselves," said I, "which can restrain such wickedness ?" "None," replied Bill » (242). Il est alors du devoir des Européens d'apporter les lumières de la civilisation à ces populations, à travers une posture paternaliste résumée plus tard par le fameux « White Man's Burden » de Kipling : « They needed to be guided and set on proper paths by the strong, silent men who heeded the call of duty to serve these unfortunate, funny people in the same way as a parent, stern and loving, guided his brood of offspring » (Kitzan 9). Cette supériorité morale et intellectuelle fut renforcée par l'interprétation sociale et anthropologique de la théorie biologique darwinienne de l'évolution des espèces, interprétation fondée sur une perception évolutionniste des sociétés et des cultures. L'anthropologue Edward Tylor fut le premier à développer cette théorie de l'évolution des sociétés du primitif au civilisé dans son ouvrage intitulé *Primitive Culture* (1871), où il distingue trois stades dans l'évolution de l'espèce humaine, du primitivisme magique au triomphe de la science et de la raison, en passant par la religion institutionnalisée : « "Primitives", in other words, were earlier,

¹ L'emploi du terme « indigène » s'est teinté d'une connotation négative en France suite à la décolonisation, c'est pourquoi nous privilégierons les termes « autochtones » ou « insulaires » le cas échéant, sauf lorsqu'il s'agira d'évoquer les stéréotypes entretenus par les Occidentaux au regard des populations locales.

simpler versions of more highly evolved “civilized” beings. In this way science confirmed the earlier depiction of natives as somehow stuck in time, a static, timeless view that privileged “progressive” societies » (White 75). La supériorité raciale européenne vis-à-vis des populations autochtones trouve ainsi une justification scientifique qui renforce la légitimité de l’entreprise civilisatrice impériale, ayant pour but de transmettre à ces populations les progrès techniques, la culture et les valeurs d’un peuple visiblement plus évolué. L’espace insulaire semble de fait particulièrement propice à la justification de cette idéologie, l’île ayant été définie dans la première partie comme une sorte de conservatoire des espèces et des sociétés, qui seraient demeurées à un stade antérieur de l’évolution. Les Britanniques se perçoivent en outre comme la plus évoluée des nations colonialistes, notamment en termes moraux, et par conséquent comme la plus à même d’éduquer les populations autochtones : le discours colonialiste permet alors non seulement de justifier l’entreprise impériale, mais également d’apaiser les craintes naissantes au sujet de la potentielle dégénérescence raciale britannique (Dryden, *Imperial Romance* 30-31). La justification de l’entreprise impériale passe de surcroît par l’affirmation de la supériorité religieuse européenne et en particulier britannique, qui joue un rôle crucial dans sa visée civilisatrice.

2.2. Insularité et éducation religieuse

Comme nous l’avons observé à travers l’exemple de Robinson, l’île constitue bien souvent le lieu d’une édification religieuse pour le héros, dans la mesure où cet espace liminaire met le protagoniste à l’épreuve et lui permet d’accéder à une forme de spiritualité supérieure sur l’île : « Fictional islands, therefore, were most useful as settings for idyllic adventure stories and as fields for the reclamation of souls. Because there were temptations in this natural paradise, the effects of succumbing to temptation could be portrayed, and redemption could be earned » (Kitzan 52). Dans ce lieu isolé et sauvage, soustrait au vernis de la civilisation, l’homme retrouve ainsi un contact plus immédiat et authentique avec les forces naturelles élémentaires, et réapprend à éprouver une forme d’humilité face aux éléments et à la puissance divine qu’ils semblent incarner, notamment après avoir survécu à la violence d’une tempête en parvenant sur l’île : « See how the pride of man is humbled before the elements of the great Jehovah » (Marryat, *Masterman Ready* 24). C’est le cas de Robinson mais également de l’ensemble des protagonistes de *Masterman Ready*, qui parviennent progressivement à une forme de gratitude au regard de la providence divine qui les a menés sur l’île, grâce aux constants enseignements du pieux Masterman Ready, dont les conseils facilitent et accélèrent le processus de rédemption autrefois si laborieux pour un Robinson contraint par sa solitude à en faire l’apprentissage par lui-même. De fait, dès que Mr Seagrave laisse libre court à sa mélancolie, Ready s’empresse de le rappeler à l’ordre et à son devoir de gratitude et

de foi chrétienne, remplissant à merveille son rôle de guide et de patriarche : « Mr Seagrave, as an old man compared to you, I may venture to say that you are ungrateful to Heaven to give way to these repinings » (Marryat 41). Les aventures des naufragés sur l'île sont ainsi interrompues par divers sermons et autres leçons de morale de la part de Ready et parfois de Mr Seagrave, qui constituent de courtes pauses au sein de l'intrigue aventureuse. Après le décès de Ready à la fin du roman, Mr Seagrave fait enfin le bilan des enseignements religieux prodigués par le vieil homme à l'ensemble de la famille, soulignant son rôle crucial dans le processus de rédemption insulaire : « What an example of Christian fortitude and humility did he ever show us! and indeed, I may truly say that, by his example, sinful as I must ever be, I have become, I trust, a better man » (Marryat 275).

Il semble d'ailleurs qu'au XIX^e siècle l'apprentissage religieux ne s'opère plus individuellement et spontanément, mais par le biais des enseignements et des conseils d'une figure paternelle forte au sein de la fiction aventureuse : « C'est l'âge des fils après celui des pères, l'apprentissage de Télémaque après l'errance Ulysse [...]. L'aventure en Insulaire s'achève, mais pour recommencer à chaque génération nouvelle. Le XIX^e siècle sera l'âge des Télémachies » (Lestringant, *Livre* 370). Ce phénomène est d'autant plus marquant que les héros enfantins ou adolescents se multiplient à cette époque, souvent accompagnés d'une figure paternelle initiatrice qui guide le héros vers la rédemption et la foi : c'est également le cas des héros de *The Coral Island*, qui rencontrent tout d'abord un professeur ayant pour but de convertir les habitants de l'île où ils accostent au christianisme, puis sont providentiellement sauvés par un missionnaire incarnant littéralement la providence divine et la salvation liée à l'arrivée du christianisme sur l'île. Un renversement s'opère cependant sur le bateau pirate puisque c'est le jeune Ralph, éduqué à la religion chrétienne, qui devient la figure paternelle enseignant la piété au pirate adulte, certes, mais demeuré au stade infantile en termes religieux car dépourvu de foi, bien qu'il soit désireux de se repentir. Cet épisode participe néanmoins de l'édification religieuse de Ralph dans la mesure où le désir du pirate d'accéder à la connaissance religieuse et à la foi provoque chez le jeune homme une prise de conscience de sa négligence à l'égard de son devoir chrétien, et lui remémore la parole divine qu'il transmet finalement à son compagnon dans ses derniers instants (Ballantyne 261-263). De surcroît, ce processus d'éducation religieuse affecte non seulement les personnages, mais également le jeune lecteur dont on cherche à renforcer la foi grâce au processus d'identification avec le pieux héros, et à travers le discours particulièrement didactique et religieux mis en œuvre par ces récits. Cette volonté de renforcer la foi des masses et notamment de la jeunesse, encouragée par le système éducatif, constitue peut-être une tentative de contrer les doutes grandissants quant à l'existence de Dieu qui se font jour à l'époque victorienne, donnant lieu à ce que les Britanniques

désignent comme une « crisis of faith », en particulier après la publication de l'ouvrage fondateur de Charles Darwin *On the Origin of Species* en 1859, lequel remet en cause la plausibilité d'une lecture littérale de la Genèse biblique ainsi que l'élection de l'homme d'entre les autres espèces animales dont il partagerait en réalité les origines.

Mais le triomphe du christianisme sur l'île est illustré de façon particulièrement marquante par l'éducation religieuse des populations autochtones, qui participe de la mission civilisatrice censée justifier l'entreprise impériale. Cette tâche relève des prérogatives des missionnaires sillonnant les îles afin de convertir le plus grand nombre de peuples insulaires au christianisme : les conséquences de leur présence dans le Pacifique sont présentées sous un angle particulièrement positif dans *The Coral Island*, qui met en scène dans la dernière partie du roman une île divisée en deux parties diamétralement opposées, l'une étant habitée par une communauté d'insulaires convertis, tandis que l'autre est occupée par une tribu « barbare » rejetant le christianisme. Les deux villages sont contrastés à plusieurs reprises par le narrateur, qui souligne la supériorité du mode de vie des insulaires convertis, lequel s'apparente à celui d'une communauté utopique du fait de son aspect extrêmement ordonné et harmonieux, accentué par le champ lexical de l'ordre et de la beauté qui ponctue la description minutieuse qu'offre le narrateur de leur village et rappelle le portrait qu'offre Hythlodée d'Utopie (« perfectly straight » ; « in excellent order » ; « tastefully laid » (Ballantyne 287-88)). La dimension édénique et utopique de cette communauté est résumée en ces termes : « Everything around this beautiful spot wore an aspect of peace and plenty » (Ballantyne 288). À ce village pittoresque¹ dont les habitants imitent le mode de vie, les techniques et l'habit européen, est opposée la partie « sauvage » de l'île, contraste mis en évidence en des termes esthétiques et visuels à travers la mise en regard des deux « visages » de l'île, et même de ses deux « paysages » : « As we went through the village, I was again led to contrast the rude huts and sheds and their almost naked, savage-looking inhabitants with the natives of the Christian village, who, to use the teacher's scriptural expression, were now "clothed and in their right mind." » (Ballantyne 305) C'est bien l'aspect vestimentaire des habitants, ainsi que la composition visuelle de leur lieu d'habitation, qui permet au narrateur de déterminer l'essence antinomique de ces deux communautés. On distingue bien là la dimension fortement culturelle et esthétisée de ce paysage duel, qui participe de la justification de l'entreprise coloniale et missionnaire. Le paysage insulaire qui nous est présenté ici correspond de fait à la définition qu'en fournit Simon Pugh, qui met en évidence le fait que l'iconographie paysagère n'offre en aucun cas une représentation objective du lieu, mais constitue au contraire une structure sémiotique extrêmement chargée à la fois

¹ Au sens de « pittoresque » tel que l'entend Gilpin, c'est-à-dire « that kind of beauty which would look well in a picture » (2).

politiquement et culturellement : « landscape imagery is contested political terrain », affirme-t-il (Pugh 2). Le contraste entre bien et mal, ordre et chaos, civilisation et sauvagerie, religion et idolâtrie est ici d'autant plus frappant que le rejet du christianisme est associé à la perpétuation de pratiques barbares telles que le cannibalisme, et rendu par là même inacceptable : « What a convincing proof that Christianity is of God! » (Ballantyne 288) s'exclame Ralph, résumant ainsi l'argument religieux de l'entreprise impériale portée par les missionnaires dans le Pacifique. L'aspect bénéfique de leur présence dans les îles est même salué par les pirates, auxquels les insulaires convertis offrent une résistance moindre : « The South Sea Islanders are such incarnate fiends that they are the better of being tamed, and the missionaries are the only men who can do it » (Ballantyne 215). On retrouve ici l'opposition entre sauvagerie primitive et ordre civilisé, au sein de laquelle les pirates occupent une place particulièrement ambivalente, ainsi que le souligne Ralph au sujet du capitaine : « Then I wondered in my mind whether it were possible for any missionary to tame him! » (Ballantyne 217) Par opposition à ces Européens à la moralité douteuse, le héros du *romance* insulaire incarne bien souvent l'idéal de la « muscular Christianity » définie notamment par Thomas Hughes et Charles Kingsley, associant force physique, morale et religieuse pour constituer un idéal de masculinité : « A muscular Christian believed that, as God created our bodies and our minds, service to God required rigorous development of the body. Muscular Christianity was therefore particularly identified with physical “manliness” » (Dryden, *Imperial Romance* 25). Aussi, c'est la définition de cette masculinité impériale et de l'idéal qu'elle incarne pour les Victoriens qu'il nous faut désormais étudier.

2.3. Aventure insulaire et masculinité

Adventure stories chart masculinities contextually, in relation to particular constructions of class, race, sexuality and other forms of identity and geography. The masculinities mapped in British Victorian adventure, then, reflect a range of British Victorian identities and geographies. They also reflect the specific form taken by adventure in that context. (Phillips 46)

Cet extrait de l'ouvrage de Phillips portant sur le lien entre masculinité, empire et aventure souligne la dimension fondamentalement culturelle et contextuelle de l'idéologie véhiculée par la littérature d'aventures, en particulier en ce qui concerne la construction d'une masculinité typiquement britannique et plus précisément victorienne au sein de ces récits. Ainsi, l'Empire constitue un lieu extrêmement propice à la définition d'une masculinité britannique idéale, qui participe de la construction de l'identité nationale et de la supériorité raciale britannique : « Indissolubly anchored to that image of a national identity is a specific and equally powerful mythology of masculinity: an association between colonial activity and exploration and a concept of manhood, which became more strongly forged as the century, and the empire, progressed »

(Loxley 117). Dans un premier temps, et dans la lignée du *romance* médiéval, le héros impérial vient à incarner l'idéal du gentleman anglais, qui se définit progressivement comme une sorte de chevalier des temps modernes. En effet, ainsi que l'explique Linda Dryden, l'intérêt nostalgique pour le médiévalisme qui voit le jour au XIX^e siècle a un impact considérable sur la conception victorienne du gentleman qui, à travers notamment les représentations qu'en offre le *romance* impérial, se pare de toutes les vertus du preux et du pieux chevalier, transposées dans le contexte moderne (*Imperial Romance* 16-20).

Contrairement au noble chevalier le pieux gentleman est désormais incarné par des personnages masculins qui n'appartiennent pas nécessairement à l'aristocratie, tels que Masterman Ready, ce vieux marin expérimenté figurant un idéal de masculinité chrétienne prudente et mesurée : « The individual sailor, particularly the officer, became the gentlemanly embodiment of all the best character traits of the British » (Peck 52). Ce dernier, outre sa foi chrétienne inébranlable, est en effet doté de connaissances pratiques et techniques considérées comme bien plus utiles que l'érudition théorique du gentleman qui l'accompagne, Mr Seagrave, lequel reconnaît lui-même ses lacunes et s'en remet à l'autorité et à l'expérience de Ready : « knowledge is power », affirme-t-il (Marryat 41). Ce renversement du rapport de classe semble être permis par la spécificité de l'espace insulaire, qui instaure une dynamique de survie au sein de laquelle la connaissance concrète prend l'ascendant sur la connaissance théorique, dans la droite ligne de la tradition britannique de l'empirisme, laquelle fait de l'expérience la source de la connaissance. En outre, le jeune héros incarné par William est construit comme un enfant obéissant et sage qui, grâce aux constants enseignements de Ready, devient progressivement un gentleman tout aussi mesuré et prudent que son maître, par opposition à son plus jeune frère qui se voit puni à de nombreuses reprises pour sa désobéissance et son audace : ce dernier apparaît dès lors comme une mise en garde au jeune lecteur, lui permettant d'entrevoir le sort que l'on réserve aux jeunes garçons indisciplinés.

Néanmoins, le gentleman prudent et sage se trouve progressivement remplacé dans la littérature d'aventures impériale par un héros athlétique et chevaleresque, conforme à l'idéal de masculinité construit par les « public schools¹ » de l'époque, censées former une élite aristocratique ou du moins bourgeoise à son rôle futur au sein de l'entreprise impériale (Dryden, *Imperial Romance* 25). Le culte du corps masculin athlétique que développent ces écoles, associé à une éducation plus pratique et sportive qu'académique et lettrée, est incarné en particulier par le personnage de Jack dans *The Coral Island*, qui représente à merveille ce guerrier dont la supériorité physique et

¹ Qui correspondent en quelque sorte à nos écoles privées et accueillent un public appartenant à la classe moyenne supérieure ou à l'aristocratie.

intellectuelle lui octroie tout naturellement le rôle de meneur au sein de la petite troupe d'aventuriers (Loxley 117). Il possède en effet de nombreuses connaissances pratiques dont le cadre insulaire coupé de la civilisation révèle toute l'utilité, tandis que sa supériorité physique lui permet d'affronter avec succès les « indigènes » qui y accostent et menacent leur sécurité. L'esprit d'équipe et de camaraderie encouragé par la pratique de sports collectifs dans ces écoles (Dryden, *Imperial Romance* 23-24) est également un trait définitoire du fonctionnement de la bande d'aventuriers, dont les liens se trouvent renforcés par l'expérience commune du naufrage et de l'isolement insulaire. Loxley démontre ainsi l'aspect central de l'île dans la construction de cette masculinité idéale : « The island territory provides the ideal mythic space – a fictional parallel of the actual historic and geographic sites of colonial activity – as a laboratory for the propagation and nurturing of a perfect masculinity » (117). En effet, l'expérience du danger et de l'aventure indissociablement liés au séjour insulaire permet de révéler et d'exacerber la masculinité du héros, qui prouve sa valeur en accomplissant divers actes héroïques sur l'île, actes qu'il n'aurait pu accomplir dans la métropole policée par des lois bien plus restrictives.

Le séjour sur l'île, régi par un fonctionnement plus féodal, leur permet en effet de revenir à un code de conduite chevaleresque, comme le soulignent les protagonistes eux-mêmes notamment lorsqu'ils affirment qu'il relève de leur devoir de porter secours à Avatea, la jeune femme que le cruel chef Tararo veut forcer à épouser un homme bien qu'elle fût promise à un autre : « having become champions for this girl once before, it behoves us, as true knights, not to rest until we set her free; at least, all the heroes in all the story-books I have ever read would count it foul disgrace to leave such a work unfinished » (Ballantyne 279), et plus loin : « to try to succour a woman in distress » (Ballantyne 325). Le roman d'aventures affirme clairement sa dette envers le *romance* médiéval, dont il reproduit nostalgiquement certains motifs clés tels que le secours de la damoiselle en détresse, et auquel il emprunte une conception de la masculinité fondée sur des valeurs conservatrices fortes telles que l'honneur, la vertu chrétienne et le courage sans faille. Cependant, à la différence du *romance* médiéval le héros est désormais un adolescent qui acquiert, en traversant les diverses épreuves présentées par l'espace liminaire insulaire, les qualités d'un chevalier impérial et d'un aventurier adulte : « The adventurer's manhood is constructed, naturalised and normalised in and through the setting » (Phillips 56). Par ailleurs, la masculinité définie par cette littérature de jeunesse diffère de celle exaltée par les récits chevaleresques en ce qu'elle privilégie l'esprit audacieux et enthousiaste de la jeunesse vis-à-vis de la loyauté, de la piété et de la prudence généralement valorisées par ces derniers : « The virtues it taught were dash, pluck, and lion-heartedness, not obedience, duty, and piety » (Green, *Dreams* 220).

De surcroît, le cadre impérial et insulaire de ces récits permet de définir cette masculinité par opposition aux autres formes de masculinité rencontrées dans ce cadre, et de construire ainsi une identité britannique type. En effet, la masculinité britannique est tout d'abord mise en regard de celle incarnée par les figures d'insulaire rencontrées sur l'île, dont le portrait stéréotypé fait office de faire-valoir auprès du héros impérial : « The white man in the tropics cut a strikingly impressive figure to his audience. Set against the dark native, routinely depicted as a childlike savage, he was masterful, knowledgeable, compassionate – in short, a Christian gentleman. He was “one of us” » (White 81). La représentation stéréotypée des indigènes comme des êtres grotesques, cruels et faux car dépourvus de morale chrétienne (« He is a man of falsehood, as all unconverted savages are » (Ballantyne 313)) permet ici d'accentuer par contraste la puissance magnanime et le comportement honorable et vertueux qui caractérisent le héros européen. Si la figure de l'indigène n'est pas nécessairement présentée comme hostile, même le « bon sauvage » est généralement doté de traits stéréotypés soulignant son infériorité vis-à-vis du colon britannique (Dryden, *Imperial Romance* 40) : dans *Masterman Ready* par exemple, la loyale servante Juno est représentée comme un être infantile et intellectuellement limité (« stupid girl » (Ballantyne 13)), tandis que les sauvages convertis de *The Coral Island* demeurent « grotesque[s] » (Ballantyne 289) et infantiles du fait de leur mimétisme exacerbé. Même le professeur et missionnaire autochtone se met immédiatement au service des trois aventuriers, et doit attendre l'arrivée du missionnaire anglais pour voir ses amis délivrés, preuve de l'infériorité de son pouvoir au regard de celui des sujets britanniques. En outre, la pureté de la race britannique demeure préservée par le rejet de la miscégenation, puisque si les preux chevaliers partent au secours d'une damoiselle en détresse d'origine samoane, ce n'est pas pour l'épouser mais pour lui permettre d'épouser un chef autochtone chrétien, et de se convertir ainsi au christianisme : chacun s'en retourne chez soi à l'issue de l'aventure, et tout rentre dans l'ordre.

De surcroît, le héros britannique se définit également par opposition aux colons issus d'autres nations, qui sont constamment dépeints comme des êtres moralement inférieurs au regard des colons britanniques : les Hollandais sont présentés comme une nation d'esclavagistes par Marryat, qui oppose la « liberté » de Juno à la captivité et l'esclavage de ses infortunés parents aux mains des Hollandais (13). Les Français sont quant à eux généralement considérés comme appartenant à une race inférieure car décadente, ce que semble prouver leur situation politique chaotique ainsi que leurs défaites militaires : « The French, for example, were decadent, and English naval victories had proven French “inferiority” » (Dryden, *Imperial Romance* 30). Ce concept de décadence est lié à celui de dégénérescence développé notamment par Morel au sujet des peuples colonisés mais également de la population française, dont les franges rurales éveillent un certain

nombre d'anxiétés au vu de leur dégénérescence apparente (Pick 39-40). Mais cette décadence, tout d'abord rejetée dans les colonies et au sein d'autres nations européennes considérées comme inférieures, vient progressivement menacer l'identité et la masculinité britannique de l'intérieur, et l'affirmation de la supériorité de l'homme britannique au sein du *romance* impérial apparaît comme un moyen d'apaiser un certain nombre de craintes quant à la masculinité victorienne, qui traverse une crise majeure à cette époque :

The picture of the Englishman, portrayed in the adventure writing of the day, as morally admirable and physically courageous, decisively exerting his superiority in sunny desert isles, wide veldts, and tropical jungles was a welcome relief from the agonized, self-defeating Jude Fawleys of the domestic fiction. (White 63)

L'extrême sophistication et le manque de virilité du personnage de fiction réaliste et domestique représente ainsi un autre faire-valoir pour l'aventurier impérial, censé incarner au contraire une identité britannique pure et non dégénérée. Cette crise de la masculinité et de l'identité britannique culmine dans les deux dernières décennies du siècle, et donne lieu à divers types de réactions et de récupérations du *romance* insulaire, qu'il nous faut désormais introduire.

3. Le « *romance* revival » : entre régression et innovation

A mesure que l'industrialisation et les progrès techniques s'étendent jusque dans les colonies, et que disparaissent progressivement les derniers blancs de la carte, le retour vers le *romance* se fait de plus en plus régressif et nostalgique : « Il semble que la fin du XIXe siècle ait ainsi considéré le roman d'aventures comme la consécration d'un *romance* perçu paradoxalement comme régressif. Mais cette régression est double : elle est régression vers l'enfance, mais aussi régression vers les valeurs d'un temps idéalisé, celui des chevaliers » (Letourneux, « *Romance* » 236). En effet, dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, il semble que le choix du *romance* implique nécessairement un retour dans le temps, vers une époque, des valeurs ou un stade de la vie antérieurs, du fait de son aspect potentiellement anachronique au sein du monde moderne et civilisé : l'espace insulaire apparaît dès lors comme particulièrement propice à ces divers types de régression. Mais ce renouveau du *romance* s'illustre en réalité à travers deux branches bien distinctes, que l'on tend parfois à confondre : l'une a pour corollaire une défense de plus en plus agressive de l'idéologie impériale, tandis que l'autre use du potentiel régressif et nostalgique de ce mode tout en s'installant dans un rapport bien plus ambivalent et innovant avec la tradition qu'il incarne.

3.1. Violence et régression

La régression vers le *romance* est défendue notamment par Andrew Lang, l'un des parangons du renouveau de ce mode au tournant du siècle, qu'il promeut en encourageant la publication de

nombreux auteurs s'inscrivant dans cette veine dans le *Longman's Magazine*, dont il est un des contributeurs majeurs. Dans son célèbre article intitulé « Realism and Romance » (1887), Lang oppose notamment les valeurs viriles et sauvages exhibées par le *romance* à l'aspect efféminé du roman réaliste perçu comme dégénéré car trop civilisé :

The Coming Man may be bald, toothless, highly "cultured," and addicted to tales of introspective analysis. I don't envy him when he has got rid of that relic of the ape, his hair; those relics of the age of combat, his teeth and nails; that survival of barbarism, his delight in the last battles of Odysseus, Laertes' son. I don't envy him the novels he will admire, nor the pap on which he will feed bearsomely [...]. Not for nothing did Nature leave us all savages under our white skins; she has wrought thus that we might have many delights, among others "the joy of adventurous living," and of reading about adventurous living. (« Realism » 689)

Le goût pour le *romance* et l'aventure apparaît ici comme une tendance naturelle et instinctive de l'homme, lui permettant de renouer avec ses origines barbares et primitives qui subsistent en deçà du vernis de la culture et de la civilisation, et qu'il désigne alternativement comme « the natural man within me », « the survival of some blue-painted Briton or of some gipsy », « the savage within us » ou même « the old barbarian under our clothes » (Lang, « Realism » 689-90). Aussi, l'affirmation de la supériorité de l'identité masculine britannique passe paradoxalement par le rejet d'un excès de civilisation considéré comme décadent et morbide et s'accompagne de la revalorisation d'une certaine sauvagerie belliqueuse, auparavant rejetée au cœur de l'Autre, « indigène » ou pirate. Comme on l'a vu, les récits insulaires sont particulièrement propices à cette régression vers l'essence primitive de l'homme, en ce qu'ils impliquent nécessairement un retour aux origines et un départ de la civilisation au profit d'un monde sauvage. Mais la régression qu'engendrent à la fois le choix du *romance* et celui de l'île est également de nature littéraire, dans la mesure où elle permet de renouer avec des formes plus anciennes et universelles de fiction, comme on l'observe à travers la référence de Lang à Ulysse, laquelle souligne la continuité entre le *romance* et une tradition épique et insulaire millénaire, qui serait supérieure au réalisme moderne. De façon similaire, Henry Rider Haggard défend avec un certain conservatisme le retour à l'héroïsme et au *romance* dans son essai intitulé « About Fiction » (1887), où il affirme l'aspect intemporel de ce mode ainsi que sa supériorité vis-à-vis de la littérature moderne. Il érige lui aussi l'*Odyssée* en modèle, et regrette avec nostalgie les grands auteurs de *romance*, mentionnant entre autres Defoe et son *Robinson Crusoe* ainsi que *Gulliver's Travels* de Swift (180), qui appartiennent tous trois, si ce n'est au *romance* dont la définition s'avère relativement floue pour l'auteur, du moins à la tradition insulaire étudiée plus haut : la continuité entre le *romance* impérial de la fin du XIX^e siècle et l'ensemble de cette tradition est ici rendue on ne peut plus claire. Haggard y oppose notamment le réalisme zolien ainsi que le roman américain, selon lui inférieurs, notamment en ce qu'ils mettent en scène des personnages masculins décadents et dépourvus de virilité : « They are emasculate specimens of an overwrought age, and with culture on their lips, and emptiness in their hearts » (175). Ce rejet de la

culture au profit d'un héroïsme viril, en tant qu'elle serait symptomatique d'une décadence et d'une dégénérescence à la fois raciale et littéraire, révèle la dimension de plus en plus agressive et régressive du *romance* impérial au tournant du siècle, qui s'illustre de surcroît à travers l'évolution de la teneur idéologique des récits s'inscrivant dans cette veine.

A la fin du XIX^e siècle, l'idéologie impériale auparavant fondée sur des principes supposément libéraux et progressistes, de par sa visée civilisatrice et humaniste, devient progressivement bien plus pragmatique, avec la montée d'un nouvel impérialisme (parfois appel e « new imperialism » ou « high imperialism »), qui affirme ouvertement sa visée expansionniste et utilitariste, ayant pour but affirm e de tirer un profit maximal des contrées colonisées : ce phénomène s'accompagne également d'une certaine bureaucratisation de l'empire, qui dépouille l'entreprise coloniale de sa dimension romantique et aventureuse. Selon Hannah Arendt, cette tendance a pour conséquence une régression des figures impérialistes vers l'enfance, qui s'accompagne de la résurgence de valeurs particulièrement archaïques : « Strange and curious lands [...] guaranteed [...] a certain conservation, or perhaps petrification, of boyhood noblesse which preserved and infantilized Western moral standards » (91). Nous avons déjà pu observer à quel point l' le était propice à ce type de conservation et de régression temporelle, ce qui renforce l'attrait de cet espace pour les auteurs de *romance* impérial. Si cette pétrification du héros impérial dans une jeunesse éternelle permet d'octroyer à l'Empire un visage plus séduisant et de lui redonner ainsi un nouveau souffle, ou une nouvelle jeunesse, elle illustre néanmoins la dimension de plus en plus agressive et régressive de l'idéologie impériale, fondée non plus sur un héros vertueux et mesur e qui apprend et grandit au cours de ses aventures, mais bien plutôt sur de jeunes hommes audacieux et parfois même amoraux, qui se plaisent à demeurer des enfants, considérant l'entreprise impériale comme un jeu sans conséquences :

An image of perpetual boyhood grounded in such qualities supported and naturalized the adventurous realpolitik of the new imperialism. As conservative strains of imperialism displaced older liberal narratives of progress, civilization, and enlightenment in favor of militarism, expansionism, and a vision of permanent dominion and endless competition, imperialists found in enduring boyishness a natural and suitably anti-developmental model of identity. (Deane 690)

Cette version plus ostensiblement agressive et juvénile de l'impérialisme est illustrée notamment dans les récits de Henty, de Kingsley ou de Haggard, qui remplacent la portée auparavant chrétienne et didactique du *romance* impérial par une violence jubilatoire et une convoitise accrue au regard des richesses offertes par l'Empire : « Later in the century boys' novelists embraced the idea of plundering the Empire for personal gain » (Dryden, *Imperial Romance* 42). L' le apparaît ainsi comme le lieu idéal à la mise en scène de ces terrains de jeux ou de ces jardins d'enfants impériaux, du fait de son aspect particulièrement malléable et primitif, d'autant

plus qu'elle est associée depuis le XVIII^e siècle au motif de la chasse au trésor, notamment à travers le roman de piraterie, et nourrit ce fantasme d'enrichissement ludique et aisé aux confins de l'Empire.

Robert Louis Stevenson, avec son célèbre *Treasure Island*, pourrait sembler a priori s'inscrire dans cette veine plus agressive et juvénile du *romance* impérial, son récit étant centré autour d'un héros adolescent, dont les actions sont motivées par l'instinct et le hasard bien plus que par une visée morale claire. Cette association de Stevenson avec le « romance revival » apparaît d'autant plus naturelle qu'il fut un ami proche d'Andrew Lang, qui loue ses talents d'écrivain dans l'essai cité plus haut. Néanmoins, il apparaît que Stevenson, de même qu'H. G. Wells et Joseph Conrad, bien qu'ils récupèrent avec nostalgie certains motifs du *romance*, s'inscrivent dans un rapport bien plus subversif à cette tradition.

3.2. Régression et récréation

Au tournant du XIX^e siècle, en dépit des tentatives de certains auteurs tels que Lang et Haggard de revaloriser le *romance*, ce dernier se trouve de plus en plus déconsidéré par une grande partie de l'intelligentsia et de la critique littéraire de l'époque, et ce pour diverses raisons. Tout d'abord, bien que la division instaurée en 1948 par F.R. Leavis entre la « Great Tradition » associée au réalisme et la tradition mineure liée à la culture populaire et au *romance* ne fût pas aussi clairement établie à l'époque, une distinction s'installe progressivement entre ce que l'on considère comme la littérature majeure et la littérature mineure, « high » and « low literature » en anglais : la première est associée au traditionnel roman en trois volumes, appartenant à une littérature dite « sérieuse » et réservée à une élite relativement aisée, tandis que la seconde se développe avec l'apparition de livres et de magazines bon marché s'inscrivant souvent dans la veine du *romance* et de la littérature populaire pour enfants, comme nous l'avons vu plus haut. Cette littérature réputée mineure est en outre décriée pour son fort engagement idéologique en faveur de l'Empire, qui ne fait plus l'unanimité parmi les classes dirigeantes, notamment après l'échec cuisant essuyé lors de la guerre des Boer (Wiener 56). Elle apparaît de surcroît comme étant particulièrement conservatrice, du fait de sa dimension masculiniste, nationaliste et souvent moralisante. Cette tradition oppose enfin bien souvent au sérieux du *novel* une dimension plus ludique et divertissante, associée à une littérature de plaisir régie par des conventions génériques fortes, et considérée comme étant dénuée de toute valeur littéraire.

D'une certaine manière, l'intérêt que portent Stevenson, Conrad et Wells au *romance* peut sembler tout aussi rétrograde et régressif, dans la mesure où ils opposent au réalisme et au naturalisme modernes le retour à une forme et à des motifs plus anciens, associés à une posture

nostalgique et un rejet du monde moderne et civilisé. Stevenson, que Lang met sur le même plan que Haggard en termes de renouveau du *romance* et de l'aventure, souligne tout comme Lang et Haggard la dimension régressive et atavique du *romance* dans plusieurs de ses essais et démontre, en se fondant sur une rhétorique évolutionniste similaire (Reid, « Evolutionary Psychology » 218), à quel point ce mode fait appel à nos instincts les plus primitifs et ancestraux, décrivant son lecteur idéal comme un homme aux traits ataviques : « In all our veins run some minims of his old, wild tree-top blood; our civilised nerves still tingle with his rude terrors and pleasures; and to that which would have moved our common ancestor, all must obediently thrill » (Stevenson, « Pastoral » 103-04). Il souligne de surcroît son intérêt pour l'imagination et la psychologie enfantine comme moteurs de la fiction, notamment dans « A Chapter on Dreams », « Child's Play » et « Notes on the Movements of Young Children », dimension juvénile qui induit une autre forme de régression tout aussi caractéristique du « romance revival » : « His priority was rather to link together the psychology of the child and the atavistic components of all narratives » (Ambrosini, « Boundary-Crossings » 27). La dimension régressive et nostalgique de ce qu'il désigne comme son premier roman (« My First Book » 111) est par ailleurs illustrée par le choix d'un retour vers le passé, l'intrigue ayant lieu au XVIII^e siècle, au temps de l'apogée de la piraterie et de l'exploration du globe. Cet aspect nostalgique est annoncé dès le paratexte du récit, puisque Stevenson affirme dans le poème liminaire adressé à « l'acheteur hésitant » sa dette envers le *romance* et son adéquation fidèle et presque servile à ses codes : « And all the old romance retold, [Exactly in the ancient way [...]] » (*Treasure Island* xxx). Le recours à un héros enfantin ainsi qu'à de nombreux motifs et figures typiques du genre tels que l'île, les pirates, le perroquet, le trésor ou encore le fortin ne font que renforcer cette apparente conformité à la tradition, qu'il affirme également dans son essai « My First Book : Treasure Island », où il détaille les divers auteurs de *romance* dont il s'est inspiré pour son roman (120). Il s'incrit à de nombreuses reprises en faux au regard du roman naturaliste, prenant ouvertement à parti Zola et ses émules dans certains de ses essais, tels que « A Note on Realism ».

De fait, certains auteurs et critiques influents de l'époque rejetèrent sa fiction pour son aspect rétrograde, accusant l'auteur d'être à l'origine d'une déplorable régression littéraire, comme le remarque Ralph Parfect : « Ford's friend Stephen Crane, in reaction to reading one particular phrase by Stevenson, made a similar claim, one that Ford endorsed, namely that Stevenson "put back the clock of English fiction fifty years" » (38). Ce lien qu'entretint Stevenson avec la branche conservatrice du « romance revival » contribua ainsi à son discrédit littéraire, au point qu'il fut longtemps relégué par la critique au rang d'écrivain populaire et juvénile, appartenant à la « mauvaise tradition » que condamne notamment Leavis : « Out of Scott a bad tradition came. It

spoiled Fenimore Cooper, who had new and first-hand interest and the makings of a distinguished novelist. And with Stevenson it took on “literary” sophistication and fine writing » (Leavis 6). En effet, malgré une réévaluation plus positive de ses textes au milieu du XX^e siècle, il fallut attendre la publication de l’ouvrage d’Edwin Eigner en 1966 pour que la qualité littéraire de ses ouvrages ayant trait au *romance* soit réellement soulignée, et encore aujourd’hui ses premiers ouvrages sont souvent considérés comme inférieurs à ses romans ultérieurs, du fait de leur lien avec le « romance revival » (Reid, *Science* 32).

De façon similaire, bien que Conrad fût intégré à la « Great Tradition » par Leavis en 1948, la critique s’efforça constamment de distinguer le « bon » Conrad du « mauvais » Conrad, opposant généralement le « mauvais » *romance* au « bon » réalisme ou au modernisme au sein de ses récits. Leavis ne se contente pas de séparer les « bons » romans des « mauvais », mais va jusqu’à diviser *Lord Jim* en deux parties, rejetant la seconde car trop fidèle au modèle du *romance* :

The presentment of Lord Jim in the first part of the book, the account of the inquiry and the desertion of the *Patna*, the talk with the French lieutenant – these are good Conrad. But the romance that follows, though plausibly offered as a continued exhibition of Jim’s case, has no inevitability as that. (190)

Il poursuit en opposant la fiction malaise de Conrad, jugée inférieure car excessivement exotique, à ses œuvres postérieures, tandis que d’autres critiques, tels que Douglas Hewitt (1952) ou Thomas Moser (1957), élaboreront au contraire des théories fondées sur le modèle de l’apogée et du déclin de l’écriture conradienne : « Thomas Moser’s influential model of achievement and decline, for instance, conflates what he perceives as the increased presence of amorously active women in the later fiction with the (in Moser’s view, degenerative) presence of romance narrative itself » (Baxter 1). On retrouve ici la dimension potentiellement régressive du *romance*, qui se caractérise par une posture nostalgique avouée et semble a priori correspondre à la démarche conradienne : nous avons déjà souligné la nostalgie exprimée par Marlow au sujet du passé et de son enfance au début de *Heart of Darkness*, qu’il associe au temps révolu où l’imagination aventureuse pouvait s’exprimer, tandis que Jim semble précisément incarner la « petrification of boyhood noblesse » à laquelle faisait allusion Hannah Arendt en référence à l’idéologie impériale régressive (91). Conrad souligne lui-même cette dimension juvénile et nostalgique de ses premiers romans dans sa préface aux *Shorter Tales of Joseph Conrad* publiés en 1924 : « These were but paper boats, freighted with a grown-up child’s dreams » (143). De même, le poème placé en exergue de l’ouvrage collaboratif qu’il publie avec Ford Madox Ford, précisément intitulé *Romance*, définit ce mode comme ayant trait à l’aspect nécessairement nostalgique du regard porté par la mémoire sur le passé, la distance temporelle lui octroyant une dimension romantique : « For, looking back when years shall flow [Upon this olden day that’s now, [We’ll see, romantic in dimm’d hours, [These memories of ours » (*Romance* 1). Dans son essai intitulé « Tales of the Sea », il affirme par ailleurs

son admiration pour Marryat et l'influence que ce dernier, ainsi que son pendant américain James Fennimore Cooper, ont eue sur lui : « Through the distances of space and time those two men of another race have shaped also the life of the writer of this appreciation » (78). Cette admiration apparaît d'autant plus nostalgique qu'il souligne le fait que les écrits de Marryat appartiennent précisément à une époque bien révolue : « It is absolutely amazing to us, as the disclosure of the spirit animating the stirring time when the nineteenth century was young. [...] It is the beginning and the embodiment of an inspiring tradition » (73). Ce retour passéiste vers une forme plus archaïque est, là encore, associé à la présentation d'un héroïsme primitif, incarnant des valeurs régressives : « The loves and the hates of his boys are as primitive as their virtues and their vices » (74).

H. G. Wells, quant à lui, est fréquemment classé dans la catégorie du « scientific romance », et emprunte au *romance* certains motifs majeurs, tels que l'île déserte et la robinsonnade bien sûr (Bergonzi, *Early H. G. Wells* 100), notamment dans *The Island of Doctor Moreau* et « Aepyornis Island », mais également le motif de la chasse au trésor dans « The Treasure in the Forest », ou encore de l'épave dans « Jimmy Goggles the God ». De surcroît, on a pu déceler dans *The Island of Doctor Moreau* l'influence de nombreux auteurs souvent associés au *romance*, tels que Swift avec ses Yahoos mi-hommes mi-bêtes dans *Gulliver's Travels*, ou encore Mary Shelley et son savant fou dans *Frankenstein* (Dryden, « Monomaniacs » 168) ; certains critiques ont également souligné sa dette envers Stevenson, en particulier en ce qui concerne *The Island of Doctor Moreau*, qui s'inscrirait dans une veine similaire à celle de *Treasure Island* et de *The Ebb-Tide*, auquel il emprunterait même le nom de l'un de ses personnages, John Davies, lui aussi capitaine du navire dans l'ouvrage de Wells et doté de traits étrangement similaires au personnage de *The Ebb-Tide*, comme le remarque Simon James (70). C'est peut-être en raison de cette apparente affiliation au *romance* que dès le début du XX^e siècle Wells se trouve lui aussi relégué au rang d'une littérature rétrograde et nostalgique : « Wells was dismissed by the burgeoning early twentieth-century modernist movement as [...] a prosaic, redundant representative of a past age » (Starr 8-9). Cependant, c'est précisément cette dimension nostalgique du *romance* que Wells rejette (Dryden, *Conrad and Wells* 41), déplorant notamment l'aspect rétrograde et passéiste de certaines œuvres de Stevenson qui s'inscrivent selon lui dans la veine scottienne, en particulier *Weir of Hermiston*, qu'il commente et condamne dans son essai intitulé « The Lost Stevenson » : « [He] gave himself to reminiscent fiction » (Parrinder et Philmus 102). De façon similaire, il regrettera la collaboration de Conrad avec Ford en vue de la publication de *Romance*, ouvrage qu'il décrit dans une lettre à l'*English Review* comme « an entirely stagnant "adventure" story » (cité dans Dryden, *Conrad and Wells* 50), soulignant l'aspect conservateur de ce roman d'aventures.

Néanmoins, il semble que Stevenson et Conrad s'inscrivent en réalité dans un rapport tout aussi dialectique au *romance*, lui empruntant consciemment certains motifs et structures narratives tout en questionnant ses aspects les plus problématiques, dans un processus d'expérimentation fictionnelle évident. On aperçoit dès lors le potentiel novateur d'un recours conscient et subversif au *romance* au tournant du siècle, qui nous paraît particulièrement crucial à l'étude des récits insulaires de nos auteurs à cette époque, et à la mutation qu'ils font subir au genre de la littérature d'aventures. Partant, il apparaît nécessaire de réévaluer le *romance* au regard de l'utilisation innovante qu'en font ces auteurs à cette époque, et d'interroger la dimension conservatrice et inférieure que nombre de critiques lui octroient. Même Margaret Bruzelius, dont l'objet est a priori de remettre en question le « great divide » entre réalisme et *romance* instauré entre autres par Leavis, en soulignant l'aspect central de l'aventure dans un certain nombre de romans considérés comme majeurs, ne parvient pas à dépasser le postulat selon lequel le *romance* appartiendrait fondamentalement à une tradition littéraire conservatrice : « Adventure is a versatile form that has responded and continues to respond to changes in the society around it. But as a genre it is also immensely conservative, ruthlessly ensuring the hero's reintegration and ultimate conformity to the real as represented by the public world » (33). De façon similaire Nicholas Daly, bien qu'il affirme la modernité du « romance revival » qui serait selon lui lié de façon intrinsèque à l'apparition du modernisme et au contexte culturel de la « fin de siècle », ne peut s'empêcher de réaffirmer la dimension conservatrice du *romance*. Il met en effet sur le même plan les récits impériaux de Stevenson, Haggard et Kipling, dont l'aspect conservateur et nostalgique s'opposerait à la portée plus subversive du modernisme, notamment en ce qui concerne leur traitement de l'ailleurs primitif : « While there is a lingering nostalgia for the premodern, romance narratives work to make imperial expansion, and thus the destruction of the premodern, an adventure. In modernist primitivism the margins of modernity are reconceived as places from which to express dissatisfaction with modern metropolitan culture » (Daly 118). La démarche d'auteurs comme Stevenson, Conrad ou Wells se situe selon nous au croisement de ces deux approches, et ne se laissent pas réduire à cette dualité.

Aussi, dans le but de réévaluer le rapport que ces auteurs entretiennent avec le roman d'aventure, il nous faut introduire une distinction entre deux types de *romance*, dont l'un serait conservateur et sériel tandis que l'autre serait plus subversif, comme l'ont suggéré Edwin Eigner ou Catherine Isobel Baxter : Eigner oppose par exemple le « sensational romance » incarné par Scott ou Ballantyne au « serious romance », au sein duquel s'inscrirait Stevenson, notamment du fait de sa réflexion sérieuse sur l'art de la fiction. Baxter s'inspire quant à elle de la terminologie élaborée par Robert Miles dans son essai intitulé « What is a Romantic Novel? », où il distingue le « philosophical romance » de l'« anti-philosophical romance » (Baxter 5) : elle place Conrad dans la

première catégorie, et souligne la dimension expérimentale de l'utilisation qu'il fait du *romance*. Nous nous inscrivons dans une perspective similaire et considérons que Stevenson, Wells et Conrad initient un renouveau du *romance* et en particulier du roman d'aventures, sur lequel ils portent un regard à la fois nostalgique et neuf, et dont ils font le lieu privilégié d'un renouveau de la fiction : nous emploierons le terme de roman d'aventures littéraire plutôt que « sérieux » ou « philosophique », puisque nous considérons que c'est par sa qualité littéraire innovante qu'il se distingue de la tradition du *romance*. Contrairement à ce qu'avance Matthieu Letourneux, pour qui le déplacement des motifs et des codes de ce genre signe l'arrêt de mort de l'aventure au tournant du siècle (*Roman* 344), nous considérons que ce renouveau le porte au contraire à son apogée, dans la mesure où les auteurs étudiés lui redonnent ses lettres de noblesse, situant le roman d'aventures littéraire au croisement entre « high » et « low literature », entre majeur et mineur, et lui octroyant un attrait de plus en plus universel. C'est précisément cet attrait que soulignera la critique française du début du XX^e siècle, notamment à travers les écrits publiés dans la *Nouvelle Revue Française*, et en particulier le texte fondateur de Jacques Rivière intitulé *Le Roman d'aventure* et publié en 1913 dans la revue. Il y exprime en effet son admiration pour des auteurs comme Stevenson et Conrad, et loue la capacité de ces écrivains anglo-saxons à renouveler le roman par le biais d'un retour à l'aventure au tournant du siècle, ouvrant ainsi une nouvelle voie prometteuse pour la littérature, lorsqu'il affirme que le roman nouveau « sera un roman d'aventure » (52)¹. Le choix de l'espace insulaire, de par son ancrage dans une tradition forte et son lien étroit avec le roman d'aventures et notamment le *romance* impérial traditionnel, que contrebalance la dimension fondamentalement récréatrice et propice à l'expérimentation de l'île, semble illustrer de façon particulièrement révélatrice la posture ambivalente du roman d'aventures littéraire, lequel s'inscrit précisément au croisement entre tradition et renouveau, ce qui expliquerait le choix répété de cet espace par les trois auteurs. Aussi, il nous faut désormais nous intéresser plus avant au traitement spécifique que ces auteurs réservent au roman d'aventures insulaires, afin de comprendre la façon dont ils en renouvellent les motifs, les codes et les figures clés, en l'élisant comme l'espace privilégié de leurs expérimentations littéraires.

¹ Mark Fitzpatrick étudie en détail cette réception de Stevenson et Conrad par la critique française dans sa thèse, intitulée : *R. L. Stevenson, Joseph Conrad and the Adventure Novel : Reception, Criticism and Translation in France, 1880-1930*.

Chapitre 5 : Crise victorienne et aventure insulaire – Tensions et dualités insulaires à la « fin de siècle »

« Quelle est cette île triste et noire ? – C'est Cythère,
Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons,
Eldorado banal de tous les vieux garçons. »

— Baudelaire, « Un Voyage à Cythère. »

Le choix du roman d'aventures comme lieu de renouveau littéraire au tournant du XIX^e siècle peut a priori sembler paradoxal, étant donnée la dimension souvent conservatrice de ce genre considéré comme peu sérieux à l'époque. Néanmoins, ainsi que le suggère Frank Lestringant dans l'extrait cité à l'orée de cette deuxième partie, il existe deux façons de « conjurer l'espèce de malédiction associée à la clôture du monde » (*Livre* 361) qui caractérise cette période : la première s'illustre par la tendance nostalgique d'un retour vers un passé idéalisé, tandis que la seconde consiste en une réécriture des récits insulaires. Au tournant du siècle, le roman d'aventures participe selon nous simultanément de ces deux tendances, et c'est cette « double marque », pour reprendre la terminologie derridienne, qui nous semble particulièrement novatrice au sein de ces récits : « La règle selon laquelle chaque concept reçoit nécessairement deux marques semblables – répétition sans identité –, l'une à l'intérieur, l'autre à l'extérieur du système déconstruit, doit donner lieu à une double lecture et à une double écriture » (Derrida, « Hors livre » 10). Ce sont cette double écriture et cette double lecture qui nous intéresseront ici, et nous nous attacherons à montrer dans quelle mesure Stevenson, Conrad et Wells s'installent dans un rapport double et ambivalent aux codes du roman d'aventures insulaires tels que définis dans les chapitres précédents, qui leur permet à la fois de s'inscrire dans le système et de le transformer de l'intérieur. Cette dualité a peut-être précisément trait à la dimension transitionnelle et transitoire de la période étudiée, étant donné l'aspect intermédiaire et instable de la « fin de siècle » et du tournant du siècle, à la charnière entre les ères victorienne et édouardienne, mais également entre réalisme et modernisme. La période se caractérise en outre par une mise en crise des valeurs victoriennes, qui subissent les assauts successifs de nouvelles théories scientifiques et philosophiques entraînant divers types de réactions, allant du rejet conservateur et nostalgique aux tentatives d'adaptation et d'assimilation, notamment à travers une production artistique prolifique et novatrice. Au croisement de ces deux approches, il semble que nos auteurs se positionnent à la fois « à l'intérieur » et « à l'extérieur du système déconstruit » (Derrida, « Hors livre » 10), tant du point de vue de leur traitement de l'espace

insulaire, que de la portée idéologique et religieuse qui lui est traditionnellement associée, créant ainsi une nouvelle forme littéraire, hybride et ambivalente.

1. Le nouveau paysage de l'île, ou le paradis perdu

Comme nous l'avons suggéré au chapitre précédent, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle voit le jour un sentiment de doute et d'anxiété en Grande-Bretagne, résultant de la mise en question d'un certain nombre de certitudes et de valeurs qui fondaient jusque-là la conception qu'avaient les Britanniques du monde et du sens de leur existence, ainsi que le suggèrent dès 1848 Marx et Engels au sujet de l'ère industrielle et de la montée en puissance de la bourgeoisie : « All that is solid melts into air, all that is holy is profaned, and man is at last compelled to face with sober senses, his real conditions of life, and his relations with his kind » (Marx et Engels I). Le développement effréné de l'industrialisation, les progrès de la science avec notamment la théorie de l'évolution de Darwin, ainsi que l'émergence de la psychanalyse mettent en doute l'idée auparavant profondément ancrée selon laquelle l'homme contrôlerait sa destinée, et occuperait une place centrale au sein de l'univers :

In the twilit end of the nineteenth century there seemed no answer to a bleak materialism. Anthropology showed the moral code to be no more than a time-serving expedient; socialism emphasised the invincible inequalities of modern life; and physical science disproved divinity. Some doubters found salvation in the Fabian society, others in the Catholic church; but a minority remained that, despairing of the truth outside itself, looked inward to the only verities that had not seemed to crumble while it watched: the cultivation of the self, the consolation of art. (Symons xviii)

Cette période de crise à la fois idéologique et religieuse a ainsi pour conséquence un regain d'intérêt pour l'art et en particulier pour la littérature, qui peut servir d'échappatoire à la fois temporelle et spatiale à cette réalité, et travaille à soulager les anxiétés qu'elle engendre, comme on l'a vu dans le chapitre précédent à travers la tradition régressive du *romance*. La littérature réaliste, quant à elle, vise bien souvent à illustrer ces changements et à en représenter jusqu'aux aspects les plus triviaux et sordides, rejetant toute forme d'idéalisme et toute visée didactique ou moraliste. Néanmoins, au tournant du siècle apparaît une nouvelle tendance littéraire qui rejette le caractère domestique du réalisme et s'inspire de cette littérature nostalgique et d'évasion, en particulier insulaire, tout en s'inscrivant dans une perspective bien plus ambivalente au regard de la modernité et de la crise fin-de-siècle que cette littérature semble ne plus pouvoir ignorer, tant elle affecte jusqu'aux contrées les plus reculées, notamment à travers une mise en crise inévitable de l'idéal colonialiste. Aussi les auteurs s'inscrivant dans cette veine intègrent-ils la spécificité de ce contexte culturel et idéologique à leur fiction d'aventures et en font-ils un moteur d'innovation littéraire et de renouveau des motifs éculés du *romance* insulaire, qui semble avoir épuisé ses potentialités au tournant du siècle. C'est cette « double marque », observable en particulier à travers le traitement ambivalent de l'espace insulaire au sein de la littérature d'aventures, qui nous intéressera tout

d'abord ici, dans la mesure où ce site isolé et clos apparaît comme le théâtre, ou même le laboratoire idéal, d'une mise en flou d'un certain nombre de codes, de certitudes et de valeurs victoriennes, dans un mouvement qui s'inscrit en faux au regard du traditionnel conservatisme de la littérature d'aventures insulaires britannique évoquée précédemment. La violence de ces changements et de ces diverses crises s'inscrit ainsi jusque dans le paysage de l'île, qui devient une sorte de corrélat objectif des anxiétés et du pessimisme caractéristiques de l'époque, et porte les stigmates des tensions qui s'y font jour.

1.1. Cythères mornes

Ce qui frappe avant tout à la lecture des récits insulaires de nos auteurs, c'est peut-être l'absence d'exotisme de leurs paysages insulaires, qui contrastent de façon saisissante avec les critères définitoires de l'île délimités plus haut, notamment au sein de *romance* impérial : bien avant Julien Gracq, il semble ainsi qu'au tournant du siècle Cythère soit déjà devenue « morne » (Gracq 158). En effet, si l'image que s'en font certains personnages avant de prendre la mer fait bien souvent écho à l'exotisme insulaire stéréotypique, cette vision idéalisée de l'île est irrémédiablement déçue par la réalité insulaire rencontrée. Dans *Treasure Island* par exemple, si l'on compare l'île qu'imagine Jim Hawkins avant son départ à l'île réelle qu'il rencontre, ce contraste apparaît extrêmement marquant :

Sitting by the fire in the housekeeper's room, I approached that island in my fancy, from every possible direction; I explored every acre of its surface; I climbed a thousand times to that tall hill they call the Spy-glass, and from the top enjoyed the most wonderful changing prospects. Sometimes the isle was thick with savages, with whom we fought; sometimes full of dangerous animals that hunted us. (TI 57)

Ce portrait de l'île désirée semble en tous points conforme à la définition de l'île exotique établie par la tradition insulaire antérieure, qui se caractérise par sa beauté superlative (« the most wonderful changing prospects »), sa sauvagerie ainsi que son potentiel aventureux : tribus sauvages et bêtes féroces constituent en effet autant de ressorts narratifs propres à l'aventure insulaire classique. Cependant, lorsque Jim aperçoit pour la première fois l'île elle est loin de correspondre à ce stéréotype édénique et exotique : en lieu et place de la végétation luxuriante et verdoyante, surgit un paysage remarquablement morne et dépouillé. « Grey-coloured woods covered a large part of the surface. [...] The general colouring was uniform and sad. The hills ran up clear above the vegetation in spires of naked rock » (TI 109) : tels sont les premiers éléments de description offerts au lecteur à l'approche de l'île – le ton est donné. De façon significative, les adjectifs « sad » et « uniform » s'opposent de manière presque antinomique à ceux employés précédemment pour décrire l'île imaginée au coin du feu, « wonderful » et « changing », renversement qui construit cet espace comme l'exact envers de l'île rêvée : l'Île au Trésor apparaît bien ici comme une île

cauchemardesque. Stevenson poursuit en réitérant cette description sous une forme plus condensée quelques paragraphes plus loin, y ajoutant ensuite de nouveaux éléments :

[P]erhaps it was the look of the island with its grey, melancholy woods, and wild stone spires, and the surf that we could both see and hear foaming and thundering on the steep beach – at least, although the sun shone bright and hot, and the shore birds were fishing and crying all around us, and you would have thought anyone would have been glad to get to land after being so long at sea, my heart sank, as the saying is, into my boots; and from that first look onward, I hated the very thought of Treasure Island. (*TI* 110)

Bien loin de l'atmosphère d'allégresse et d'anticipation à la vue de l'île fertile et verdoyante qui caractérisait les récits de voyages étudiés plus haut¹, l'espace insulaire est ici décrit au contraire en des termes faisant écho à la tradition gothique, qui se trouvent mis en relief par la répétition avec variation : on note entre autres deux occurrences de « grey » et de « spires », ainsi que la présence redondante de termes sémantiquement proches tels que « sad » et « melancholy », qui créent une atmosphère particulièrement sombre, que vient renforcer la répétition de l'adjectif « gloomy » (*TI* 113) quelques paragraphes plus loin. Ce paysage morne et presque urbain fait ainsi radicalement obstacle au dépaysement dont on a vu qu'il était pourtant essentiel à l'aventure, en ramenant le visiteur vers le paysage et les couleurs de son Angleterre natale. De fait, l'ensemble de cette description semble avoir davantage trait au gothique qu'à l'exotisme insulaire, impression renforcée par l'usage du terme architectural « spires », qui évoque plutôt une église gothique qu'un paysage tropical, ainsi que par l'introduction répétée de l'étrange au sein de ce paysage insulaire (« strangely shaped » ; « the strangest in configuration » (*TI* 109)), qui intensifie l'impression d'inquiétante étrangeté associée à ce lieu. Le caractère inhabituel de cette atmosphère insulaire est même souligné par le narrateur, lequel met en évidence le gouffre qui sépare les attentes potentiellement éveillées par la tradition insulaire chez le protagoniste et le lecteur, telle que reflétée par l'île imaginaire de Jim ainsi que par les résidus d'exotisme qu'il trouve sur l'Île au Trésor (« the sun shone bright » ; « the shore birds were fishing »), et la réalité de l'expérience insulaire, à travers l'usage de la conjonction concessive « although » et de l'irréel du passé « you would have thought », qui accentuent de façon presque métatextuelle l'écart entre ces attentes et la réalité rencontrée.

Cet aspect lugubre et gothique de l'île est renforcé par son atmosphère humide et malsaine, liée à ses abords marécageux mentionnés à plusieurs reprises par le narrateur : « two swamps » (*TI* 112), « a marshy tract » (*TI* 116), « a peculiar stagnant smell hung over the anchorage – a smell of sodden leaves and rotting tree trunks » (*TI* 112). De fait, l'humidité ambiante de l'île est interprétée comme un signe d'insalubrité par le docteur Livesey, qui remarque : « I don't know about the treasure [...] but I'll stake my wig that there's fever here » (*TI* 112). Le paysage insulaire semble ainsi corrompu dès l'abord par la maladie et la contagion, qui affectent jusqu'à la végétation dont la verdure n'est plus synonyme de luxuriance mais de menace infectieuse : « [T]he foliage round

¹ On se souvient de Bougainville s'exaltant à la vue de l'un des quatre Farcadins : « La verdure charmait nos yeux et les cocotiers nous offraient partout leurs fruits et leur ombre sur un gazon émaillé de fleurs » (122).

that part of the shore had a kind of poisonous brightness » (TI 111). On est bien loin ici de la Nouvelle Cythère, où Bougainville vit guérir ses matelots scorbutiques grâce aux simples bienfaits du climat de l'île. Le caractère corrompu de l'atmosphère insulaire semble même contaminer métaphoriquement l'intégrité morale de l'équipage, qui menace de se mutiner dès lors que le navire pénètre dans le havre de l'île : « The very sight of the island had relaxed the cords of discipline. [...] Even the honest hands must have caught the infection, for there was not one man aboard to mend another. Mutiny, it was plain, hung over us like a thunder-cloud » (TI 111-12). L'île représente ainsi de façon presque métonymique la corruption morale associée à la quête du trésor, paradis perdu qui entraîne une transgression généralisée des valeurs auparavant établies sur le navire, et tranche avec la rigidité morale caractéristique du *romance* insulaire didactique tel qu'illustré par *Masterman Ready* ou encore *The Coral Island* : chez Stevenson au contraire, les valeurs victoriennees ne sont plus en sécurité sur l'île, dont la sauvagerie et la corruption semblent progressivement affecter l'ensemble des personnages.

En outre, les insulaires et les bêtes sauvages imaginées par Jim au début du roman brillent par leur absence au sein de l'île, et ces dernières sont remplacées par une créature grotesque et hybride : « From trunk to trunk the creature flitted like a deer, running manlike on two legs, but unlike any man that I had ever seen, stooping almost double as it ran » (TI 125). La structure chiasmique et presque antithétique de la phrase accentue l'indétermination et la dualité d'une telle figure, « manlike » « but unlike any man », que le narrateur assimile tout d'abord à un dangereux cannibale qu'il s'apprête courageusement à affronter, recourant encore une fois à la tradition insulaire comme grille d'interprétation plausible de l'île. Cependant, ces attentes sont à nouveau déçues et Jim ne trouve en l'homme de l'île qu'une pauvre créature craintive et soumise, abandonnée sur l'île depuis trois longues années : « [I]o my wonder and confusion, threw himself on his knees and clasped hands in supplication » (TI 125). *Treasure Island* convoque ainsi le stéréotype de l'île déserte exotique pour mieux le subvertir de l'intérieur, s'inscrivant ainsi précisément dans la posture littéraire ambivalente définie en introduction.

De façon similaire, plusieurs autres œuvres mettent en évidence le gouffre qui sépare l'île rêvée de l'île réelle, notamment à travers le portrait contrasté qu'en fournissent certains personnages. Le personnage principal de la nouvelle de Wells intitulée « Jimmy Goggles the God », par exemple, souligne cet écart avant même d'amorcer sa description de l'île :

It was a queer-looking place, and the light was just coming. People over here think every blessed place in the tropics is a flat shore and palm trees and surf, bless 'em! This place, for instance, wasn't a bit that way. Not common rocks they were, undermined by waves; but great, curved banks like ironwork cinder heaps, with green slime below, and thorny shrubs and things just waving upon them here and there, and the water glassy calm and clear, and showing you a kind of dirty grey-black shine, with huge flaring red-brown weeds spreading motionless, and crawling and darting things going through it. And far away beyond the ditches and pools and the heaps was a forest on the mountain flank, growing again after the fires and cinder showers of the last eruption. (JGG 1015-16)

Ici, l'île volcanique se substitue à l'île édénique, et on retrouve l'impression d'étrangeté perceptible dans *Treasure Island* (« queer-looking ») tandis que les palmiers sont remplacés par des buissons épineux et le sable par du charbon, qui rappelle davantage le paysage industriel anglais que l'île exotique, comme le suggère la comparaison employée : « like ironwork cinder heaps ». Au lieu du lagon bleu azur, on trouve ici une eau vaseuse et sale, les fonds marins n'étant pas sablonneux mais constitués de « green slime », tandis que l'eau est caractérisée par son « dirty grey-black shine ». L'ensemble de ces éléments de description offre un contraste frappant au regard de l'image de la plage tropicale paradisiaque ancrée dans l'imaginaire commun, comme le souligne le personnage, opposant le paysage insulaire habituel (« common ») à cette île non répertoriée dans les images communes. De surcroît, l'imprécision du lexique employé pour décrire la faune et de la flore (« things » est répété deux fois) tranche avec le souci du détail botanique et zoologique qui caractérisait auparavant les récits insulaires à l'intention didactique et encyclopédique.

Dans la nouvelle « Aepyornis Island » du même auteur, le protagoniste souligne lui aussi l'atmosphère particulièrement morne de l'île sur laquelle il s'échoue : « It's rum how dull an atoll is. When I was a kid I thought nothing could be finer or more adventurous than the Robinson Crusoe business, but that place was as monotonous as a book of sermons » (*AI* 15). Ici, le naufragé met en évidence de façon métatextuelle la distance qui sépare la tradition littéraire insulaire de sa réécriture, ainsi que l'aspect trompeur du mythe de l'île déserte édénique et aventureuse. Une expression similaire est employée pour décrire l'île du Docteur Moreau – « an infernally rum place » (*IDM* 29) –, tandis que son caractère volcanique ajoute à l'étrangeté et au mystère qui entourent cette île fumante :

The island, which was of irregular outline and lay low upon the wide sea, had a total area, I suppose, of seven or eight square miles. It was volcanic in origin, and was now fringed on three sides by coral reefs. Some fumaroles, to the northward, and a hot spring, were the only vestiges of the forces that had long since originated it. Now and then a faint quiver of earthquake would be sensible, and sometimes the ascent of the spire of smoke would be rendered tumultuous by gusts of steam. (*IDM* 81)

Cette île, dont la forme irrégulière s'inscrit en faux au regard du stéréotype du cercle insulaire parfait, semble fondamentalement instable du fait des forces telluriques qui la sous-tendent, et la vapeur qui s'échappe à intervalle régulier de sa cheminée (volcanique) rappelle là encore le paysage industriel anglais, mais également le mythe de l'île infernale évoqué en première partie, preuve du caractère peu édénique de cette morne Cythère.

De surcroît, une même île peut parfois faire successivement l'objet de ces deux types de représentations, et passer de l'île édénique à l'île cauchemardesque en l'espace de quelques pages ou chapitres. C'est le cas de New Island dans *The Ebb-Tide* de Stevenson, qui apparaît au premier abord comme une île exotique et paradisiaque pour les trois aventuriers en quête d'un havre où se ravitailler, et notamment pour Herrick qui fait ici l'objet d'une focalisation interne :

Never in his dreams had he beheld anything more strange and delicate. The beach was excellently white, the barrier of trees inimitably green; the land perhaps ten feet high, the trees thirty more. Every here and there, as the schooner coasted northward, the wood was intermitted; and he could see clear over the inconsiderable strip of land (as a man looks over a wall) to the lagoon within – and clear over that again to where the far side of the atoll prolonged its pencilling of trees against the morning sky. [...] Here a multitude of sea-birds soared and twinkled, and fished in the blue waters; and there, and for miles together, the fringe of cocoa-palm and pandanus extended desolate, and made desirable green bowers for nobody to visit [...]. (*TET* 188)

L'usage d'adverbes intensifieurs (« excellently » ; « inimitably » ; « never...more ») accentue de façon hyperbolique l'aspect édénique de cette île plus onirique qu'un rêve, et comme dessinée au crayon de la main d'un artiste, tel que le suggère l'usage d'un lexique artistique et pictural : « pencilling », puis plus loin « painted like the rainbow » (*TET* 189) mais également « panorama » (*TET* 190). L'accent sur les couleurs (« watery and silken hues », « many-coloured fishes » (*TET* 189)) contraste notamment avec le caractère uniforme et gris de *Treasure Island*, à laquelle cette île paradisiaque et pittoresque semble s'opposer en tous points ; elle offre également un contraste frappant avec l'île de Tahiti où débute l'histoire des protagonistes, qui apparaît comme le négatif de cette île déserte et paradisiaque, Papeete étant déjà occupée par la civilisation et contaminée par la maladie : « [I]n that cold night and in that infected season » (*TET* 128). *New Island* fait aussi écho au mythe de l'île flottante ou de l'Atlantide, étant décrite en ces termes : « So slender it seemed amidst the outrageous breakers, so frail and pretty, he would scarce have wondered to see it sink and disappear without a sound, and the waves close smoothly over its descent » (*TET* 188). Le désir d'île s'empare ainsi de Herrick, qui ne peut résister aux charmes de cette apparition et se projette, tel un explorateur classique, vers cet espace attrayant et hors du temps : « Herrick stood transported. In the gratified lust of his eyes, he forgot the past and the present [...] » (*TET* 189). Néanmoins, dès cette description liminaire on remarque certains éléments dissonants, qui annoncent de façon proleptique un renversement de cette vision initiale : la fragilité de l'île, ainsi que les expressions « the silence of death » (*TET* 188) et « its leprous whiteness » (*TET* 190), mais également l'atmosphère pesante du village déserté qu'ils aperçoivent ensuite, jettent dès l'abord une ombre au tableau en apparence édénique de l'île et annoncent la révélation du décès de la majeure partie de la population de l'île, décimée par la variole. Cette dimension morbide de l'île rappelle l'aspect malsain et corrompu de *Treasure Island* : « [T]he house is empty and the graveyard full » (*TET* 194), tandis que l'île-jardin est désormais envahie par la mauvaise herbe : « [I]t bore the mark of having been once weeded like a garden alley at home; but the pestilence had done its work, and the weeds were returning » (*TET* 200). L'île tout d'abord édénique apparaît dès lors au contraire comme une île-tombeau, jonchée jusque dans les profondeurs de son lagon des dépouilles de ses habitants, et se trouve progressivement qualifiée en des termes de plus en plus négatifs, devenant aux yeux de Herrick « this dreadful island » (*TET* 221), dans un mouvement inverse à celui de *Robinson Crusoe* qui fait graduellement de son île-prison un éden et un asile. Attwater, l'homme de l'île, souligne l'écart entre la beauté initiale du paysage vu depuis la mer et la réalité de l'île vécue,

lorsque Herrick s'exclame « I find it heavenly » : « Ah, that's because you're new from the sea. I daresay too, you can appreciate what one calls it. [...] Remember your first view of the island, and how it's only woods and woods and water; and suppose you had asked somebody for the name, and he had answered – *nemorosa Zacynthos* » (TET 202). La première vue de l'île se trouve ainsi filtrée par les représentations précédentes, puisqu'après l'allusion au mythe de l'île flottante il s'agit ici d'une référence à Virgile, décrivant l'apparition à l'horizon d'une île grecque paradisiaque, tradition qui se trouve ensuite subvertie par le caractère en réalité cauchemardesque de cette île mortifère : l'au-delà édénique se change alors subrepticement en son envers, révélant peu à peu son visage infernal. Par-delà la représentation univoque de l'île dans le *romance* impérial, l'île redevient ici, comme dans certains mythes, fondamentalement double. On passe ainsi progressivement de ce que Bertrand Westphal a appelé le point de vue « exogène » du voyageur, au point de vue « allogène » de ceux « qui se sont fixés dans un endroit sans que celui-ci leur soit encore familier, sans non plus qu'il demeure pour eux exotique » (*Géocritique* 209).

L'île de *The Beach of Falesá* de Stevenson apparaît au premier abord tout aussi paradisiaque, étant décrite dès l'*incipit* en des termes qui rappellent l'arrivée des circumnavigateurs à la Nouvelle Cythère, et correspondent selon Sylvie Largeaud-Ortega à « l'archétype littéraire des mers du Sud » (*Ainsi Soit-Île* 42), de Bougainville à Melville :

The world was like all new painted; my foot went along to music; Falesá might have been Fiddler's Green, if there is such a place, and more's the pity if there isn't! It was good to foot the grass, to look aloft at the green mountains, to see the men with their green wreaths and the women in their bright dresses, red and blue. (TBF 6)

Là encore, on retrouve l'usage d'un lexique pictural, ainsi que l'accent sur les couleurs qui illustrent l'aspect exotique et pittoresque du lieu, dont l'harmonie est reflétée par l'anaphore en « to » et le parallélisme ternaire : la référence à Fiddler's Green est certes moins académique que celles à Virgile ou à l'Atlantide dans *The Ebb-Tide*, dans la mesure où elle relève d'un imaginaire plus populaire, mais elle représente néanmoins l'île comme un espace tout aussi édénique, paradis éternel des marins où musique, alcool et plaisirs de la chair s'offrent à foison au nouvel arrivant. Cependant, la dimension paradisiaque de cette île est mise en question dès l'ouverture non seulement par le caractère potentiellement chimérique de la vision de Wiltshire déjà sous l'effet de l'alcool lorsqu'il y pose le pied (« the more I drank the lighter my heart » (TBF 6)), mais également par le mystérieux décès de l'un de ses prédécesseurs, auquel avait succédé un autre négociant, Vigours, qui a quant à lui fui son poste, de peur de se voir éliminé par ses rivaux : le ver est dans le fruit, et la discorde s'est déjà substituée à l'harmonie. En outre, la mention d'une épidémie (TBF 8) et le court séjour de Wiltshire dans la misérable demeure de Case et Randall, deux hommes blancs du village, introduisent une note bien plus sombre au sein de cette expérience d'ivresse édénique, de bien courte durée : « turned me sick and sober » (TBF 8) « like a nightmare » (TBF 9) ; « depression » (TBF 9). Là aussi, le masque a tôt fait de tomber, l'apparence exotique et paradisiaque

de l'île se trouvant immédiatement contrebalancée par sa réalité sordide et potentiellement mortifère : cette île est bien, comme l'affirme Sylvie Largeaud-Ortega, un « paradis artificiel [...] » (*Ainsi Soit-Île* 68), qui met en évidence l'aspect trompeur du mythe.

L'île de Tai-O-Hae, introduite dès l'incipit de *The Wrecker* de Stevenson, est particulièrement représentative de cette contradiction entre île rêvée et île vécue, comme le remarque le narrateur dans un commentaire qui ne peut qu'amener à une lecture métatextuelle :

Outside the night was full of the roaring of the surf. Scattered lights glowed in the green thicket. Native women came by twos and threes out of the darkness, smiled and ogled the two whites, perhaps wooed them with a strain of laughter, and went by again, bequeathing to the air a heady perfume of palm-oil and frangipani blossom. From the club to Mr Haven's residence was but a step or two, and to any dweller of Europe they must have seemed steps in fairyland. If such a one could but have followed our two friends into the wide-verandahed house, sat down with them in the cool trellised room, where the wine shone on the lamp-lighted tablecloth; tasted their exotic food [...]; And then if such an one were whisked again through space to Upper Tooting, or wherever else he honoured the domestic gods, "I have had a dream," I think he would say, as he sat up, rubbing his eyes, in the familiar chimney-corner chair, "I have had a dream of a place, and I declare I believe it must be heaven." (*TW* 13)

Des charmeuses vahinés aux senteurs et parfums exotiques (« exotic food »), ce tableau insulaire apparaît tout aussi paradisiaque que la Nouvelle Cythère de Bougainville, comme en témoigne l'usage des termes « fairyland » et « heaven » précédés du modal épistémique « must », qui semble ne laisser aucun doute quant à la nature édénique de cet espace, impression renforcée par l'insistance sur le caractère onirique de l'expérience insulaire (« a dream »). Néanmoins, le narrateur souligne dès la phrase suivante la distance qui sépare la perception de l'île depuis un point de vue continental (« any dweller of Europe » ; « Upper Tooting »), et celle qu'en ont les habitants des tropiques, poursuivant avec une conjonction concessive : « But to Dodd and his entertainer, all this amenity of the tropic night and all these dainties of the island table, were grown things of custom and they fell to meat like men who were hungry, and drifted into idle talk like men who were a trifle bored » (*TW* 13). Cythère est désormais bel et bien morne, et seuls les récits d'aventures maritimes semblent pouvoir en égayer les longues soirées insulaires, comme en témoigne la suite de l'épisode, qui verra Dodd narrer ses aventures à son hôte.

Certaines îles sont cependant dépourvues même de cet abord paradisiaque, et se caractérisent par leur absence totale d'exotisme : l'île où Chester, un marchand que rencontre Marlow dans *Lord Jim* de Conrad, veut envoyer Jim constitue en effet essentiellement un rocher battu par les ouragans et couvert de fiente d'oiseau : « I had a rapid vision of Jim perched on a shadowless rock, up to his knees in guano, with the screams of the sea-birds in his ears, the incandescent ball of the sun above his head; the empty sky and the empty ocean all a-quiver, simmering together in the heat as far as the eye could reach » (*LJ* 128). Le climat de cette île, nommée Walpole Islet, apparaît singulièrement hostile puisqu'avant les chaleurs extrêmes décrites par Marlow, c'est son froid glacial qui est souligné par Chester : « light snow was falling at the time » (*LJ* 125), image qui s'oppose en tous

points au stéréotype de l'île tropicale, au climat clément. Marlow souligne un peu plus loin la distance qui sépare ce lieu de l'île déserte mythique à travers l'usage ironique de l'expression « Fortune on that fair isle! » (*LJ* 129), particulièrement dissonante au regard de la description qu'il vient de fournir de l'île, et qui témoigne à nouveau de la « double marque » de cet espace au sein du récit, l'ironie permettant de faire mine de s'incrimer dans le système tout en le déplaçant subrepticement. Il est ainsi peu surprenant que Marlow se refuse à envoyer Jim sur cette île hostile et stérile, et tente de trouver une alternative plus acceptable à cet abject exil : l'île déserte a bel et bien perdu tout son attrait au tournant du siècle.

Cette description rappelle également de façon assez frappante celle de Midway Island dans *The Wrecker*, elle aussi peuplée d'innombrables oiseaux aux cris assourdissants qui recouvrent de leur fiente l'île mais également l'épave, à tel point que Nares, le capitaine du navire, qualifie péjorativement cette île de « chicken-ranch » (*TW* 132), la dépouillant ainsi de tout exotisme, en l'assimilant métaphoriquement au quotidien trivial de la vie rurale américaine. Ici, les oiseaux n'apparaissent plus comme des adjuvants pour les nouveaux arrivants¹ mais font au contraire obstacle à leur progression, rendant l'exploration de l'île presque impossible : le cœur de l'île n'est plus accessible, et cette dernière ne contient plus de jardin d'éden immaculé. De façon significative, le statut proprement insulaire de cet espace apparaît dès l'abord problématique, tant il est dépourvu de toute substance matérielle, n'ayant de l'île que la forme circulaire : « We had gained the lee of the island as (for form's sake) I may call that ring of foam and haze and thunder [...] » (*TW* 193). Plus loin, les deux îlots qu'elle comprend apparaissent en réalité comme de simples bancs de sables, avec pour seule végétation d'épais buissons abritant les bruyants volatiles : « Two low, bush-covered, rolling strips of sand, each with glittering beaches, each perhaps a mile or a mile and a half in length, running east and west, and divided by a narrow channel » (*TW* 194). De façon similaire, la description qu'offre Carthew de l'île souligne son aspect dépouillé et peu accueillant : « [A]n isle, where was no mark of man but wreckwood, and no sound but of the sea » (*TW* 356). La négation répétée construit dès l'abord l'île en termes d'absence et de manque, tandis qu'elle est ensuite qualifiée de « dreary » (*TW* 358) et de « miserable islet » (*TW* 357), et même de « ingloriously savage, a place of distress, solitude, and hunger unrelieved » (*TW* 357), les préfixes privatifs niant à leur tour le portrait rêvé que s'en étaient fait les marins de fortune. De fait, cette image rêvée se trouve irrémédiablement déçue : « Each saw in his mind's eye the boat draw in to a trim island with a wharf, coal-sheds, gardens, the Stars and Stripes, and the white cottage of the keeper » (*TW* 355). Ce portrait ressemble étrangement à la station d'Attwater, l'expression « mind's eye » accentuant l'aspect trompeur de la vision imaginaire, qui est à mettre en regard de la réalité du désert de l'île. Midway Island déconstruit en outre de façon radicale le mythe de l'île abondante et fertile imaginé

¹ Comme c'était le cas pour Saint Brendan ou Robinson Crusoe.

par Loudon Dodd avant son départ, encouragé par les récits de marins qu'il rencontre dans une auberge, rappelant en cela Ralph Rover dans *The Coral Island*, ou même Jim dans *Treasure Island* :

From their long tales, their traits of character and unpremeditated landscape, there began to piece itself together in my head some image of the islands and the island life: precipitous shores, spired mountain tops, the deep shade of hanging forests, the unresting surf upon the reef, and the unending peace of the lagoon; sun, moon, and stars of an imperial brightness; man moving in these scenes scarce fallen, and woman lovelier than Eve; the primal curse abrogated, the bed made ready for the stranger, life set to perpetual music, and the guest welcomed, the boat urged, and the long night beguiled, with poetry and choral song. (*TW* 123)

À cette énumération de poncifs associés à l'image d'Épinal de l'île exotique (« image »), dont le caractère prélapsaire est souligné par la comparaison de ses habitantes à Eve et les expressions « scarce fallen » et « the primal curse abrogated », qui font également écho à la liberté sexuelle ainsi qu'aux charmes envoûtants des insulaires rencontrées notamment à Tahiti par les grands navigateurs (« lovelier » ; « beguiled »), l'île de Midway oppose un paysage particulièrement inhospitalier, parfois même battu par des pluies diluviennes (*TW* 360) et caractérisé lors du séjour de Carthew par son aspect désert et son silence oppressant (*TW* 356). Ainsi, le désir d'île tel que l'exprime Dodd ici (« the boat urged »), dans la mesure où il se trouve filtré par la tradition mythique, biblique et poétique, est nécessairement déçu au tournant du siècle par la réalité de l'île.

À une lettre près, ce sont presque exactement les mêmes termes qui sont employés pour décrire Earraid, l'île où vient s'échouer le protagoniste de *Kidnapped* de Stevenson, puisque David la qualifie de « miserable isle » (*K* 96). Celle-ci apparaît d'autant plus hostile qu'elle est située non pas sous les tropiques mais au large de l'Ecosse, ajoutant à son paysage rocheux un climat pluvieux et froid : « [T]he whole [...] of Earraid [...] is nothing but a jumble of granite rocks with heather in among » (*K* 93) ; « [I]t was desolate and rocky; nothing living on it but game birds which I lacked the means to kill, and the gulls which haunted the outlying rocks in a prodigious number » (*K* 94). On retrouve ici encore une île rocheuse et inhospitalière, dotée d'une végétation peu luxuriante et habitée seulement par quantité d'oiseaux, qui rappellent les célèbres vers de Baudelaire : « Cythère n'était plus qu'un terrain des plus maigres, / Un désert rocailleux troublé par des cris aigres » (« Voyage à Cythère » 173). Le terme « haunted », ajouté à l'aspect rocheux de l'île dont l'unique édifice est une hutte en ruine, souligne également le caractère potentiellement gothique de cette version de l'île déserte, lieu d'une expérience pour le moins horrifique, comme en témoignent les nombreuses répétitions polyptotiques du terme : « the sense of horror » (*K* 95) ; « horrid » (*K* 95 ; 97) ; « horrible » (*K* 94 ; 98). Le parallèle avec Midway Island est d'autant plus marquant que cette dernière se caractérise elle aussi par son aspect gothique, comme en témoigne l'usage du même lexique de la hantise : « haunts of sleeping sea-birds » (*TW* 202), doublé d'une belle allitération sibillante qui imite le cri strident de ces volatiles. On est bien loin des oiseaux colorés de Bougainville ou de Cook : « Over these [two islets], innumerable as maggots, there hovered, chattered, screamed, and clanged, millions of twinkling sea-birds: white and black; the black by far

the largest » (*TW* 194). La comparaison avec les asticots est particulièrement morbide, tandis que l'énumération paratactique doublée du martellement des plosives imitent le chaos de la scène : les termes « scream », « hover » et « clang » octroient une dimension gothique à la scène, qui est aux antipodes de la nature traditionnellement exotique et harmonieuse du paysage insulaire. De surcroît, l'île d'Earraid est elle aussi définie dès l'abord en termes de manque, à travers une accumulation de négations : « There was no sound of man or cattle; not a cock crew, though it was about the hour of their first waking » (*K* 92); « nothing living on it but game birds which I lacked the means to kill » (*K* 95) – on est bien loin ici du mythe de l'île abondante et fertile. On pourrait ainsi en conclure avec Marlow qu'au tournant du siècle, dans l'ensemble des œuvres évoquées, « the glamour's off » (*Heart* 33), et l'île déserte exotique et immaculée a définitivement disparu de la surface du globe. Même celle qu'un siècle plus tôt les grands navigateurs nommaient la Nouvelle Cythère, apparaît dans *The Ebb-Tide* comme une île froide et infestée par les maladies (« it was bitter cold for the South Seas » (*TET* 124), « in that infected season » (*TET* 128)) et, par un renversement des plus révélateurs, c'est désormais la métropole qui apparaît paradisiaque aux yeux des *beachcombers* qui rêvent à leur contrée natale, tandis que l'île est perçue comme infernale : « [A]nd there was the old place, and no mistake! [...] I was like a fellow caught up out of Hell and flung down into the dandiest part of Heaven » (*TET* 131).

1.2. Un désert tout relatif

Le caractère désert ou du moins isolé de l'île est néanmoins souligné dans la plupart des œuvres, ce qui semble confirmer la conformité de cet espace au critère de séparation défini en première partie : l'île d'Earraid est en effet qualifiée de « desert-like and lonesome » (*K* 92), tandis que lorsque Jim se prend finalement au jeu de l'exploration sur Treasure Island il déclare : « the isle was uninhabited » (*TI* 116). L'île du Docteur Moreau est quant à elle qualifiée de « unknown little island » (*IDM* 19), et l'île de Walpole où Marlow refuse d'envoyer Jim est décrite comme « that most hopelessly forsaken crumb of dry land on the face of the waters » (*LJ* 135), le superlatif ainsi que l'usage de la métaphore rapetissante accentuant son isolement et sa taille réduite. L'enclave de Patusan est qualifiée quant à elle de « one of the lost, forgotten, unknown places of the earth » (*LJ* 246), et comparée à une étoile lointaine et inconnue sauf de quelques astronomes : « a heavenly body [...] that mankind had never heard of, being outside the sphere of its activities and of no earthly importance to anybody » (*LJ* 167). Dans *The Ebb-Tide*, Herrick décrit New Island en des termes très similaires lorsqu'il l'aperçoit pour la première fois : « the undiscovered, the scarce-believed in » (*TET* 187) – elle porte jusque dans son nom cette essence immaculée et inconnue. L'île où fuit Kalamake dans « The Isle of Voices » de Stevenson se caractérise également par son aspect apparemment désert : « It seemed it was an isle where no traders came. By the captain's way, it was an isle beside where no man dwelt, but the mate thought otherwise » (*IOV* 113). De façon

similaire, The Great Isabel où se retrouve Decoud dans *Nostramo* de Conrad est dépeinte comme « some desert island » (N 155) : « Not a living being, not a speck of distant sail, appeared within the range of his vision [...] » (N 393). Encore une fois, l'île est décrite dans l'ensemble des extraits cités ici en termes d'absence et de vide, à travers l'usage de multiples tournures et préfixes privatifs. De fait, la Great Isabel apparaît tellement déserte et solitaire que même les oiseaux en sont étonnamment absents : « For some good and valid reasons beyond mere human comprehension, the sea-birds of the gulf shun the Isabels » (N 392). De même, Loudon Dodd qualifie l'île de Midway de « desert isle » (TW 233), et Carthew de « place of [...] solitude » (TW 357), les oiseaux l'ayant eux aussi désertée à son arrivée sur l'île, renforçant ainsi l'impression d'absence de toute forme de vie sur l'île. C'est une désertion encore plus superlative qui caractérise l'île de Samburan dans *Victory* de Conrad, décrite dans le roman en ces termes : « A desert island was nothing to it » (V 41). De surcroît, certaines îles sont d'autant plus isolées qu'elles se trouvent, comme l'île de Robinson, éloignées des routes maritimes. C'est le cas de l'Île aux Voix comme observé plus haut, mais également de l'île du Docteur Moreau, lequel en informe le nouveau venu : « [W]e're off the track to anywhere » (IDM 29), tandis que Patusan est qualifiée de « far from the beaten tracks of the sea » (LJ 273) et que Samburan est décrite dans *Victory* comme étant « out of everybody's way » (V 3). Ces trois passages apparaissent ainsi comme des réécritures presque littérales du passage de *Robinson Crusoe* cité en première partie : « out of the very way of all human commerce » (Defoe, *Robinson* 35).

Si l'île apparaît généralement a priori déserte ou isolée, la possibilité de re-commencer *ab initio* sur cette île semble cependant bien souvent compromise par la présence réelle ou fantomatique d'un prédécesseur en son sein, lequel met en question l'aspect immaculé et inexploré de l'île, confirmant la malédiction du voyageur moderne tel que le définit Conrad : « [A] traveller of our day, condemned to make his discoveries on beaten tracks » (« Travel » 134). C'est le cas bien sûr de l'île du Docteur Moreau, qui porte jusque dans son nom la présence de cet autre sur l'île, auquel il apparaît impossible d'échapper, ses créatures continuant de hanter l'île jusqu'après la mort de ce dernier : « The island might have seemed deserted to a newcomer; but at night the air was hideous with their calls and howling » (IDM 120). Jim souligne notamment cet écart entre apparences et réalité lorsque l'équipage débarque sur Treasure Island, qui apparaît au premier abord déserte et inhabitée : « From the ship, we could see nothing of the house or stockade, for they were quite buried among trees; and if it had not been for the chart on the companion, we might have been the first that had ever anchored there since the island arose out of the sea » (TI 112). Néanmoins, l'île n'est pas inexplorée puisqu'il en existe une carte, et n'est en réalité même pas inhabitée, comme le croyait Jim, mais se trouve déjà occupée par un pirate abandonné là par son équipage : l'île déserte et vierge demeure ainsi de l'ordre de l'irréel et de la potentialité, chimère romanesque de tout marin rêveur, comme le souligne l'usage de l'irréel du passé (« we might have been »).

De façon similaire, New Island, « the undiscovered » (*TET* 187), dissimule à première vue ses habitations et apparaît tout d'abord comme l'antithèse de la Tahiti civilisée qu'ils viennent de quitter, puisque ce n'est qu'en pénétrant dans le lagon que les trois protagonistes se rendent compte qu'elle est en fait habitée par un Anglais qui y a déjà créé une petite communauté, tragiquement décimée par la variole : « She was now skimming past the tall grove of trees, which stood on that side of the channel and denied further view. [...] They began to open out a haven, snugly elbowed there, and beheld, with an astonishment beyond words, the roofs of men » (*TET* 189). Le giron maternel du lagon (« the bosom of the lagoon » (*TET* 189)), qui fait écho aux représentations traditionnelles de l'île, abrite cependant déjà les habitations de leurs prédécesseurs, « a substantial country farm with its attendant hamlet » (*TET* 189), « a chapel » (*TET* 190) et bien sûr « the red ensign of England » (*TET* 190), qui proclame haut et fort la présence de la civilisation occidentale sur l'île. La nature sauvage semble toutefois offrir une certaine résistance à cette civilisation puisque comme on l'a vu, la population y a été décimée, ce qui permet à la végétation de reprendre progressivement le dessus sur l'œuvre humaine (« the weeds were returning » (*TET* 200)), tandis que la crypte est ironiquement occupée par de la volaille (*TET* 200). Aussi, même les îles les plus reculées portent déjà la marque de la présence humaine, à mesure que les îles réellement désertes et inexplorées se font de plus en plus rares au tournant du siècle. Dans *The Beach of Falesá*, dans « The Isle of Voices » et même dans *Lord Jim* et *Victory*, l'île est de surcroît déjà occupée par une population autochtone qui y réside depuis des temps immémoriaux : la mise en question du concept même d'île déserte permet alors aux auteurs de porter un coup fatal à l'idée coloniale d'une nature immaculée, qu'ils auraient découverte et qui aurait été vierge avant leur venue. Nos auteurs s'efforcent au contraire de rendre la préséance à d'autres habitants qu'eux, montrant à quel point cette nostalgie est de mauvais aloi : le fait que l'île soit toujours-déjà occupée au sein de leurs récits constitue dès lors un moyen de mettre en cause la capacité de l'île à proposer une version idéalisée de la colonisation, qui serait libérée de la culpabilité liée au dépeuplement des populations locales. En ce sens, le schéma manichéen défini par Letourneux selon lequel l'aventure consisterait en une lutte entre la civilisation incarnée par le protagoniste et la sauvagerie liée à l'espace de l'aventure se trouve ici largement complexifié, au sens où cette lutte a déjà cours au cœur même de l'espace où pénètre le protagoniste.

1.3. Un lieu duel

À cette époque, il semble en effet que la présence humaine ne soit jamais très loin de l'île même lointaine et apparemment inhabitée, qui ne peut être entièrement coupée du monde et se trouve presque inévitablement contaminée par ce dernier, annonçant avant l'heure la célèbre phrase de Lévi-Strauss : « Voyages, coffrets magiques aux promesses rêveuses, vous ne livrez plus vos trésors intacts. Une civilisation proliférante et surexcitée trouble à jamais le silence des mers » (25).

C'est bien le navire d'Attwater qui apporte la variole sur l'île et cause la mort de ses habitants, tandis que l'arrivée des desperadoes sur l'île de Samburan dans *Victory* met fin au séjour édénique de Heyst et de Lena sur cette dernière, comme le souligne Heyst sur le mode du regret après l'arrivée des intrus, signalant au moyen d'une tournure verbale déréalisante la nature désormais illusoire de la quête d'un refuge insulaire vierge et impénétrable : « This seemed to be an inexpugnable refuge, where we could live untroubled and learn to know each other » (*V* 329). Ces intrus sont dépeints comme « the envoys of the outer world » (*V* 307) et « the venom of the viper in [Lena's] paradise » (*V* 373), et provoquent en effet la Chute inévitable de ces nouveaux Adam et Eve, dont la fin sur l'île se révélera particulièrement tragique. L'île apparaît là encore comme un paradis irrémédiablement perdu au tournant du siècle, et comme un refuge de moins en moins hermétique au monde extérieur. Un vocabulaire biblique similaire est employé pour décrire la version cauchemardesque de l'île déserte que représente Aepyornis Island, dès lors que Poiseau préhistorique élevé et nourri par le protagoniste se retourne contre lui : « [O]ur little paradise went wrong » (*AI* 19). Le serpent de la civilisation occupe par ailleurs déjà l'île de Samburan, qui porte encore les traces de la mine de charbon qu'elle abritait auparavant, bien que la nature reprenne progressivement ses droits sur cette dernière (« the jungle has choked the very sheds in Black Diamond Bay » 29), et que la deuxième moitié de l'île, occupée par des autochtones, résiste encore et toujours à sa progression : une barricade constituée de troncs d'arbres en défend en effet l'accès, apparaissant comme « a barrier against the march of civilisation » (*V* 322) et illustrant jusque dans la configuration spatiale de l'île le rejet de ce processus de civilisation et de modernisation.

Un certain nombre d'îles sont ainsi tiraillées entre sauvagerie et civilisation¹, laquelle apparaît cependant déjà bien implantée au sein de ces dernières. C'est le cas dans *The Beach of Falesá* dont l'île abrite un avant-poste peuplé de marchands de copra d'origine majoritairement anglo-saxonne, population blanche que l'on nomme métonymiquement « the beach » en référence à l'espace qu'ils habitent, la partie littorale de l'île occupée par la « civilisation » : la plage potentiellement exotique évoquée au premier abord par le titre perd, dès lors que l'on comprend ce deuxième sens, tout son potentiel évocateur, le terme étant doté d'une signification bien plus triviale et terre-à-terre. Néanmoins, par-delà cet espace habité, l'île contient également une zone bien plus sauvage :

The whole "eye" of the island, as natives call the windward end, lay desert. From Falesá round about to Popamalulu, there was neither house, nor man, nor planted fruit-tree; and the reef being mostly absent, and the shores bluff, the sea beat direct among crags, and there was scarce a landing-place. (*TBF* 45)

Encore une fois, l'aspect désert de cette partie de l'île est exprimé en termes d'absence, à travers notamment une accumulation de négations qui soulignent le contraste avec la partie habitée et défrichée de l'île, notamment du fait de sa difficulté d'accès à la fois par voie maritime et

¹ Nous continuons d'employer ces termes au sens où les Victoriens les concevaient à l'époque, afin de montrer à quel point ces catégories, quoique discriminantes, sont toujours actives chez nos auteurs, qui s'efforcent toutefois d'interroger leur validité.

terrestre : « A little cliffy hill cut the valley in two parts, and stood close on the beach; and at high water the sea broke right on the face of it, so that all passage was stopped. Woody mountains hemmed the passage all round; the barrier to the east was particularly steep and leafy [...] » (*TBF* 45). Cette île dans l'île ou encore cette enclave fait ainsi écho à l'île d'Erraid dans *Kidnapped*, dans la mesure où elle se trouve périodiquement coupée du reste de l'île par le mouvement des marées, séparation superlative également soulignée par le champ sémantique de la frontière (« cut » ; « stopped » ; « hemmed » ; barrier »). De façon similaire, l'île de Bornéo décrite par Wells dans la nouvelle « In the Avu Observatory » abrite un observatoire et donc une petite colonie anglaise, mais cette station est mise en regard du reste de l'île et notamment la forêt vierge qui l'entoure, laquelle abrite une faune et une flore sauvages : « From the little circular building, with its mushroom dome, the slopes plunge deeply downward into the black mysteries of the tropical forest beneath » (*LAO* 240).

Ces îles duelles portent ainsi jusque dans leur géographie la « double marque » qui caractérise l'espace insulaire à cette époque, à la fois sauvage mais également irrémédiablement contaminé par la civilisation, à laquelle le paysage sauvage tente désespérément de résister. Ainsi dans *Lord Jim*, Patusan constitue une enclave encore épargnée par la civilisation au sein de l'île de Bornéo, comme le suggère de façon explicite le narrateur :

Thirty miles of forest shut it off from the sight of an indifferent world, and the noise of the white surf along the coast overpowered the voice of fame. The stream of civilisation, as if divided on a headland a hundred miles north of Patusan, branches east and south-east, leaving its plains and valleys, its old trees and its old mankind, neglected and isolated, such as an insignificant and crumbling islet between the two branches of a mighty, devouring stream. (*LJ* 173)

L'isolement de cette île dans l'île est à la fois spatial, visuel (« shut it off from the sight »), phonique (« the noise »), et temporel, dans la mesure où cette dernière semble appartenir à une époque révolue, datant d'avant la civilisation (« its old trees and its old mankind »), ce qui fait écho au critère définitoire de l'île comme conservatoire d'un temps primordial soulevé précédemment. En outre, elle semble tout aussi enclavée que la partie sauvage de Falesá du fait de son accès unique par une rivière, qu'il n'est possible de remonter qu'à l'aide des marées. En effet, elle est décrite comme étant « circumscribed by lofty impassable mountains » (*LJ* 175) et Marlow, tout comme Jim, parvient avec difficulté à y pénétrer en remontant la rivière au risque de se voir arrêté par ses habitants, cet accès se trouvant bien protégé : « The river, which had been closed so long, was open then, and Stein's little schooner, in which I had my passage, worked her way up in three tides without being exposed to a fusillade » (*LJ* 185-86). Cette ascension nécessaire (« ascend » (*LJ* 183)) semble faire écho à celle qui conditionne l'accès au Purgatoire et au Paradis terrestre soulevée en première partie et pourrait suggérer un parallèle entre Patusan et ces espaces de l'au-delà, tandis que le passage en barque rappelle le motif mythologique du voyage vers les enfers, parallèle renforcé

par la comparaison de la rivière avec le fleuve Léthé, l'un des cinq fleuves de l'Enfer qui permettait aux âmes qui s'y abreuvaient d'accéder à l'oubli :

The houses [...] stepping into the water in a line of jostling, vague, grey, silvery forms mingled with black masses of shadow, were like a spectral herd of shapeless creature pressing forward to drink in a spectral and lifeless stream. Here and there a red gleam twinkled within the bamboo walls, warm, like a living spark, significant of human affections, of shelter, of repose. (*LJ* 189)

La figuration de Patusan semble ainsi hésiter entre refuge édénique et Enfer¹ à travers la mise en regard de termes antithétiques (« spectral » vs « human », « lifeless » vs « living »), et offrir du moins la possibilité de l'oubli de la faute commise dans le monde initial, symbolisée par le fleuve mythologique et par l'accès à une forme d'au-delà : « the other world » (*LJ* 241). De fait, cette enclave constitue en quelque sorte un au-delà de la civilisation, comme le suggère un peu plus loin le narrateur : « three hundred miles beyond the end of telegraph cables and mail-boat lines » (*LJ* 215), passage qui met spatialement à distance les progrès techniques associés à l'avancée de la civilisation. Néanmoins, la menace de destruction qui plane sur cette enclave est rendue palpable dans le passage cité plus haut à travers l'emploi des adjectifs diminutifs pour décrire l'îlot métaphorique de Patusan (« insignificant » et « crumbling » (*LJ* 173)), qui soulignent l'instabilité spatiale associée à l'espace insulaire, tandis que l'aspect oppressant de son enserrement au milieu du flux incessant de la civilisation est renforcé par l'usage emphatique des adjectifs « mighty » et « devouring » (*LJ* 173), qui annoncent de façon proleptique sa chute. En effet, malgré les efforts de Jim et de ses habitants, la civilisation finira par pénétrer dans cette enclave à travers la figure de Gentleman Brown et de ses acolytes, qui tout comme les desperados dans *Victory* apparaissent comme les ambassadeurs du monde extérieur venus contaminer ce petit monde idéal : « These were the emissaries with whom the world he had renounced was pursuing him in his retreat. White men from “out there” [...] » (*LJ* 294). Aussi, au tournant du siècle les îles n'offrent plus un refuge inexpugnable face à la civilisation et la modernité, comme elles avaient pu le faire au début de l'ère victorienne au sein du *romance* impérial : le monstre tentaculaire de l'urbanisation et de l'industrialisation a envahi jusqu'aux contrées les plus reculées, laissant peu de place à l'inconnu et à l'exploration. Conrad met précisément en évidence le caractère tensionnel et même transitionnel de ces contrées au tournant du siècle lorsqu'il remarque, dans sa préface à *Into the East* de Richard Curle : « [T]he glance of the modern traveller contemplating the much-surveyed earth beholds in fact a world in a state of transition » (« Travel » 130).

De fait, Janice Ho explique cette impossibilité d'échapper au monde extérieur chez Conrad par le contexte culturel de l'époque, marquée notamment par la fin des explorations et par une modernisation des transports qui créent un sentiment de rétrécissement du monde, l'ensemble de la surface du globe ayant été progressivement exploré et cartographié, un sentiment qu'exprime

¹ La même rivière sera également comparée un peu plus tard à un autre fleuve infernal, le Styx : « as black as Styx » (*LJ* 238).

bien Marlow lorsqu'il souligne la disparition progressive des « blank spaces » (*Heart* 33) de la mappemonde à l'orée de *Heart of Darkness* :

The late Victorians felt not a "sense of expansiveness" but its opposite: a sense of constriction, that the world was too small. Such spatial claustrophobia is attributable to first, major achievements in the science of cartography; and second, unprecedented advances in the fields of transportation and telecommunications – two phenomena that reflect, more broadly, the processes of modernization. (Ho 2)

Ce rétrécissement oppressant du globe aux prémices de la mondialisation s'illustre dans certains récits par la proximité de l'île vis-à-vis du continent, comme c'est le cas de la Great Isabel de *Nostramo*, qui est tellement proche du port que ce dernier est visible depuis l'île : « From that low end of the Great Isabel the eye plunges through an opening two miles away, as abrupt as if chopped with a axe out of the regular sweep of the coast, right into the harbour of Sulaco » (*N* 9). D'autre part, elle se trouve littéralement sur le passage des navires qui pénètrent dans le Golfe de Sulaco dont elle marque la limite, contrairement à l'île de Robinson qui se trouvait éloignée de toutes les routes commerciales : « The O.S.N Company's mail-boat passed close to the islands when going into Sulaco from the north » (*N* 236). De façon intéressante, ce sont justement ces bateaux qui ont rompu l'isolement de Sulaco, puisque l'absence de vents à l'intérieur du golfe empêchait auparavant les navires d'y pénétrer, obstacle devenu caduque avec l'apparition des bateaux à vapeur, qui permirent ici aussi à la civilisation de s'engouffrer dans ce lieu autrefois inaccessible et protégé des intrusions :

Perhaps the very atmospheric conditions which had kept away the merchant fleets of bygone ages induced the O.S.N. Company to violate the sanctuary of peace sheltering the calm existence of Sulaco. The variable airs sporting lightly with the vast semicircle of waters within the head of Azuera could not baffle the steam power of their excellent fleet. (*N* 9)

Le critère de séparation vis-à-vis du continent semble ainsi de moins en moins inhérent à l'île, qui se trouve reliée de façon de plus en plus étroite au monde réel, à tel point que la Great Isabel sera ensuite transformée en phare, édifice qui symbolise bien le lien entre océan et continent et l'essence purement intermédiaire et ambivalente de l'île, laquelle passera dans le même temps du refuge à la prison puisque Giselle y fera l'expérience d'une forme d'enfermement presque claustrophobique. De façon similaire, l'île d'Erraid est si proche de la terre ferme (constituée en réalité d'îles plus grandes et habitées) que David peut apercevoir les toits des habitants d'Iona ainsi que le clocher d'une église, ce qui rend le statut insulaire de cet espace d'autant plus problématique : « On the shores of my own country, and within view of a church tower and the smoke of men's house » (*K* 95). Ainsi, David se rend finalement compte qu'elle n'est en réalité même pas une île à part entière, étant accessible par l'île de Mull à marée basse, « a tidal islet » (*K* 99) : son insularité n'est ainsi qu'intermittente puisqu'elle est reliée à une île plus grande par une bande de terre qui se trouve émergée deux fois par jour, à marée basse, faisant de cet espace un lieu essentiellement

double, qui porte à son paroxysme l'ambivalence traditionnelle de l'île et met en cause le caractère fondamentalement séparé de cet espace.

Aussi les auteurs renouvellent-ils le paysage de l'île déserte tel qu'il apparaissait notamment dans le *romance* impérial en subvertissant son image traditionnellement exotique, isolée et non civilisée, dans des récits qui témoignent d'une nostalgie au regard des possibilités autrefois offertes par ces terres inexplorées, tout en reflétant l'aspect corrompteur de la pénétration de la civilisation dans ces lieux reculés, ainsi que l'impossibilité de revenir à l'île d'avant la Chute : cet espace est ainsi plus que jamais le théâtre d'une lutte entre civilisation et sauvagerie, qui s'inscrit jusqu'au cœur de son paysage essentiellement duel. Joseph Conrad revendique notamment ce regard nouveau porté sur le paysage du *romance*, que l'on peut en toute logique appliquer à l'espace insulaire : « If everybody has agreed to look at a landscape in one way, I don't see why we should not look at it in another. It does not hurt for us to stand on our head to see it, if it has grown stale to us when we look at it standing on our feet » (cité dans Ambrosini, *Critical Discourse* 197). Il semble en effet que le paysage insulaire exotique et édénique soit devenu quelque peu usé et éculé au tournant du XIX^e siècle, et qu'il faille le renouveler en portant sur lui un regard nouveau ou renversé (« stand on our head to see it »). C'est un tel processus de renversement et de subversion que mettent en œuvre nos auteurs, ce qui leur permet en outre d'offrir un portrait oblique des changements et des crises propres à leur époque, comme l'explique Stevenson dans l'épilogue de *The Wrecker* : « [A] tale of a caste so modern; [...] full of the unrest and movement of our century, so that the reader is hurried from place to place and sea to sea [...] » (*TW* 404), mouvement constant qui explique la multiplication des îles et des espaces au sein du récit. Les changements résultant de l'avènement de la modernité, de l'industrialisation et de la mondialisation dont l'île porte les stigmates sont liés de façon intrinsèque au contexte impérial, qui est précisément à l'origine de leur propagation jusqu'aux confins du globe : rien d'étonnant alors à ce que ce contexte fasse également l'objet d'un commentaire plus ou moins indirect de la part de nos auteurs, processus presque inévitable au vu du lien étroit qui unit insularité et colonisation.

2. L'impérialisme en question

Comme nous l'avons suggéré plus haut, les trois auteurs furent associés au tournant du siècle, de près ou de loin, au débat sur le *romance*, et leurs récits insulaires, en particulier ceux de Conrad et de Stevenson, étaient généralement considérés comme appartenant à la veine du *romance* impérial : Andrew Lang, parangon du *romance* et proche ami de Stevenson, met ce dernier sur le même plan que Haggard dans son essai « About Fiction », tandis que Conrad s'inscrit consciemment dans cette veine, allant jusqu'à sous-titrer ou même intituler ses romans comme tels : songeons par exemple à *Lord Jim : A Romance* et, bien sûr, à *Romance*. Néanmoins, les attentes créées par de telles associations sont invariablement déjouées par la posture fondamentalement

ambivalente des auteurs au regard de l'idéal impérial autrefois porté de façon univoque par ce type de récits, qu'ils confrontent à la réalité rencontrée dans les îles afin de mettre en évidence ses limites : l'espace insulaire constitue là encore un laboratoire particulièrement propice au développement de cette « double marque », se logeant à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du système déconstruit, ici l'impérialisme. C'est justement cet aspect tensionnel du discours de l'écrivain que souligne Edward Saïd au sujet de Conrad : « [W]e see Conrad both criticizing and reproducing the imperial ideology [...] » (Culture xx).

2.1. Les clichés impériaux reproduits

En effet, ces récits du tournant du siècle portent irrémédiablement la marque de l'impérialisme encore prégnant à leur époque, et semblent au premier abord confirmer un certain nombre des stéréotypes et des idéaux qu'il véhicule. L'exemple le plus criant est peut-être celui de *Lord Jim*, dont l'épisode à Patusan illustre à première vue un fort sentiment de nostalgie au regard du *romance* impérial, que le voyage vers cette contrée isolée, qui apparaît également comme un voyage à rebours dans le temps, semble permettre de retrouver. Jim, « a man in European clothes, in a helmet, all white » (LJ 289), incarne a priori le stéréotype du colon blanc, imprégné de sa mission civilisatrice auprès de la communauté de Patusan, demeurée comme on l'a vu à un stade qui est décrit comme antérieur au processus de civilisation :

In the midst of these dark-faced men, his stalwart figure in white apparel, the gleaming clusters of his fair hair, seemed to catch all the sunshine that trickled through the cracks in the closed shutters of that dim hall, with its walls of mats and a roof of thatch. He appeared like a creature not only of another kind but of another essence. Had they not seen him come up in a canoe they might have thought he had descended upon them from the clouds. (LJ 175)

Cette présentation tout en contrastes et en clair-obscur met en relief la pureté apparente du colon blanc, auréolé de lumière et d'essence presque divine, qui fait écho à la déification de son prédécesseur James Cook par certaines tribus insulaires. Les habitants de Patusan incarnent quant à elles des figures fictionnelles particulièrement stéréotypées, typiques du *romance* impérial traditionnel (« like people in a book » (LJ 199)) : « the immense and magnanimous Doramin » (LJ 252), qui prend Jim sous son aile, apparaît comme le cliché du chef indigène bienveillant et accueillant, tandis que « Dain Warris, intelligent and brave, with his faith in Jim » (LJ 252), correspond en tous points au type du « bon sauvage », fidèle compagnon du colon (Dryden, *Imperial Romance* 171). Le Rajah, quant à lui, incarne la figure négative de l'indigène sournois, cruel et indigne de confiance décelée chez Ballantyne ou Marryat, ainsi que le remarque Linda Dryden : « Drawing on this romance tradition of brutal "native" villains, Conrad presents Allang as a stereotype » (*Imperial Romance* 168). Enfin, on retrouve en Jim l'image du preux chevalier impérialiste, secourant une damoiselle en détresse, malmenée par la figure abjecte de Cornelius (LJ 220). Il prend alors cette jeune femme sous sa protection, l'emmène avec lui dans son (château) fort, et entretient avec

elle une romance digne d'une chanson de geste médiévale (« like knight and maiden » (LJ 238)), la renommant « Jewel », acte de nomination qui accompagne bien souvent, comme on l'a vu, le processus de colonisation. Au sein de cette communauté, Jim semble ainsi incarner l'image du sauveur, rétablissant l'ordre (« the new order » (LJ 280)) et exerçant une forme d'autorité magnanime et paternaliste : « [T]he reign of the white man who protected poor people [...] » (LJ 280). Marlow souligne en outre sa dimension symbolique, dans la mesure où il apparaît incarner l'archétype de la domination impériale et la supériorité raciale britannique, dans son éternelle jeunesse :

He dominated the forest, the secular gloom, the old mankind. He was like a figure set up on a pedestal, to represent in his persistent youth the power, and perhaps the virtues, of races that never grow old, that have emerged from the gloom. I don't know why he should always have appeared to me symbolic. (LJ 202-03)

Cette supériorité prend ici une dimension à la fois littérale et symbolique, sa position spatiale élevée et baignée de lumière étant emblématique de ce qu'il incarne aux yeux de Marlow au regard des habitants de Patusan : un être supérieur, venu leur apporter les lumières de la civilisation. La possibilité de cette domination et de l'instauration de ce nouvel ordre est de surcroît conditionnée par le caractère insulaire de Patusan, qui permet la mise en place d'une version purifiée et idéalisée de l'Empire, comme nous l'avons vu plus haut au sujet du *romance* impérial : « He was protected by his isolation, alone of his own superior kind, in close touch with Nature, that keeps faith on such easy terms with her lovers » (LJ 134-35). Comme dans *The Coral Island*, le contexte insulaire permet de revenir à un contact plus direct avec la nature, ainsi qu'à un bonheur et à une foi plus purs : « He captured much honour and an Arcadian happiness [...] in the bush » (LJ 134). La félicité insulaire est à nouveau exprimée à travers une référence stéréotypique à un espace mythologique idyllique.

Chez Stevenson, la figure d'Attwater incarne de façon tout aussi archétypale le colon anglais stéréotypique. Il apparaît, comme Jim, tout vêtu de blanc, contrastant vivement avec son équipage d'insulaire : « The boat was manned with a couple of brown oarsmen in scanty kilts of blue. The speaker, who was steering, wore white clothes, the full dress of the tropics; a wide hat shaded his face; but it could be seen that he was of a stalwart size, and his voice sounded like a gentleman's » (TET 191). De façon significative, outre l'usage similaire du contraste de couleurs, c'est le même adjectif, « stalwart », qui est employé pour décrire la stature de Jim dans le passage cité plus haut (LJ 175), renforçant le parallèle entre les deux personnages : tout comme Jim, il est la parfaite image du gentleman sous les tropiques, figure immaculée à l'allure grandiose. Du haut de son imposante stature (« a huge fellow, six feet four in height, and of a build proportionately strong » (TET 191)), il apparaît de surcroît comme l'image d'Épinal du « Muscular Christian » évoquée plus haut : il concentre en effet les trois fonctions de l'Empire et semble tout aussi symbolique que Jim : « I have had a business, and a colony, and a mission of my own » (TET 204). Comme le suggère Sylvie Largeaud-Ortega, les trois éléments de cette « trinité impérialiste » (*Ainsi Soit-Île* 124) sont

symboliquement perceptibles dès le premier regard lorsque l'on pénètre le lagon, « a chapel », « some heavy boats », « the pierhead » et « the red ensign of England » (*TET* 190) : mission religieuse, commerciale et politique sont toutes trois concentrées métonymiquement dans ce portrait liminaire. Attwater affirme d'ailleurs dès l'abord sa visée civilisatrice et éducative, affirmant : « I was making a new people here » (*TET* 204) et « [my] part [...] was educational » (*TET* 215). De surcroît, le portrait qu'il offre des insulaires est tout aussi stéréotypé que celui de *Lord Jim*, divisant ces derniers en deux types, « the obsequious and the sullen » (*TET* 217). Il dépeint notamment le premier comme étant dénué de toute conscience morale, faisant écho aux clichés repérés chez Marryat ou Ballantyne : « a noxious creature, without any consciousness of guilt » (*TET* 218).

Une rhétorique impérialiste similaire est également employée dans nombre d'autres œuvres, où la supériorité de l'homme blanc est affirmée de façon parfois tout aussi crue : « Amalu scarcely counts » (*TW* 402), nous signale Dodd dans *The Wrecker* au sujet du cuisinier Hawaïen du *Flying Scud*, tandis que le protagoniste de « Jimmy Goggles the God » remarque dans la même veine, « The life of a Chinaman is scarcely sacred like a European's » (*JGG* 358), justifiant le meurtre de ce dernier par l'affirmation de sa supériorité raciale. Dans *The Ebb-Tide*, Davis affirme quant à lui la supériorité intellectuelle du blanc au regard des insulaires : « [T]hey don't think. They ain't paid to » (*TET* 162). Il rejette ainsi toute éventualité de mutinerie de la part de cet équipage supposément naïf et docile, tout comme le fait Captain Wicks dans *The Wrecker* : « [I]t's always better to have a native. He ain't fly, you can turn him as you please, and he don't know enough to stand out for his rights » (*TW* 338). L'aspect primitif des insulaires est notamment mis en évidence dans *Victory* à travers la figure de Pedro, que Ricardo décrit comme : « a savage ape [...] » (*V* 129), « brown hairy brute [...] » (*V* 130). L'animalité de cette figure est encore renforcée par sa description lors de l'arrivée des desperados sur l'île de Samburan :

Enormous brown paws clutched it savagely; the wild, big head hung back, and in a face covered with a wet mass of hair there gaped crookedly a wide mouth full of fangs. The water filled it, welled up in hoarse coughs, ran down on each side of the jaws and down the hairy throat, soaked the black pelt of the enormous chest, naked under a torn check shirt, heaving convulsively with a play of massive muscles carved in red mahogany. (*V* 218)

Cette représentation extrêmement fragmentée se présente comme une série de clichés instantanés, mettant chacun en lumière l'un des attributs bestiaux de la créature, et laissant la question de son essence humaine ou animale en suspens : elle n'incarne jusque-là qu'un amas de clichés faisant écho aux représentations de « sauvages » ou de cannibales typiques, et son objectification est renforcée par la métaphore sculpturale (« carved in red mahogany ») et l'emploi de tournures passives.

De telles représentations stéréotypées sont également présentes dans *The Beach of Falesá*, où la première description d'Uma condense un certain nombre de clichés entretenus par les récits

insulaire traditionnels : « [A]ll she wore was a chemise, and it was wetted though. She was young and very slender for an island maid, with a long face, a high forehead, and a shy, strange, blindish look, between a cat's and a baby's » (*TBF* 7), puis « like a child » (*TBF* 7). Elle apparaît tout d'abord comme la vahiné typique des récits de voyages, naïade à demi-nue surgissant des flots, tandis que la comparaison animale et juvénile fait écho aux représentations paternalistes des indigènes comme des êtres infantiles et primitifs qu'il s'agit d'éduquer et d'appivoiser. Wiltshire semble au premier abord s'emparer de cette mission civilisatrice lorsqu'il affirme : « I'm a white man, and a British subject, and no end of a big chief at home; and I've come here to do them good, and bring them civilization [...] » (*TBF* 23). Cette mission civilisatrice est également consciemment assumée par son acolyte, Case, qui déclare : « I count it all of our quarrel, I count it the White Man's Quarrel, and I'll stand to it through thick and thin, and there's my hand to it » (*TBF* 22). L'emploi des majuscules accentue la dimension supposément noble de cette mission, que Kipling définira plus tard en des termes similaires comme « The White Man's Burden », bien que le terme « quarrel » apparaisse considérablement moins noble que ceux de « mission » ou de « burden ». Le serment de loyauté de Case à Wiltshire fait également écho à celui qui lie la traditionnelle bande de frères d'armes, unis à la vie et à la mort au sein des romans d'aventures traditionnels.

2.2. Inversion et subversion des stéréotypes

Néanmoins, l'ironie de ce grandiloquent serment est mise en évidence quelques instants plus tard lorsque Case se refuse à soutenir son allié « through thick and thin », affirmant au contraire : « I'm going to keep clear of you; or if I don't, I'll get in danger for myself » (*TBF* 27). Fi du courage et de la loyauté sans faille de l'homme blanc : « [Y]ou're a nice kind of white man » (*TBF* 27) lui rétorque ironiquement Wiltshire, soulignant l'aspect mensonger de son affirmation précédente. Le pacte de solidarité est dès lors rompu, et Wiltshire quitte à la fois littéralement et symboliquement « la plage », matérialisant à son tour au moyen d'une métaphore spatiale et d'un parallélisme antithétique sa rupture avec le négociant : « Here's my way, there's yours » (*TBF* 27). Les stéréotypes sur lesquels repose le principe de supériorité raciale occidentale sont ainsi constamment retournés et évidés par Stevenson, qui souligne la vacuité des idéaux moraux portés par ces soi-disant impérialistes : Case n'est en rien motivé par une mission civilisatrice, mais bien plutôt par ses intérêts personnels, usant de toutes les supercheries pour déloger ses concurrents. En outre, le caractère usurpateur de son pouvoir « impérial » est souligné par son absence de légitimité politique puisque l'île est régie par les insulaires, comme le montre Roslyn Jolly (« Piracy » 161), qui remarque que son activité commerciale relève de pratiques illégales (« contraband » (*TBF* 8)), la vente d'alcool et d'armes aux insulaires étant prohibées par la loi britannique. Néanmoins, il exerce tout de même un contrôle indirect sur les habitants de l'île, puisqu'il se plaît à manipuler leurs superstitions afin de se débarrasser de ses concurrents, qu'il va jusqu'à éliminer par ce biais : Underhill sera enterré

vivant du fait des « machinations¹ » (*TBF* 39) de Case, illustrant l'extrême cruauté de l'homme blanc qui apparaît de moins en moins immaculé. Ainsi, c'est désormais le colon qui correspond à la représentation stéréotypée de l'indigène comme un être fourbe, indigne de confiance et prêt à tout pour parvenir à ses fins (« like a child, [he] wishes to obtain whatever he sees » (Marryat 196)). C'est également l'homme blanc qui fait désormais l'objet de la comparaison animale : la comparaison « like a weasel » (*TBF* 67) illustre à merveille la malhonnêteté de Case, tandis que Wiltshire s'auto-proclame « ass » (*TBF* 57) à travers une métaphore animale qui souligne à quel point la naïveté n'est pas l'apanage des insulaires.

Un certain nombre de stéréotypes sont ainsi renversés dans *The Beach of Falesá*, à mesure que la mission civilisatrice de Wiltshire s'inverse, et que c'est Uma qui va finalement l'éduquer aux us et coutumes de l'île : Wiltshire devient alors l'enfant qu'elle amadoue (« as you might offer candies to a child » (*TBF* 28)), tandis qu'Uma apparaît comme : « [A] countess really, dressed to hear great singers at a concert, and no even mate for a poor trader like myself » (*TBF* 12). Le rapport de supériorité est dès lors inversé, et le tabou portant sur la miscégenation, transgressé. En effet, si Wiltshire s'éloigne littéralement et symboliquement de Case, il se rapproche proportionnellement d'Uma, affirmant : « [M]y heart went out to her wholly. I never had anything so near me as this little brown bit of a girl » (*TBF* 29). La proximité entre Wiltshire et Uma est ici présentée de façon extrêmement positive, et met en question le cliché selon lequel un contact trop rapproché avec les insulaires donnerait nécessairement lieu à une régression : au contraire, Wiltshire semble fondamentalement bénéficier de cette association avec Uma, qui le pousse à agir honorablement en se mariant réellement avec elle (« what I would call a man » (*TBF* 36)). Wiltshire change alors définitivement de camp, et se crée un nouveau « clan » hybride, composé à la fois d'autochtones et d'un Occidental, le missionnaire Tarleton, clan qui met à la fois en question les hiérarchies sociales et raciales, les missionnaires appartenant généralement à une classe sociale supérieure à celle des négociants.

Par opposition à la lâcheté et à la déloyauté de Case, plusieurs figures autochtones incarnent un courage, une fiabilité et un honneur sans faille : Uma brave sa peur des *aitus*, ces démons qui hantent la partie sauvage de l'île, et part au secours de Wiltshire, l'avertissant de l'arrivée de Case. De même, Wiltshire, trahi par son acolyte blanc, subvertit la traditionnelle solidarité coloniale et s'allie à un insulaire, le jeune chef Maea, qu'il compare à « the best white man in Europe » (*TBF* 57) et à un « gentleman » (*TBF* 58), inversant encore une fois le rapport de supériorité entre Occidentaux et Océaniens et soulignant au contraire leur proximité, à l'aide d'une nouvelle métaphore spatiale : « [B]oth he and I were in a tightish place » (*TBF* 58). Il suggère précisément l'adoption d'un point de vue différent sur les insulaires, et abolit l'écart racial entre ces derniers et les blancs, commentant le rite de passage que traversent les jeunes insulaires qui s'aventurent dans

¹ « Machinations » dans le texte, nous traduisons.

la partie sauvage de l'île : « This is mighty like Kanakas; but, if you look at it another way, it's mighty like white folks too » (*TBF* 54), où l'usage du parallélisme renforce cette similitude. De même, une certaine fluidité est établie dès l'abord entre les différentes ethnies présentes sur l'île à travers la remarque assez surprenante de Wiltshire, qui souligne le caractère relatif et réversible des distinctions raciales sur l'île : « [F]or a negro is counted a white man, and so is a Chinese! A strange idea, but common in the islands » (*TBF* 7).

Malgré cela, et malgré l'amour que Wiltshire porte à Uma, il peine néanmoins à se défaire de ses préjugés raciaux, et conclut au sujet de leurs filles métisses : « They're only half-castes, of course; I know that as well as you do, and there's nobody thinks less of half-castes than I do; but they're mine, and about all I've got. I can't reconcile my mind to their taking up with Kanakas, and I'd like to know where I'm to find the whites? » (*TBF* 71). Le récit se clôt sur cette double marque, et sur un homme tiraillé entre stéréotypes impérialistes et réalité de son existence sur l'île (« I can't reconcile my mind »), dualité mise en évidence par la structure de balancement binaire qui caractérise la phrase, ainsi que par le point d'interrogation, qui se refuse à résoudre cette ambivalence féconde. Elle permet ainsi à Roslyn Jolly d'interpréter ce passage de façon quelque peu différente : « Wiltshire's lack of self-awareness and his refusal to modify his preconceptions in the light of his experience make his narrative an unconscious satire on the assumptions of racial and cultural superiority held by most of Stevenson's European contemporaries » (« Introduction » xv).

The Ebb-Tide met en scène un renversement similaire des préjugés raciaux dès le voyage du trio sur le *Farallone*, puisque Herrick traverse un processus semblable à celui de Wiltshire, et s'éloigne progressivement de ses compatriotes européens constamment ivres et en complète décrépitude : « [Davis's] hours were passed in slavish self-indulgence or in hoggish slumber » (*TET* 165)), la métaphore animale ayant là encore pour cible l'homme blanc, esclave de ses besoins primaires. L'ivresse constante de ce protagoniste fait écho à celle du capitaine de l'*Ipecacuanba* dans *The Island of Doctor Moreau*, qualifié de façon similaire de « brute » (*IDM* 23) et de « quarrelsome sot » (*IDM* 23) – il est lui aussi capitaine en disgrâce, comme nous en informe Montgomery : « [H]e's lost his certificate or something » (*IDM* 10-11). Ce personnage apparaît ainsi tout aussi dégénéré et querelleur que Davis, parallèle que confirme leur homonymie : le Captain Davis de Wells semble bien être l'héritier du Captain Davis stevensonien dont il partage certains traits majeurs (Derry 437), bien qu'il soit peint de manière bien moins ambivalente que le protagoniste de Stevenson, qui conserve tout de même certains attributs positifs. Herrick se rapproche alors peu à peu de l'équipage d'insulaires, méprisé par Davis et Huish, marquant tout comme Wiltshire cette rupture en termes spatiaux : « “Where are you going, Herrick?” cried the captain, detaining him by the shoulder. “To berth forward with the men, sir,” replied Herrick, with the same hateful smile. “I've been long enough aft here with you—gentlemen” » (*TET* 174). L'ironie du dernier mot, mise

en relief par la pause qui le précède, tombe comme un couperet, le tiret long soulignant visuellement l'écart entre le comportement de ces Occidentaux (« you ») et le concept de « gentleman » si cher aux Britanniques, auquel Herrick préfère « the men » : « Le héros dénonce le modèle impérialiste du rapport de forces entre Occidentaux et Océaniens ; il dit non à la division socio-raciale qu'a instaurée la hiérarchie de ce navire emblématique de l'impérialisme » (Largeaud-Ortega, *Ainsi Soit-Île* 196).

Herrick va jusqu'à inverser explicitement cette hiérarchie, mettant en évidence le contraste entre la cruauté des blancs et la bonté des Océaniens :

With Uncle Ned he held long nocturnal conversations, and the old man told him his simple and hard story of exile, suffering, and injustice among cruel whites. [...] It was thus a cutting reproof to compare the islanders and the whites aboard the *Farallone*. Shame ran in Herrick's blood to remember what employment he was on, and to see these poor souls—and even Sally Day, the child of cannibals, in all likelihood a cannibal himself—so faithful to what they knew of good. (*TET* 168)

Même le cannibalisme n'égale pas la cruauté de ses compatriotes, les anthropophages n'étant pas conscients de l'aspect amoral de cette pratique (« what they know of good ») : cette optique relativisante rappelle celle de Robinson Crusoe lorsqu'il comprend que les cannibales n'ont pas conscience du crime qu'ils commettent, cette pratique étant considérée comme acceptable dans leur culture. Néanmoins, Herrick adopte une posture bien moins ethnocentriste que Robinson puisqu'il ne tente en rien d'imposer les valeurs britanniques aux insulaires, qu'il présente sous un jour bien plus positif que ses compatriotes. Il semble en effet bénéficier de leur contact puisque c'est grâce à leur bonté qu'il retrouve une estime de soi qui le poussera à s'élever contre le capitaine, où Herrick abolit toute hiérarchie entre le cannibale et lui-même : « The fact that he was held in grateful favour by these innocents served like blinders to his conscience, and there were times when he was inclined, with Sally Day, to call himself a good man » (*TET* 168). De plus, la condamnation du comportement des Occidentaux au regard des insulaires fait écho à la suggestion de Stevenson dans une de ses lettres à Sydney Colvin, au sujet de *The Beach of Falesá* : « Will you please to observe that almost all that is ugly is in the whites? » (*Letters*, iv 183). Uncle Ned en fait lui-même le constat et renverse lui aussi les stéréotypes exprimés plus tôt par Davis (« They don't think » (*TET* 162)), rejetant le nom particulièrement raciste dont l'affuble ce dernier et condamnant en retour l'infériorité intellectuelle de ce « capitaine », aussi aveugle et ignorant que son funeste prédécesseur : « “Ah, no call me Uncle Ned no mo!” cried the old man. “No my name! My name Taveeta, all-e-same Taveeta King of Islael. Wat for he call that Hawaii? I think no savvy nothing—all-e-same Wise-a-mana” » (*TET* 168). En effet, Wiseman, le précédent capitaine du *Farallone* au patronyme proprement ironique, fut incapable de déceler les signes de la présence de la variole sur une île basse où le navire accosta, et se trouva par conséquent contaminé, de même que son second, Wisheart : tous deux moururent dans la semaine, laissant les insulaires seuls à la barre. L'histoire de la désertion physique et morale des Occidentaux se répète, et la condamnation est sans appel : « For

days and weeks they had encountered neither land nor ship; and seeing themselves lost on the huge deep with their insane conductors, the natives had drunk deep of terror » (*TET* 169).

Cette scène de chaos et de contraste entre folie des Occidentaux et force stoïque des insulaires peut être mise en parallèle avec le célèbre épisode de *Lord Jim* où Jim finit par désertier le *Patna*, dans le sillage des autres pleutres officiers, tandis que les deux Malais demeurent, impassibles, à la barre :

Just picture to yourselves the actors in that, thank God! unique, episode of the sea, four beside themselves with fierce and secret exertion, and three looking on in complete immobility [...]. So these two lascars stuck to the helm of that ship without steerage-way, where death would have found them if such had been their destiny. The whites did not give them half a glance, had probably forgotten their existence. (*LJ* 76-78)

Le contraste entre Malais et Occidentaux est là aussi sans appel, le courage (invisible) des uns s'opposant à la grotesque terreur des autres, dont l'aspect chaotique est accentué par l'allitération en [t] et la comparaison avec une comédie clownesque : « The turmoil of terror that had scattered their self-command like chaff before the wind, converted their desperate exertions into a bit of fooling, upon my word, fit for knockabout clowns in a farce » (*LJ* 81). Jim se détache néanmoins du caractère tragi-comique de cette scène par son apparent stoïcisme, mais finira tout de même par les rejoindre, dans un élan inexplicable : peut-être n'est-il pas encore prêt à passer, à l'instar d'Herrick, du côté des insulaires. C'est également ce qui cause sa perte à Patusan, puisque la recreation de son utopie impériale est fondamentalement sapée par l'arrivée d'un autre homme blanc, Gentleman Brown, à qui Jim va faire l'erreur d'accorder sa confiance, sur la base de leur appartenance raciale et sociale commune : « [T]here ran through the rough talk a vein of subtle reference to their common blood, an assumption of common experience; a sickening suggestion of common guilt, of secret knowledge that was like a bond of their minds and of their hearts » (*LJ* 296). Là aussi, le « gentleman » se révèle en réalité un traître, tandis que la loyauté des insulaires est sans faille.

La dimension proprement illusoire et fictionnelle de l'idéal impérial de Jim est mis en évidence de façon assez crue par Conrad, lorsqu'il conclut : « He goes away from a living woman to celebrate his pitiless wedding with a shadowy ideal of conduct » (*LJ* 318). Le contraste entre le caractère palpable et réel de Jewel et celui potentiellement irréel (« shadowy ») de cet idéal est rendu d'autant plus évident par l'aspect visiblement fictionnel et fantasmatique de Patusan :

[A]ll this dropped out of my sight bodily, with its colour, its design, and its meaning, like a picture created by fancy on a canvas, upon which, after a long contemplation, you turn your back for the last time. It remains in the memory motionless, unfaded, with its life arrested, in an unchanging light [...] as if forever suspended in their expression. I had turned away from the picture and was going back to the world where events move, men change, light flickers, life flows in a clear stream, no matter whether over mud or over stones. (*LJ* 252)

Le lexique pictural fait écho aux représentations typiques de l'île pittoresque et exotique, tandis que l'usage des termes « fancy » et « created » accentue la nature purement artificielle de cette utopie insulaire ; son aspect figé et atemporel est par ailleurs souligné par l'accumulation d'adjectifs et de préfixes privatifs niant toute possibilité de changement (« motionless », « unfaded »,

« arrested », « unchanging », « suspended »), qui rappellent l'usage classique de l'île comme échappatoire aux changements liés à la modernité au sein du *romance* insulaire. Néanmoins, chez Conrad cette tentative apparaît définitivement vaine, et le mouvement implacable du monde moderne, exprimé dans la dernière phrase à travers une autre accumulation, cette fois de verbes actifs dénotant chacun une forme de changement particulier, semble proprement inéluctable : l'enclave est nécessairement poreuse, et l'utopie impériale, contaminée par le monde extérieur, se mue inévitablement en dystopie. Jim incarne lui aussi l'échec implacable de l'idéal impérial, puisqu'il est lui-même corrompu sous l'influence de Gentleman Brown, cet émissaire du monde extérieur :

In Marlow's last words lies the despair of an imperial race faced with its own failure to live up to its own ideal. Jim's leap proves the fragility of the ideal and reveals Conrad's modernist vision; if "this sort" can go wrong then no moral value is exempt from challenge. (Dryden, *Imperial Romance* 147)

Ironiquement, la chute de l'utopie impériale n'est pas causée ici par un soulèvement des autochtones mais par l'arrivée à Patusan d'un homme blanc vil et corrompu, preuve des conséquences délétères de la présence occidentale dans les îles, dont le roman chronique le déclin : « [T]he reign of the white man who protected poor people would be over » (*LJ* 280).

On observe un processus similaire sur l'île d'Attwater, dont l'utopie impériale (« I was making a new people here » (*TET* 204)) semble en réalité tout aussi fragile (« frail » (*TET* 188)) et figée, à l'image de la figure de proue qui se dresse sur la plage, seule présence « humaine » visible sur l'île ; notons également l'emploi d'un vocabulaire pictural similaire, comme observé plus haut, qui ajoute à l'aspect figé de la scène. De plus, la trinité impériale d'Attwater ne repose sur aucun fondement réel puisqu'il n'est ni missionnaire, ni marchand, ni représentant officiel de l'Empire britannique. Son île n'est même pas répertoriée sur la carte, ce qui laisse soupçonner une activité commerciale illicite, suggérée par le registre de Findlay : « this island, which from private interests would remain unknown » (*TET* 185) ; « "It should mean pearls," said Davis » (*TET* 185). Le caractère inexploré de cette île est en réalité peu romanesque, puisqu'il est le signe d'un commerce illicite de perles, comme l'explique Roslyn Jolly (« Piracy » 167). Notons de plus que c'est bien cette dimension économique qui prévaut pour Attwater, qui lui octroie la première place au sein de sa trinité et déclare : « I was a man of the world before I was a Christian; I'm a man of the world still, and I made my mission pay » (*TET* 204). On pourrait ainsi lire ce passage comme une condamnation indirecte de la corruption financière de certains missionnaires, ainsi que du pillage des ressources insulaires par les colons occidentaux.

Jolly souligne de surcroît l'illégalité et l'amoralité du processus de « recrutement » de main d'œuvre insulaire mis en œuvre par Attwater : elle l'assimile tout bonnement à de l'esclavage, dans la mesure où Attwater et son partenaire Symond contreviennent au Pacific Islanders Protection Act en collectant des Océaniens et en les contraignant à un travail non rémunéré sur l'île (Jolly, « Piracy » 167-68). Ainsi, derrière l'image séduisante du colon immaculé se dissimule en réalité un

cruel despote, qui instaure une loi implacable sur l'île (« my justice » *TET* 218), punissant et tuant sans vergogne quiconque s'y oppose : il force une séduisante jeune fille à épouser un homme afin d'écartier toute menace de miscégenation, et va jusqu'à pousser l'un de ses sujets au suicide en l'accusant d'un méfait à tort, tuant ensuite de sang-froid le coupable réel du crime, symbole s'il en est de la cruauté de l'homme blanc sous les tropiques et du caractère aliénant des valeurs imposées aux autochtones par les colons : « [I]t's the way, in nine cases out of ten, these natives commit suicide » (*TET* 218). Herrick s'insurge contre ces pratiques abjectes et, incapable de concevoir une telle horreur, bute sur ces mots qu'il répète littéralement *ad nauseam* : « "It was a murder, he screamed. A cold-hearted, bloody-minded murder! You monstrous being! Murderer and hypocrite—murderer and hypocrite—murderer and hypocrite—" he repeated, and his tongue stumbled among the words » (*TET* 219). Ce phénomène de bégaiement, précédé d'une réaction physique de rejet (« a convulsive movement » (*TET* 219)) et suivi de ce qui s'apparente à une crise d'hystérie (« hysteria » (*TET* 219)), correspond précisément au premier stade du sentiment d'abjection défini par Julia Kristeva dans son ouvrage *Pouvoirs de l'Horreur*, qui se manifeste par un rejet à la fois physique et mental de la chose abjecte :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré il se détourne. Écœuré, il rejette. (9)

Le comportement despotique d'Attwater sur l'île est littéralement « inassimilable » pour Herrick, qui devient le porte-parole d'une dénonciation des actes inacceptables d'un certain nombre de colons dans le Pacifique. Là encore, on assiste à une complexification du rapport autrefois simple et manichéen entre sauvagerie et civilisation, la sauvagerie n'étant plus logée en l'Autre mais au cœur du Même, puisque c'est Attwater, le gentleman et ancien étudiant de Cambridge, qui est qualifié de « savage » (*TET* 215) et de « monster » (*TET* 219), et apparaît selon Ann Colley comme : « a hybrid of the worst elements delineating a destructive colonial presence » (*Colonial Imagination* 39). Il incarne, en quelque sorte, le monstre de la colonisation, et alimente la peur victorienne d'une perte de contrôle de ses représentants dans les colonies, s'ils laissaient libre cours à leurs fantasmes despotiques. Cette dérive impériale est rendue possible par le caractère insulaire de l'espace qui l'accueille, l'île n'ayant pas été repérée par les autorités officielles qui ne peuvent par conséquent la contrôler : cet espace autre devient ainsi le laboratoire d'une dystopie impériale particulièrement sombre, qui met cette fois en scène non pas un colon faillible comme dans *Lord Jim*, mais au contraire un colon singulièrement inflexible, persuadé qu'il est du bien-fondé de son entreprise.

2.3. L'envers du décor : colonisation, contamination et corruption

Cette présence impériale destructrice s'illustre comme on l'a vu jusque dans le paysage de l'île, qui se trouve irrémédiablement souillé par la civilisation, souvent dotée d'une connotation morbide et infectieuse, dans la lignée de Melville qui montrait déjà l'aspect corrompé de la présence occidentale dans les îles : « Melville's *Typee* and *Omoo*, forty years earlier, had depicted a Polynesian world where contact with Europeans brought sickness, immorality, and death » (Reid, *Science* 146). Il s'agit en effet d'une corruption à la fois métaphorique et littérale, puisque cette décimation des insulaires par les maladies européennes fut bien réelle¹, fait historique attesté qui nourrit de toute évidence les fictions de nos auteurs. En ce sens, l'ouverture de *The Ebb-Tide* est particulièrement marquante, associant dès l'abord la présence européenne dans les îles à une forme de contamination à travers l'emploi du lexique de la pathologie : « Throughout the island world of the Pacific, scattered men of many European races and from almost every grade of society carry activity and disseminate disease » (*TET* 123). L'île unique et auto-suffisante est ainsi remplacée par des îles multiples et diverses, microcosme archipélagique où pureté, simplicité et séparation sont supplantées par un processus complexe de circulation et de contamination mutuelle résultant de la colonisation de la plupart de ces îles, tout comme chez Conrad où les îles sont désormais tout aussi plurielles – dans *Victory*, Heyst parcourt en effet ce que le narrateur nomme « the islands » ou « the Archipelago » (*Victory* 64). Les récits insulaires du tournant du siècle donnent ainsi à voir l'envers du décor insulaire, et expriment ouvertement ce que les représentations mythiques et romantiques passaient autrefois sous silence, notamment les effets néfastes et corrompés de la colonisation sur le monde insulaire : tout comme Heyst, le lecteur d'abord enchanté par les îles traverse progressivement un processus de désenchantement (« He was no longer enchanted » (*V* 64)), à mesure que les auteurs sabordent les stéréotypes insulaires. Le bruit constant des vagues caractéristique de l'exotisme insulaire et évoqué par le titre de *The Ebb-Tide* est ainsi remplacé sur Tahiti par le flux et le reflux des quintes de toux bien moins romanesques de ses habitants : « [A]ccesses of coughing arose, and spread, and died in the distance, and sprang up again. Each miserable shiverer caught the suggestion from his neighbours, was torn for some minutes by that cruel ecstasy, and left spent and without voice or courage when it passed » (*TET* 128). L'anaphore en « and » accentue le caractère cyclique de ce mouvement continu, tandis que le rythme ternaire imite le flux en trois temps de la marée ou même de la vague : flot, sommet puis reflux se succèdent inlassablement, l'ambivalence du point culminant étant exprimée par l'oxymore « cruel ecstasy » – le son autrefois apaisant et évocateur de la houle est désormais synonyme de maladie et de mort à Tahiti, et l'exotisme de la Nouvelle Cythère apparaît tout aussi mourant que ses habitants.

¹ Stevenson le montre notamment dans son récit de voyage non fictionnel *In the South Seas* (29), à travers une approche anthropologique des sociétés qu'il rencontre dans les îles, et des problèmes liés à la colonisation.

En outre, les effets délétères de l'arrivée de la civilisation dans les îles sont illustrés à travers des figures d'insulaires qui « succombent aux tentations de la modernité occidentale » (Largeaud-Ortega, *Ainsi Soit-Île* 210), s'adonnant à la boisson, comme c'est le cas de Keawe dans « The Bottle Imp », poussé à douter de l'honnêteté de sa femme sous l'influence conjointe d'un homme blanc et de l'alcool : « “Never you trust a petticoat with dollars. They're all as false as water; you keep an eye on her.” Now, this word struck in Keawe's mind; for he was muddled with what he had been drinking » (*TET* 99). De surcroît, à la source de tous ses maux se trouve un autre Occidental, rencontré au cœur de la civilisation, à San Francisco. C'est la tentation de la possession, éveillée par la vue des magnifiques résidences que présente cette ville, qui pousse Keawe à écouter le vieil homme : « [H]ow happy must those people be who dwell in th[ese houses], and take no care for tomorrow! » (*TBI* 73). Néanmoins, l'aspect corrompateur de l'argent nécessaire à la possession de ces biens est incarné symboliquement par le génie de la bouteille, qui exauce tous les vœux de celui qui la possède, mais le condamne en retour à la damnation éternelle. Keawe se refuse tout d'abord à accepter cet échange, mais accepte tout de même de tester la bouteille, le vieil homme promettant de la lui racheter si l'expérience ne le convainc pas : « I pledge you my honour I will cry off the bargain and restore your money » (*TBI* 76). Néanmoins, lorsque Keawe décide finalement de ne pas acheter la bouteille, l'homme se ravise et déclare en se frottant les mains : « It is yours now; and for my part, I am only concerned to see the back of you » (*TBI* 76). À ce vil personnage fait écho l'Occidental qui lui rachète la bouteille en dernier lieu, qui lui aussi trompe Keawe et refuse de lui revendre la bouteille, se condamnant lui-même à la damnation éternelle, persuadé qu'il est que c'est Keawe qui tente de le tromper : « I don't value any of your talk. [...] You thought I was a flat; now you see I'm not; and there's an end » (*TBI* 102). L'histoire de la tromperie de l'homme blanc se répète, mais cette fois aux dépens de ce dernier : la parole d'honneur n'a visiblement plus aucune valeur pour le colon, par opposition au Hawaïen qui, plus tôt, tient parole et achète la bouteille, répétant à deux reprises : « I am a man of his word » (*TBI* 81). Le conte apparaît ainsi comme une satire acerbe à la fois de l'aspect corrompateur de la présence occidentale dans les îles, mais également des stéréotypes raciaux qui sous-tendent l'idéologie impériale, lesquels sont violemment subvertis dans ce récit, le traditionnel manichéisme du *romance* impérial qui postule la supériorité morale de l'Occidental se trouvant fondamentalement inversé. De plus, ce récit est d'autant plus novateur et subversif qu'il est narré du point de vue de l'insulaire, tout comme « The Isle of Voices » qui renverse de façon similaire le rapport de supériorité et le point de vue traditionnellement occidental des récits insulaires : « Keola knew white men are like children and only believe their own stories » (*IOV* 112). Il s'agit ainsi d'inverser le rapport de domination qu'implique la hiérarchie regardant-regardé, et d'offrir un point de vue novateur sur la situation coloniale dans les îles.

C'est également le pouvoir corrompateur de l'argent qui est à l'origine des maux de Keola, le protagoniste de « The Isle of Voices » : « It was a chief thought with him always—the thought of

the dollar » (*IOV* 194). Ne supportant pas que son beau-père lui refuse l'achat d'un concertina, il confronte ce dernier et provoque la colère du magicien, qui tente de l'éliminer. Le retour à une vie plus élémentaire sur l'île où il se trouve finalement échoué lui permet de se défaire de ces considérations matérielles et autorisera finalement sa réintégration à la société initiale, purgé de la corruption de la civilisation : à l'aide de sa femme Lehua, il se débarrasse du beau-père corrupteur, et fait don de l'argent aux lépreux et à la mission religieuse, sans toutefois que l'issue heureuse du conte ne soit explicitement affirmée (*IOV* 122). Le défi auquel doivent ainsi faire face les insulaires dans ces deux récits consiste à résister à la tentation et à la contamination du mode de vie occidental, associé à une société de consommation qui aliène les insulaires en leur imposant une existence où argent devient synonyme de bonheur. Il faut toutefois noter que les insulaires ne sont pas idéalisés au sein de ces récits, et apparaissent tout aussi complexes (et parfois faillibles) que certains protagonistes occidentaux moins stéréotypiques, tandis que Stevenson nous présente même certaines figures d'insulaires particulièrement maléfiques, comme celle de Kalamake par exemple. Aussi, il ne s'agit pas pour Stevenson de revenir à la théorie conservatrice du « bon sauvage », mais de montrer à quel point la situation dans le Pacifique est complexe, et d'inverser consciemment les stéréotypes afin de souligner le caractère mensonger du *romance* impérial traditionnel.

2.4. Dégénérésents et décadents tropiques

De surcroît, les auteurs s'inscrivent en faux au regard de l'idéal masculiniste porté par la rhétorique impérialiste, puisque la « pureté » de l'homme blanc sous les tropiques s'avère proprement illusoire, et se trouve irrémédiablement affectée par son contact avec l'Autre et avec le monde insulaire : plutôt que de rassurer les peurs victoriennes au regard de la dégénérescence raciale britannique à travers le récit fantasmé d'aventures romantiques dans le Pacifique, les récits en question se plaisent à confirmer et à alimenter ces peurs tout en les déplaçant, adoptant un point de vue bien plus réaliste sur la situation dans les îles océaniques. Comme le montre Julia Reid, Stevenson va plus loin que ses prédécesseurs dans son portrait de l'aspect corrupteur de la colonisation dans le Pacifique, mettant en cause la rhétorique impériale évolutionniste qui suppose un progrès linéaire du colon dans les îles (*Science* 147). L'ouverture de *The Ebb-Tide* illustre à merveille cette « double marque », confrontant par un processus binaire de balancement la représentation réaliste et celle idéalisée de l'homme blanc dans les îles :

Some prosper, some vegetate. Some have mounted the steps of thrones and owned islands and navies. Others again must marry for a livelihood; a strapping, merry, chocolate-coloured dame supports them in sheer idleness; and, dressed like natives, but still retaining some foreign element of gait or attitude, still perhaps with some relic (such as a single eye-glass) of the officer and gentleman, they sprawl in palm-leaf verandahs and entertain an island audience with memoirs of the music-hall. And there are still others, less pliable, less capable, less fortunate, perhaps less base, who continue, even in these isles of plenty, to lack bread. (*TET* 123)

Entre les « some » et les « others », ce sont clairement ces derniers qui intéressent Stevenson, au vu de la place qui leur est accordée au sein de cette présentation : l'écart entre stéréotype et réalité est souligné par le caractère antithétique du balancement, « prosper » / « vegetate » puis « even in these isles of plenty, to lack bread », qui met en évidence l'aspect trompeur du mythe de l'île abondante et fertile et du succès certain du colon dans les îles. On distingue ici deux types d'Occidentaux incarnant la dégénérescence de l'homme blanc dans le Pacifique : le premier est une figure hybride, qui mêle attributs insulaires (« dressed like natives ») et traces de son passé européen (« some foreign element of gait », « some relic [...] of the officer and gentleman », « memoirs »). Le gentleman sous les tropiques semble ici appartenir à un passé bien révolu, et le rapport de force s'est inversé puisque c'est le colon qui se fait entretenir par sa femme insulaire : l'expression « in sheer idleness » offre un contraste frappant avec l'éthique protestante du travail autrefois incarnée par ces figures impériales, tandis qu'en lieu et place des « curiosités indigènes » ramenées en Europe et exhibées lors des Expositions Universelles, c'est l'homme blanc qui divertit désormais les insulaires (« entertain an island audience »). C'est un renversement similaire que l'on observe lorsque Davis divertit l'équipage insulaire d'un navire en leur jouant quelques airs en échange d'un copieux petit-déjeuner :

Even as a poor brown Pyrenean bear dances in the streets of English towns under his master's baton; even so, but with how much more of spirit and precision, the captain footed it in time to his own whistling, and his long morning shadow capered beyond him on the grass. The Kanakas smiled on the performance. (*TET* 135)

Le caractère dégradant d'une telle scène est souligné par la comparaison de Davis avec un ours de foire, symbole de la déchéance d'une figure autrefois majestueuse, tandis que la générosité des insulaires contraste avec le manque de charité du capitaine du navire, renversant à nouveau le rapport de supériorité entre Occidental et Océanien : « You're gentlemen, anyway! The worst nigger among you would look better upon a quarter-deck than that filthy Scotchman » (*TET* 137). Herrick pousse quant à lui cette inversion à l'extrême lorsqu'il déclare : « I wish to God I was a Kanaka! » (*TET* 136). La crainte entretenue par les Victoriens de voir les Occidentaux régresser à un état plus primitif ou « s'encanaquer » dans les îles, « going native » en anglais, est ici alimentée par ces figures ambivalentes et peu représentatives des valeurs et de l'idéal de supériorité britanniques : il semblerait même que la condition d'« indigène » soit plus désirable que celle du colon déchu dans les îles, preuve que sa décadence a peu à voir avec une quelconque contagion de la supposée « sauvagerie » des insulaires.

Ce phénomène est mentionné dans *The Beach of Falesá* à travers le commentaire de Wiltshire au sujet des missionnaires : « [T]hey look down upon us, and make no concealment; and, besides, they're partly Kanakaized, and suck up with natives instead of with other white men like themselves » (*TBF* 34). Malgré leur apparente supériorité raciale et sociale, il semble que les missionnaires soient victimes d'un processus d'hybridation marqué par la verbalisation du

substantif « Kanaka », et mettent en question la traditionnelle séparation entre blancs et insulaires sur l'île, comme le fera plus tard Wiltshire : ironiquement, c'est précisément cette figure a priori hybride qui se révèle la plus fiable d'entre les blancs de l'île (Reid, *Science* 153), illustrant les bénéfices d'une ouverture à la culture polynésienne. Néanmoins, une version bien moins positive de cette évolution insulaire est incarnée par la figure de Randall, l'un des partenaires de Case qui apparaît comme un être particulièrement vil et dégénéré :

In the back room was old Captain Randall, squatting on the floor native fashion, fat and pale, naked to the waist, grey as a badger, and his eyes set with drink. His body was covered with grey hair and crawled over by flies; one was in the corner of his eye—he never heeded; and the mosquitoes hummed about the man like bees. Any clean-minded man would have had the creature out at once and buried him; and to see him, and think he was seventy, and remember he had once commanded a ship, and come ashore in his smart togs, and talked big in bars and consulates, and sat in club verandahs, turned me sick and sober. (*TBF* 8)

L'animalité primitive et ataviste de cette figure est soulignée à la fois par sa posture, son corps à moitié dénudé, la comparaison animale mais également la présence d'une mouche dans le coin de son œil, qui évoque davantage une créature équine qu'un être humain : il est désigné par le narrateur comme « that creature », niant ainsi son statut d'homme. De fait, le choix du démonstratif met en évidence le rejet de cette figure par Wiltshire, tant elle provoque en lui une forme d'abjection similaire à celle qu'éprouve Herrick face à Attwater : « [M]y gorge rose at him » (*TBF* 9). L'accent sur les couleurs livides ainsi que la présence d'innombrables mouches et moustiques virevoltant autour de Randall renforce l'aspect dégénéré de son apparence, semblable à un cadavre en décomposition, prêt à la mise en bière (« any sane man would have [...] buried him »). Le contraste entre le passé supposément glorieux de ce représentant de l'empire britannique et son apparence actuelle est rendu d'autant plus frappant par la dernière phrase et dépeint Randall, tout comme les être hybrides évoqués dans *The Ebb-Tide*, comme un vestige déliquescent de l'empire britannique : « that remains of man, his tongue stumbling among low old jokes and long old stories » (*TET* 9), où la répétition de l'adjectif « old » accentue le caractère archaïque du personnage. Son apparence cadavérique fait également écho à la représentation de Gentleman Jones dans *Victory*, qui est présenté dès l'abord en des termes assez similaires, et manifeste lui aussi la décadence du gentleman sous les tropiques : « [S]itting up, slient, rigid, and very much like a corpse. His eyes were but two black patches, and his teeth glistened with a death's head grin between his retracted lips, no thicker than blackish parchment glued over the gums » (*V* 217). Le *romance* impérial ne constitue définitivement plus un antidote à la dégénérescence de la race britannique, et cette figure incarne bien la mort du gentleman, dont la traditionnelle blancheur est supplantée par une diabolique noirceur (« black », « blackish ») : le fantasme est ici devenu fantôme (« spectre » (*V* 260)). Stevenson et Conrad renversent ainsi l'argument scientifique évolutionniste sur lequel s'appuyait la rhétorique impérialiste, suggérant le caractère illusoire de cette foi en un constant progrès de la race britannique à travers la représentation de figures de gentlemen faillibles ou dégénérés :

Stevenson's work negotiates and exposes these evolutionist uncertainties, undermining psychologists' and anthropologists' confident assumptions about inevitable progress. Dramatizing the endurance of savagery at the heart of *soi disant* civilization, his writing disturbs the hierarchical relations between the civilized and primitive. (Reid, *Science* 8)

Ainsi, contrairement aux affirmations de Haggard et de Lang, la régression à une forme de sauvagerie plus primitive n'est en rien revitalisante pour l'homme blanc, mais apparaît au contraire comme particulièrement morbide et dégradante (Reid, *Science* 45).

Enfin, la figure qui illustre le plus communément cette extrême décadence du colon britannique dans les îles est celle mentionnée dans la dernière partie de la présentation liminaire des différents types d'Occidentaux dans *The Ebb-Tide*: « [O]thers, less pliable, less capable, less fortunate, perhaps less base, who continue, even in these isles of plenty, to lack bread » (*TET* 123). Cette figure, c'est celle du *beachcomber*, rebut de la société insulaire littéralement rejeté à la marge de l'île, sur la plage, à l'image du trio introduit dans l'*incipit* de la *novella*, relégué « at the far end of the town of Papeete » (*TET* 123) :

In the telling South Sea phrase, these three men were *on the beach*. Common calamity had brought them acquainted, as the three most miserable English-speaking creatures in Tahiti; and beyond their misery, they knew next to nothing of each other, not even their true names. For each had made a long apprenticeship in going downward; and each, at some stage of the descent, had been shamed into the adoption of an alias. (*TET* 124)

La trajectoire de l'Occidental dans les îles apparaît ainsi comme une longue descente aux enfers, illustrée par la métaphore spatiale de la chute ou du naufrage (« going downward » ; « descent »), et associée à une mise an banc de la société : « Drenched with rains, broiling by day, shivering by night, a disused and ruinous prison for a bedroom, his diet begged or pilfered out of rubbish heaps, his associates two creatures equally outcast with himself, he had drained for months the cup of penitence » (*TET* 127). Là encore, ces êtres semblent avoir perdu toute humanité (« creatures »), et la violence de cette décadence de l'Occidental dans les îles est reflétée par l'allitération sur les plosives [b], [d] et [p], ainsi que par l'énumération lancinante des conditions de leur existence cauchemardesque : leur habitation est en cela particulièrement symbolique, le voyage vers la Nouvelle Cythère apparaissant littéralement comme un emprisonnement volontaire¹, menant à une vie de misère et de mendicité au milieu des ruines de l'entreprise coloniale. Cet emprisonnement fait écho à celui de Heyst dans *Victory* (« he was still a captive of the islands » (*V* 64)), lequel est également présenté par Schomberg comme une sorte de parasite ingrat ayant profité de son ami Morrison : « He squeezes you dry like a lemon, then chucks you out—sends you home to die » (*V* 22), et caractérisé par son apparente oisiveté (« no better than a loafer » (*V* 23)). De façon similaire, Case et Black Jack sont représentés dans *The Beach of Falesá* comme vivant au crochet de Randall (« Case and the negro were parasites; they crawled and fed upon him like the flies » (*TBF*

¹ Leur situation évoque également l'exil des bagnards dans les colonies et notamment en Australie, au cours du XVIII^e et du XIX^e siècle.

9)), bien qu'ils ne puissent être considérés comme des *beachcombers* à part entière, du fait de leur activité commerciale lucrative. C'est la métaphore du naufrage qui est encore utilisée pour décrire les protagonistes de la nouvelle « The Treasure in the Forest » de Wells : « two stranded British wastrels » (*TF* 357). Le terme « stranded » fait écho à l'expression spatiale « *on the beach* », tout en signalant métaphoriquement le caractère négatif d'un tel échouage à la marge de la société. De plus, l'étymologie du terme « wastrel » souligne à nouveau l'aspect dégradant de la situation de ces parias, en les associant à la fois à la notion de rebut et d'oisiveté.

Aussi, au tournant du siècle, le *romance* n'a plus pour objet de soulager les craintes victoriennes quant à la dégénérescence de la race britannique en mettant en scène des personnages virils et incorruptibles ; bien au contraire, ces récits se plaisent à renverser ces craintes en montrant à quel point la sauvagerie, la corruption et la décadence sont déjà présentes, en puissance, au cœur de l'Occidental, comme l'illustre le cas de Jim dont l'échec est annoncé dans *Lord Jim* dès la tempête liminaire qui le paralyse (« Jim looked up with the pain of conscious defeat in his eyes » (*LJ* 9)), mais également celui de Herrick, dont la situation à Papeete est en parfaite continuité avec sa trajectoire antérieure : « Herrick continued in the island his career of failure; but in the new scene and under the new name, he suffered no less sharply » (*TET* 126). De surcroît, l'ouverture à la culture océanienne est présentée sous un jour bien plus positif qu'au sein du *romance* impérial traditionnel, et apparaît au contraire chez Stevenson comme une sorte d'antidote à la dégénérescence de l'homme blanc dans le Pacifique et comme une perspective d'avenir pour ce dernier au sein du monde insulaire, notamment à travers la figure de Wiltshire : « le nouvel homme du Pacifique sera métis » (*Ainsi Soit-Île* 438), comme l'affirme Sylvie Largeaud-Ortega dans son étude anthropologique des *South Sea Tales*.

2.5. Résistance et vengeance insulaires

Cette décrépitude de l'entreprise impériale et de ses représentants se manifeste jusque dans le paysage insulaire, lequel apparaît tout aussi délabré que ses habitants, comme on l'a vu avec l'image de Patusan, « a [...] crumbling islet » (*LJ* 173), qui abrite les ruines de l'entreprise commerciale de Stein :

The Patusan establishment, like all the posts of Stein's Trading Company, had originally consisted of four buildings. Two of them were represented by two heaps of sticks, broken bamboos, rotten thatch, over which the four corner-posts of hardwood leaned sadly at different angles: the principal storeroom, however, stood yet, facing the agent's house. (*LJ* 227)

Si une partie de la station apparaît ici encore viable, ce n'est pas le cas de celle de Samburan dans *Victory*, dont la description souligne de façon encore plus frappante son aspect particulièrement morbide et déliquescents :

The desolation of the headquarters of the Tropical Belt Coal Company had been screened from the side of the sea; from the side where prying eyes—if any were sufficiently interested, either in malice or in sorrow—could have noted the decaying bones of that once sanguine enterprise. Heyst had been sitting among the bones buried so kindly in the grass of two wet seasons' growth. (*V* 163)

Le contraste entre le dynamisme passé de cette entreprise et son actuelle déréliction est illustré par la métaphore corporelle filée, « decaying bones » étant opposé à « sanguine », doublée de la syllepse qui joue sur le double sens, à la fois physique et moral, de ce terme. Du fait de sa position spatiale isolée au beau milieu de ces ruines de l'entreprise coloniale, Heyst apparaît lui aussi comme un paria insulaire volontaire, s'étant lui-même coupé de la civilisation dans cette île-tombe de son entreprise commerciale, ce qui le différencie du traditionnel *beachcomber*. L'invasion progressive de ce paysage industriel et impérial par la nature sauvage apparaît alors comme le signe d'un phénomène de colonisation inversée, et symbolise peut-être l'une des craintes majeures des Victoriens au regard de l'Empire : celle d'une résistance ou d'une révolte des peuples colonisés, qui tenteraient de rejeter l'entreprise civilisatrice, à l'image du paysage insulaire de Samburan. Le fait que Wang ait subtilisé le revolver de Heyst est ainsi symbolique de cette impuissance du colon face à la résistance de ses sujets : « [H]e was a disarmed, defenceless man » (*V* 275). De façon similaire, dans « The Treasure in the Forest » le sourire incompréhensible de Chang-hi au moment de sa mort hante le protagoniste qui l'a cruellement éliminé après lui avoir subtilisé la carte au trésor. Cet inquiétant rictus incarne la menace de la rétribution des crimes commis, tandis que Chang-hi prend dans les cauchemars d'Evans l'apparence du diable : « a vast devil, surprisingly like Chang-hi, but with a huge black tail, began to feed him with coals » (*TF* 358). Le Chinois assouvira sa vengeance post-mortem puisque les épines protégeant le trésor provoqueront la mort des deux protagonistes : « For the thorns were similar to those the Dyaks poison and use in their blowing-tubes. He understood now what Chang-hi's assurance of the safety of his treasure meant. He understood that grin now » (*TF* 364). L'image du sourire de Chang-hi, qui hante à nouveau le protagoniste dans ses derniers instants, incarne précisément la hantise d'une vengeance de l'opprimé et d'un juste retour de bâton de la part de ces peuples dont les Occidentaux se sont inlassablement employés à piller les richesses.

De façon similaire, si Attwater incarne lui-même une dérive incontrôlable du colonialisme, il fait également face à une rébellion sur l'île, symbole du potentiel soulèvement des populations autochtones sous le joug d'une puissance impériale par trop cruelle : « I have been through a mutiny here; that was one of my incidents of missionary life » (*TET* 211). Une inquiétude semblable est exprimée par Case au sujet du tabou qui pèse sur Wiltshire, laissant planer la menace d'une possible révolte des insulaires contre l'autorité de la population occidentale : « I would never have believed it. I don't know where the impudence of these Kanakas'll go next; they seem to have lost all idea of respect for whites » (*TBF* 22). Le « bon sauvage » docile et incapable de mutinerie est ainsi remplacé par un insulaire qui tente de réaffirmer sa souveraineté dans les îles, renversant le rapport

de force avec le colon. Il en va de même dans « The Isle of Voices », où les habitants de l'île finissent par affronter les mystérieuses voix de l'île, et à couper les arbres dont ils changent les feuilles en dollars, symbole de l'exploitation implacable des ressources insulaires par les Occidentaux.

C'est une menace similaire qu'illustre *The Island of Doctor Moreau*, qui a pu être interprété comme une allégorie critique du colonialisme (Youngs 121) : Moreau apparaît, tout comme Attwater, comme un despote sur son île, et doit faire face à la résistance de ses « sujets » à son entreprise civilisatrice. En effet, il entreprend de métamorphoser des créatures sauvages en hommes civilisés en les éduquant (« I spent many days educating the brute » (IDM 76)), dans un processus qui rappelle la mission civilisatrice des colons à l'égard des peuples autochtones. Il leur impose notamment la monogamie (IDM 82) et les enjoint à la décence (IDM 123), leur imposant une Loi qui n'est pas la leur : « [O]n peut [y] trouver une sorte de parodie bouffonne des ambitions de la "civilisation" entendue comme asservissement des peuples autres, au nom d'une supériorité de nature, presque divine, du Blanc occidental » (Bozzetto, « Île bouffonne » 446). Néanmoins, malgré cet effort de civilisation les créatures régressent irrévocablement à l'état sauvage : « [S]omehow the things drift back again, the stubborn beast flesh grows, day by day, back again » (IDM 77). Cette régression illustre la dimension artificielle et contre nature d'une telle entreprise, dont la cruauté est également soulignée par Prendick : « Poor brutes! I began to see the viler aspect of Moreau's cruelty. [...] Now they stumbled in the shackles of humanity, lived in a fear that never died, fretted by a law they could not understand » (IDM 95). Les insulaires sur l'île d'Attwater éprouvent les mêmes difficultés à comprendre la loi arbitraire qui leur est imposée, si aliénante qu'elle conduit certains d'entre eux au suicide.

Du fait de cette cruauté injustifiée les créatures finissent également par se rebeller contre la Loi implacable de Moreau, dont elles provoquent la mort, détruisant sa petite colonie insulaire : « They're mad. They're all rushing about mad. What can have happened? I don't know » (IDM 100). Le commentaire de Montgomery illustre le caractère particulièrement imprévisible d'un tel phénomène, dont la menace plane sur l'empire britannique notamment depuis la guerre des Boers. L'unique issue, tout comme dans *The Beach of Falesá*, consiste en une abolition de la hiérarchie entre ces insulaires et l'homme blanc, menant à une forme d'hybridité qui seule leur permet de cohabiter sur l'île. Après la mort des deux autres hommes blancs sur l'île, Prendick s'en va vivre avec les « Beast Folk » (« I became one among the Beast People in the Island of Doctor Moreau » (IDM 118)), et souligne l'aspect positif cette acculturation inversée : « [I]t is strange to remember how soon I fell in with these monsters' ways and gained my confidence again » (IDM 121). Ces derniers deviennent alors ses alliés (« allies » (IDM 122)), et même ses amis (« friend » (IDM 122)). Néanmoins, les créatures régressent de plus en plus profondément à l'état sauvage et mettent fin à toute possibilité de cohabitation dans cet entre-deux précaire (« state of equilibrium » (IDM 124)), poussant Prendick à quitter le village et à retourner vivre dans les ruines de l'autre côté de l'île, geste

symbolique de la distance qui le sépare désormais de ces êtres. La cohabitation et l'hybridité apparaissent ainsi bien plus précaires que chez Stevenson, suggérant un progressif rejet de l'Autre hors de l'île. Prendick semble toutefois avoir été durablement affecté par sa cohabitation avec les « Beast Folk » puisqu'à son retour il échoue à se réintégrer à la société, comme le Gulliver de Swift avant lui, de sorte qu'il devient l'incarnation même de cet entre-deux hybride et désormais instable ou insituable : « I was almost as queer to men as I had been to the Beast People. I may have caught something of the natural wildness of my companions » (*IDM* 130).

De façon similaire, la créature préhistorique qu'éduque le protagoniste de « Aepyornis Island » se retourne contre son maître, provoquant la stupéfaction de ce dernier : « I don't suppose I ever felt so hurt by anything before or since. It was the brutal ingratitude of the creature. Id' been more than a brother to him. I'd hatched him. Educated him. A great, gawky, out-of-date bird! And me a human being – heir of the ages and all that » (*AI* 21). Là encore, la supériorité de l'homme blanc et civilisé (« heir of the ages ») est mise en question par le rejet de cette expression en fin de phrase et entre tirets ainsi que par la tournure dépréciative « and all that », qui en souligne la vacuité. Le rapport de force avec ce nouveau « Man Friday » (*AI* 17) est également parodiquement renversé puisque c'est désormais l'Occidental qui tente d'amadouer la créature en le couvrant d'offrandes, rejetées avec condescendance par cette dernière (« It makes my cheek burn with shame even now to think of the snubs and buffets I had from this infernal curiosity » (*AI* 21)), comparée plus loin au moyen d'un renversement assez comique à « a sulky duke » (*AI* 21). L'issue de ce conflit est ici particulièrement tragique puisque cette fois c'est l'Occidental qui anéantit sa créature, se condamnant lui-même à la solitude : « With that tragedy, Loneliness came upon me like a curse. Good Lord! you can't imagine how I missed that bird » (*AI* 23). Ce passage suggère une issue encore plus sombre à la colonisation, qui semble nécessairement mener à un anéantissement de l'un des camps et résulte en une culpabilité inéluctable (« curse »).

L'île apparaît ainsi comme un lieu propice à la transgression des stéréotypes et de l'ordre impérial britannique, l'indétermination spatiale et temporelle de cet espace permettant aux auteurs de s'interroger à la fois sur le passé, le présent et le futur de l'entreprise impériale, et de souligner les tensions qui s'y font jour à travers des représentations plus ou moins parodiques, symboliques ou allégoriques. Aussi, les trois auteurs, plutôt que de reproduire simplement les clichés associés à la tradition du *romance* impérial, adoptent un point de vue subversif à l'égard de l'idéologie et de la situation impériales, et ouvrent la voie au doute quant à son bien-fondé, anticipant sur de possibles évolutions futures. Si cette problématique n'est généralement pas considérée comme centrale aux questionnements de Wells, qui utilise plutôt l'île comme un laboratoire scientifique ou pour son potentiel fantastique, on en retrouve néanmoins la trace au sein de ses récits qui mettent allégoriquement en scène le processus de colonisation ainsi que la menace d'une résistance des populations autochtones, preuve de la prégnance de cette crainte dans l'imaginaire victorien au

tournant du siècle, anxiété que Wells se plaît à attiser. Il suggère également la possibilité d'une cohabitation plus ou moins harmonieuse sur l'île, qui nécessite l'abolition des hiérarchies au sein d'une société insulaire de plus en plus hybride, mais souligne la précarité d'une telle cohabitation, laquelle semble à tout moment pouvoir basculer dans le chaos.

Quant à Conrad, s'il ne condamne pas de façon radicale l'idéal impérial, incarné par des figures fondamentalement ambivalentes et moralement complexes telles que Jim, il en démontre néanmoins le caractère illusoire, et souligne la contradiction entre cet idéal et la réalité de la situation dans l'archipel malais, témoignant de la déliquescence à la fois physique et morale de l'Empire dans les îles :

Like many Victorians before him, Conrad admired man's capacity to dream, to reach, but he had the modernist's double vision which demanded that he applaud the desire but condemn its disastrous consequences, both at once. And as the maps filled up, the dreams gave way to facts, often unpalatable ones, and the adventure turned inward. (White 7)

Une contradiction similaire est mise au jour dans *Heart of Darkness* et en particulier dans ce célèbre passage, emblématique de la « double vision » (en d'autres termes, la « double marque ») qui caractérise ses récits :

The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much. What redeems it is the idea only. An idea at the back of it; not a sentimental pretence but an idea; and an unselfish belief in the idea—something you can set up, and bow down before, and offer a sacrifice to... (31-32)

Si certains personnages stevensoniens se caractérisent par une ambivalence similaire, la condamnation de l'idéal impérial apparaît plus anthropologique que philosophique ou psychologique chez Stevenson, qui en montre de façon très réaliste les aspects les plus crus, et adopte un point de vue résolument postcolonial (Largeaud-Ortega, *Ainsi Soit-Île* 196), où le monde insulaire correspond de plus en plus à l'espace hybride défini par Homi K. Bhabha :

Hybridity is the sign of the productivity of colonial power, its shifting forces and fixities; it is the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal (that is, the production of discriminatory identities that secure the « pure » and original identity of authority). Hybridity is the revaluation of the assumption of colonial identity through the repetition of discriminatory identity effects. It displays the necessary deformation and displacement of all sites of discrimination and domination. It unsettles the mimetic or narcissistic demands of colonial power but reimplicates its identification strategies of subversion that turn the gaze of the discriminated back upon the eye of power. For the colonial hybrid is the articulation of the site of the ambivalent space where the rite of power is enacted on the site of desire, making its objects at once disciplinary and disseminatory – or, in my mixed metaphor, a negative transparency. (112)

L'espace insulaire, théâtre ambivalent de la tension entre fantasme et réalité, permet ainsi d'observer l'envers ou le négatif de l'idéal impérial (« negative transparency »), et se caractérise par une constante mise en question de la pureté de ce système ainsi que de ses représentants. En effet, on assiste dans cet espace à une influence mutuelle du colon et du colonisé, ainsi qu'à une constante inversion des dynamiques impériales, Stevenson retournant littéralement le regard du discriminé

vers les représentants du pouvoir impérial, notamment à travers l'adoption du point de vue insulaire dans certains de ses récits. Plus concrètement, cette hybridité s'illustre de façon archétypale à travers le phénomène de miscégenation observable dans *The Beach of Falesá*, tandis que le langage hybride qui leur permet de communiquer, que l'on nomme Beach de Mar ou Beach-la-Mar, en est le contrepoint linguistique, sorte de *lingua franca* mêlant les différents langages des communautés qui occupent l'île, et abolissant ainsi toute hiérarchie linguistique entre elles. Circulation et contamination fécondes remplacent ici pureté et clôture, au sein d'un monde insulaire constamment en mouvement, qui contraste avec l'aspect figé des stéréotypes traditionnels. Un tel phénomène de tension et de circulation peut également être observé en ce qui concerne la portée typiquement religieuse du *romance* impérial, dont les préceptes semblent fondamentalement subvertis et déplacés au sein de ces récits.

3. Un point de vue subversif sur la religion

3.1. Simulacres missionnaires

La mission d'éducation religieuse associée à l'entreprise coloniale est incarnée en premier lieu par la figure du missionnaire, qui est représenté de façon éminemment ambivalente et subversive au sein de plusieurs des récits en question, lesquels contrastent avec la traditionnelle louange de l'œuvre des missionnaires au sein du *romance* impérial. En effet, ces derniers sont parfois présentés sous un jour extrêmement négatif, comme en témoigne *The Isle of Voices* où le missionnaire auquel se confie Keola et Keawe s'avère incapable de comprendre leur histoire et ne trouve qu'à condamner Keola pour sa polygamie (*IOV* 122) : « En dénonçant la polygamie, le missionnaire révèle son inadéquation au Pacifique, car la polygamie était intrinsèque à la tradition Hawaïenne » (Largeaud-Ortega, *Ainsi Soit-Île* 156). Il apparaît de surcroît particulièrement intéressé puisqu'il conseille aux deux jeunes gens de faire don de l'argent au lépreux mais également aux missionnaires, ne perdant pas de vue ses propres intérêts financiers, et va même jusqu'à rompre le secret de confession et colporter de fausses informations au sujet de Keola et de Keawe, les dénonçant aux autorités bien qu'il leur eût conseillé de n'évoquer leur histoire à personne : « But he warned the police at Honolulu that, by all he could make out, Kalamake and Keola had been coining false money, and it would not be amiss to watch them » (*IOV* 122). Le missionnaire est ainsi présenté à la fois comme un traître, un menteur et un délateur, dans ce qui s'apparente à une dénonciation acerbe de la moralité corrompue des missionnaires dans les îles du Pacifique, ainsi que de l'inadéquation des préceptes religieux qu'ils portent, au regard des traditions insulaires.

Certains missionnaires sont toutefois représentés sous un jour plus ambivalent, notamment Tarleton dans *The Beach of Falesá* qui apparaît au premier abord comme le cliché du missionnaire blanc dans les îles :

As I came out on the verandah, the mission boat was shooting for the mouth of the river. She was a long whale-boat painted white; a bit of an awning astern; a native pastor crouched on the wedge of the poop, steering; some four-and-twenty paddles flashing and dipping, true to the boat-song; and the missionary under the awning, in his white clothes, reading a book, and set him up! It was pretty to see and hear; there's no smarter sight in the islands than a missionary boat with a good crew and a good pipe to them. (*TBF* 32)

Comme le montre Sylvie Largeaud-Ortega, l'aspect pittoresque de cette scène est renforcé par sa présentation « par touches précises et juxtaposées » (*Ainsi Soit-Île* 154), et souligné par le narrateur à travers l'usage d'un lexique visuel mais également sonore. Notons en outre les adjectifs esthétiques laudatifs ainsi que la structure comparative qui accentuent le caractère plaisant de la scène (« pretty », « no smarter sight »), tandis que le rythme de la phrase, entrecoupée de points-virgules, paraît imiter le mouvement répétitif des pagaies. Plus qu'un tableau, c'est presque une scène cinématographique en son et image qui nous est donnée à voir, scène dont le dynamisme est souligné par l'emploi des verbes en -ING, à mesure que l'objectif se concentre progressivement sur la figure du missionnaire au moyen d'un effet de zoom : son portrait paraît en tous points conforme au stéréotype de la supériorité de l'homme blanc dans les îles, tout vêtu de blanc et occupé à lire tandis que ses sujets, réifiés par la métonymie (« paddles »), s'activent à la tâche. Cette supériorité presque outrancière est soulignée par Wiltshire à travers l'expression écossaise « and set him up! », qui met au jour l'apparente suffisance de ce dernier. En effet, le point de vue de Wiltshire sur les missionnaires est au premier abord particulièrement négatif, puisqu'il condamne leur attitude arrogante envers les négociants, de classe sociale inférieure (« they look down upon us » (*TBF* 34)), ainsi que l'aspect corrupteur de leurs enseignements auprès des autochtones : « I want to tell you first that I don't hold with missions, [...] and that I think you and the likes of you do a sight of harm, filling up the natives with old wives' tales and bumptiousness » (*TBF* 34). Le caractère subversif du renversement introduit par Wiltshire est mis en évidence par l'amalgame qu'il opère entre préceptes religieux et légendes à dormir debout, d'autant qu'il utilisera le même terme pour désigner les superstitions des insulaires quelques pages plus loin : « the old wives' tales, the devil-women and the man-pigs » (*TBF* 63). Néanmoins, ce point de vue initial et stéréotypé se trouve progressivement inversé au cours de la narration, à mesure que Wiltshire découvre en Tarleton un allié extrêmement fiable, puisque c'est grâce à son aide précieuse qu'il parviendra à mettre au jour les subterfuges de Case et à rétablir l'ordre à Falesá : « I must say Mr Tarleton did the right thing by us [...]. He was the best missionary I ever struck [...] » (*TBF* 70-71). Peut-être est-ce justement parce que ce missionnaire s'est ouvert à la culture polynésienne (« partly Kanakaized » (*TBF* 34)) et parvient par conséquent à comprendre les histoires des insulaires qu'il apparaît sous un jour plus positif que le précédent, caractérisé par son incapacité à en saisir les subtilités. L'ouverture de son pasteur Namu à la culture occidentale est connotée de façon bien plus négative puisque c'est en s'exposant à l'influence pseudo-éducative de Case (« Case is my college » (*TBF* 39)) qu'il devient progressivement le complice de ses machinations, « callously helping at a murder » (*TBF* 41), se

trouvant corrompu par Case et progressivement assujetti à ce dernier : « I was shocked to find that [...] Namu helped himself in the store, and was believed to be deep in Case's debt. Whatever the trader said, that Namu believed with trembling » (*TBF* 40).

Case incarne ainsi le pendant manipulateur et corrompueur de la mission religieuse, puisqu'il s'arroge le statut de missionnaire officieux de l'île, et soumet ses habitants à l'influence de ses dires, illustrant le potentiel néfaste d'une croyance aveugle en des préceptes extérieurs : « [M]any in the village lived in a similar subjection; but Namu's case was the most influential, it was through Namu Case had wrought most evil; and with a certain following among the chiefs, and the pastor in his pocket, the man was as good as master of the village » (*TBF* 40). Par le biais de la figure religieuse qu'incarne Namu, Case manipule les superstitions des habitants afin de prendre le pouvoir sur le village : la répétition paronomastique qui conduit au rapprochement de leurs noms dans la phrase illustre cette progressive fusion entre l'influence officieuse de Case et le pouvoir religieux incarné par Namu (« Namu's case » devient progressivement « Namu Case »). Case concurrence en effet Tarleton dans son rôle de missionnaire, enseignant à Namu une nouvelle théologie, qui mêle superstition, protestantisme et même catholicisme. Namu autorise ainsi les habitants de l'île à utiliser le signe de croix, dès lors que Case lui en a fourni l'explication culturelle et religieuse – quoique fallacieuse et fondée sur une croyance superstitieuse : « [S]ince he had learned the explanation his mind was satisfied. For Vigours had the Evil Eye, a common thing in a country of Europe called Italy, where men were often struck dead by that kind of devil, and it appeared the sign of the cross was a charm against its power » (*TBF* 38).

Case révèle de surcroît la corruption potentielle des missionnaires lorsqu'il confronte Tarleton, et lui joue un tour particulièrement spectaculaire aux yeux des insulaires à travers ce qui s'apparente à une parodie de sermon religieux :

“Here is the holy man. He has been preaching against me, but that was not in his heart. He has been preaching upon the love of God, but that was not in his heart, it was between his teeth. Will you know what was in his heart?” cries he. “I will show you!” And making a snatch at my head, he made believe to pluck out a dollar, and held it in the air. There went that rumour through the crowd with which Polynesians receive prodigy. (*TBF* 42)

L'emploi de la répétition avec variation ainsi que de la question rhétorique accentuent la tonalité pompeuse de ce sermon, tandis que le prodige religieux qu'il met en scène est violemment ridiculisé du fait de son aspect visiblement illusoire (« a common conjuring trick » (*TBF* 42)). Néanmoins, grâce à ce simple tour de passe-passe Case dénonce les préoccupations monétaires du missionnaire, et illustre la tendance qu'ont ces hommes de dieu à exploiter les superstitions des insulaires. En effet, même Tarleton envie l'efficacité supérieure de cette pratique prestidigitatrice au regard de la rhétorique religieuse traditionnelle, le faux sermon de Case apparaissant bien plus convaincant que sa propre rhétorique religieuse : « But how was I to convince the villagers of that? I wished I had learned legerdemain instead of Hebrew [...] » (*TBF* 42). Ce parallèle entre religion et prestidigitation, dans la mesure où il est initié par l'homme de dieu lui-même, apparaît ainsi d'autant

plus subversif, comme le note Sylvie Largeaud-Ortega (*Ainsi Soit-Île* 164) : l'Église fait elle-même l'aveu du caractère potentiellement manipulateur et fallacieux de sa propre rhétorique. En outre, Case joue littéralement le rôle du missionnaire lorsqu'il organise le mariage de Wiltshire et d'Uma, dans une scène dont l'aspect grotesque illustre la violence et la cruauté associées à la manipulation des croyances insulaires par les colons : « [F]or the mountebank was dressed with a big paper collar, the book he made believe to read from was an odd volume of a novel, and the words of his service not fit to be set down » (*TBF* 11). Les attributs religieux sont ici renversés et parodiés, le faux missionnaire apparaissant déguisé, tandis que la bible est vidée de son sens et remplacée par un roman de pacotille, et que le sermon devient une ode à la vulgarité. Le certificat de mariage lui-même est un aveu criant du comportement amoral des Occidentaux au regard des insulaires, dont le naufrage moral est mis en évidence par le nom fantaisiste du prêtre, « John Blackamoor, Chaplain to the Hulks » (*TBF* 11), le terme « hulks » signifiant métaphoriquement leur dégradation et leur vacuité spirituelle : la religion apparaît là aussi comme un vulgaire simulacre (« made believe »).

A man might easily feel cheap for less. But it was the practice in these parts, and (as I told myself) not the least the fault of us white men, but of the missionaries. If they had let the natives be, I had never needed this deception, but taken all the wives I wished, and left them when I pleased, with a clear conscience. (*TBF* 11)

Ce passage est emblématique de l'impact néfaste de l'œuvre des missionnaires dans les îles : non seulement privent-ils les insulaires de leurs traditions et de leurs coutumes, telles que la polygamie, mais ce processus d'acculturation partielle ne fait en rien obstacle au comportement amoral des blancs au regard des insulaires puisqu'il ouvre la porte à de potentielles dérives et simulacres religieux tels que celui auquel nous assistons, qui joue encore une fois sur les lacunes des insulaires à l'égard de la culture occidentale, lacunes dont tirent profit les colons. Ce certificat de mariage frauduleux fut jugé si scandaleux que l'éditeur le censura, contre les vœux de Stevenson, preuve du portrait peu reluisant qu'il offrait des pratiques impériales dans les îles : « Most disturbingly, the illegal actions of traders, seemingly a dangerous supplement to imperialism, could come to appear not as excess to, but constitutive of, that structure of power » (Jolly, « Piracy » 170).

On retrouve un autre exemple d'une telle usurpation du statut de missionnaire dans *The Wrecker* en la personne du propriétaire du pub auquel Carthew et Hadden demandent conseil au sujet de leur entreprise maritime, Captain Bostock, qui a lui-même prétendu être un missionnaire afin d'obtenir de la main d'œuvre gratuite dans les îles, causant ainsi la mort du réel missionnaire :

He had a hand, besides, in the amiable pleasantry which cost the life of Patteson; and when the sham bishop landed, prayed, and gave his benediction to the natives, Bostock, arrayed in a female chemise out of the traderoom, had stood at his right hand and boomed amens. [...] "Two hundred head of labour for a hatful of amens," he used to name the tale; and its sequel, the death of the real bishop, struck him as a circumstance of extraordinary humour. (*TW* 333)

Les rites chrétiens apparaissent ici tout aussi grotesques que dans *The Beach of Falesá*, la robe du prêtre étant remplacée par un habit de femme, tandis que le terme « boom » illustre la violence

d'une telle manipulation religieuse, dont l'amoralité est mise en évidence par l'antithèse, « the amiable pleantry which cost the life of Patteson », qui souligne l'aspect inconsideré de cette usurpation du pouvoir religieux par les négociants, lesquels offrent une image aussi peu reluisante du pouvoir colonial et religieux que Case.

Mais les machinations de Case ne s'arrêtent pas à ce rôle de missionnaire officieux, puisque ce dernier incarne aux yeux des insulaires une figure démiurgique, d'essence à la fois divine et diabolique : il est tantôt désigné comme « *Tiapolo* » (TBF 46), ou diable, tantôt comme le fils de ce diable, « *Ese belong Tiapolo; Tiapolo too much like; Ese all-e-same his son. Suppose Ese he wish something, Tiapolo he make him* » (TBF 47). L'influence de Case s'étend ainsi jusqu'au divin, dans la mesure où il détient son propre temple (« church »), dédié au culte de Tiapolo avec lequel il peut entrer en contact direct, église qui se mue dans certaines légendes en une prison où il retient prisonnier un *aitu*, preuve s'il en est de l'instabilité des symboles religieux sur l'île et du caractère potentiellement prohibitif de la foi chrétienne (TBF 47). Ce qui est néanmoins certain, c'est que grâce à ces « miracles¹ » (TBF 47), il contrôle les croyances de Falesá, et travaille à confondre superstition et chrétienté dans l'esprit des insulaires : « *Namu had been in the bush with him once, and returned glorifying God for these wonders* » (TBF 47). Sous son influence, ils fusionnent même catholicisme et protestantisme lorsqu'ils adoptent le signe de croix, qui devient alors signe de superstition puisqu'il est utilisé comme un rempart au démon : c'est ainsi que l'espace hybride de l'île postcoloniale devient également le théâtre d'un processus d'hybridation religieuse, à travers un brouillage des frontières qui séparent les diverses croyances présentes sur l'île.

L'aspect spatial de cette forme de déterritorialisation² religieuse insulaire est mise en évidence par la réponse de Wiltshire aux explications théologiques obscures d'Uma : « *Your theology's out of its bearings* » (TBF 48). Cette métaphore spatiale illustre à quel point c'est l'éloignement de la métropole qui permet aux insulaires de s'appropriier les préceptes religieux chrétiens et de les fondre dans leurs superstitions, créant une forme de religion hybride, qui mêle séculaire et sacré, christianisme et paganisme :

Victoreea he big chief, like you too much. No can help you here in Falesá; no can do—too far off. Maea he small chief—stop here. Suppose he like you—make you all right. All-e-same God and Tiapolo. God he big chief—got too much work. Tiapolo he small chief—he like too much make-see, work very hard. (TBF 48)

Là encore, c'est bien la distance d'avec la métropole (« too far off ») qui empêche à la fois le pouvoir impérial britannique, incarné par la reine Victoria, et le pouvoir divin (« God »), de faire autorité sur l'île, qui en recrée ses propres avatars insulaires et microcosmiques (« small chief ») : le chef insulaire Maea pour le politique, et Tiapolo pour le divin – le dieu de l'île est donc un diable

¹ « Miracles » dans le texte, nous traduisons.

² Nous nous référons ici à la définition que fournissent Deleuze et Guattari de ce terme dans *Mille Plateaux*, où déterritorialisation désigne un processus de décontextualisation qui complexifie entre autres le rapport entre centre et périphérie : « De la couche centrale à la périphérie, puis du nouveau centre à la nouvelle périphérie, passent des ondes nomades ou des flux de déterritorialisation qui retombent sur l'ancien centre et s'élancent vers le nouveau » (*Mille* 70).

et se confond parfois avec Case, preuve du caractère subversif et instable de cette forme hybride de religion insulaire. Homi K. Bhabha analyse en effet l'hybridation de ces croyances contradictoires comme une forme de résistance au pouvoir colonial : « Doubling repeats the fixed and empty presence of authority by articulating it syntagmatically with a range of differential knowledges and positionalities that both estrange its “identity” and produce new forms of knowledge, new modes of differentiation, new sites of power » (Bhabha 120). Cette déterritorialisation a donc bien pour conséquence une complexification du rapport entre centre et périphérie, où la périphérie « retombe sur l'ancien centre et s'élance vers le nouveau » (Deleuze, *Mille* 70), à savoir, une nouvelle forme de religion qui met en question le pouvoir religieux associé à la métropole. Notons que cette puissance religieuse alternative s'enracine dans la partie sauvage et déserte de l'île, qui autorise encore l'irruption de phénomènes surnaturels et constitue le lieu d'une mise en question de l'autorité religieuse des missionnaires, devenant alors précisément un « nouveau site de pouvoir » (Bhabha 120¹). Même Wiltshire subira une forme d'édification religieuse hybride dans la partie sauvage de l'île, puisqu'il est tout d'abord contaminé par la superstition de sa femme :

We laugh at the natives and their superstitions; but see how many traders take them up, splendidly educated white men, that have been bookkeepers (some of them) and clerks in the old country. It's my belief a superstition grows up in a place like the different kind of weeds; and as I stood there and listened to that wailing I twittered in my shoes. (*TBF* 52)

Ce passage inverse clairement le processus de conversion religieuse mis en œuvre par les missionnaires, puisque ce sont désormais les croyances insulaires qui se propagent parmi les colons, et Wiltshire qui fait l'objet d'une conversion, dans l'espace liminaire que constitue la partie sauvage de l'île. La métaphore végétale souligne l'aspect incontrôlable et même rhizomatique d'une telle propagation, qui fait obstacle à l'entreprise impériale civilisatrice en se manifestant de façon inopinée. De façon similaire, quelques pages plus loin, c'est une comparaison médicale qui est cette fois employée pour signifier cette forme de contagion superstitieuse incontrôlable : « What took me, as sharp as the colic, was the old wives' tales, the devil-women and the man-pigs » (*TBF* 63). Néanmoins, cette initiation à la superstition est également associée à une édification religieuse chrétienne puisque ce sont justement ces superstitions qui poussent Wiltshire à s'ouvrir à la prière religieuse : « But I thought I might as well take the off chance of a prayer being any good; so I plumped on my knees and prayed out loud » (*TBF* 53). C'est cette double édification qui permet à Wiltshire de trouver le courage de confronter ce qu'il prend pour un démon, et de mettre au jour l'artifice de Case ; le démon n'est en réalité qu'une boîte musicale, et le dispositif, ridicule : « I nearly fell out of the tree with laughing » (*TBF* 53). Superstition et religion sont ici réconciliées et même fusionnées afin de créer une version hybride, bien plus positive de la religion, qui autorise la

¹ « A new site of power » dans le texte, nous traduisons.

résolution de l'intrigue. La survie dans le Pacifique semble ainsi conditionnée par une ouverture aux croyances insulaires, tandis que ceux qui s'y refusent semblent voués à l'échec et à la mort, comme c'est également le cas de l'homme blanc auquel Keola n'ose pas raconter son histoire surnaturelle dans « The Isle of Voices », et dont l'aveuglement causera la perte : « [H]e was a fool of a white man, who would believe no stories but his own, and he caught one of these fish, cooked it and ate it, and swelled up and died » (*IOV* 116).

Un simulacre similaire à celui de Case est mis en place dans la nouvelle de Wells intitulée « Jimmy Goggles the God », où le protagoniste, vêtu d'un scaphandre, joue sur les superstitions des insulaires qui le prennent pour une incarnation divine : « And on I went as slow and solemn and silly-looking and artful as a jobbing plumber » (*JGG* 1022). La scène apparaît là aussi éminemment grotesque, la comparaison triviale accentuant le caractère dégradant de l'image qu'offre le protagoniste du « divin », tandis que le terme « artful » illustre l'aspect manipulateur de cette mise en scène, qui rappelle celles de Case. En outre, lorsque le protagoniste prend littéralement la place de la divinité actuelle des insulaires, son acte apparaît tout aussi symbolique de la violence et de l'irrespect des missionnaires et des Occidentaux à l'égard des croyances et des coutumes des peuples colonisés : « [A]nd then very slowly and ceremoniously turned their image over on its side and sat down on it » (*JGG* 1022-23). Cet homme vil et manipulateur offre un portrait particulièrement dégradant de la religion et de la spiritualité, notamment lorsqu'il donne une explication physique extrêmement triviale à certaines croyances religieuses : « I was getting a bit hungry, but I understand now how gods manage to do without eating, what with the smell of burnt offerings about them » (*JGG* 1023). Il substitue ainsi à l'essence divine immatérielle sa corporéité omniprésente, mise en évidence par les allusions répétées à ses besoins animaux : « I wanted to sit down badly » (*JGG* 1023), « I was weak and hungry » (*JGG* 1024), « the fatigue! the heat! the beastly closeness! » (*JGG* 1023). Il pointe également l'absence de choix religieux laissé aux autochtones, faisant là encore écho à l'imposition arbitraire du Dieu unique aux peuples colonisés : « And that's how I became a god among the heathen—a false god no doubt, and blasphemous, but one can't always pick and choose » (*JGG* 1024). Le caractère antithétique du dieu blasphémateur illustre l'absurdité d'un tel processus sournois de sujétion, tandis que la pluralisation des figures divines souligne l'aspect relatif et illusoire des croyances religieuses. Le personnage est affecté d'une telle mégalomanie qu'il se vante de ses talents de dieu, et en vient presque à croire en l'illusion qu'il a lui-même créée, preuve de l'aspect malléable de l'esprit humain : « Now, I don't want to crack myself up as a god beyond my merits, but I must confess that while I was god to these people they was extraordinarily successful » (*JGG* 1025). Tout comme Case, sa « fausse » religion fait concurrence à celle, officielle, d'un missionnaire, et il exprime son mépris pour ces derniers en des termes très similaires à ceux de Wiltshire : « I don't hold with missionaries » (*JGG* 1026), quand Wiltshire affirmait : « I don't hold with missions » (*TBF* 34). De fait, il met lui aussi en évidence à

la fois leur influence corruptrice sur les insulaires et leur corruptibilité lorsqu'il les associe à l'introduction du commerce dans les îles (« how's the trade in calico ? » (*JGG* 1026)), et regrette de ne pas avoir proposé au missionnaire une collaboration en vue de la récupération illégale du trésor : « If I'd had any sense I should have told him straight away of the treasure and taken him into Co. I've no doubt he'd have come into Co » (*JGG* 1026). Non content de mettre en question leur intégrité morale, il va jusqu'à inverser le rapport de supériorité sociale entre missionnaire et pillier d'épave puisqu'il affirme : « I had a lark with the missionary. He was a raw hand, and quite outclassed with a man like me » (*JGG* 1026). Cette inversion est d'autant plus dégradante pour le missionnaire que le discours vulgaire et trivial du protagoniste trahit sa bassesse constitutive. En outre, c'est au moyen d'une mascarade manipulatrice similaire à celle de Case qu'il prend le pas sur le pouvoir religieux du missionnaire :

He gasped out who was I, and I told him to read the inscription at my feet if he wanted to know. Down he goes to read, and his interpreter, being of course as superstitious as any of them, took it as an act of worship and plumped down like a shot. All my people gave a howl of triumph, and there wasn't any more business to be done in my village after that journey, not by the likes of him. (*JGG* 1026)

Encore une fois, la rhétorique missionnaire est mise en échec par la manipulation de l'imposteur démiurgique, et la religion chrétienne supplantée par la superstition : Jimmy Goggles est bien le maître du village, ce qu'il souligne à travers le double emploi du possessif (« my people » ; « my village »). L'île incarne alors ce petit monde lointain, dont l'éloignement permet de subvertir l'hégémonie religieuse occidentale et conduit à une forme d'hybridation religieuse, tandis que son caractère microcosmique offre à l'homme la possibilité de « jouer à Dieu ».

3.2. Démiurges despotiques

Ainsi, le personnage d'Attwater incarne quant à lui une dérive encore plus sombre des missions britanniques, s'arrogeant lui aussi un statut quasi-divin auprès des insulaires, lorsqu'il affirme son omnipotence divine avec la même mégalomanie que Jimmy Goggles : « I can do anything » (*TET* 209), tandis que Herrick souligne son omniscience : « But you know all » (*TET* 231). Néanmoins, il est l'exemple même de la corruption de la visée morale des missions, du fait de la prééminence qu'il accorde aux intérêts financiers au sein de sa trinité impériale : « I was a man of the world before I was a Christian; I'm a man of the world still, and I made my mission pay » (*TET* 204). Il incarne de surcroît la violence et le potentiel mortifère de la foi du missionnaire, dont l'ambivalence est illustrée par les qualificatifs oxymoriques employés pour le désigner (« dark apostle » (*TET* 207) puis « holy terror » (*TET* 216)), tandis qu'il établit un lien direct entre sa foi et son pouvoir de mort : « It is faith; I believe my balls will go true » (*TET* 209) – là encore, le dieu de l'île se pare de traits fondamentalement diaboliques. Il reconnaît lui-même cette violence religieuse lorsqu'il critique à son tour le travail des missionnaires, jugé trop superficiel :

They go the wrong way to work; they are too parsonish, too much of the old wife, and even the old apple-wife. *Clothes, clothes*, are their idea; but clothes are not Christianity, any more than they are the sun in heaven, or could take the place of it! They think a parsonage with roses, and church bells, and nice old women bobbing in the lanes, are part and parcel of religion. But religion is a savage thing, like the universe it illuminates; savage, cold, and bare, but infinitely strong. (*TET* 203-04)

Cette présentation de la conception missionnaire de la religion entre en résonance directe avec la description du village chrétien dans *The Coral Island*, où le narrateur oppose précisément le caractère ordonné et civilisé du village ainsi que les tenues européanisées de ses habitants à leur contrepoint « sauvage » : « As we went through the village, I was again led to contrast the rude huts and sheds and their almost naked, savage-looking inhabitants with the natives of the Christian village, who, to use the teacher's scriptural expression, were now "clothed and in their right mind" » (Ballantyne 305)¹. Au sein de la théologie d'Attwater au contraire, la sauvagerie est liée de façon intrinsèque à la religion, et la violence est partie intégrante du processus de conversion. Comme on l'a vu, il fait respecter sa loi quasi-divine au moyen de sa Winchester, et force deux jeunes gens à se marier, s'arrogeant tout comme Case le rôle de prêtre : « I had the pair of them to the chapel and performed the ceremony » (*TET* 210). De même, lorsqu'il tente de convertir Herrick au moyen d'une rhétorique tout aussi spectaculaire et emphatique que Case, ce processus est associé à une forme de torture dont il serait le bourreau : « "can't you see I'm on the rack?" "I see it, I know it, I put and keep you there, my fingers are on the screws!" said Attwater. [...] He spread out his arms like a crucifix; his face shone with the brightness of a seraph's [...] » (*TET* 206). Notons l'anaphore, le rythme ternaire et l'emphase exclamative, qui accentuent le caractère prédicateur de son discours : « Tout l'excès d'Attwater, son prosélytisme furieux, son millénarisme conquérant, offrent au lecteur occidental une vision synthétique du spectacle que certains missionnaires du Pacifique offrirent aux insulaires » (Largeaud-Ortega, *Ainsi Soit-Île* 163). Cette figure ambivalente, dont la cruauté contraste avec son apparence christique (« crucifix ») puis angélique (« seraph »), cloue presque littéralement sa prochaine victime à la croix, jouant tour à tour le rôle de l'ange, du Christ et du tortionnaire Ponce Pilate : l'île est là encore le lieu d'une extrême confusion biblique. En effet, lorsqu'il somme Davis de se repentir il apparaît comme l'un des anges noirs de l'apocalypse, muni de sa voix pour unique trompette : « "Davis," he cried, his voice like a trumpet, "I give you sixty seconds to make your peace with God!" » (*TET* 247). Les trois clous du bourreau sont désormais des balles, et transpercent non une croix mais une figure de proue, symbole s'il en est du lien entre domination impériale maritime et violence missionnaire. Cette crucifixion inversée, de l'infidèle par le prophète, illustre la violence symbolique du processus de conversion et identifie le Christ, incarné plus haut par Attwater, à son tortionnaire : « The cruel game of which he was the puppet was now clear to Davis [...] » (*TET* 248). La figure divine ambivalente qu'incarne Attwater apparaît ici

¹ Pour une étude plus détaillée des correspondances entre ces deux œuvres, voir l'article de Roslyn Jolly intitulé « *The Ebb-Tide and the Coral Island* ».

comme un cruel marionnettiste, qui se plaît à jouer avec la vie de ses créatures, offrant un reflet particulièrement négatif et déformé du dieu chrétien. Cette fois-ci, néanmoins, la conversion est réussie puisque Davis accepte les soixante secondes, et profère une maigre prière, implorant par deux fois la grâce de Dieu – et, par extension, la pitié de son bourreau – au nom du Christ (« for Christ's sake » (*TET* 249)) : l'ange noir redevient alors blanc, et baptise son nouveau disciple d'un geste christique symbolique, « a bucket of water, from which his late executioner now laved his face » (*TET* 248). L'édification religieuse sur l'île apparaît ainsi bien plus violente qu'au sein de la tradition insulaire antérieure, à mesure qu'elle se heurte à une crise de la foi des protagonistes et à une vision de plus en plus négative et violente de la religion.

C'est un phénomène similaire qui s'opère sur l'île du Docteur Moreau, où le démiurge et despotique Moreau crée ses sujets à son image, leur imposant une loi fondée sur les préceptes chrétiens puisque c'est, selon ses dires, un missionnaire autochtone qui en est à l'origine : « I fancy they follow in the lines the Kanaka missionary marked out, and have a kind of mockery of a rational life – poor beasts! There's something they call the Law. Sing hymns about "all thine" » (*IDM* 79). Prendick assiste et participe à ce rituel insensé lorsqu'il pénètre dans leur antre, scène qui apparaît comme la parodie d'une cérémonie de confirmation religieuse :

I realized I had to repeat this idiotic formula. And then began the insanest ceremony. The voice in the dark began intoning a mad litany, line by line, and I and the rest to repeat it. As they did so, they swayed from side to side, and beat their hands upon their knees, and I followed their example. (*IDM* 58)

L'aspect répétitif et rythmé du chant (« rhythmic fervour » (*IDM* 39)), ainsi que le lexique religieux (« litany » ; « ceremony » ; « chanting » (*IDM* 39)) évoquent une prière, tandis que le terme « idiotic » sonne comme une critique acerbe des préceptes religieux. Le fanatisme de cette foule est mis en évidence par le champ sémantique de la folie (« insanest » ; « mad ») ainsi que par le terme « contagion » (*IDM* 39), qui connote négativement la conversion forcée du nouveau venu. Prendick se pose la question de l'identité de ce « he » que les créatures vénèrent, et suggère l'interprétation démiurgique qui découle naturellement de cette litanie : « *His* is the House of Pain. [*His* is the hand that makes. [*His* is the Hand that wounds. [*His* is the Hand that heals » (*IDM* 59). En effet, dans chacune des phrases si l'on remplace le pronom par Moreau celle-ci prend un sens littéral, ce dernier étant bien leur créateur, et celui qui les tortura puis les soigna, comme le comprend Prendick : « A horrible fancy came into my head that Moreau, after animalizing these men, had infected their dwarfed brains with a kind of deification of himself » (*IDM* 59). Bien que l'interprétation de Prendick ne soit pas entièrement correcte, la scène où Moreau, muni de son fusil, fait répéter la loi à ses créatures et cherche à punir celui qui l'a enfreinte ne peut que confirmer cette suspicion d'autodéification : « Moreau stopped, facing this creature, who cringed towards him with the memory and dread of infinite torment. "Who is he?" repeated Moreau, in a voice of thunder » (*IDM* 91). Moreau est ici l'incarnation même du courroux divin, dans une scène qui rappelle de

façon frappante celle où Attwater rend la justice sur son île de façon tout aussi démiurgique, sous les yeux apeurés de l'ensemble de ses sujets : « Moreau sounded the horn » (*IDM* 89) fait écho à « [Attwater] had the conch sounded » (*TET* 218), tandis que le comportement révérencieux des créatures (« all the Beast People writhed and grovelled in the dust » (*IDM* 90)) rappelle celui des insulaires d'Attwater : « there they all crouched upon the ground, with bulging eyes » (*TET* 218). La religion (« worshipping » (*IDM* 90)) est à nouveau associée à une forme de coercition et de torture, mise en évidence par les champs lexicaux de la crainte et de la douleur : « dread », « cringed » (*IDM* 90), « unendurable fear », « infinite torment », « House of Pain », « tormentor », (*IDM* 91), tandis que Moreau apparaît tout aussi omnipotent qu'Attwater sur l'île : « None escape » (*IDM* 90). Le dieu de l'île est là aussi un être particulièrement cruel et diabolique, et offre un reflet extrêmement négatif du dieu chrétien :

God thus stands revealed as the archetypal “mad scientist”—amorally experimenting with creation, ineptly bungling the attempt at a wholly rational being, callously abandoning his failures to inhabit the island of this world, neither rational enough nor animal enough to find peace, rough-hewn, confused, tormented, abortions in the image of a creator who “takes no interest in them.” (Beauchamp 411)

Gorman Beauchamp démontre en outre la façon dont la dimension microcosmique de l'île permet de répliquer en miniature la relation de Dieu avec ses créatures, et d'en offrir là encore une vision satirique et négative (411). Cette représentation déformée et insulaire du divin fait écho au petit monde du navire qui dépose Prendick sur l'île, dont le capitaine apparaît lui aussi comme une figure démiurgique, détenant tous les pouvoirs au sein de cet espace réduit et soustrait aux lois de la métropole : « I'm the law here, I tell you – the law and the prophets » (*IDM* 17). L'image qu'offre cet ivrogne de l'autorité religieuse qu'il prétend incarner est tout aussi blasphématoire et caricaturale que celle de son avatar insulaire. Wells lui-même qualifie son œuvre de « theological grotesque » dans sa préface au roman, et soulignera plus tard la dimension blasphématoire de ce dernier : « *The Island of Doctor Moreau* is an exercise in youthful blasphemy » (Parrinder et Philmus 243). Peut-être est-ce là le point commun à toutes ces satires religieuses cinglantes, qui utilisent l'île comme le théâtre d'une représentation grotesque et miniaturisée de Dieu, marionnettiste manipulateur dont le pouvoir apparaît de plus en plus précaire, à mesure que l'aspect illusoire de ses machinations est mis au jour : Case se trouve détrôné par Wiltshire et ses alliés, Jimmy Goggles quitte son scaphandre et le village avant que son humanité ne puisse être révélée, Moreau est détruit par ses créatures, tandis qu'Herrick résiste jusqu'au bout à l'influence religieuse d'Attwater – si Dieu n'est pas toujours définitivement mort¹ au sein de ces récits, il est néanmoins bel et bien moribond, la légitimité de son hégémonie y étant invariablement mise en doute.

¹ Nous paraphrasons ici la célèbre phrase de Nietzsche, « Dieu est mort ! », qui apparaît dans *Le Gai savoir* mais également dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, phrase profondément représentative de la crise de la foi qui affecte alors ses contemporains.

3.3. Théologie grotesque et crise de la foi

De façon moins allégorique, l'île constitue également le lieu d'une mise en question de la religion chrétienne et du caractère potentiellement démiurgique de ceux qui se posent comme ses représentants sur terre, notamment les missionnaires, soulignant la violence et l'absurdité du processus de sujétion religieuse ainsi que l'artificialité de sa rhétorique. En effet, ni la théologie grotesque ni l'exercice blasphématoire ne sont l'apanage de *The Island of Doctor Moreau* puisqu'on a pu observer le caractère grotesque et blasphématoire de l'image divine offerte par Jimmy Goggles, ainsi que la théologie hybride développée par Uma, tandis que Ben Gunn dans *Treasure Island* offre un portrait tout aussi déformé de la foi et de la religion : « It were Providence that put me here. I've thought it all out in this here lonely island, and I'm back on piety. You don't catch me tasting rum so much, but just a thimbleful for luck, of course, the first chance I have » (*TI* 127). L'édification religieuse insulaire est ici dénuée de toute signification spirituelle puisqu'elle se définit, comme pour les « Beast Folk » de Moreau, par le respect d'un interdit trivial, tandis qu'elle se mêle là encore à la superstition, qui autorise Ben Gunn à déroger à la règle sous certaines conditions : la quantité minuscule de rhum impliquée par le terme « thimbleful » est immédiatement mise en question par l'aspect répétitif du geste (« the first chance I have »), contradiction qui souligne l'absurdité de ce processus de justification superstitieuse. En outre, Ben Gunn définit également la piété en des termes particulièrement grotesques : « I could rattle off my catechism that fast, as you couldn't tell one word from another » (*TI* 127). Encore une fois, la parole divine est littéralement vidée de son sens, la vitesse d'exécution se substituant à la signification spirituelle du texte. De fait, la théologie de Ben Gunn semble tout aussi déterritorialisée que celle des habitants de Falesá ou des « Beast Folk », incapables de comprendre la loi aliénante qu'on leur impose, tandis que l'on retrouve un écho totalement inversé de cet interdit portant sur l'alcool dans *The Island of Doctor Moreau* au sujet de M'ling : « He takes his liquor like a Christian » (*IDM* 107). Les signes et les règles associés à la religion chrétienne deviennent ainsi fondamentalement réversibles et instables sur l'île, théâtre d'une mise en question de leur bien-fondé, où la vérité que cette religion prétend incarner se trouve constamment évidée.

L'absurdité caricaturale de la théologie insulaire offre évidemment un reflet déformé de celle qui a cours dans la métropole, comme le suggère le retour de Prendick en Angleterre, où il ne peut s'empêcher d'établir un parallèle entre son expérience insulaire et la réalité de son pays d'origine, offrant un portrait éminemment négatif de la théologie anglicane : « Then I would turn aside into some chapel, and even there, such was my disturbance, it seemed that the preacher gibbered Big Thinks even as the Ape Man had done [...] » (*IDM* 131). Le parallèle entre les « Big Thinks » et la religion chrétienne et anglicane met encore une fois en évidence la vacuité de sa rhétorique, cette expression faisant référence aux exercices de style totalement dénués de sens cultivés par « the Ape

Man » : « He had an idea, I believe, that to gabble about names that meant nothing was the proper use of speech » (*IDM 122*). À l'issue de l'aventure, la religion chrétienne a définitivement perdu son sens pour le protagoniste, qui cherchera le réconfort dans la science : « There it must be, I think, in the vast and eternal laws of matter, and not in the daily cares and sins and troubles of men, that whatever is more than animal within us must find its solace and its hope. I hope, or I could not live. And so, in hope and in solitude, my story ends » (*IDM 131*). La foi chrétienne est ici remplacée par une foi en la science, et en sa capacité à expliquer le fonctionnement du monde, processus particulièrement représentatif de la tendance positiviste qui se développe au tournant du siècle. Cette nouvelle foi est néanmoins perçue de manière singulièrement ambivalente, dans la mesure où elle implique une rupture du lien avec le reste de l'humanité et mène à des dérives on ne peut plus amORALES sur l'île où Moreau, le savant fou, torture les animaux dans le seul but égoïste de les recréer à son image : « To this day I have never troubled about the ethics of the matter. The study of Nature makes a man at last as remorseless as Nature » (*IDM 75*). L'échec final de Moreau, dont les créatures se retournent contre lui, illustre le danger de tels dérives scientistes, et le danger de la pratique d'une science sans éthique.

Ainsi, dans nombre de ces récits, l'île permet d'observer à la loupe la crise de la foi qui affecte la société victorienne fin-de-siècle, à travers des personnages qui se heurtent à leur propre incapacité à croire. Herrick en est l'un des exemples les plus marquants, lorsqu'à la tentative de conversion d'Attwater il répond :

You push me beyond my bearing. What am I to do? I do not believe. It is living truth to you; to me, upon my conscience, only folk-lore. I do not believe there is any form of words under heaven, by which I can lift the burthen from my shoulders. I must stagger on to the end with the pack of my responsibility; I cannot shift it; do you suppose I would not, if I thought I could? I cannot—cannot—cannot—and let that suffice. (*TET 207*)

Cette impossibilité est explicitement mise en évidence par la répétition de « I do not believe », puis par le martellement ternaire de la négation « cannot », et le caractère péremptoire de la conclusion, qui clôt toute possibilité de discussion. En ce sens, l'immersion de Herrick dans le lagon n'aura pas pour effet la traditionnelle renaissance à la foi du protagoniste, mais au contraire la perte définitive de toute forme de croyance : « He told himself no stories » (*TET 229*). Comme dans *The Beach of Falesá*, la religion est ici associée à une forme de fiction ou de légende (« folk-lore »), et mise sur le même plan que la superstition, l'île devenant le théâtre d'une perte de la foi et non d'une initiation positive au folklore et aux croyances insulaires, violemment éliminés par Attwater : cette *novella* met ainsi en œuvre une vision bien plus sombre et sceptique de la religion et de la foi chrétienne, à laquelle il semble de plus en plus difficile d'accéder au tournant du siècle. Selon Kiely, cette vision a peut-être trait au scepticisme de Stevenson lui-même, et à sa relation complexe à la religion puritaine imposée par son père : « Stevenson has created in the self-righteous Attwater an exaggerated personification of everything he most feared and despised in the religion of his father » (183). Un scepticisme similaire affecte la figure de Heyst dans *Victory*, ainsi que celle

de Decoud dans *Nostramo*, et celle de Prendick dans *The Island of Doctor Moreau*, qui se caractérisent tous trois par leur incapacité à croire : « He believed in nothing » (N 195) déclare le narrateur au sujet de Decoud. Heyst commente quant à lui la foi de Morrison et voit en lui la victime d'un canular, faisant écho aux mises en scène grotesques étudiées plus haut : « [I]t was rather pathetic; he was so representative of all the past victims of the Great Joke. But it is by folly alone that the world moves » (V 187) – aux yeux de Heyst, la folie a remplacé la grâce divine, et le scepticisme la foi. De façon similaire, c'est l'aspect chaotique du monde qui fait perdre sa foi à Prendick lorsqu'il commente son séjour sur l'île : « I lost faith in the sanity of the world when I saw it suffering the painful disorder of this island » (IDM 96). Il est ainsi qualifié par Montgomery, à travers un renversement particulièrement comique, de « saint of an atheist » (IDM 107), inversion qui reflète en creux l'amoralité potentiellement des chrétiens, incarnés notamment par Montgomery : c'est Prendick, le non-croyant, qui ne boit pas, tandis que Montgomery causera sa propre perte en s'adonnant à la boisson.

L'île constitue ainsi le lieu d'une mise en question des codes du récit insulaire et en particulier du *romance* impérial, à travers un renouveau du paysage insulaire, qui travaille à déconstruire les stéréotypes associés à l'insularité traditionnelle en mettant en évidence leur artificialité. Cette posture subversive passe également par la mise en œuvre d'un point de vue de plus en plus critique à la fois sur l'idéologie impériale portée par ces récits, mais également sur la religion chrétienne, dont les auteurs se faisaient traditionnellement les chantres, comme le remarque Robert Hampson au sujet de l'absence de discours religieux dans *Treasure Island* : « This provides a context for Stevenson's insistence on "the brute incident" and makes clear that it is a form of resistance to the Victorian pressure to moralize » (« Maps » 153). L'espace auparavant simplifié de l'île devient ainsi de plus en plus complexe et tensionnel, à mesure que la portée didactique et conservatrice de l'aventure insulaire se trouve fondamentalement subvertie. Plutôt que de rassurer les anxiétés victoriennes, l'île devient au contraire un lieu propice à la mise en scène des crises qui traversent la Grande-Bretagne au tournant du siècle, allant d'un rapport ambivalent à la modernité, à la perte de la foi, en passant par la crise de l'hégémonie impériale britannique : « Stevenson and Conrad were inspired to write fiction that heralded a break with the bluff confidence of Victorian imperialism and anticipated the dawn of literary modernism » (Dryden, *Stevenson and Conrad* 3). Cette subversion des codes de l'aventure insulaire passe également par un renouveau des personnages typiques du genre, qui se trouvent invariablement complexifiés au sein de ces récits.

Chapitre 6 : Renouveau des personnages typiques, entre complexification et dissolution identitaire

« Out of my country and myself I go. »

— Robert Louis Stevenson, *Across the Plains*.

« Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui ! »

— Baudelaire, « Le Voyage. »

Nous avons déjà vu, à travers notre étude du traitement subversif réservé aux clichés impérialistes au sein des œuvres étudiées, à quel point le stéréotype du « bon sauvage » ainsi que celui du « gentleman » dans les tropiques étaient mis en question chez nos trois auteurs, qui complexifient le schéma actantiel traditionnellement manichéen de l'aventure insulaire, à mesure que les protagonistes deviennent de plus en plus ambivalents. La figure du pirate typique du récit insulaire fait en premier lieu l'objet d'une réécriture, dont nous étudierons les modalités afin d'éclairer le piratage de l'aventure insulaire qu'elle occasionne notamment en termes de caractérisation, qui s'inscrit dans une dynamique tout aussi ambivalente, entre hommage et subversion. Un certain nombre de figures féminines se trouvent par ailleurs introduites ou renouvelées, au sein d'une aventure qui apparaît moins exclusivement masculiniste, et questionne les traditionnels rapports de genre. Ce sont enfin la figure du héros, et de son (ou de ses) ennemi(s) juré(s) qui révéleront le caractère subversif et novateur du traitement des personnages au sein des œuvres étudiées, dans la mesure où le portrait qu'elles en offrent met en question le schéma fondateur de l'aventure insulaire, qui prend des accents bien plus psychologiques à mesure que l'identité des personnages, loin de se trouver unifiée au terme du voyage et du séjour insulaire, apparaît de plus en plus fluide et insaisissable.

1. Le pirate des temps modernes

1.1. Les gentlemen pirates

La figure du pirate est, comme on l'a vu, incontournable au sein des récits insulaires, où elle est tantôt centrale (comme dans *Captain Singleton*), et tantôt secondaire (comme dans *The Coral Island*

ou même *Robinson Crusoe*). De la même manière, on retrouve ces deux cas de figure au sein des œuvres de notre corpus, qui reprennent certains stéréotypes associés à ce personnage typique, mais en offrent un traitement novateur. Le personnage qui est peut-être le plus emblématique de ce processus de renouveau est celui de Long John Silver, qui condense un certain nombre de clichés établis entre autres par Captain Johnson, alias (très probablement) Defoe, dans son œuvre *A General History of the Pyrates*, dont Stevenson reconnaît d'ailleurs l'influence dans son essai intitulé « My First Book: *Treasure Island* » : « A few reminiscences of Poe, Defoe, and Washington Irving, a copy of Johnson's *Buccaneers*, the name of the Dead Man's Chest from Kingsley's *At Last* [...], made up the whole of my materials » (129). Stevenson affirme en effet s'être conformé à cette dimension stéréotypée du pirate dans *Treasure Island*, déclarant que l'identité du pirate se résume à quelques attributs conventionnels aisément reconnaissables par le lecteur : « Character to the boy is a sealed book; for him, a pirate is a beard, a pair of wide trousers and a liberal complement of pistols » (*AHR* 95). La jambe de bois, la longue vue, le Jolly Roger ou encore le perroquet inscrivent alors a priori le récit dans la continuité de cette tradition littéraire, tandis que le caractère séduisant de Silver en fait un héritier du Capitaine Misson. Tout comme Captain Singleton il introduit également une confusion entre le pirate et l'honnête marchand, étant propriétaire d'une auberge, et se présentant en apparence comme un homme fiable et honnête : « I had seen the captain, and Black Dog, and the blind man Pew, and I thought I knew what a buccaneer was like – a very different creature, according to me, from this clean and pleasant-tempered landlord » (*TI* 66). L'ensemble des personnages est ainsi berné par ces apparences trompeuses, le Docteur Livesey déclarant « John Silver suits me » (*TI* 67), et le squire de renchérir : « The man's a perfect trump » (*TI* 67). Silver obtient en effet le respect du squire grâce à sa blessure de guerre, puisqu'il a, selon ses dires, héroïquement perdu sa jambe au service de la patrie sous les ordres du célèbre amiral Hawke (*TI* 59), l'attribut typique du pirate se trouvant ainsi fusionné avec un symbole d'héroïsme patriotique. Tout ceci témoigne de l'identité hybride de Silver, qui ne semble en réalité pas si stéréotypique que cela.

De fait, il introduit une confusion ou du moins une certaine fluidité entre gentleman et pirate, à travers sa volonté de s'élever au-dessus de son statut de « gentleman of fortune » (euphémisme qu'il utilise pour désigner les pirates) afin de devenir « gentleman in earnest » :

Here it is about gentlemen of fortune. They lives rough, and they risk swinging, but they eat and drink like fighting-cocks, and when a cruise is done, why, it's hundreds of pounds instead of hundreds of farthings in their pockets. Now, the most goes for rum and a good fling, and to sea again in their shirts. But that's not the course I lay. I puts it all away, some here, some there, and none too much anywheres, by reason of suspicion. I'm fifty, mark you; once back from this cruise, I set up gentleman in earnest. (*TI* 91)

Ce nouveau pirate pingre, patient et intelligent (« too clever » (69)) affirme son désir d'agir moralement (« Dooty is dooty » (*TI* 95)), bien que l'orthographe phonétique inhabituelle du terme mette en évidence le caractère peu conventionnel de ce type de devoir, paradoxalement associé à

l'obligation de tuer leurs adversaires, et de commettre par là un acte immoral. Il annonce en outre presque métatextuellement la fin de la piraterie classique et la nécessité de mettre en œuvre une nouvelle forme de piraterie, plus raisonnable et hybride : « 'Tain't earning now, it's saving does it, you may lay to that. Where's all England's men now? I dunno. Where's Flint's? Why, most on 'em aboard here, and glad to get the duff—been begging before that, some on 'em » (TI 90). Le déclin de la piraterie traditionnelle est ici sans appel, puisqu'il ne s'agit plus désormais d'amasser le trésor et de le dilapider, mais plutôt de se ménager une retraite confortable, loin des aléas de l'aventure maritime, processus qui annonce la fin du *romance* traditionnel : il est grand temps, semble-t-il, pour ces vieux loups de mer de prendre leur retraite, et pour le *romance* de renouveler ses types.

De surcroît, Silver s'inscrit en faux au regard de ces vestiges de la piraterie classique (« Flint's »), êtres dégradés et mendiants, et s'efforce constamment de se distinguer d'eux, condamnant leur manque de patience et de pragmatisme : « Split my sides, I've a sick heart to sail with the likes of you! » (TI 94). L'expression « split my sides » actualise physiquement la dualité de Silver, ce pirate des temps modernes qui se voit déjà en gentleman respectable : « When I'm in Parlyment and riding in my coach, I don't want none of these sea-lawyers in the cabin a-coming home, unlooked for, like the devil at prayers » (TI 95). L'ascension sociale permise par l'enrichissement du pirate fluidifie les rapports de classe, et met en évidence la faiblesse des fondements sur lesquels repose la notion de gentleman, désormais définie uniquement par l'argent qu'il possède, comme le note Wendy Katz (61-62) : la comparaison finale « like the devil at prayers » illustre la mise en question du rapport de force autrefois manichéen entre gentlemen et pirates, dont la position est ici inversée par la marginalisation des gentlemen, leur hypocrisie étant mise en évidence par l'antithèse. Cette confusion est renforcée par l'abolition de la distinction entre les « gentlemen of fortune » et les « gentlemen in earnest », les deux camps étant motivés par la même quête d'enrichissement cupide : « For what would they risk their rascal carcasses but money? » (TI 49), où l'hypocrisie de la condamnation des pirates par le squire devient très rapidement évidente, ce dernier s'appêtant à faire précisément ce qu'il dénonce chez les pirates, se confondant ainsi avec eux. Néanmoins, au premier abord la distance morale séparant les deux camps est même matérialisée spatialement, les uns ayant leurs quartiers à l'avant du bateau et les autres à l'arrière, tandis que sur l'île les mutins demeurent sur la plage et l'équipage loyal au squire dans le fort. Mais ce cantonnement spatial est rapidement mis en question par la propension de certains membres de chaque groupe à naviguer entre les deux camps, notamment l'ambivalent pirate Silver, dont la liminalité est illustrée par une métaphore spatiale : « He had still a foot in either camp » (TI 267). De plus, il se caractérise par sa traîtrise superlative, puisqu'il envisage de changer une troisième fois de camp : « Should the scheme he had now sketched prove feasible, Silver, already doubly a traitor, would not hesitate to adopt it » (TI 267). Cette incroyable plasticité, qui l'autorise à passer aisément d'un camp à l'autre, est également mise en évidence par sa maîtrise des différents registres de langue,

qui lui permet de manipuler chaque interlocuteur en adaptant son discours : « He had good schooling in his young days, and can speak like a book when so minded », puis « [h]e had a way of talking to each » (TI 84).

Ce nouveau pirate polymorphe use ici de ses talents d'acrobate verbal plutôt que de recourir à la violence, et la piraterie devient alors de plus en plus psychologique, puisqu'elle consiste principalement à contaminer moralement l'adversaire et à le rallier à sa cause. Aussi, dès lors qu'ils abordent l'île, certains membres du camp des « gentlemen in earnest » adoptent progressivement un comportement qui se rapproche de celui des pirates, confirmant l'adage employé par Silver pour illustrer l'inévitable corruption langagière de son perroquet : « You can't touch pitch and not be mucked » (TI 85). Le docteur Livesey par exemple, cet homme respectable et représentant de la loi, puisqu'il est également magistrat, use de tactiques similaires à celles des pirates lorsqu'il leur tend un cruel piège : « the horrid disappointment he had prepared for the mutineers » (TI 287). Il a en effet comploté avec Silver contre les autres pirates, transgression morale qu'il exprime là encore en termes spatiaux, soulignant son caractère répréhensible : « I'll go as far with you as I dare go, and a step beyond, for I'll have my wig sorted by the captain or I'm mistaken! » (TI 263). Le camp du squire finit par abandonner les mutins sur l'île de peur de perdre le trésor, pratique décrite par Jim comme : « a horrible kind of punishment common enough among the buccaneers » (TI 126), le squire et son équipage ayant ainsi recours aux mêmes pratiques que les pirates. Même le squire, qui représente pourtant la rigueur de l'ordre féodal du fait de son statut aristocratique, accepte de ne pas punir Silver pour ses trahisons répétées, condamnant lui-même cette faillite des valeurs qu'il incarne : « It is a gross dereliction of my duty » (TI 289). De fait, le seul personnage qui demeure réellement fidèle à ses principes est le capitaine Smollett, qui condamne la duplicité de Silver et pourrait être considéré comme son antithèse ou sa némésis : « You're either my ship's cook—and then you were treated handsome—or Cap'n Silver, a common mutineer and pirate, and then you can go hang! » (TI 166). Il rejette toute forme d'ambivalence à travers la disjonction exclusive « either...or », tandis qu'il s'efforce constamment d'employer, contrairement à Silver, un langage transparent et univoque : « Better speak plain, I believe even at the risk of offence » (TI 74). Paradoxalement, c'est précisément cette figure fiable et honnête qui est condamnée par le squire comme étant « unmanly, unsailorly and downright un-English » (TI 78), soulignant en creux le caractère potentiellement hypocrite et malléable de l'idéal de masculinité britannique – de façon significative, l'attitude du squire sur le bateau est décrite en ces termes : « Squire Trelawney, all dressed out like a sea-officer, in stout blue cloth, coming out of the door with a smile on his face and a capital *imitation* of a sailor's walk » (TI 63, nous soulignons), passage qui met en évidence l'artificialité d'une telle mascarade. La figure du pirate met ainsi en question la pureté de l'idéal du gentleman anglais, qui se trouve presque inévitablement contaminé par la piraterie sur l'île, laquelle apparaît comme un lieu de fluidité morale et constitue comme on l'a vu le théâtre d'une subversion

de la britannicité : « to think that they're Englishmen » (*TI* 77), déclare le squire au sujet des pirates, exclamation qui pourrait tout aussi bien avoir pour cible son propre camp, au comportement de plus en plus amoral, au sein d'un roman qui subvertit le schéma traditionnellement manichéen de l'aventure insulaire. Le pirate des temps modernes se présente ici comme un être polymorphe, manipulateur et séduisant, qui n'a plus pour arme principale le mousquet ou l'épée mais la parole, dont il use avec éloquence et persuasion pour parvenir à ses fins – bien que dans certaines circonstances, la violence physique demeure toujours de mise.

C'est au moyen d'une manipulation similaire que Gentleman Brown, l'élément perturbateur qui vient troubler la retraite paisible de Lord Jim, parvient à mettre ce dernier en échec. Brown semble au premier abord se conformer au stéréotype du pirate, à travers l'usage de divers qualificatifs typiques : « ruffian » (*LJ* 268) puis « the terror of this or that group of island in Polynesia » (*LJ* 269), et enfin « a latter-day buccaneer, sorry enough, like his more celebrated prototypes » (*LJ* 269). Le groupe nominal « latter-day buccaneer » illustre à merveille la « double marque » qui caractérise l'aventure conradienne, entre tradition et subversion, le substantif typique se trouvant qualifié par un adjectif dénotant le renouveau de cette figure et soulignant son caractère presque anachronique, également mis en évidence par son goût pour les duels, pratique chevaleresque quelque peu démodée à la fin du XIX^e siècle : « [H]e would as likely as not invite him to fight a duel with shot-guns on the beach [...] » (*LJ* 269). Brown apparaît en outre comme un pirate tout aussi pitoyable que ceux de *Treasure Island*, comme le souligne l'incise « sorry enough », qui contraste avec l'apparence traditionnellement formidable des pirates classiques. En effet, Marlow met également en évidence la distance qui le sépare des pirates typiques du XIX^e siècle, lesquels sont déjà devenus des « prototypes » dans la lignée du corsaire byronien, à travers ce que l'on pourrait interpréter comme un commentaire métatextuel du renouveau de cette figure au tournant du XIX^e siècle :

[B]ut what distinguished him from his contemporary brother ruffians, like Bully Hayes or the mellifluous Pease, or that perfumed, Dundreary-whiskered, dandified scoundrel known as Dirty Dick, was the arrogant temper of his misdeeds and a vehement scorn for mankind at large and for his victims in particular. The others were merely vulgar and greedy brutes, but he seemed moved by some complex intention. (*LJ* 269)

On assiste là encore à une complexification de la figure du pirate, tantôt d'une cruauté inhumaine, tantôt animé par des sentiments nobles comme lors du décès de sa compagne : « [O]ver her body he gave way to an outburst of sombre and violent grief » (*LJ* 270).

Comme dans le cas de Silver, c'est le changement de contexte qui semble pousser ce pirate à modifier ses pratiques, et à mettre en place une nouvelle forme de piraterie :

[W]hat with High commissioners, consuls, men-of-war, and international control, the South Seas were getting too hot to hold gentlemen of his kidney. Clearly he must have shifted the scene of his operations farther west, because a year later he plays an incredibly audacious, but not a very profitable part, in a serio-comic business in Manila Bay, in which a peculating governor and an absconding treasurer are the principal figures (*LJ* 270).

La présence occidentale accrue dans les mers du Sud le pousse à un déplacement spatial qui occasionne un changement de méthode, et passe là encore par une déromantisation de la piraterie, laquelle s'apparente de plus en plus à une transaction économique (« business » ; « peculating »), dont les bénéfices pécuniaires sont considérablement diminués (« not very profitable »). Ce pirate apparaît ici encore plus décrépité que ceux de *Treasure Island*, le fier bateau pirate étant littéralement en décomposition, tandis que le nouveau forban ne combat plus de féroces ennemis mais les aléas du destin : « in his rotten schooner, battling with an adverse fortune » (*LJ* 270). Lorsqu'il pénètre dans Patusan, il est d'autant plus diminué qu'il ne possède plus rien que son navire, et cherche simplement à sauver sa peau, poussé par la faim et la peur de l'emprisonnement à tenter le tout pour le tout : « It is a harrowing and desperate story » (*LJ* 272) ; « The yellow muddy waves drenched that collection of hungry ruffians. [...] [A] wan, sallow-faced band of utter outcasts, enraged with hunger and hunted by fear » (*LJ* 272). Ce n'est même plus la quête de l'enrichissement qui les anime mais simplement l'instinct de survie, et leur situation originelle à Patusan est si désespérée que Brown se considère comme « a hunted wild beast » (*LJ* 279), animalisation qui atteste de cette déchéance unilatérale. Toutefois, dès lors que s'ouvre la possibilité d'un dialogue avec les habitants de Patusan, Brown entrevoit une lueur d'espoir et se remet à rêver de conquêtes et de trésors : « He was overjoyed. If he was spoken to he was no longer a hunted wild beast » (*LJ* 279) puis « [t]here was much loot here » (*LJ* 281). Ce revirement atteste de l'importance que Brown accorde à la parole, qui semble constituer une arme centrale pour ce nouveau pirate comme pour Silver. Il songe même à coloniser entièrement cette contrée, envisageant ainsi, tout comme ce dernier, de remiser son habit de pirate et de le troquer contre celui du colon : « [H]e began to think of stealing the whole country » (*LJ* 280). Ce passage apparente en effet la colonisation à une forme extrême de piraterie à travers l'usage du verbe « steal », qui relève du lexique de la criminalité.

Enfin, comme le souligne Wendy Katz (66), Brown brouille également la distinction entre gentleman et pirate, ajoutant même le terme de « gentleman » à son patronyme, la rumeur voulant qu'il soit « the son of a baronet » (*LJ* 269). Comme on l'a vu plus haut, il fait appel à cette appartenance sociale supposément commune lorsqu'il interagit avec Jim : « And there ran through the rough talk a vein of subtle reference to the common blood, an assumption of common experience » (*LJ* 296), bien qu'il parvienne plus difficilement que Silver à adopter un registre approprié au rang qu'il s'arroge, comme le suggère l'expression « the rough talk ». Néanmoins, tout comme Silver il semble manier à merveille l'art de la persuasion, la lutte armée se trouvant là encore remplacée par une autre forme de combat, verbal cette fois : « To me the conversation of these two across the creek appears now as the deadliest kind of duel » (*LJ* 294). La violence de cette lutte verbale et psychologique est exprimée par Brown à travers une accumulation de termes et de prépositions relevant du lexique du combat physique : « He admitted that he couldn't be scared, but there was a way, "as broad as a turnpike, to get in and shake his twopenny soul around and

inside out and upside down” » (LJ 294). Marlow emploie ensuite une métaphore physique similaire : « Brown, as though he had been really great, had a satanic gift of finding out the best and the weakest spot in his victims » (LJ 295). Ce nouveau pirate, tout aussi polymorphe que Silver, adapte lui aussi son discours à son interlocuteur (« I knew what to say » (LJ 292)), et semble pouvoir modifier son apparence à l’envi : « in the guise of a beggar » (LJ 293), « he took care to show himself as a man confronting without dismay ill-luck, censure, and disaster » (LJ 295), s’efforçant ainsi de s’adapter à son interlocuteur en lui renvoyant une image déformée de lui-même, afin d’éveiller ici sa compassion.

Malgré son triomphe final, l’image qu’il offre de la piraterie est encore plus dégradée que celle incarnée par Silver, puisque s’il s’échappe finalement de Patusan, il n’en retire pas le moindre enrichissement, pas même quelques lingots d’argent, et substitue à la quête du trésor manquée son désir de vengeance, comme le souligne le narrateur : « It was then that Brown took his revenge upon the world which, after twenty years of contemptuous and reckless bullying, refused him the tribute of a common robber’s success » (LJ 308). Il est possible d’interpréter ce passage comme un autre commentaire métatextuel sur l’impossibilité de revenir à une forme de piraterie traditionnelle au tournant du XIX^e siècle, et la nécessaire complexification de ses dynamiques, puisque le pirate ne parvient même plus ici à se ménager une retraite tranquille, le compte qu’il solde à l’issue de son entreprise désespérée étant désormais métaphorique : « Thus Brown balanced his account with the evil fortune » (LJ 309). La métaphore économique illustre à quel point la lutte du pirate est fondamentalement déplacée au sein du roman, du concret à l’abstrait, la quête du gain matériel se soldant par un échec cuisant. Son triomphe est d’autant plus ambivalent que la troupe de pirate apparaît même physiquement diminuée au terme de l’aventure, « fading spectrally » (LJ 305) puis qualifiée par Brown de « dismal cripples » (LJ 307), leur décrépitude se trouvant encore accentuée par la perte ultime de leur navire, qui ne laisse que trois survivants : « Two parched, yellow, glassy-eyed, whispering skeletons in her recognised the authority of a third, who declared that his name was Brown » (LJ 309). Toute aspiration au statut de gentleman est ici abandonnée chez ce fantôme de pirate d’autant plus déliquescents qu’il est terrassé par la fièvre lorsque Marlow le rencontre, et sur le point de mourir. Marlow met en évidence le caractère relatif et illusoire de son triomphe, qu’il contraste avec ses faits d’armes passés :

I did not begrudge him this triumph *in articulo mortis*, this almost posthumous illusion of having trampled all the earth under his feet. While he was boasting to me, in his sordid and repulsive agony, I couldn’t help thinking of the chuckling talk relating to the time of his greatest splendour when, during a year or more, Gentleman Brown’s ship was to be seen, for many days on end, hovering off an islet be-fringed with green upon azure, with the dark dot of the mission-house on a white beach; while Gentleman Brown, ashore, was casting his spells over a romantic girl for whom Melanesia had been too much, and giving hopes of a remarkable conversion to her husband. The poor man, some time or other, had been heard to express the intention of winning “Captain Brown to a better way of life.” (LJ 293)

Là encore, il s'agit d'un commentaire métatextuel sur la perte du *romance* passé, que le narrateur met en regard de sa déliquescence présente, à travers ce processus de va-et-vient entre cliché et réalité : les termes « sordid » et « repulsive agony » s'opposent de façon presque antithétique à ceux de « splendour » et de « remarkable », ainsi qu'au cliché de l'île colorée et exotique, qui contraste en tous points avec l'aspect sombre et brumeux de Patusan lorsqu'ils quittent l'île. Point de conversion ou de réforme possible pour ce pirate, par opposition à Bill dans *The Coral Island* ou à Captain Singleton, à tel point que Marlow ne s'y essaye même pas, tant ce pirate des temps modernes est irrécupérable, dépourvu qu'il est des traits rédempteurs dont faisait encore montre Silver : le mal a ici définitivement triomphé du bien, et c'est sur cette note bien sombre que s'achève l'histoire du pirate des temps modernes incarné par Brown.

Néanmoins, dans certaines des œuvres ultérieures de Stevenson les nouveaux pirates apparaissent tout aussi décadents que chez Conrad, et si l'on peut rapprocher le trio mené par Jones dans *Victory* du trio mené par Davis dans *The Ebb-Tide*, comme l'ont déjà fait Cedric Watts et Hugh Epstein, de nombreux parallèles existent également entre ces deux trios et la troupe de Brown. Jones est peut-être la figure qui se rapproche le plus de Brown, étant lui aussi qualifié à de nombreuses reprises de « spectre » (V 103 ; 139 ; 260 ; 267 ; 361 ; 376), de « starved spectre » (V 112) et de « skeleton » (V 364 ; 367), au point d'apparaître aussi désarticulé qu'une marionnette comique : « Heyst looked on, fascinated by this skeleton in a gay dressing-gown, jerkily agitated like a grotesque toy on the end of an invisible string » (V 363). Le pirate incarne ici littéralement le squelette autrefois dessiné sur le pavillon noir, qui a toutefois perdu son aspect effrayant et semble en complète décrépitude physique, de sorte qu'il apparaît désormais comme une simple trace de ses ancêtres fictifs. Cet affaiblissement physique s'oppose à la force traditionnellement redoutable du pirate, même infirme, à laquelle se conforme encore Silver, notamment lorsqu'il se débarrasse de Tom d'un seul lancer de béquille, « with stunning violence » (TI 120), avant de l'achever de deux coups de couteau, « agile as a monkey » (TI 121). Jones brouille toutefois comme Silver la distinction entre gentleman et pirate, puisqu'il est qualifié à plusieurs reprises de « gentleman at large » (V 96), qui rappelle l'expression « gentleman of fortune » utilisée par Silver, le qualificatif « at large » soulignant la fluidité et l'amplitude accrues de la définition de cette notion, qui s'avère de plus en plus difficile à délimiter au début du XX^e siècle, comme le note Tony Tanner dans son important article sur le sujet : il montre bien à quel point la figure de Jones déstabilise et subvertit ce concept très britannique, en le vidant de son sens (Tanner 6).

Ce nouveau gentleman pirate se définit en premier lieu comme un aventurier par goût, qui voyage pour voyager, comme certains aventuriers et pirates classiques : « “Yes, but I have been coming for a long time. I come from a good many places. I am travelling west, you see.” “For sport, perhaps?” suggested Schomberg. “Yes. Sort of sport. What do you say to chasing the sun?” » (V 96). Schomberg butte ainsi sur la définition de ces êtres étranges (« He wondered what these

fellows were » (V 98-99)) et leur demande de déclarer leur occupation pour son registre : ils se définissent alors, faute de mieux, comme des touristes (« tourists » (V 99)), se conformant à la définition traditionnelle du gentleman, qui n'a pas besoin de travailler pour vivre (Tanner 1). Plus loin, lorsque Schomberg qualifie Jones de « common thief » (V 127), Ricardo lui rappelle le caractère problématique de la définition de ce nouveau « gentleman at large » et l'aspect réducteur du qualificatif dont il l'affuble : « A gentleman isn't to be sized up so easily. Even I ain't up to it sometimes » (V 126). Lorsque Jones décide par exemple de voler la caisse du navire à bord duquel ils voyagent, il se refuse à employer la violence : « No ferocity, no ferocity » (V 127) explique-t-il à Ricardo, son fidèle acolyte, ajoutant un peu plus loin : « There's a proper way of doing things. You'll have to learn to be correct » (V 129). Il associe donc le caractère amoral du pirate à la mesure et aux codes de bienséance du gentleman, subvertissant par là même les deux figures en les entrelaçant.

De surcroît, ce nouveau pirate, bien plus sournois que ses prédécesseurs, emploie bien souvent la manipulation au lieu de la violence physique, tout comme Silver et Brown. Il convainc par exemple Ricardo de s'associer à lui et de détourner l'attention du capitaine du bateau pendant qu'il s'empare de la caisse, puis accumule son butin en jouant à des jeux d'argent, qui deviennent une nouvelle forme de pillage fondée sur une lutte psychologique apparemment légitime, bien qu'elle entraîne bien souvent une violence physique renouvelée :

We gambled on the plains, with a damn lot of cattlemen in ranches; played fair, mind—and then had to fight for our winnings afterwards as often as not. We've gambled on the hills and in the valleys and on the seashore, and out of sight of land—mostly fair. Generally it's good enough. (V 128-29)

Cette nouvelle piraterie apparaît ainsi bien plus ambivalente, à la fois honnête (« fair ») et violente, et reposant là encore sur une forme de duplicité et de manipulation, puisqu'elle se fonde sur la capacité des protagonistes à bluffer. Robert Hampson souligne de surcroît le caractère bien moins spectaculaire de cette forme de piraterie, qui semble radicalement évidée de sa portée autrefois romantique : « As with Brown, there is a deheroizing and deglamorizing of the outlaw » (« Maps » 151). Néanmoins, cette piraterie est toujours associée à une errance constante, qui permet à Schomberg de conclure qu'il s'agit là de « desperadoes » (V 102), un terme employé dans *Treasure Island* pour décrire les pirates (TI 118) mais également typique du genre du western, qui commençait à se développer à l'époque. Jones met en évidence le caractère tout aussi amoral et illégal de cette piraterie des temps modernes lorsqu'il affirme : « [H]e depended on himself, as if the world were still one great, wild jungle without law » (V 108). Le terme de « desperado » introduit cependant une distinction avec les pirates traditionnels, eux aussi hors-la-loi, mais qui se résument généralement à des types dénués de complexité psychologique. Jones, ce « desperado », apparaît en réalité littéralement désespéré, étant sujet à des crises de mélancolie et d'ennui : « Regular fits of laziness » (V 140) ; « Martin, I am bored » (V 141). Cette décadence et cette inertie passagère

mettent en évidence la modernité du nouveau pirate désormais affectée par l'ennui fin-de-siècle, comme on l'observe également à travers la figure de Gentleman Brown, décrit dans *Lord Jim* en des termes similaires (« weariness » (LJ 295)). Tout comme ce dernier, Jones est également mû par des intentions bien plus complexes que les pirates typiques, comme il en fait part à Heyst qui peine lui aussi à saisir l'essence de ce personnage étrange, le qualifiant tantôt de « brigand », de « swindler » (V 358-59) et de « morbid, senseless sort of bandit » (V 362) : « I am the world itself, come to pay you a visit. In another sense I am an outcast—almost an outlaw. If you prefer a less materialistic view, I am a sort of fate—the retribution that waits its time » (V 353-54). Cette instabilité linguistique, illustrée par la prolifération de qualificatifs conflictuels employés pour désigner Jones, met en évidence la complexification du pirate ainsi que la difficulté accrue à définir son identité. Ce passage entre en effet en résonance directe avec les diverses descriptions de Gentleman Brown, qui tantôt est qualifié de « outcast[...] » (LJ 272), tantôt incarne lui aussi le monde extérieur, et une forme de rétribution implacable : « [I]t was a lesson, a retribution » (LJ 309). Les intentions complexes de Brown (LJ 269) font écho à l'affirmation de Jones lorsqu'il comprend qu'il n'y a pas de trésor sur l'île : « All my life I have been seeking new impressions, and you have turned out to be something quite out of the common. Martin, of course, looks to the material results. He's simple—and faithful—and wonderfully acute » (V 359). Ce passage met en regard le pirate complexe et son pendant plus « simple », bien qu'en réalité Ricardo ne soit pas aussi simple que son maître ne l'affirme, et finisse par le trahir et lui mentir, cherchant lui aussi à obtenir bien plus que le trésor. Cette complexification du pirate, dont le désir d'enrichissement matériel est remplacé par des motivations bien plus abstraites, est soulignée par Heyst lorsqu'il s'exclame : « I wish to goodness you were the commonest sort of ruffian! » (V 354), regrettant presque métatextuellement la fin des pirates stéréotypiques. Même dans le cadre de la chasse au trésor classique, ils usent de tactiques bien différentes de celles des pirates traditionnels, préférant attendre et espionner plutôt que d'employer la violence et d'attaquer de front le maître des lieux. Jones suggère alors de le dépouiller aux cartes plutôt que de lui voler son trésor, revenant ainsi à sa tactique de prédilection, plus subtile que la violence directe et plus digne du gentleman pirate, désireux tout comme Brown d'assouvir sa soif de vengeance à l'encontre de ce représentant du monde qui l'a rejeté :

On reflection it seems to me that to propose a game is as good a way as any to let him understand that the time has come to disgorge. It's less—how should I say?—vulgar. He will know what it means. It's not a bad form to give to the business—which in itself is crude, Martin, crude. [...] You, of course, would shoot him at once, but I shall enjoy the refinement and the jest of it. He's a man of the best society. I've been hounded out of my sphere by people very much like that fellow. How enraged and humiliated he will be! I promise myself some exquisite moments while watching his play. (V 313-14)

Même Ricardo tente de convaincre Lena de lui révéler l'emplacement du trésor et de s'enfuir avec lui, employant lui aussi une forme de persuasion verbale plutôt que la violence physique, même si cette persuasion est ici encore comparée à un combat physique sans pitié : « the fatigue of a

mental rather than physical contest » (V 275), « as tired as if I had been pouring my life-blood here on these planks for you to dabble your white feet in » (V 370). Cette tactique inhabituelle se retourne finalement contre lui puisque c'est Lena qui finit par le désarmer, d'abord métaphoriquement puis littéralement, étant passée maîtresse dans l'art de la persuasion et de la manipulation (« duplicity » (V 278)) à tel point que son assaillant se retrouve finalement à ses pieds, soumis et conquis (V 370), ce qui subvertit à nouveau l'image du pirate puissant et indomptable.

1.2. Parias des îles

Une subversion similaire est mise en place dans *The Ebb-Tide*, dont les trois protagonistes se font pirates de fortune lorsqu'ils décident presque malgré eux de dérober la goélette qu'on leur a mise entre les mains. Ces parias semblent en effet tout aussi désespérés que les desperados de *Victory* ou que Gentleman Brown et ses acolytes (« desperate » (LJ 275) ; « he was tired of his life, and not afraid of death » (LJ 270)) : « "I'm desperate," returned Davis. "I've got a chance; I may never get another" » (TET 148). Davis, qui a d'ailleurs pour alias « Captain Brown » (TET 156) à l'orée de l'aventure, use de la même technique de persuasion que Brown et Silver lorsqu'il met Herrick au pied du mur, présentant paradoxalement le refus de la piraterie comme une trahison et un manquement à son honneur de la part de Herrick, d'autant plus que l'unique alternative serait pour ce dernier le suicide, s'il veut échapper à la prison : Davis présente ainsi la piraterie comme un acte presque pieux, puisqu'elle permet d'éviter à Herrick de commettre le péché ultime du suicide, que même Davis se refuse à commettre (« *Get thee behind me, Satan!* » (TET 149)). En outre, un tel refus de la part de Herrick anéantirait tout espoir de réintégration à la société et à sa famille pour Davis, motivé non par la cupidité mais par le désir de subvenir aux besoins de ses enfants, complexifiant là encore les intentions du pirate : « Go drown yourself, and there goes my last chance—the last chance of a poor miserable beast, earning a crust to feed his family. I can't do nothing but sail ships, and I've no papers. And here I get a chance, and you go back on me! » (TET 150). Ce monologue presque tragique met en évidence le caractère désespéré de la situation de ces parias, qui fait encore une fois écho à celle de Brown à travers le recours à l'animalisation (« a hunted wild beast » (LJ 279)) et la peur de l'emprisonnement. De fait, le début de leur aventure est exactement similaire à celle de ce dernier puisque les deux équipages volent un navire, mais manquent dans leur hâte de charger suffisamment de provisions pour leur voyage, et sont obligés de trouver une île (plus ou moins) déserte où se ravitailler : « They were short of food and water [...]. With the stolen ship Brown did not dare to put into any port, of course. He had no money to buy anything, no papers to show, and no lie plausible enough to get him out again » (LJ 272). Les deux capitaines sont sans papiers, sans provisions et sans trésor au moment où apparaît providentiellement l'île déserte sur la carte, leur évitant de peu le recours à une violence horrifique (« a few days of calm would have brought unmentionable horrors on board that schooner » (LJ

273) ; « Here and there the gage thrown down, and battle offered » (*TET* 183)). Un parallèle peut également être établi ici avec le trio de *Victory*, ces hors-la-loi se retrouvant eux aussi sans eau sur leur barque, manquant de mourir de soif et même de s'entretuer, avant de parvenir sur l'île de Heyst : « Another mile would have done for us » (*V* 221).

De surcroît, Davis se compare lui aussi à des pirates du XIX^e siècle, mentionnant tout comme Marlow dans *Lord Jim* les noms de Hayes et de Pease, célèbres pirates de l'époque : « I'm going to own that schooner. It's nothing new; it's done every year in the Pacific. Stephens stole a schooner the other day, didn't he? Hayes and Pease stole vessels all the time. And it's the making of the crowd of us » (*TET* 148). Herrick émet cependant des doutes quant à la possibilité de toute forme de piraterie à leur époque, en raison de la présence accrue de la civilisation dans les îles : « But Hayes had these wild islands where he used to call » (*TET* 151), ce à quoi Davis répond en réaffirmant la possibilité d'une île pour ces pirates des temps modernes, même au tournant du siècle : « "We have the wild islands of Peru," retorted Davis. "They were wild enough for Stephens, no longer agone than just last year. I guess they'll be wild enough for us" » (*TET* 151). Ils s'inscrivent ainsi consciemment dans la lignée de pirates réels mais également fictifs, puisqu'on ne trouve aucune trace historique de Stephens, tandis qu'ils se considèrent également comme les successeurs de l'ancien capitaine du navire et de son second, Wiseman et Wischart, personnages fictionnels qui incarnent une nouvelle forme de piraterie ou du moins d'escroquerie, puisqu'il s'agissait pour eux de saborder leur propre navire dans l'espoir d'obtenir l'argent de l'assurance : « We're their heirs, I guess » (*TET* 179). Le trio décide finalement d'accomplir ce que leurs successeurs avaient entamé, et compare l'ancienne forme de piraterie à la nouvelle : « The old game was a risky game. The new game's as safe as running a Vienna Bakery » (*TET* 180). Cette comparaison triviale met métatextuellement en évidence le caractère peu romantique de cette nouvelle forme de piraterie, qui paraît dénuée de toute forme d'aventure.

L'onomastique révèle aussi une autre filiation, puisque le nom de Davis est certes le même que celui du capitaine de *L'Ipecacuanha* dans *The Island of Doctor Moreau*, mais c'est aussi celui d'un célèbre pirate du XVIII^e siècle mentionné dans l'ouvrage de Captain Johnson¹, et dont l'histoire a de nombreux points communs avec celle de Davis et de ses acolytes : lui aussi s'associe temporairement à deux partenaires, La Buse (parfois surnommé également La Bouche, alias Olivier Levasseur, célèbre pirate français ayant croisé dans les Caraïbes et l'océan indien), et Thomas Cocklyn, un pirate anglais, avec lesquels il capture un navire et prend possession d'un fort en Sierra Leone. C'est également l'alcool qui sème la discorde parmi eux puisqu'ils se disputent, ivres, et

¹ Il est, par conséquent, possible que Wells ne se soit pas inspiré de Stevenson, contrairement à ce qu'affirment Stephen Derry (437), Simon James (70) et Linda Dryden (*Fin de siècle* 40), mais plutôt que le nom de leur capitaine dérive en réalité de la même source, celle de Johnson. Néanmoins, le fait que les deux capitaines aient le même prénom, John, tandis que le pirate de Johnson se prénommaient Howell, tend à prouver que Wells emprunte bien à Stevenson, la coïncidence étant trop flagrante pour qu'on puisse l'ignorer.

décident de reprendre séparément leur route. Un épisode de l'histoire de Davis fait particulièrement écho à l'aventure de ce trio sur l'île, lorsque ce dernier parvient un jour au fort d'un gouverneur esclavagiste en Gambie, et prétend être un honnête marchand désireux d'acheter des esclaves. Il est alors invité à dîner par le gouverneur, accompagné de deux de ses acolytes, et prend le gouverneur par surprise au cours de ce dîner, le désarmant et prenant possession du fort : il tentera plus tard de mettre en œuvre une machination similaire afin de s'emparer du trésor dissimulé sur l'île portugaise de Principe, invitant le gouverneur sur son navire afin le retenir prisonnier. Toutefois, Davis sera trahi par l'un des membres de son équipage, qui informera le gouverneur de ce stratagème, et ce sera finalement ce dernier qui piègera Davis et ses comparses en les invitant tout d'abord à un rafraîchissement dans son fort, leur tendant une embuscade sur le chemin, embuscade qui sera fatale à Davis. Dans *The Ebb-Tide*, l'aventure de Davis et ses deux compagnons de fortune lorsqu'ils parviennent sur l'île de l'esclavagiste Attwater semble être un condensé de ces deux épisodes de l'histoire du Davis de Johnson, ces derniers cherchant à attirer Attwater sur leur navire afin de lui dérober ses perles, avant d'être invités à dîner chez lui : mais Attwater a bien entendu deviné leurs intentions, et l'aventure pirate du trio s'achève ici avant d'avoir commencé, Huish révélant leurs intentions à Attwater sous l'effet de l'alcool, tandis qu'Herrick finit par trahir ses comparses et rejoindre Attwater, comme Howell Davis fut trahi par l'un de ses matelots.

Attwater met néanmoins en évidence le caractère décrépité de ces pirates des temps modernes, dont tous les plans échouent lamentablement et qui apparaissent totalement dépourvus de la prestance de leurs fameux ancêtres : « [Y]ou seem to me to be a very twopenny pirate! » (*TET* 224) Si ces pirates ne sont pas cette fois qualifiés de spectres ni de squelettes, Huish semble littéralement se décomposer lorsqu'Attwater le repousse, et apparaît tout aussi grotesque que le squelette désarticulé de Jones dans *Victory* :

With an extraordinary simultaneous dispersion of his members, that gentleman bounded forth into space, struck the earth, ricocheted, and brought up with his arms about a palm. His mind was quite a stranger to these events; the expression of anguish that deformed his countenance at the moment of the leap was probably mechanical; and he suffered these convulsions in silence; clung to the tree like an infant; and seemed, by his dips, to suppose himself engaged in the pastime of bobbing for apples. (*TET* 224)

La comparaison infantile souligne le caractère dégradé de ce pirate qui envisage, tout comme Jones, la piraterie comme un jeu (« game » (*TET* 180) ; « bobbing for apples » (*TET* 224) ; « I'm playful » (*TET* 234) ; « Fair play » (*TET* 235)), tandis que son démembrement est reflété visuellement dans le texte par l'accumulation paratactique de propositions séparées par des points-virgules, qui donne à la phrase un aspect tout aussi désarticulé. Huish est, tout comme Jones, semblable à une marionnette du fait de son aspect totalement silencieux, dépourvu de conscience et désarticulé, impression renforcée par son expression presque clownesque (« deformed his countenance ») ainsi que par l'usage du terme « mechanical ». L'emploi ironique du terme « gentleman » pour désigner cette créature grotesque démontre encore une fois à quel point ces

nouveaux pirates subvertissent la notion de gentleman, dans un mouvement de dégradation qui se fonde sur le potentiel transgressif du corps grotesque tel que défini par Bakhtin dans son texte sur le carnavalesque (*L'Œuvre* 315). De fait, la différence de classe entre les trois acolytes se trouve proprement abolie par le caractère désespéré de leur situation, puisqu'ils sont tous trois d'anciens *beachcombers* : « E's skipper on deck right enough, but not below. Below, we're all equal, all got a lay in the adventure; when it comes to business, I'm as good as 'e; and what I say is, let's go into the 'ouse and have a lush, and talk it over among pals » (*TET* 193). Le langage et l'accent cockney reproduits ici par la graphie constituent des marqueurs sociaux très clairs et entrent en contradiction directe avec le contenu de la phrase, laquelle abolit les rapports de classe : ceux-ci seront progressivement réaffirmés sur l'île, où Attwater s'alliera finalement à Herrick contre les deux autres, de classe inférieure, bien qu'il adopte également Davis comme son pieux disciple, une fois sa conversion effectuée.

Selon Roslyn Jolly, Attwater est certes un gentleman mais il est également lui aussi un pirate (« Piracy » 170), puisqu'il est à l'origine d'un trafic de perles et usurpe l'autorité impériale britannique, se faisant passer pour un colon et un missionnaire sur son île : en cela Attwater lui-même s'apparente à Howell Davis, ce dernier se faisant passer pour le capitaine d'un navire militaire britannique lorsqu'il aborde l'île de Principe et prétend être à la recherche de pirates. La piraterie se présente ainsi dans la plupart de ces œuvres comme une forme de manipulation ou de simulacre, que ce soit à travers la feintise qu'impliquent les jeux d'argent ou à travers diverses formes de tromperie et d'usurpation d'identité, comme c'est également le cas dans *The Wrecker*, dont les protagonistes poussent encore plus loin la supercherie. Ils ont en effet tout comme les deux trios une propension au jeu, puisqu'ils passent leur temps sur l'île à jouer leur part du trésor aux cartes, bien qu'ils renoncent finalement à leurs gains. En outre, le capitaine du navire qui les secourt se comporte lui-même en pirate, et cherche à s'emparer de leur trésor en échange d'un passage vers le continent, confirmant les craintes de Wicks qui mentionne lui aussi le fameux pirate Hayes : « Now, suppose it was fishy; suppose it was some kind of Bully Hayes business! It's my opinion we'd better be on hand with the pistols » (*TW* 368). Captain Trent entretient les mêmes craintes au regard des naufragés, qu'il soupçonne d'être eux-mêmes des pirates : « But you'll allow it's a queer thing when a boat turns up in mid-ocean with half a ton of specie—and everybody armed » (*TW* 369). Néanmoins, c'est Captain Trent qui ouvre finalement les hostilités entre les deux clans et met en œuvre une nouvelle forme de piraterie, ce pirate-banquier s'appuyant désormais sur la loi de l'offre et de la demande afin d'extorquer leur trésor aux naufragés. Il apparaît tout aussi démagogue et cruel que le capitaine de l'*Ipecacuanha* dans *The Island of Doctor Moreau* lorsque ce dernier refuse de ramener le naufragé Prendick jusqu'au continent, l'abandonnant au large de l'île (« I'm the law here » (*IDM* 17)) :

“[...] Reason’s between two people, and there’s only one here. I’m the judge; I’m reason. If you want an advance you have to pay for it”—he hastily corrected himself—“If you want a passage in my ship, you have to pay my price,” he substituted. “That’s business, I believe. I don’t want you, you want me.” (*TW* 372)

Le langage du banquier et celui du pirate semblent ici interchangeables, à tel point que le capitaine lui-même les inverse (« corrected himself »), comparant ensuite lui aussi cette nouvelle forme de piraterie prétendument légitime à un jeu : « Turn about’s fair play. [...] All’s fair in love and business » (*TW* 372). Le commerce apparaît ainsi comme une forme de piraterie déguisée, dans la mesure où il n’est plus régulé par un code moral et où, par conséquent, tous les coups sont permis. C’est alors que, poussés à bout, les naufragés se font eux-mêmes pirates suite au meurtre impulsif du capitaine par Mac, outré par un tel manque de bienséance (« ye haven’t the civility of a bug » (*TW* 373)) : ces nouveaux pirates brouillent eux aussi les distinctions de classe et la définition du concept de gentleman puisque c’est ici un simple marin qui donne une leçon de bienséance au gentleman-pirate Trent, tandis que Carthew, d’origine aristocratique, se fait lui aussi pirate. En effet, l’acte irréfléchi de Mac entraîne alors une lutte à mort contre l’équipage du bateau dont ils s’emparent, piratant non seulement le navire mais également l’identité de ses occupants, éliminés jusqu’au dernier : ils prétendent que le *Flying Scud* s’est échoué (« the sham wreck » (*TW* 392)) et se font passer pour son équipage afin d’obtenir un passage à bord d’un navire militaire anglais qui apparaît providentiellement à l’horizon alors que Wicks échoue à manœuvrer le brick. Aussi la piraterie moderne a-t-elle là encore trait à une forme de simulacre, qui permet cette fois-ci à l’équipage non pas d’amasser des richesses mais de protéger son trésor et d’échapper à la fois à la prison et à l’isolement insulaire. L’onomastique tend encore une fois à appuyer cette lecture de la supercherie élaborée par Wicks et ses acolytes comme une forme de piraterie, le prénom du père de Carthew étant celui de Singleton, qui ne peut que rappeler le célèbre Captain Singleton, le pirate-marchand de Defoe : Carthew deviendra lui-même un honnête homme d’affaire, et fera de Dodd le subrécargue de sa goélette (*TW* 402). On observe ainsi à la fois une filiation consciente entre ces pirates des temps modernes et leurs ancêtres, mais également un renouveau des pratiques et du traitement de la piraterie par les auteurs, qui en subvertissent certains aspects et mettent en évidence la décrépitude de la piraterie au tournant du siècle, laquelle semble avoir largement épuisé son potentiel romanesque et aventureux à l’époque. Ces nouveaux récits de piraterie pourraient alors être interprétés comme la chronique d’un naufrage annoncé de la piraterie classique au tournant du siècle, à mesure que la civilisation s’étend à travers les mers jusqu’aux dernières îles désertes, et anéantit progressivement la possibilité d’une île au trésor pour ces pirates des temps modernes, dont la quête semble définitivement vouée à l’échec.

2. Des figures féminines ambivalentes

On a vu en première partie à quel point les récits d'aventures insulaires se caractérisaient généralement par l'absence de femmes, ou par la présence de figures féminines secondaires extrêmement stéréotypées, comme celle de la vahiné. Partant, le renouveau de l'aventure insulaire au tournant du siècle passe précisément par la mise en œuvre de récits qui jouent avec ces stéréotypes et introduisent au cœur de l'aventure des figures féminines fortes, elles aussi porteuses de la « double marque » caractéristique de l'aventure insulaire chez nos auteurs, dans la mesure où elles ne semblent confirmer les codes du *romance* que pour mieux les subvertir de l'intérieur. Même *Treasure Island*, qui relègue son unique personnage féminin à la périphérie de l'aventure et semble a priori confirmer les stéréotypes de genre entretenus par l'aventure classique, associant le genre féminin à la sphère domestique et maternelle, offre néanmoins un portrait ambivalent de ce personnage, qui s'illustre par son honnêteté et son courage lorsque les villageois apeurés refusent de lui apporter leur aide :

They say cowardice is infectious; but then argument is, on the other hand, a great emboldener: and so when each had said his say, my mother made them a speech. She would not, she declared, lose money that belonged to her fatherless boy; "If none of the rest of you dare," she said, "Jim and I dare. Back we will go, the way we came, and small thanks to you big, hulking, chicken-hearted men. We'll have that chest open, if we die for it." (TI 31)

Elle renverse ainsi les rapports de genre, condamnant les hommes pour leur lâcheté à travers l'usage de l'antithèse « you big, hulking, chicken-hearted men », qui met en évidence la contradiction entre leur apparente supériorité physique et leur infériorité morale : elle joue en outre un rôle clé au sein de l'intrigue, puisque sans cet acte de bravoure ce sont les pirates qui se seraient emparé de la carte, mettant fin à l'aventure avant même qu'elle n'eût commencé. Cependant, la mère de Jim finit tout de même par confirmer certains stéréotypes de genre lorsqu'elle s'évanouit et empêche leur fuite, ambivalence mise en évidence par Jim lorsqu'il se retrouve seul face à ses ennemis et s'exclame : « How I cursed the cowardice of the neighbours; how I blamed my poor mother for her honesty and her greed, for her past fool-hardiness and present weakness! » (TI 36). La mise en regard d'adjectifs contradictoires souligne la dualité de cette figure, qui incarne et subvertit simultanément les stéréotypes de genre, reflétant à merveille la stratégie de subversion consciente des codes qui caractérise le traitement des personnages féminins chez nos auteurs.

2.1. La nouvelle vahiné

Il en va ainsi d'Uma dans *The Beach of Falesá*, dont la première apparition se conforme en tous points au stéréotype de la vahiné : le caractère artificiel et figé de son portrait est mis en évidence par la métaphore sculpturale « the lips and the chin cut like any statue's » (TBF 7), bien que l'ambivalence de son langage corporel mette immédiatement en question ce cliché. « Then she

stood with her head bent, and heard Case to an end, spoke back in the pretty Polynesian voice, looking him full in the face, heard him again in answer, and then with an obeisance started off » (*TBF* 7) : l'attitude déférente mise en évidence par la posture d'Uma ainsi que par la révérence finale est contrebalancée par son assurance et sa capacité à soutenir le regard de Case lorsqu'elle s'adresse à lui, subvertissant le stéréotype de la vahiné silencieuse et docile. On observe une ambivalence similaire lors de la cérémonie de « mariage », Uma apparaissant à nouveau comme l'incarnation de la vahiné à demi-nue, parée de fleurs, d'ornements et de senteurs envoûtantes :

She was dressed and scented; her kilt was of fine tapa, looking richer in the folds than any silk ; her bust, which was the colour of dark honey, she wore bare only for some half a dozen of necklaces of seeds and flowers; and behind her ears and in her hair she had the scarlet flowers of the hibiscus. She showed the best bearing for a bride conceivable, serious and still. (*TBF* 11)

Encore une fois, l'usage du terme sculptural « bust » ainsi que son immobilité soulignent l'aspect figé de cette représentation, tandis qu'elle semble ensuite à nouveau se conformer au cliché de l'indigène primitive et infantile, jouant au chat avec Wiltshire : « [T]he thing was done so like a child or a kind dog » (*TBF* 12). Toutefois, ces images stéréotypées entrent en contradiction directe avec la comparaison suivante, comme en témoigne l'emploi de la conjonction concessive : « [B]ut in the house she had carried it the way a countess might, so proud and humble. [...] [I]t came over me she was a kind of countess really, dressed to hear great singers at a concert, and no even mate for a poor trader like myself » (*TBF* 12). Ce passage renverse de façon radicale non seulement la hiérarchie sociale coloniale mais également les rapports de genre, dans la mesure où Wiltshire souligne la supériorité à la fois morale et sociale d'Uma, qui prend par la suite un fort ascendant sur lui : « I saw I was clean gone; and if she was to make a fool of me, she must » (*TBF* 30). De surcroît, comme on l'a vu elle jouera un rôle crucial dans la lutte de Wiltshire contre Case, l'aidant à décoder le mystère entourant le tabou dont il est victime et à déjouer les machinations de Case. De fait, elle fera preuve d'une grande bravoure lorsqu'elle s'élancera à son secours, domptant sa peur des *aitus* afin de l'avertir de la venue de Case, acte dont Wiltshire reconnaît l'héroïsme : « I won't forget this night. You're a trump, and that's what's wrong with you » (*TBF* 64). Il renverse à nouveau les rapports de genre lorsqu'il conclut en offrant un ultime portrait d'Uma plusieurs années plus tard, au moment de la narration : « She's turned a powerful big woman now, and could throw a London bobby over her shoulder. But that's natural in Kanakas too, and there's no manner of doubt that she's an A1 wife » (*TBF* 71). La référence au policier londonien apparaît proprement incongrue et défamiliarisante, tandis que la supériorité physique d'Uma sur cette figure d'autorité métropolitaine inverse à la fois la hiérarchie coloniale et de genre, et prend le contrepied de la description initialement stéréotypée d'Uma comme un être craintif et chétif. Ce contraste est renforcé par l'emploi de l'adjectif « powerful », conventionnellement associé au genre masculin, qualité qui n'entre ici nullement en contradiction avec sa capacité à remplir son rôle d'épouse, bien

au contraire (« she's an A1 wife »), et subvertit l'idéal victorien de l'ange de la maison tel que défini notamment par Coventry Patmore dans son célèbre poème, « The Angel in the House ».

Comme le remarque Roslyn Jolly, Uma n'est pas le seul personnage féminin du recueil à offrir une représentation extrêmement positive et non stéréotypée de la femme insulaire, et à s'inscrire en faux au regard des types féminins que l'on rencontre généralement au sein de l'aventure classique, puisque l'on retrouve des figures similaires dans « The Isle of Voices » et dans « The Bottle Imp » :

What is interesting about the female characters in these stories is not just that they break up the traditionally all-male world of Stevensonian fiction and allow Stevenson to write about love and sex, but that they are such positive representations of native women and such powerful forces within the plots. (Jolly, « Introduction » xxi)

À ce titre, Keola est successivement secouru par deux courageuses figures féminines dans « The Isle of Voices », puisque c'est tout d'abord l'épouse qu'on lui donne sur l'île qui tente de le sauver en l'avertissant du dessein mortifère des membres de sa tribu, lesquels prévoient en réalité de le dévorer avant leur départ de l'île. Sa première femme Lehua fait ensuite preuve de tout autant de bravoure lorsqu'elle secourt Keola et brave son dangereux père, lui dérobant sa magie afin de ramener Keola à Molokai.

De façon similaire, Kokua, la femme de Keawe dans « The Bottle Imp », apparaît au premier abord telle une naïade surgie des eaux, à demi-nue et d'une beauté éblouissante :

Then he saw her white shift flutter as she put it on, and then her red holoku; and by the time he came abreast of her she was done with her toilet, and had come up from the sea, and stood by the track-side in her red holoku, and she was all freshened with the bath, and her eyes shone and were kind. (TBI 83)

L'artificialité du cliché de la vahiné séductrice qu'elle semble incarner est mise en évidence par la nature proprement picturale de ce portrait, esquissé en une accumulation de touches successives, à travers l'emploi récurrent d'adjectifs de couleur ainsi que la répétition polysyndétique de la conjonction de coordination « and », qui rythme la phrase et semble imiter le mouvement répétitif du pinceau. Néanmoins, le symbolisme contradictoire des couleurs (le blanc pour l'innocence et la naïveté, et le rouge pour l'audace et le danger) introduit dès l'abord une forme d'ambivalence au sein de cette représentation a priori stéréotypée, ambivalence qui se trouve confirmée lorsque sa conformité au cliché est immédiatement mise en question par la description de son caractère, en rien conforme à celui de la jeune insulaire docile et timide : « [T]he girl was as bold as brass under the eyes of her parents, and made a mock of Keawe, for she had a quick wit » (TBI 84). Non seulement a-t-elle davantage d'esprit que Keawe, mais elle est également plus instruite que ce dernier, comme elle le démontre un peu plus loin, affirmant sa supériorité intellectuelle : « “You know nothing,” said she. “I was educated in a school in Honolulu; I am no common girl” » (TBI 92). C'est en effet grâce à sa connaissance supérieure du monde qu'elle parvient à le sortir de l'impasse dans laquelle il se trouve, faisant preuve d'une incroyable ingénuité

et d'un courage héroïque, comme en témoigne la rhétorique grandiloquente et chevaleresque qu'elle emploie : « And I tell you, I shall save my lover. [...] Come, my Keawe! kiss me, and banish care. Kokua will defend you » (*TBI* 92). Tout comme Uma, elle renverse ainsi les stéréotypes de genre et prend l'ascendant sur Keawe, devenant l'actrice principale de l'intrigue, là où son mari se trouve relégué au rôle passif de damoiseau en détresse – c'est elle qui donne les ordres et s'occupe des préparatifs de leur voyage, tandis que Keawe s'incline : « “Be it as you will, then; take me where you please: I put my life and my salvation in your hands.” Early the next day Kokua was about her preparations. She took Keawe's chest that he went with sailing [...] » (*TBI* 92). L'emploi répété du pronom « she » ainsi que de l'adjectif possessif « her » met en relief le monopole qu'elle détient sur l'action à cette étape de l'intrigue, tandis que les rapports de genre stéréotypés sont encore une fois inversés lorsque le narrateur remarque un peu plus loin : « Kokua was more bold than Keawe » (*TBI* 93). Elle en fait à nouveau la preuve lorsqu'elle se rend compte que son plan initial n'a pas porté ses fruits, et décide de se sacrifier à son tour pour son mari dans un monologue digne d'une héroïne tragique :

Am I so dull of spirit that never till now I have surmised my duty, or have I seen it before and turned aside? But now, at least, I take up my soul in both the hands of my affection: now I say farewell to the white steps of heaven and the waiting faces of my friends. A love for a love, and let mine be equalled with Keawe's! A soul for a soul, and be it mine to perish! (*TBI* 94)

Le ton grandiloquent et théâtral de ce passage est illustré par l'emploi de nombreuses figures rhétoriques, telles que l'anaphore en « now », les questions rhétoriques et le parallélisme final, renforcé par l'emphase des tournures exclamatives. Cette profession de courage et de force contraste en tous points avec la position d'extrême faiblesse dans laquelle se trouve Keawe, puisqu'elle le voit littéralement à terre : « There, under the bananas, lay Keawe, his mouth in the dust, and as he lay he moaned. [...] [I]t became her little in the hour of weakness to intrude upon his shame » (*TBI* 94). Elle semble en outre prédestinée à ce rôle par l'étymologie de son prénom, qui signifie « personne secourable » dans la langue hawaïenne, comme le remarque Keawe à la fin de la nouvelle : « and thanking her for saving him, and calling her the true helper after all » (*TBI* 97). Toutefois, il retrouve son courage lorsqu'il constate le sacrifice consenti par sa femme, et décide de se sacrifier à son tour pour elle : le caractère répétitif de cet acte ainsi que la réversibilité de leurs positions (« It was near the same spot where Kokua had waited the night before » (*TBI* 101)) met en évidence l'aspect non-genré de l'action héroïque, qui n'est plus désormais l'apanage du personnage masculin.

2.2. De la princesse à l'héroïne

On observe une réversibilité similaire dans *Victory* de Conrad, dont le personnage féminin, Lena, apparaît au premier abord dans une position de détresse et de faiblesse semblable, misérable

orpheline vivant sous la coupe d'un chef d'orchestre et de sa femme, les Zangiacomo, se produisant d'hôtel en hôtel avec leur orchestre féminin. Davidson compare en effet la situation de ces femmes à celle d'esclaves (« not much better than slaves really » (V 39)), et caractérise l'acte de Heyst comme « the rescue of a distressed human being » (V 39). Néanmoins, la même ambivalence est introduite dès la première description dont elle fait l'objet, à travers un usage semblable du symbolisme des couleurs :

It was evident that she was a girl; it was evident in the outline of the shoulders, in the slender white bust springing up, barred slantwise by the crimson sash, from the bell-shaped spread of muslin skirt hiding the chair on which she sat averted a little from the body of the hall. Her feet, in low white shoes, were crossed prettily. (V 68)

Lena semble a priori se conformer au stéréotype de la damoiselle en détresse, avec l'emploi d'adjectifs diminutifs qui soulignent sa fragilité (« slender » ; « small » (V 68)), tandis qu'elle se distingue des autres femmes par sa jeunesse et ses charmes (« attractively » ; « prettily » (V 68)). Telle l'héroïne d'un conte de fée, elle est victime de la méchanceté d'une marâtre acariâtre, et apparaît typiquement passive et soumise, comme en témoigne son immobilité sculpturale ainsi que la répétition anaphorique de l'adverbe privatif « without », niant toute forme d'agentivité : « She was looking down, very still, without colour, without glances, without voice, without movement » (V 70). C'est précisément cette détresse qui réveille l'instinct chevaleresque de Heyst, qui vole à son secours, et se fait son chevalier servant : « But can I do anything? What would you wish me to do? Pray command me » (V 70). Lena semble bel et bien avoir trouvé son prince charmant, avec lequel elle s'enfuit alors sur son île, devenant ainsi « princess of Samburan » (V 183). Toutefois, l'extrême désespoir de sa situation initiale est contrebalancé par la hardiesse de son caractère, qui vient contredire son apparente passivité à travers l'usage d'adjectifs au sémantisme contradictoire : « There was in it something indefinably audacious and infinitely miserable—because the temperament and the existence of that girl were reflected in it » (V 71-72). L'ambivalence et la complexité de ce personnage, également reflétées par la diversité des prénoms qui lui sont octroyés (Tanner 22) – tantôt Alma, tantôt Magdalen, puis finalement Lena – est encore une fois mise en évidence un peu plus loin, à travers la description de la richesse des nuances exprimées par sa voix : « [H]er voice included all the modulations of pathos, cheerfulness and courage in its compass [...] » (V 74). Cette impression auditive est confirmée par la dualité dont elle fait montre lorsqu'elle prie Heyst de venir à son secours : « Her attitude was fierce and entreating at the same time—clamorous, in fact, though her voice had hardly risen above a breath » (V 77). La mise en regard de termes antithétiques, notamment au moyen de la conjonction concessive « though », souligne l'extrême ambivalence de Lena qui s'en remet, tremblotante et frêle, à Heyst, mais affirme simultanément sa bravoure et sa capacité à lutter physiquement pour son honneur : « Why, I could face him myself now that I know you care for me. A girl can always put up a fight » (V 82). C'est

exactement ce qu'elle fera lorsqu'elle subira les attaques répétées de Ricardo, lui-même subjugué par la force à la fois physique et mentale de cette jeune femme :

She defended herself in the full, clear knowledge of it, from the force of instinct which is the true source of every great display of energy, and with a determination which could hardly have been expected from a girl who, cornered in a dim corridor by the red-faced, stammering Schomberg, had trembled with shame, disgust, and fear [...]. (V 273)

Elle parvient ainsi à repousser Ricardo et à le mettre hors d'état de nuire, faisant preuve d'un courage sans faille (« determined and without fear » (V 274) ; « with a woman's frank courage » (V 278)), à tel point que ce dernier s'exclame : « Jee-miny! You are a wonder » puis « [y]ou aren't a tame one » (V 275), tandis qu'elle est ensuite qualifiée de « plucky » (V 275), un adjectif typiquement employé pour décrire les héros masculins des romans d'aventures classiques – notons également le passage du terme « girl » à celui de « woman », bien moins diminutif et désormais associé de façon intrinsèque à l'idée de courage au moyen du génitif possessif. Aussi Lena inverse-t-elle consciemment les rapports de genre et le rôle passif qu'elle semblait au premier abord jouer, s'efforçant de sauver à son tour son chevalier servant :

All her energy was concentrated on the struggle that she wanted to take upon herself, in a great exaltation of love and self-sacrifice, which is woman's sublime faculty; altogether on herself, every bit of it, leaving him nothing, not even the knowledge of what she did, if that were possible. She would have liked to lock him up by some stratagem. Had she known of some means to put him to sleep for days she would have used incantations or philtres without misgivings. (V 297)

Si certains stéréotypes propres au conte de fée semblent encore persister, tels que l'association des figures féminines fortes à une forme dangereuse de sorcellerie maléfique à travers la mention des incantations et des potions magiques, ce passage met néanmoins en œuvre une subversion consciente des codes du *romance* chevaleresque et du conte de fée auxquels l'aventure semblait auparavant se conformer, témoignant à nouveau de la « double marque » qui caractérise l'aventure chez Conrad aussi bien que chez Stevenson. En effet, c'est ici Heyst, son chevalier servant, qui se trouve désormais dans la posture de la princesse endormie tandis que Lena apparaît comme le preux chevalier et l'héroïne de l'intrigue, agissant de manière entièrement désintéressée en se sacrifiant pour le sauver. Conrad souligne cet héroïsme dans sa note au roman, lorsqu'il évoque l'origine de ses personnages : « I felt that she would be heroically equal to every demand of the risky and uncertain future » (V lxi), où contrairement à Heyst elle apparaît éminemment apte à s'élever au rang d'héroïne d'aventures.

L'aspect subversif de cette inversion est mis en évidence par le contraste entre son apparente infériorité physique et la mission héroïque qu'elle mène à bien : « [A] thrill went through her at the sudden thought that it was she who would have to protect him, to be the defender of a man who was strong enough to lift her bodily, as he was doing even then in his two arms » (V 289), où la structure clivée « it was she who » a pour fonction de mettre en relief le pronom féminin sujet, désormais à l'origine de l'action. Cette structure est employée à plusieurs reprises afin de souligner

cette inversion des rôles : « It was the man who had broken the silence, but it was the woman who led the way » (V 330), parallélisme qui met encore une fois en évidence le genre féminin de Lena ainsi que la capacité d'action physique qui lui est associée, puisqu'au lieu de son prénom c'est le groupe nominal générique « the woman » qui est employé, et mis en regard de « the man », dont l'action demeure simplement verbale. On retrouve la même structure lorsque Lena parvient finalement à s'emparer du couteau de Ricardo et le met littéralement à ses pieds : « She had his knife. It was she now who was deadly, while he was disarmed, no good for the moment » (V 375). Encore une fois, le pronom féminin est mis en relief par la structure clivée et opposé au pronom masculin au moyen de la conjonction concessive « while », soulignant l'inversion des stéréotypes de genre dont Lena est à l'origine. Tout comme Kokua, cette dernière incarne une héroïne d'autant plus tragique qu'elle ne parvient à triompher que dans la mort et se sacrifie littéralement pour son bien-aimé, puisque si elle parvient à s'emparer du couteau de Ricardo, c'est pour se voir abattue d'un coup de feu tiré par Gentleman Jones en direction de son acolyte.

Une inversion similaire des stéréotypes de genre est opérée par le personnage de Jewel dans *Lord Jim*, qui apparaît elle aussi au premier abord dans la posture de la damoiselle en détresse, orpheline subissant les mauvais traitements de son beau-père, Cornelius. La première description qui nous en est offerte rappelle étrangement celle d'Uma, en ce qu'elle fait usage des mêmes clichés paternalistes entretenus au sujet des femmes insulaires, qui les représentent conventionnellement comme des enfants ou des animaux sans défense : « His hurried, anxious whispers were cut short by the flitting of a white form within the house, a faint exclamation, and a child-like but energetic little face with delicate features and a profound attentive glance peeped out of the inner gloom, like a bird out of the recess of a nest » (LJ 212). Notons également le même usage des adjectifs diminutifs qu'au sein de la description de Lena (« faint » ; « little » ; child-like ») ainsi qu'une référence similaire à sa beauté (« delicate features »), qui ne fait que renforcer le cliché. À cela s'ajoute le symbolisme stéréotypé de la comparaison animale, évoquant à la fois petitesse et fragilité, tandis que la couleur blanche souligne cette fois encore l'apparente innocence de cette figure féminine. Toutefois, le stéréotype de la jeune fille naïve et fragile est là encore contrebalancé par la mention de la couleur rouge ainsi que par la description de ses cheveux lâchés, symboles (tous aussi stéréotypés) des dangers de la séduction féminine : « What I remember best is the even, olive pallor of her complexion, and the intense blue-black gleams of her hair, flowing abundantly from under a small crimson cap she wore far back on her shapely head. Her movements were free, assured, and she blushed a dusky red » (V 215). L'ambivalence qui caractérise l'ensemble des figures féminines étudiées plus haut est ici à nouveau introduite, non seulement à travers la mise en regard de couleurs opposées mais également, dans la deuxième phrase, à travers la contradiction entre son apparente assurance et la timidité évoquée par le rougissement, dualité qui se trouve ensuite clairement explicitée par Marlow : « Her manner presented a curious combination of shyness and

audacity » (*LJ* 214), puis un peu plus loin « [s]he was audacious and shrinking » (*LJ* 235). Ce passage fait étrangement écho à la description ambivalente de Lena (« indefinably audacious and infinitely miserable » (*V* 72)), d'autant plus que Jewel semble être dans une situation tout aussi désespérée que cette dernière lorsque Jim la rencontre : « He sympathised deeply with the defenceless girl, at the mercy of that “mean, cowardly scoundrel” » (*LJ* 220). Tout comme Heyst, Jim se fait alors son chevalier servant, prêt à affronter son cruel assaillant : « I can stop his game [...], just say the word » (*LJ* 221), tandis que Jewel affirme comme Lena sa capacité à se défendre toute seule : « She said—Jim told me impressively—that if she had not been sure he was intensely wretched himself, she would have found the courage to kill him with her own hands. “Just fancy that! The poor devil of a girl, almost a child, being driven to talk like that,” he explained in horror » (*LJ* 221). C'est ici Jim qui souligne la contradiction entre son apparente faiblesse et son incroyable audace, soit entre stéréotype et réalité, tandis que leurs positions sont ensuite radicalement inversées lorsque Jewel le réveille au beau milieu de la nuit et lui tend son propre revolver, l'exhortant à s'en servir contre des intrus s'étant introduits dans la propriété. Jim, qui croit à un appel à l'aide, s'empresse alors de voler à son secours, usant de la même formule que Heyst : « Certainly—of course—certainly—command me » (*LJ* 226). Cependant, le chevalier servant voit son rôle à nouveau subverti lorsque Jewel lui annonce qu'en réalité c'est après lui qu'en ont les quatre intrus, et que c'est elle qui est en train de le secourir : « He had followed her under the impression that it was she who wanted his help, and now he had half a mind to turn on his heel and go back in disgust » (*LJ* 227). On retrouve là encore la structure clivée, qui met en évidence l'inversion des rôles de genre, puisque c'est bien Jewel qui montait la garde chaque nuit, veillant sur le sommeil de son bel endormi : « Can I be always watching? » (*LJ* 228) lui demande-t-elle, l'enjoignant de fuir ou de se battre, et Jim de suivre docilement ses ordres. Elle continue de veiller sur lui dans le fort où il l'emmène ensuite, apparaissant successivement comme la princesse dans son donjon (« like knight and maiden » (*LJ* 238)) et comme le chevalier conquérant : « [S]he, though ready to make a footstool of her head for his feet, guarded her conquest inflexibly » (*LJ* 216). Ce passage met à nouveau en relief l'ambivalence de cette figure à travers l'usage de la conjonction concessive « though », qui illustre la contradiction inhérente à son attitude à la fois soumise et dominatrice. Symbole de féminité de par son apparence, elle se caractérise toutefois elle aussi par des traits de caractère typiquement associés au genre masculin au sein du roman d'aventures : « amazing pluck » (*LJ* 245) ; « a brave person groping in the dark » (*LJ* 235). De fait, lorsqu'elle prend le contrôle du fort et accueille les réfugiés dans son enceinte durant l'absence de Jim, elle fait preuve d'un courage et d'une éloquence dignes d'un valeureux chef de guerre :

There Jewel was in command, very efficient and high-spirited, obeyed by Jim's people [...]. The refugees crowded around her; and through the whole affair, to the very disastrous last, she showed an extraordinary martial ardour. It was to her that Dain Waris had gone at once at the first intelligence of danger [...]. In the council, held at eleven o'clock in the evening in Jim's dining-room, she backed up Dain Waris's advice for

immediate and vigorous action. I am told that she stood up by the side of Jim's empty chair at the head of the long table and made a warlike impassioned speech, which for the moment extorted murmurs of approbation from the assembled headmen. (*LJ* 276-77)

Se substituant momentanément à Jim, elle tient tête aux chefs du village et les exhorte au combat, illustrant en creux l'héroïsme pur dont Jim aurait pu faire preuve s'il avait été un aventurier classique : contaminé par le discours manipulateur de Brown, il exhortera au contraire les chefs du village à l'inaction, ce qui causera finalement sa perte, preuve de la supériorité de Jewel en matière d'art militaire. À son retour, constatant l'héroïsme dont elle a fait preuve en son absence, c'est Jim lui-même qui affirme sous couvert de plaisanterie la supériorité de Jewel au regard des hommes qui l'entourent, renversant ainsi les rôles de genre : « Later on he said jokingly that she was the best man of them all » (*LJ* 301). C'est cette même supériorité féminine dans l'adversité qu'affirme plus tôt Marlow lorsqu'il remarque :

[F]or it is only women who manage to put at times into their love an element just palpable enough to give one a fright—an extra-terrestrial touch. I ask myself with wonder—how the world can look to them—whether it has the shape and substance we know, the air we breathe! Sometimes I fancy it must be a region of unreasonable sublimities seething with the excitement of their adventurous souls, lighted by the glory of all possible risks and renunciation. (*LJ* 212)

Si l'on interprète métatextuellement ce commentaire, il semble que l'héroïsme féminin, du fait de son extrême intensité, soit bel et bien le seul type d'aventure à pouvoir encore prétendre à une forme de sublimité et de romanesque au tournant du siècle, ce qui expliquerait la présence de figures féminines clés au cœur de cette nouvelle forme d'aventure. Aussi l'aventure et l'héroïsme ne sont-ils plus l'apanage du genre masculin au sein de la littérature d'aventures stevensonienne et conradienne, et un certain nombre de figures féminines fortes, bien qu'elles semblent a priori les confirmer, mettent radicalement en question les codes traditionnels de l'aventure du fait de leur ambivalence constitutive. Si cette redistribution des rôles apparaît novatrice au regard de l'aventure classique, l'héroïsme féminin mis en évidence au sein de ces récits finit néanmoins par confirmer certains stéréotypes de genre, puisque le courage de l'ensemble de ces héroïnes est fondamentalement mis au service de la réussite ou de la survie du protagoniste masculin, qui conditionne leur propre triomphe : en effet, la « victoire » de Lena ne consiste pas en sa propre survie mais en celle de son bien-aimé aux dépens de la sienne, tandis que le décès de Jim signe l'échec des efforts de Jewel et met symboliquement fin à sa propre existence, la condamnant à pleurer sa perte en compagnie du vénérable Stein, dans la lignée de ses ancêtres féminines. En termes de caractérisation, il semble en outre que le courage de ces figures ait pour objet principal de mettre comparativement en évidence le manque de courage des protagonistes masculins, de plus en plus dépourvus des caractéristiques de l'aventurier classique.

3. Du héros solaire à l'anti-héros

3.1. Renouveau de la typologie classique

En apparence, la plupart des héros semblent pourtant se conformer à la typologie établie en première partie, où l'on a différencié les aventuriers par goût des aventuriers contraints mais également des spectateurs du monde, souvent incarnés par les explorateurs scientifiques. On retrouve cette distinction au sein de nos récits, qui comportent un certain nombre d'aventuriers par goût, comme Jim Hawkins par exemple, qui rêve à l'Île au trésor, examinant de près chaque détail de la carte et la peuplant des aventures les plus palpitantes, modelées de façon assez évidente sur les clichés entretenus par l'aventure insulaire classique :

[A]nd I lived on at the Hall under the charge of old Redruth, the game-keeper, almost a prisoner, but full of sea-dreams and the most charming anticipations of strange islands and adventures. I brooded by the hour together over the map, all the details of which I well remembered. I approached that island in my fancy, from every possible direction; I explored every acre of its surface; I climbed a thousand times to that tall hill they call the Spy-glass, and from the top enjoyed the most wonderful and changing prospects. Sometimes the isle was thick with savages, with whom we fought; sometimes full of dangerous animals that hunted us [...]. (TI 57)

On retrouve bien entendu le fantasme de l'exploration insulaire, monde de l'aventure par excellence si l'on s'appuie sur la définition élaborée au chapitre 3, du fait de son étrangeté ainsi que des nombreux dangers qu'elle recèle (Letourneux, *Roman* 39) : comme l'affirme Stevenson dans son célèbre essai « A Humble Remonstrance », « desire is a wonderful telescope » (94), et ce désir d'aventure permet à Jim d'obtenir une vision particulièrement romanesque de l'île. L'appel de l'aventure devient encore plus réel lorsque Jim reçoit la lettre de Trelawney leur annonçant que le navire les attend à Bristol, et se laisse emporter par l'enthousiasme communicatif du Squire, lui-même transporté par l'appel de l'aventure maritime (« Seaward Ho! Hang the Treasure! It's the glory of the sea that has turned my head » (TI 60)) : « You can fancy the excitement into which that letter put me. I was half beside myself with glee [...] » (TI 61). Mais c'est lorsqu'il parvient au port de Bristol que cette exaltation trouve son expression la plus marquante, à travers un passage qui s'apparente à du discours indirect libre de par son caractère paratactique, reflétant le transport et l'excitation de Jim à la vue des navires à quai, symboles de l'aventure maritime et insulaire à venir : « And I was going to sea myself; to sea in a schooner, with a piping boatswain, and pigtailed singing seamen; to sea, bound for an unknown island, and to seek for buried treasures! » (TI 63). L'usage de l'anaphore et du parallélisme ternaire, doublés de l'allitération des plosives [p] et [b] et de la sibilante [s], ajoutent au caractère lyrique de cette exclamation, qui se présente comme une accumulation de poncifs associés au voyage en mer et à l'appel de l'aventure.

De façon similaire, le Jim de Conrad est un aventurier par goût, dont la passion pour l'aventure maritime est éveillée par ses lectures : « Jim was one of five sons, and when after a course of light holiday literature his vocation for the sea had declared itself, he was sent at once to a

“training-ship for officers of the mercantile marine” » (*LJ* 7). C’est également à la vue des navires amarrés au port qu’il imagine avec excitation les aventures maritimes et insulaires qui l’attendent, constituées là encore d’un amas bigarré de topoï littéraires :

He could see the big ships departing, the broad-beamed ferries constantly on the move, the little boats floating far below his feet, with the hazy splendour of the sea in the distance, and the hope of a stirring life in the world of adventure. On the lower deck in the babel of two hundred voices he would forget himself, and beforehand live in his mind the sea-life of light literature. He saw himself saving people from sinking ships, cutting away masts in a hurricane, swimming through a surf with a line; or as a lonely castaway, barefooted and half naked, walking on uncovered reefs in search of shellfish to stave off starvation. He confronted savages on tropical shores, quelled mutinies on the high seas, and in a small boat upon the ocean kept up the hearts of despairing men—always an example of devotion to duty, as unflinching as a hero in a book. (*LJ* 7-8)

C’est le même bovarysme qui anime les deux héros, lesquels anticipent l’aventure maritime et insulaire à travers le prisme des histoires qu’ils ont lues ou qu’on leur a contées, dans la lignée de Ralph Rover ou du Capitaine Misson.

Ils correspondent de fait au premier abord au stéréotype du jeune héros courageux et vif, Jim Hawkins étant qualifié de « trump » (*TI* 48) par le Squire, tandis que Silver affirme à son sujet : « You’re as smart as paint » (*TI* 70). Il dompte sa peur de l’homme à la jambe de bois dès lors qu’il l’aperçoit, usant du terme typiquement associé aux courageux héros des « boys’ adventure stories », « pluck » : « I plucked up the courage at once, crossed the threshold, and walked right up to the man where he stood » (*TI* 66). Dans *Lord Jim*, la description du héros à l’orée de l’aventure semble elle aussi correspondre en tous points au portrait à la fois physique et moral du jeune aventurier typique, tel qu’incarné par Jack dans *The Coral Island* : « He was generally liked. [...] Having a steady head with an excellent physique, he was very smart aloft » (*LJ* 7). Ainsi que l’explique Linda Dryden : « His middle-class English background, blond, blue-eyed Anglo-Saxon good looks, gentlemanly demeanour and confident good nature all seem to mark him out as the typical hero of romance and adventure » (*Romance* 247). Lors de son aventure à Patusan, il apparaît effectivement comme un meneur né, et semble représenter, comme on l’a vu, le symbole de l’aventurier impérial britannique idéalisé et vénéré par les populations autochtones, à l’image d’un James Cook ou d’un Rajah James Brooke.

De surcroît, même lorsque le héros est contraint par les circonstances à partir à l’aventure, l’appel des confins finit bien souvent par l’affecter malgré lui, et il ne semble pouvoir résister au désir d’aventures. C’est notamment le cas de David Balfour dans *Kidnapped*, puisque si c’est bien le décès de ses parents qui le contraint à partir à l’aventure, élément déclencheur auquel viendra s’ajouter la trahison de son oncle perfide, il semble néanmoins heureux de quitter sa contrée natale à la découverte du monde : « I, for my part, was overjoyed to get away out of that quiet countryside [...] » (*K* 10), ou encore, lorsqu’il arrive au port de Queensferry : « [T]he spirit of all that I beheld put me in thoughts of far voyages and foreign places » (*K* 41). Comme de nombreux aventuriers, le héros orphelin se retrouve sans attaches, ressort fictionnel typique qui permet de

mettre en route l'aventure, le goût de l'aventure se logeant précisément dans ce passage de la stase au mouvement incarné par le départ du navire : « my pleasure in this new movement » (K 44). De façon similaire, dans *The Wrecker* Loudon Dodd se retrouve lui aussi orphelin, et doit quitter Paris pour San Francisco afin de pouvoir subvenir à ses besoins. Toutefois, il apparaît au premier abord perpétuellement tourné vers le passé et son séjour au quartier latin, insensible au charme des navires en partance pour le Pacifique et de l'aventure insulaire qu'ils symbolisent :

[B]ut scarce remarked amid that crowd of deep-sea giants, another class of craft, the Island schooner, circulates: low in the water, with lofty spars and dainty lines, rigged and fashioned like a yacht, manned with brown-skinned, soft-spoken, sweet-eyed native sailors, and equipped with their great double-ender boats that tell tales of boisterous sea-beaches. [...] To me, in my character of the Amateur Parisian, this island traffic, and the island world, were beyond the bounds of curiosity, and how much more of knowledge. (TW 117)

Notons le contraste entre l'accumulation d'adjectifs laudatifs qualifiant les navires et l'absence d'intérêt de la part de Loudon, qui semble dépourvu d'esprit aventureux, jusqu'au jour où il se découvre un intérêt pour les îles à travers un concours de circonstances fortuit qu'il se propose de détailler. Dans un passage particulièrement métatextuel, il commente ce revirement de situation inopiné, qui constitue un tournant crucial dans le récit : « But I was dull. I looked rather backward, keeping a kind eye on Paris; and it required a series of converging incidents to change my attitude of nonchalance for one of interest, and even longing, which I little dreamed that I should live to gratify » (TW 118). Le passage de la nostalgie d'une époque révolue au désir d'aventure est encore une fois médié par la tradition fictionnelle et littéraire existante, puisque c'est lorsqu'il rencontre une personnalité littéraire qui lui conte ses aventures dans les îles du Pacifique et lui offre un exemplaire d'*Omoo* de Melville, une œuvre ayant également pour cadre les mers du Sud, que Loudon Dodd fait pour la première fois l'expérience du désir d'aventure insulaire :

You know already how he tramped and starved, and had so fine a profit of living, in his days among the islands: and, meeting him, as I did, one artist with another, after months of offices and picnics, you can imagine with what charm he would speak, and with what pleasure I would hear. It was in such talks, which we were both eager to repeat, that I first heard the names—first fell under the spell—of the islands; and it was from one of the first of them that I returned (a happy man) with *Omoo* under one arm, and my friend's own adventures under the other. (TW 119)

Si l'on se fie à l'indice biographique, on peut identifier ce mystérieux personnage comme étant non pas Herman Melville, comme le suggère Jean-Pierre Naugrette (*L'Aventure* 193), mais Charles Warren Stoddard, auteur de *South Sea Idyls*, que Stevenson rencontra à San Francisco et qui lui aurait précisément fait découvrir les écrits de Melville, comme le confirment certaines de ses lettres ainsi que certains des écrits de Stoddard (Terry 88). La fascination de Dodd pour les îles dérive bien ici d'une expérience esthétique et littéraire initialement passive, tout comme lorsqu'il écouterait les longues histoires échangées par les marins de passage au « South Sea Club », au fond de la taverne de Black Tom :

Old schooner captains they were, old South Sea traders, cooks, and mates: fine creatures, softened by residence among a softer race: full men besides, though not by reading, but by strange experience; and for days together I could hear their yarns with an unfading pleasure. All had indeed some touch of the poetic; for the beach-comber, when not a mere ruffian, is the poor relation of the artist. (*TW* 123)

Ce sont les récits de ces marins-poètes qui lui permettent de se créer une vision idéalisée des îles du Pacifique, chant des sirènes dont l'expérience éveille en lui, comme en Jim Hawkins ou en Ralph Rover, le désir d'aventures insulaires : « the longings that at times assailed me » (*TW* 124) ; « so wonderful the attraction of a single foot of earth » (*TW* 194). Malgré l'appel irrésistible des îles, Dodd demeurera néanmoins un aventurier contraint puisqu'il faudra que les circonstances le mènent vers le Pacifique pour qu'il s'y rende, commentant métatextuellement cette nécessité narrative : « [T]o divert me from all former paths and send me cruising through the isles of paradise, some force external to myself must be exerted. Destiny herself must use the fitting wedge [...] » (*TW* 124). Il mentionnera à nouveau cet enthousiasme et ce désir d'aventure lors de son départ vers les îles : « [M]y heart inclined towards adventure » (*TW* 131), puis « [A]s we swept under cloudy Tamalpais and through the roaring narrows of the bay, the Yankee blood sang in my veins with suspense and exultation. Outside the heads, as if to meet my desire, we found it blowing fresh from the north-east » (*TW* 178). Aventurier contraint par la nécessité financière, il n'en est pas moins un aventurier par goût, séduit par les charmes de la fiction aventureuse insulaire qui font de lui un héros tout aussi bovaryque ou donquichottesque que les deux Jim, bien que son attitude au regard de l'aventure apparaisse d'ores et déjà bien plus ambivalente.

De façon similaire, dans *Victory* Heyst apparaît entièrement subjugué par le charme insulaire lorsqu'il s'exclame : « I am enchanted with these islands! » (*V* 6). De fait, il se caractérise au premier abord par une forme d'idéalisme et de bovarysme similaires à ses prédécesseurs puisqu'il est décrit comme « an utopist, a pursuer of chimæras » (*V* 8), puis comme un être romantique, doté du typique « pluck » (*V* 48-49), tandis que même son apparence physique semble confirmer son caractère aventureux : « At that epoch in his life, in the fulness of his physical development, of a broad, martial presence, with his bald head and long moustaches, he resembled the portraits of Charles XII, of adventurous memory. However, there was no reason to think that Heyst was in any way a fighting man » (*V* 8). L'usage des termes « martial » et « adventurous » souligne a priori sa nature aventureuse bien que la deuxième phrase, introduite par une conjonction concessive, mette immédiatement en question cet élément de caractérisation au moyen d'une négation, qui met encore une fois en évidence la subversion consciente des codes de l'aventure mise en œuvre par Conrad.

Si Heyst ne semble pas particulièrement aventureux, il est toutefois lui aussi poussé à le devenir lorsqu'il s'élance par deux fois presque malgré lui au secours d'une personne en détresse, et finit par y prendre goût, combinant à son tour les caractéristiques de l'aventurier contraint et de l'aventurier par goût : « I have never been so amused as by that episode in which I was suddenly

called to act such an incredible part. For a moment I enjoyed it greatly. It got him out of his corner, you know » (V 188). Notons l'usage répété de la voix passive, signe du caractère contraint de cette action, mais également l'insistance sur le plaisir lié à cet acte de bravoure (« amused » ; « enjoyed »), qui rappelle le principe du jeu associé au *romance* impérial traditionnel. Heyst affirme déjà ce goût pour l'aventure au début de l'œuvre lorsqu'il revient d'un séjour visiblement éprouvant en Nouvelle Guinée, et apparaît tout comme Dodd comme un artiste-aventurier : « [H]e swam into view again in a native proa full of Goram vagabonds, burnt black by the sun, very lean, his hair much thinned, and a portfolio of sketches under his arm. [...] He had an “amusing time,” he said. A man who will go to New Guinea for fun—well! » (V 7). Il s'apparente également ici à l'aventurier scientifique puisqu'il semble avoir étudié la faune, la flore ou les habitants de cette région à travers ses dessins, tandis que son apparence physique rappelle celle typique des Robinsons à leur retour au continent : on apprendra plus tard qu'il rencontra lui aussi des cannibales au cours de son périple, élément qui renforce sa conformité au type de l'aventurier classique. Néanmoins, lors du deuxième acte de bravoure où ce preux chevalier secourt une damoiselle en détresse, il est également la victime passive d'une impulsion incontrôlable, de sorte qu'il apparaît comme un aventurier contraint, par son honneur ou son sens du devoir :

Then he got up. It was the same sort of impulse which years ago had made him cross the sandy street of the abominable town of Delli in the island of Timor and accost Morrison, practically a stranger to him then, a man in trouble, expressively harassed, dejected, lonely. [...] It is true that to a certain extent he had forgotten also where he was. (V 69)

Cette passivité, mise en évidence par la structure causative (« had made him »), est renforcée un peu plus loin par le narrateur lorsqu'il remarque : « Those dreamy spectators of the world's agitation are terrible once the desire to act gets hold of them » (V 74). Encore une fois, Heyst se trouve dans la position d'objet et non pas de sujet, et apparaît victime de son désir d'aventure. L'ambivalence de cette action passive rappelle la définition que propose Jankélévitch de l'aventure, analysée au chapitre 3 : « Pour qu'il y ait aventure, il faut être à la fois dedans et dehors : celui qui est dedans de la tête aux pieds est immergé en pleine tragédie ; celui qui est entièrement dehors, comme un spectateur au théâtre, contemple un spectacle dont il est détaché, sans le prendre au sérieux » (15). Il semble ici que Heyst soit précisément « à la fois dedans et dehors » ou plutôt, si l'on veut, tantôt dedans, tantôt dehors, tant il oscille entre contemplation détachée et immersion tragique, reflétée par la métaphore du plongeon employée pour décrire son sauvetage de Morrison mais aussi de Lena : « had plunged » « this was another sort of plunge altogether » (V 74). Cette oscillation illustre de surcroît la contradiction interne ou même la dissonance cognitive qu'entraîne chez lui le choix momentané de l'action, en totale contradiction avec la philosophie détachée et stoïque héritée de son père : c'est précisément ce grand écart de l'acteur-spectateur passif qui fait toute la modernité de cet aventurier.

Une ambivalence similaire caractérise le départ pour l'aventure de Herrick, Davis et Huish, puisque ces êtres oisifs et passifs sont contraints par les circonstances (« Destiny » (*TET* 147), là encore) à accepter de s'embarquer sur un navire apparemment contaminé par la petite vérole, les *beachcombers* se trouvant entièrement démunis et forcés d'accepter cette mission afin d'échapper à la famine et à la prison. Ils décident alors, dans un geste désespéré, de voler la goélette qu'on leur a confiée : « No, it's either this for you; or else it's Caledonia » (*TET* 150), Caledonia étant ici synonyme de prison. Contre mauvaise fortune bon cœur : Herrick tente alors de se fondre tant bien que mal dans l'identité des héros des *romances* qu'il a lus et qu'il emporte vraisemblablement avec lui, modifiant son apparence physique afin de s'en approcher au plus près : « Herrick, dressed in a fresh rig of slops, his brown beard trimmed to a point, a pile of paper novels on his lap, and nursing the while between his feet a chronometer [...] » (*TET* 152). Il se munit de tous les attributs de l'aventurier typique de la fiction maritime et insulaire, mais tente également d'en adopter le langage, émulant les héros dont il a lu les aventures, dans un passage qui peut être interprété comme un commentaire métatextuel du travail d'écriture fictionnel et met en évidence l'aspect artificiel d'un tel déguisement physique et linguistique, tant il apparaît désormais vain de chercher à faire coïncider le héros avec la figure de l'aventurier classique, qui apparaît comme un simple artefact dénué de réalité et de réalisme : « [A]nd he racked his brain, and overhauled his reminiscences of sea romance for some appropriate words » (*TET* 155). La modernité de ces textes réside dès lors dans le caractère réflexif de cette évolution, dans la mesure où l'auteur exhibe à loisir les ficelles du récit, et l'aspect conscient de la réécriture.

Herrick se caractérise de surcroît par une ambivalence similaire à celle de Heyst et de Dodd puisque s'il apparaît comme un intellectuel passionné de Virgile et ne disposant d'aucune des connaissances pratiques dont sont habituellement pourvus les aventuriers, il parvient toutefois à se substituer au capitaine dont l'ivresse constante l'empêche de remplir son rôle, et finit même par prendre goût à l'aventure et à l'action : « [H]e felt there was a scene to go through, and he was anxious and even eager to go through with it » (*TET* 173). Ce désir d'aventure se manifeste encore un peu plus tard lorsqu'il s'apprête à en venir aux mains avec ses coéquipiers :

As for Herrick, the successive agitations and disappointments of the day had left him wholly reckless; he was conscious of a pleasant glow, an agreeable excitement; [...] the least dangerous man by nature, except in so far as the weak are always dangerous, at that moment he was ready to slay or to be slain with equal unconcern. (*TET* 183)

On retrouve l'usage de tournures causatives et passives (« had left him » ; « he was conscious »), qui mettent en évidence l'ambivalence de ce désir d'aventure subi, associé là encore à la notion de plaisir (« pleasant » ; « agreeable »), tandis que le caractère antithétique des termes « weak » et « dangerous » renforce la dualité de ce personnage. C'est la même excitation qui affecte le trio lorsqu'ils aperçoivent *New Island*, et sont dès lors animés par le désir d'île, associé comme on l'a vu au désir d'aventure : « And all the while the excitement of the three adventurers glowed about

their bones like a fever. [...] Herrick stood transported. In the gratified lust of his eye, he forgot the past and the present [...] » (*TET* 189). La comparaison médicale souligne le caractère passif du désir d'aventure dont ils sont victimes, impression renforcée encore une fois par l'usage de la tournure passive ainsi que par l'absence de conscience du personnage, qui fait écho à celle de Heyst observée un peu plus haut (« he had forgotten where he was » (*V* 69)). L'usage du terme médical connote négativement ce désir d'aventure, dont le caractère malsain est également mis en évidence par Marlow dans *Lord Jim* : « He was voluble like a youngster on the eve of a long holiday with a prospect of delightful scrapes, and such an attitude of mind and in this connection had in it something phenomenal, a little mad, dangerous, unsafe » (*LJ* 179). Il s'agit là d'une mise en garde très claire contre le traitement de l'aventure comme un jeu enfantin sans conséquences, et ce désir d'aventure est constamment déçu ou mis en question dans l'ensemble des œuvres du corpus, comme nous le verrons plus loin, de sorte que les héros ne sont des aventuriers par goût que tant qu'ils n'ont pas vécu l'aventure insulaire réelle, bien moins attrayante que celle qu'avaient rêvée nos aventuriers donquichottesques.

La plupart des autres protagonistes du corpus apparaissent quant à eux comme des aventuriers contraints, tels que Wiltshire dans *The Beach of Falesá* qui, bien qu'affecté au premier abord par le désir de l'aventure insulaire (« Here was a fresh experience: even the tongue would be quite strange to me; and the look of these woods and mountains, and the rare smell of them, renewed my blood » (*TBF* 3)), a tôt fait de s'adonner à des plaisirs domestiques, arrangeant son échoppe et s'installant dans sa nouvelle demeure avec sa femme, Uma, à tel point qu'il se surprend même à rêver de son retour dans son Angleterre natale, plutôt qu'à l'aventure (*TBF* 17). Il se voit toutefois contraint de lutter contre Case pour des raisons économiques, du fait du tabou dont il est victime, qui met à mal son commerce et ses revenus (« I'm tabooed » (*TBF* 21)), avec encore une fois l'usage de la voix passive. Il exprime clairement son manque d'intérêt pour l'aventure lorsqu'il déclare, à l'orée du dénouement final et au point culminant de l'action et du suspense : « [A]nd at the same time I couldn't help letting on to myself that I was mortal tired of my employment, and would like best to be at home and have the door shut » (*TBF* 62).

De façon similaire, alors qu'il ère sans but dans les rues de San Francisco le protagoniste de « The Bottle Imp » se voit invité dans sa demeure par un homme et proposer un marché, sur le mode impératif : « Give me your fifty dollars, take the bottle, and wish your fifty dollars back into your pocket » (*TBI* 76). C'est le même mode qui est employé dans « The Isle of Voices » par Kalamake lorsqu'il ordonne à son gendre inactif et passif (« Keola was an idle dog, and he lay in the verandah and watched the surf beat on the shore and the birds fly about the cliff » (*TIV* 104)) de l'accompagner sur l'île où il collecte ses dollars : « Come here within the house » (*TIV* 104), puis « Kalamake made Keola close the shutters of the windows » (*TIV* 105), et plus loin « be not afraid » (*TIV* 105). Enfin, même dans *Nostramo*, dont le protagonist principal apparaît au premier abord

comme le prototype de l'aventurier classique (« the lordly Capataz de Cargadores, the indispensable man, the tried and trusty Nostromo, the Mediterranean sailor come ashore casually to try his luck in Constaguana » (N 104)), ce dernier apparaît de plus en plus passif à mesure que progresse l'intrigue : « That man seems to have a particular talent for being on the spot whenever there is something picturesque to be done » (N 177). Aussi se rend-il progressivement compte qu'il n'est en réalité qu'un pion sur l'échiquier des hommes qu'il sert : « This thing has been given to me like a deadly disease » (N 209), où l'on retrouve la voix passive ainsi que la comparaison médicale, qui met en évidence l'aspect négatif de l'aventure subie. De la même manière son acolyte Decoud, l'incarnation même de la passivité, se voit entraîné malgré lui dans l'aventure du fait de son amour pour Antonia, et met en évidence son absence de concordance avec le modèle de l'aventurier classique : « Life is not for me a moral romance derived from the tradition of a pretty fairy tale » (N 172), opposant son propre pragmatisme au bovaryisme de Gould. Il souligne également dans une lettre à sa sœur la similarité de sa situation avec celle de Nostromo, aventuriers passifs qu'ils sont :

I recognised something impassive and careless in its tone, characteristic of that Genoese sailor who, like me, has come casually here to be drawn into the events for which his scepticism as well as mine seems to entertain a sort of passive contempt. The only thing he seems to care for, as far as I have been able to discover, is to be well spoken of. (N 194)

Notons l'emploi répété de la voix passive, ainsi que la mention explicite du terme « passive », preuve de l'apparent détachement de ces personnages, qui fait écho à celui de Heyst (« those dreamy spectators of the world's agitation » (V 74)). En ce sens, avant de passer à l'action, ces figures s'apparentent davantage à celle de l'aventurier spectateur du monde parfois incarnée par le savant-aventurier, comme c'est le cas des personnages principaux des nouvelles de Wells « In the Avu Observatory » et « Aepyornis Island », respectivement astronome et paléontologue, mais également de Prendick dans *The Isle of Doctor Moreau*, qui explique en ces termes son choix de l'aventure maritime scientifique, à la manière de Darwin : « I had taken to natural history as a relief from the dulness of my comfortable independence » (IDM 11). À cette figure relativement classique se substitue ici tantôt la figure de l'artiste-aventurier (Dodd en est un exemple frappant), tantôt celle de l'observateur blasé et sceptique typique du tournant du siècle, vraisemblablement affecté par le cynisme et l'ennui ambiants, comme en témoigne par exemple Decoud.

C'est précisément à la croisée de ces deux figures que se situe le personnage de Carthew, décrit en des termes très similaires :

[H]e was diffident, placable, passive, unambitious, unenterprising; life did not much attract him; he watched it like a curious and dull exhibition, not much amused, and not tempted in the least to take a part. He beheld his father ponderously grinding sand, his mother fierily breaking butterflies, [...] and the vital sceptic looked on wondering. [...] He was born disenchanted, the world's promises awoke no echo in his bosom, the world's activities and the world's distinctions seemed to him equally without a base in fact. He liked the open air; he liked comradeship [...]. And he had a taste for painted art. (TW 319)

On note encore une fois l'usage de l'adjectif « passive », ainsi que des préfixes privatifs soulignant son manque d'esprit aventureux, ce qui semble l'opposer en tous points à un aventurier par goût tel que Jim Hawkins (« the world's promises awoke no echo in his bosom »). Le champ lexical de la vision (« watched », « beheld », « looked on ») l'apparente en effet à l'un de ces spectateurs du monde inactifs et blasés, tandis que son goût pour l'art rappelle celui de Dodd ou de Heyst. Néanmoins, cette passivité et ce Byronisme dénué de passion (« a kind of new Byronism more composed and dignified » (*TW* 319)) sont subtilement contrebalancés par son goût pour le grand air et la camaraderie, qui semblent annoncer dès l'abord le revirement de situation dont il fera l'objet. En effet, après une descente aux enfers qui rappelle celle de Herrick dans *The Ebb-Tide*, il est envoyé par son père à Sydney, où il se retrouve dans une situation similaire à celle de Herrick, sorte de *beachcomber* des villes : « [...] and found himself reduced, in a very elegant suit of summer tweeds, to herd and camp with the degraded outcasts of the city » (*TW* 321). C'est là encore le désespoir de sa situation qui le pousse à agir et à s'engager dans la construction de lignes ferroviaires, au cœur de la nature sauvage Australienne. Le caractère dangereux et aventureux de cette occupation lui redonne alors goût à l'action, et fait de lui une sorte de héros épique travailleur, à l'image d'Hercule :

So the days and the nights passed: Homeric labour in Homeric circumstance. Carthew was sick with sleeplessness and coffee; his hands, softenend by the wet, were cut to ribbons; yet he enjoyed a peace of mind and health of body hitherto unknown. Plenty of open air, plenty of physical exertion, a continual instancy of toil, here was what had been hitherto lacking in that misdirected life, and the true cure of vital scepticism. [...] Carthew, the idler, the spendthrift, the drifting dilettant, was soon remarked, praised, and advanced. [...] [A]nd from that moment, he not only found an interest, he took a pride in his plebeian tasks. (*TW* 326)

L'aventurier contraint devient alors un aventurier par goût (« interest » ; « pride »), et abandonne sa posture d'observateur pour devenir acteur. C'est ainsi que, dès lors que le travail redevient routinier et dépourvu de danger, il s'en va en quête d'autres aventures : « He lacked and regretted the fatigue, the furious hurry, the suspense, the fires, the midnight coffee, the rude and mud-bespattered poetry of the first toilful weeks. In the quietness of his surrounding, a voice summoned him from this exorbital part of life [...] » (*TW* 327). On reconnaît bien là l'appel de l'aventure, chant des sirènes qui le poussera à s'embarquer sur le *Currency Lass* en compagnie de Tom Hadden, en direction des îles : « He began to think less seriously of the scheme, Hadden appearing too irresponsible a guide; but, on the other hand, he enjoyed himself tremendously [...] » (*TW* 334). C'est, là encore, le caractère risqué et dangereux de cette entreprise qui alimente son goût pour l'aventure, et le pousse à s'y embarquer : on retrouve ici le caractère duel de l'aventure décelée par Jankélévitch lorsqu'il explique que « [l']aventure implique à l'infini une oscillation de la conscience entre le jeu et le sérieux » (14), qui se double chez nos aventuriers d'une oscillation entre le désir et la contrainte passive.

3.2. Des héros fondamentalement déficients

Bien que le héros se conforme parfois partiellement aux caractéristiques stéréotypiques de l'aventurier classique au sein de ces récits, qui demeurent traditionnellement organisés autour d'un individu central, au tournant du siècle ce dernier apparaît de moins en moins exceptionnel et même de plus en plus déficient, tant physiquement que moralement. En effet, même Lord Jim, dont le physique nous a semblé au premier abord typique du jeune héros d'aventure, est décrit dès les premières lignes du roman en termes d'insuffisance : « He was an inch, perhaps two, under six feet » (*LJ* 5), passage qui annonce dès l'incipit l'incapacité de Jim à se montrer « à la hauteur » du destin héroïque auquel il se croit promis (Dryden, *Imperial Romance* 141). De façon similaire, la description physique de Loudon Dodd dans *The Wrecker* souligne sa petite taille : « a smallish, bearded gentleman » (*TW* 7), et il ne semble quant à lui absolument pas prédestiné à l'aventure ou à l'action puisqu'il se décrit immédiatement comme un artiste (« I was born an artist » (*TW* 8)), et plus loin comme « unadventurous and uninitiative » (*TW* 124), où l'usage du préfixe privatif met en évidence cette déficience. Si l'on considère encore la description physique de Heyst au début du roman il apparaît tout aussi dépourvu des caractéristiques physiques de l'aventurier classique : « [T]he last vestiges of youth had gone off his face and all the hair off the top of his head, and his red-gold pair of horizontal moustache had grown to really noble proportions » (*V* 8) – on est bien plus proche ici de l'homme moderne inaventureux tel que défini par Andrew Lang¹, que du jeune héros fougueux du *romance* impérial. L'aventure moderne consisterait ainsi à confronter des anti-héros à des situations qui requièrent d'eux un comportement héroïque, comme le remarque Edwin Eigner au sujet de Stevenson : « Stevenson's most characteristic technique [...] is to place an essentially unromantic man in an inherently romantic situation » (75). C'est alors dans l'écart entre le caractère romanesque de la situation et l'insuffisance du héros que se loge la tension propre à ces romans, tirillés jusque dans la caractérisation des protagonistes entre *romance* et réalisme.

De fait, contrairement à la définition de l'aventurier élaborée au chapitre 3, ces héros semblent incapables de s'extraire du commun des hommes en prouvant leur valeur sur l'île, du fait de leur apparente faiblesse. Prendick par exemple, lorsqu'il se retrouve échoué avec deux autres hommes dans un canot de fortune sans nourriture ni eau et se prépare à défendre sa vie, remarque : « [T]hough I doubt if I had the stuff in me to fight » (*IDM* 8). Il finit par céder à la pression de ses comparses et à accepter l'idée du cannibalisme, compromettant ainsi dès l'abord l'un des principes moraux les plus fondamentaux sur lesquels reposait le triomphe de l'aventurier classique, de sorte que la sauvagerie semble vouée à l'emporter sur la civilisation avant même son arrivée sur l'île. De façon similaire un peu plus loin, lorsqu'il est menacé d'être à nouveau lancé à la dérive dans son

¹ « The Coming Man may be bald, toothless, highly “cultured,” and addicted to tales of introspective analysis » (« Realism » 689).

canot, il se trouve à nouveau trop faible pour agir : « I had not the stamina either to resist what the captain chose to do to expel me, or to force myself upon Montgomery and his companion. So I waited passively upon fate, and the work of transferring Montgomery's possessions to the launch went on as if I did not exist » (*IDM* 24). C'est une même tendance à la passivité qui le gagne à la fin du roman lorsqu'il choisit l'inaction plutôt que le courage, et se laisse contaminer par la sauvagerie des « Beast People » :

I know now the folly of my cowardice. Had I kept my courage up to the level of the dawn, had I not allowed it to ebb away in solitary thought, I might have grasped the vacant sceptre of doctor Moreau, and ruled over the Beast People. As it was I lost the opportunity, and sank to the position of a mere leader among my fellows. (*IDM* 117)

On retrouve ici la même posture contemplative que chez les aventuriers spectateurs du monde décrits plus hauts, qui semble liée au manque momentané de courage de Prendick, dont la faiblesse est soulignée au début du roman par l'usage de l'adverbe « weakly » (*IDM* 24). Herrick est lui aussi caractérisé par l'adjectif « weak » dans le passage cité plus haut (*TET* 183), néanmoins mis en regard de l'adjectif « dangerous », tandis que c'est le même adjectif qui est appliqué à Carthew lorsqu'il est question de sa descente aux enfers suite au refus de son père de le laisser étudier l'art : « an obstinacy remarkable in one so weak » (*TW* 320). La tension entre force et faiblesse, courage et lâcheté est ainsi au cœur de la caractérisation de ces protagonistes, et la métaphore marine du flux et du reflux employée par Wells (« ebb away » (*IDM* 117)) illustre à merveille cette tension, également suggérée par l'apparent clivage qui se loge au cœur de l'esprit de Prendick, lequel hésite entre aventure et suicide – et donc lâcheté : « I had half a mind to drown myself then, but an odd wish to see the whole adventure out, a queer impersonal spectacular interest in myself, restrained me » (*IDM* 54).

C'est bel et bien ce manque temporaire de courage qui est à l'origine de leur incapacité à agir et par conséquent de leur échec, comme le remarque le narrateur au sujet de Herrick :

Robert was deficient in consistency and intellectual manhood, wandered in bypaths of study [...]. A worse or a more bold young man would have refused the destiny; perhaps tried his future with his pen; perhaps enlisted. Robert, more prudent, possibly more timid, consented to embrace that way of life in which he could most readily assist his family. (*TET* 125)

C'est ainsi que débute sa chute, « his career of failure » (*TET* 126), qui ne prend pas fin dans les îles du Pacifique puisqu'il y continue cette descente en disgrâce, à tel point que même lorsqu'il se prend au jeu de l'aventure et participe activement à l'entreprise désespérée de Davis, il est incapable de mener à bien leur plan de fortune et décide de se suicider par la noyade. Toutefois, il échoue même à cela, et décide finalement de regagner l'île à la nage : « There was a courage in this which he could not appreciate; the ignobility of his cowardice wholly occupying him » (*TET* 228), preuve de la complexité de ce personnage tout aussi duel que Carthew. C'est bien cette complexité que souligne Attwater lorsqu'il refuse la définition univoque qu'Herrick offre de lui-même : «

“What I am? A coward!” [...] “And yet the description hardly strikes one as exhaustive” » (*TET* 230). Aussi Herrick apparaît-il selon Naugrette comme « le prototype de l’anti-héros moderne, le contraire du héros antique qui sait de quel côté le vent va tourner, vers quel cap la mer de sa destinée va le porter » (*L’Aventure* 187). C’est pourquoi il s’en remet finalement à l’autorité d’Attwater, et renonce à toute volonté d’action indépendante : « I put myself, helpless, in your hands. What must I do? If I can’t do anything, be merciful and put a bullet through me; it’s only a puppy with a broken leg! » (*TET* 230). L’adjectif « helpless » met en évidence le caractère éminemment déficient de ce héros incapable de donner une direction à sa trajectoire, tandis que la métaphore animale accentue sa fragilité et son caractère diminué.

C’est cette même incapacité à agir et à prendre le contrôle de sa trajectoire qui fait de Heyst un anti-héros tout aussi prototypique, puisqu’il décrit son expérience d’exploration de contrées reculées en des termes qui l’opposent en tous points à l’aventurier classique :

“I had no schemes, no plans—and not even great firmness of mind to make me unduly obstinate. I was simply moving on, while the others, perhaps, were going somewhere. An indifference as to roads and purposes makes one meeker, as it were. [...] To slay, to love—the greatest enterprises of life upon man! And I have no experience of either.” (*V* 200)

Les caractéristiques typiques du héros de *romance* sont ici purement et simplement niées, bien que son potentiel manque de courage demeure là aussi en suspens, tant il a par deux fois prouvé sa capacité à agir : « “You, you have no courage ?” she protested. “I really don’t know. Not the sort that always itches for a weapon, for I have never been anxious to use one in the quarrels that a man gets into” » (*V* 200). C’est précisément cette réticence à agir et à se servir d’une arme qui causera ensuite sa perte ainsi que celle de Lena, puisqu’il se fera dérober son arme par Wang et avouera à Lena son incapacité à la protéger : « I haven’t the power » puis « I feel very much like a child in my ignorance, in my powerlessness, in my want of resources » (*V* 325). On est bien loin ici du héros ingénieux et plein de ressources des romans d’aventures classiques, puisqu’il se trouve dénué des attributs les plus fondamentaux de l’aventurier, et quand bien même il disposerait d’une arme, il en vient à douter de sa capacité à s’en servir contre ses ennemis : « Could I? On suspicion, without compulsion, with a calm and determined purpose? No, it is not in me. I date too late » (*V* 337). Si l’on interprète ce passage comme un commentaire métatextuel sur le roman, force est de conclure que cet aventurier semble en effet trop moderne ou tardif pour avoir recours aux ressorts traditionnels de l’aventure. Dans sa note au roman, Conrad décrit en effet Heyst en termes de perte, et souligne son incapacité à atteindre l’excellence et la perfection du héros :

Heyst in his fine detachment had lost the habit of asserting himself. I don’t mean the courage of self-assertion, either moral or physical, but the mere way of it, the trick of the thing, the readiness of mind and the turn of the hand that come without reflection and lead the man to excellence in life, in art, in crime, in virtue, and for the matter of that, even in love. Thinking is the great enemy of perfection. (*V*lv)

C'est alors son incapacité ultime à agir qui mènera à son échec, mettant ainsi en question la figure du héros d'aventures triomphant, d'autant plus que c'est, comme nous l'avons vu, la damoiselle en détresse qui finit par sauver son chevalier servant, achevant de questionner la masculinité du héros solaire et olympien.

De façon similaire, l'épisode du *Patna* s'apparente aux épreuves qui permettaient traditionnellement de tester la bravoure du héros, et l'incapacité de Jim à rester à la barre et à tenter de sauver le bateau et ses occupants révèle sa déficience fondamentale en tant que héros d'aventure, dans la mesure où il échoue à incarner les valeurs qu'il est censé porter :

Was it for my own sake that I wished to find some shadow of an excuse for that young fellow whom I had never seen before, but whose appearance alone added a touch of personal concern to the thoughts suggested by the knowledge of his weakness—made it a thing of mystery and terror—like a hint of a destructive fate ready for us all whose youth—in its day—had resembled his youth? (*LJ* 41)

On retrouve ici l'usage du terme « weakness », associé au manque de courage de l'anti-héros qui déserte lâchement son navire, de telle sorte qu'il existe une réelle dissociation entre l'apparente conformité de Jim à l'idéal héroïque, et la réalité des faits : « The problem is that Jim looks the part, believes in the code, but is unable to perform the role prescribed for him by English imperialism. Thus Marlow's sense of the cold marble slab carries with it too a sense of the death of the ideal, an emptiness at the heart of the English self-image » (Dryden, *Romance* 247). En effet, le narrateur met en évidence l'écart entre apparences et réalité, qui se fait encore plus marquant à Patusan lorsque Jim s'illustre dans de hauts faits guerriers et se voit érigé en idole par le peuple de cette contrée : « The time was coming when I should see him loved, trusted, admired, with a legend of strength and prowess forming round his name as though he had been the stuff of a hero » (*LJ* 134). L'usage de la locution conjonctive déréalisante « as though » met l'accent sur la déficience de Jim en tant que héros d'aventure, et sur l'écart entre l'image qu'il renvoie (et qu'il croit incarner) et la réalité de son essence : « He a man! Hell! He was a hollow sham! » (*LJ* 263) s'exclame Brown, soulignant le caractère trompeur des apparences, et la vacuité de l'idéal qu'il semble incarner. Tout comme Heyst, il en vient lui-même à douter de sa capacité à agir lorsque Jewel l'exhorte à se défendre contre les intrus venus l'assassiner, et qu'il met en question la valeur même du courage : « He told me that he had never felt so small, so powerless—and as to courage, what was the good of it, he thought. He was so helpless that even flight seemed of no use [...] » (*LJ* 228). L'usage de l'adjectif diminutif « small » ainsi que du suffixe privatif (« powerless » ; « helpless ») mettent en évidence la déficience de ce héros, qui finit néanmoins par parvenir à se défendre, avec l'aide de Jewel.

Il semble que l'essence héroïque de Jim demeure ambivalente puisque, comme Herrick ou Carthew, il fait cependant montre d'une certaine forme de courage lorsque, par deux fois, il assume les conséquences de ses actes sans flancher : plutôt que de fuir, il décide d'affronter l'humiliation de son procès, puis à Patusan lorsqu'il cause involontairement la mort de son ami Dain Waris, il se refuse à nouveau à la fuite et affronte la sentence de Doramin, mortelle cette fois. Et Marlow de

conclure : « He passes away under a cloud, inscrutable at heart, forgotten, unforgiven, and excessively romantic. Not in the wildest days of his boyish visions could he have seen the alluring shape of such an extraordinary success! [...] Is he satisfied—quite, now, I wonder? » (*LJ* 318). Le caractère héroïque de Jim demeure ainsi en suspens, et met encore une fois en évidence la complexification de la définition du héros d'aventures au tournant du siècle, à mesure qu'il se rend compte de l'écart qui sépare les codes de la fiction aventureuse et la réalité de son existence :

C'est là que réside la force transgressive d'un roman comme *Lord Jim* de Conrad, qui narre précisément le choc produit sur un personnage quand il découvre que ce courage qu'il goûtait dans ses lectures romanesques, n'est pas une évidence. La malédiction de Jim, c'est d'avoir découvert que l'existence humaine n'obéissait pas aux règles du roman d'aventures : il en fait une première fois l'expérience lors de l'accident de son navire, quand il abandonne l'équipage ; il le fait à nouveau, de façon tragique, quand il choisit d'être trop généreux pour ses adversaires. Dans les deux cas, sa lâcheté et son courage contredisent la logique du roman d'aventures, et c'est ce qui le perd. (Letourneux, *Roman d'aventures* 101)

Une ambivalence similaire caractérise l'héroïsme de Nostromo à la fin du roman, lorsqu'il abandonne son rôle de figure héroïque mythique pour redevenir un personnage plus réaliste : « And he was courageous. It was a corrupt courage, but it was as good for his purpose as the other kind » (*N* 415) et encore : « modified by the new conditions, less picturesque » (*N* 416). Ces extraits mettent en évidence la corruption fondamentale de la figure immaculée du héros d'aventures au tournant du siècle, où l'avènement du monde moderne (« the new conditions ») semble avoir définitivement tué le héros romanesque ou mythique, qui renaît dénué de ses attributs : « Without the “eyes of others”, the trust and admiration of the community which had sustained him as a mythical hero, Nostromo dies and is reborn an individual, a modern man. In this sense he dies of “subjectivity” » (Erdinast-Vulcan 81). Le roman s'achève en effet sur sa mort, bien que son triomphe demeure lui aussi en suspens puisque sa trahison est gardée secrète, de même que l'emplacement du trésor, sauvant ainsi la réputation de Nostromo qui demeure adoré par Linda : « It was another of Nostromo's successes, the greater, the most enviable, the most sinister of all » (*N* 447). L'emploi simultané d'adjectifs aux connotations contradictoires met en évidence l'ambivalence de ce succès, et la profonde complexification des dynamiques de l'aventure au tournant du siècle. Comme le montre Andrea White, c'est précisément cette ambivalence au regard de l'idéal aventureux qui fait toute la modernité de Conrad : « Part of Conrad's greatness, and a large measure of his modernism, was his ability to hold in his mind simultaneously the ideal and the actual, and to admit the value and existence of both » (White 104). C'est également au cœur fécond de cette tension que se loge Stevenson, lorsqu'il rejette la posture du naturalisme zolien dans son essai « A Note on Realism » : « All representative art, which can be said to live, is both realistic and ideal » (96).

3.3. Un traitement ironique de l'héroïsme

Si Conrad demeure souvent ambivalent dans le traitement de ses héros, Stevenson pose un regard parfois bien plus ironique sur ses personnages, dont le caractère parodique apparaît alors saillant. Le personnage de Loudon Dodd dans *The Wrecker* fait les frais de ce détachement humoristique lorsqu'il part à la poursuite de l'avocat véreux Bellairs dans la dernière partie du roman : le courage qui le pousse à partir au secours de Carthew semble suivre la même trajectoire de flux et reflux que celui de Prendick observé plus haut, puisque s'il éprouve au départ un certain enthousiasme, son esprit dilettante a tôt fait de le regagner :

In such a mixed humour, I made up what it pleases me to call my mind, and once more involved myself in the story of Carthew and the *Flying Scud*. [...] [A]nd ten days later, I was walking the hurricane deck on the *City of Denver*. By that time my mind was pretty much made down again, its natural condition [...]. And for all that, I was close on the heels of an absurd adventure. (TW 282)

On observe ainsi un effet d'alternance anticlimactique entre exaltation et détachement, entre-deux souligné par l'adjectif « mixed », tandis que le qualificatif « absurd » introduit dès l'abord le caractère ironique de cette aventure. Dodd en vient en réalité à sympathiser avec son ennemi, et devient de plus en plus incapable d'agir, incarnant à son tour l'anti-héros par excellence :

In these circumstances I displayed the two chief qualities of my character on the largest scale—my helplessness and my instinctive love of procrastination—and fell upon a course of action so ridiculous that I blush when I recall it. [...] I had no plans, beyond a sensible unwillingness to let my rascal escape [...]. (TW 288)

Tout comme Lord Jim, il met en évidence son impuissance (« helplessness ») et se refuse à l'action tandis qu'il apparaît, comme Heyst, incapable d'élaborer un quelconque stratagème et de donner une direction à sa trajectoire (« no plans » (V 200)) : l'adjectif « ridiculous » souligne le caractère parodique de ce héros, dont les caractéristiques principales sont aux antipodes de celle du héros d'aventures typique. De fait, il se décrit au moyen d'un certain nombre de qualificatifs particulièrement négatifs qui viennent renforcer ce portrait ambivalent du héros : « cowardice » (TW 246) puis « a failure » (TW 271), « desperate and (in the expressive vulgarity), ugly » (TW 272), « a helpless, amateur detective, waiting on events » (TW 289), la répétition de « helpless » et l'insistance sur la passivité venant parachever le portrait de l'anti-héros. De façon similaire, c'est l'incapacité de Jim Hawkins à mettre la main sur le trésor et à demeurer loyal à son camp (« I did what I thought best for those who had stood by their duty; and if you were not one of these, whose fault was it? » (TI 287)) qui mène le narrateur à conclure : « [A]nd Ben Gunn, the half-idiot maroon, was the hero from beginning to end » (TI 286). Ce passage met en évidence la dégradation de la figure du héros, lequel s'illustre ici ironiquement par le caractère limité de son intelligence. En cela, ces héros s'apparentent à ce que Northrop Frye a défini comme des héros « ironiques » dans la mesure où, contrairement aux héros du *romance*, ils s'illustrent non par leur bravoure mais par leur incapacité chronique à s'extraire du commun des mortels et à prouver leur valeur : « If inferior in power or intelligence to ourselves, so that we have the sense of looking down on a scene of

bondage, frustration, or absurdity, the hero belongs to the *ironic mode* » (*Anatomy* 34). Ce sont précisément cette frustration, ces limitations et cette absurdité qui caractérisent le traitement des héros au sein de nos romans, de sorte qu'ils apparaissent en tous points conformes à la définition du héros ironique. En outre, ces personnages qui semblaient au premier abord s'inscrire dans la droite ligne des types du *romance* se rapprochent en réalité davantage des héros de romans tels que définis notamment par Bakhtin : « L'un des principaux thèmes romanesques intérieurs est justement l'inadéquation d'un personnage à son destin, à sa situation » (*Esthétique* 470), de telle sorte que l'ironie se loge dans la contradiction entre les attentes romanesques nourries par le cadre générique et la réalité de l'insuffisance du héros.

De façon similaire, si le portrait de Herrick dans *The Ebb-Tide* demeure ambivalent, celui de ses deux acolytes apparaît bien plus acerbe, comme le démontre Julia Reid : « Herrick's companions dramatize the corrosion of heroism and adventure in a still more sordid manner » (*Science* 47) Stevenson les met toutefois sur le même plan dans une lettre à Henry James, soulignant le réalisme presque trop sordide de ces personnages, et comparant son roman à ceux de Zola :

My dear man, the grimness of that story is not to be depicted in words. There are only four characters, to be sure, but they are such a troop of swine! And their behaviour is really so deeply beneath any possible standard, that on a retrospect I wonder I have been able to endure them myself until the yarn was finished. (*Record* 225)

De fait, Davis pourrait être interprété comme une version dégradée de Lord Jim, marin raté ayant déserté son navire et se trouvant par conséquent rejeté à la marge de la société : « [...] the stalwart frame of the American who called himself Brown, and was known to be a master-mariner in some disgrace [...]. The Yankee skipper was a man at least: he had sterling qualities of tenderness and resolution » (*TET* 127). Notons néanmoins, comme chez Jim, la contradiction évidente entre les caractéristiques physiques et morales du marin, qui semblent l'apparenter à un héros d'aventures maritimes typique, et la réalité de sa disgrâce. Lui aussi s'avère incapable de mener à bien son plan et de dérober le trésor d'Attwater, tentative qui se solde là encore par un échec cuisant : « Coming on the top crest of his murderous intentions, he had walked straight into an ambush, and now stood, with his hands impotently lifted, staring at the veranda » (*TET* 223). Le caractère proprement anticlimactique de cette scène, qui repose encore une fois sur la métaphore du flux marin, souligne là aussi l'impuissance fondamentale du héros (« impotently »), désormais incapable d'anticiper le déroulement des événements et de s'illustrer par ses actions.

Le portrait initial de Huish laisse quant à lui peu de place à l'ambiguïté, puisqu'il est décrit en des termes exclusivement négatifs : « the dwarfish person, the pale eyes and toothless smile of a vulgar and bad-hearted cockney clerk » (*TET* 127). L'accumulation des plosives renforce l'impression de dégoût pour cet anti-héros, qui se caractérise là encore par sa petite taille, comme il le remarque lui-même plus loin : « But he won't be afryde of me, I'm such a little un! I'm unarmed [...] » (*TET* 236). Aussi Huish incarne-t-il le héros ironique par excellence, d'autant que l'ensemble

du passage est traité sur un mode que l'on pourrait qualifier d'héroï-comique. En effet, l'ironie est perceptible dès le début du chapitre, lorsque Davis s'interroge sur la meilleure façon de mettre Attwater en échec et met en évidence la dissolution progressive de la communauté d'aventuriers qui entourait traditionnellement le héros :

The frail bones in the thin tropical raiment seemed scarce more considerable than a fowl's; and Davis, stitting on the rail with his arm about a stay, contemplated him with gloom, wondering what manner of counsel that insignificant figure should contain. Huish, alone of mankind, remained to him to be a helper and oracle. (*TET* 233)

La contradiction entre le caractère diminué de cette figure et la noblesse du rôle d'adjuvant qu'elle est censée jouer est ici mise en évidence par la nature presque antithétique des qualificatifs qui lui sont appliqués dans les deux phrases (« frail », « insignificant » vs « helper and oracle »), tandis que la comparaison animale ne fait qu'accentuer cette bassesse constitutive, et entre parfaitement dans les codes de l'héroï-comique. De surcroît, le chapitre est ponctué d'allusions mythologiques et épiques, telles que « the dragon was roused » (*TET* 233), puis « This is Dyvid and Goliath » (*TET* 237), où l'écriture phonétique censée reproduire l'accent cockney du commis vient souligner la dimension parodique et grotesque de cette réécriture épique. En effet, on assiste à une déromantisation du combat épique, à travers l'usage d'une arme dépourvue de noblesse, le vitriol : « [I]t's considered vulgar, awf'ly vulgar » (*TET* 237), mais également à travers le discours de Huish, qui s'emploie à démonter le caractère traditionnellement romanesque du combat à mort : « I ain't afryde of Attwater, I ain't afryde of you, and I ain't afryde of words. You want to kill people, that's wot you want; but you want to do it in kid gloves, and it can't be done that w'y. Murder ain't genteel, it ain't easy, it ain't safe, and it takes a man to do it. 'Ere's a man » (*TET* 238-39). C'est bien l'hypocrisie de l'aventure et de la violence plus ou moins déguisée qu'elle autorise sous couvert de conduite honorable (« in kid gloves ») qui est ici pointée du doigt, et si Davis apparaît tout aussi donquichottesque et incapable d'agir que Jim (« the imagination of Davis translated them into a new, glorified existence for himself and his family » (*TET* 239)), Huish semble quant à lui illustrer une vision bien plus réaliste et sordide de l'aventurier en criminel, et se transforme finalement en homme d'action, bien que son courage fraîchement acquis soit là encore traité sur le mode ironique :

Perhaps as brave a man as ever lived, brave as a weasel, he must still reassure himself with the tones of his own voice; he must play his part to exaggeration, he must out-Herod Herod, insult all that was respectable, and brave all that was formidable, in a kind of desperate wager with himself. (*TET* 242)

L'absurdité de la comparaison « brave as a weasel », cet animal étant davantage symbole de fourberie que de bravoure, illustre le caractère insolite du courage dont ce nouveau « héros » fait montre, tandis que l'hyperbole « as brave a man as ever lived » apparaît proprement ironique et entre en contradiction avec la proposition suivante, qui vient à nouveau mettre en question la noblesse de ce courage inébranlable. La dimension parodique de ce passage est métatextuellement

mise en évidence par l'usage du terme « exaggeration » ainsi que par l'expression redondante « out-Herod Herod », qui souligne le caractère superlativement parodique de son ignominie, toujours exprimée dans un registre héroï-comique à travers l'allusion à la Rome antique et à L'Évangile. Ce passage peut également être interprété comme un commentaire métatextuel sur le travail de l'auteur, qui s'emploie quant à lui à subvertir des modèles littéraires auparavant considérés comme « respectables », au moyen de l'exagération et de la parodie consciente de ces illustres hypotextes. Roslyn Jolly analyse notamment de façon très convaincante *The Ebb-Tide* comme une réécriture de *The Coral Island* de Ballantyne, en particulier à travers le traitement de ses trois personnages principaux, et souligne l'irrévérence de Stevenson au regard de ce modèle littéraire :

Thus, the values of leadership, physical and moral courage, and fun, all key components of the “boys’ book”, which Ballantyne helped to establish through the characters of Jack Martin, Ralph Rover and Peterkin Gay, are systematically undermined through their failure or perversion in the characters of Davis, Herrick and Huish. (« *Ebb-Tide* » 82)

Aussi le traitement ironique des héros d'aventures permet-il à Stevenson de mettre en question les valeurs portées par l'aventure classique, ainsi que l'idéal de masculinité que ces protagonistes sont censés incarner, comme nous l'avons vu au chapitre 4. Huish pourrait ainsi incarner une version ironique et ridicule de cet « eternal boyhood » glorifié par le *romance* impérial (« such a little un » (*TET* 236) ; « a whelp » (*TET* 246)), qui envisage l'aventure comme un jeu : « I'm as plyful as a canary-bird » (*TET* 234), jeu qui se révèle bien moins honorable qu'au sein du *romance* impérial typique et mène à l'échec cuisant des protagonistes, puisque Herrick s'allie à l'ennemi, Huish voit son arme retournée contre lui, et Davis devient l'un des dociles convertis d'Attwater.

C'est par un échec similaire que se solde l'entreprise de Jimmy Goggles lorsqu'il tente de se faire passer pour un dieu aux yeux des autochtones afin de s'emparer du trésor demeuré dans l'épave gisant au fond du lagon, et doit fuir s'il ne veut que son stratagème soit mis au jour par l'arrivée d'un missionnaire : « [H]iding in the bushes all day, and thieving food from the villages by night. Only weapon, a spear. No clothes, no money. Nothing » (*JGG* 1027). On est bien loin ici du retour triomphal du héros à l'issue de l'aventure, puisque ce dernier s'en retourne non pas augmenté mais diminué, et s'apparente ici davantage à la figure du *beachcomber* évoquée plus haut qu'à celle du héros impérial typique. Il est en outre décrit dès l'abord en des termes qui mettent en évidence la contradiction entre la noblesse de son apparence aux yeux des insulaires et la réalité de sa faiblesse : « I began to march towards them up the beach, with slow, heavy steps, and waving my blown-out arms about, in a dignified manner. And inside of me I was singing as small as a tomtit » (*JGG* 1021). On note encore une fois le contraste entre l'apparence imposante et la petitesse intérieure, accentuée par le caractère artificiel de cette armure des temps modernes, en rien représentative de la réelle stature de l'homme. De surcroît, le même registre héroï-comique est employé par Wells pour décrire cet anti-héros : « And on I went as slow and solemn and silly-looking and artful as a

jobbing plumber » (*JGG* 1022), la contradiction entre les adjectifs « solemn » et « silly-looking » ainsi que la comparaison triviale renforçant le caractère héroï-comique de la scène. De façon similaire, Prendick apparaît tout aussi grotesque lorsqu'il tente de se débattre au début du roman et refuse de se voir renvoyé dans sa chaloupe par l'équipage de l'*Ipecacuanha* : « The hands in the launch shouted derisively [...]. I refused to go aboard [the dinghy], and flung myself full-length on the deck » (*IDM* 24). Cette scène pour le moins héroï-comique apparaît davantage comme un caprice enfantin que comme la lutte sans merci du héros valeureux, impression renforcée par le passage qui suit :

Abruptly the cruelty of this desertion became clear to me. I had no means of reaching the land unless I should chance to drift there. I was still weak, you must remember, from my exposure in the boat; I was empy and very faint, or I should have had more heart. But as it was I suddenly began to sob and weep as I had never done since I was a little child. The tears ran down my face. In a passion of despair I struck with my fists at the water in the bottom of the boat, and kicked savagely at the gunwale. I prayed aloud to God that he would let me die. (*IDM* 25)

Malgré les circonstances atténuantes que tente de mettre en évidence le narrateur, le héros apparaît ici à la fois impuissant, enfantin et faible – comme c'est également le cas lorsque Moreau le soulève avec aisance : « He lifted me as though I was a little child » (*IDM* 50) – tandis que l'adverbe « savagely » souligne là encore l'absence de distinction claire entre civilisation et sauvagerie au sein de cette nouvelle forme d'aventure.

Cet extrait rappelle étrangement le passage de *Kidnapped* où les pêcheurs se rient de David et lui refusent leur aide, ce qui provoque chez ce dernier une crise assez similaire à celle que traverse Prendick :

I could not believe such wickedness, and ran along the shore from rock to rock, crying on them piteously [...]. But this time I wept and roared like a wicked child, tearing up the turf with my nails and grinding my face in the earth. If a wish would kill men, those two fishers would never have seen morning, and I should likely have died upon my island. (*K* 97)

On retrouve ici la grotesque crise de colère irrationnelle et enfantine, la tendance à la sauvagerie ainsi que le désir de mort, dirigé cette fois vers autrui. L'héroïsme de David est traité sur un mode tout aussi ironique lorsqu'il se rend compte que l'île sur laquelle il se croit échoué est en réalité reliée à l'île de Mull à marée basse, vidant ainsi l'aventure de son sens tandis que l'insuffisance du héros se trouve violemment mise au jour : « A sea-bred boy would not have stayed a day on Earraid; [...] even I (I say) if I had sat down to think, instead of raging at my fate, must have soon guessed the secret, and got free » (*K* 99). David apparaît ainsi à son tour comme l'archétype de l'anti-héros, incapable d'interpréter correctement la situation, inadapté à la vie en mer, et se trouve ici proprement ridiculisé (« a fool » (*K* 100)), de même que le motif même de l'île est nié ou évidé, puisqu'il ne s'agit pas d'une véritable île. Alan Sandison associe en effet l'absurdité de cette situation au caractère peu héroïque du protagoniste, dépourvu des caractéristiques traditionnelles du héros :

He realises that the depths of anguish and anxiety he has suffered (to say nothing of a fairly close brush with death) are entirely the result of his own failure to cope with the predicament he finds himself in. If there is anything comic in this, however, it is the comedy of the absurd where the human condition itself is a howling farce when viewed from an Olympian perspective. (198)

Aussi, la mise en question de la masculinité du héros ainsi que de sa capacité à incarner les valeurs traditionnellement associées à l'identité britannique et portées par le *romance* impérial, passe par une mise en crise de l'identité du protagoniste, laquelle apparaît symptomatique de la perte de confiance dans l'idéal britannique qui voit le jour au tournant du siècle en Grande-Bretagne : « The characteristic mid-Victorian mood of national self-confidence has given way to introspection and self-doubt » (Peck 158). De fait, le renouveau de l'aventure au tournant du siècle s'illustre par une complexification non seulement de l'identité des protagonistes, mais également du schéma actanciel traditionnellement simple et manichéen, qui empêche l'identification admirative au héros sur laquelle reposait auparavant l'aventure :

A travers la crise introduite dans la structure actancielle traditionnelle, ce sont les conventions du genre lui-même que les auteurs cherchent à ébranler. Dans chacun des cas, l'aventure est un échec, et le modèle euphorique du *romance* laisse place au drame et à la mort. Ces antihéros pathétiques dessinent un antiroman d'aventures, précisément parce que, ne pouvant être hérauts, ils ne peuvent non plus être héros. Leurs contre-exemples disent combien la dynamique du genre suppose une adhésion aux intérêts du héros, donnant une valeur absolue aux oppositions d'intérêts. (Letourneux, *Roman d'aventures* 54)

Ici, le lecteur ne sait plus à qui s'identifier, et peine à comprendre le système de valeur incarné par le héros qui s'avère de plus en plus multiple, indéchiffrable et changeant, ce qui contribue efficacement à l'effort de déconstruction de l'aventure typique mis en œuvre par nos auteurs.

4. Complexification et dualité : la question de l'identité

4.1. Initiations problématiques

Au tournant du siècle, l'île n'est plus guère le théâtre d'une unification de l'identité du protagoniste à l'issue d'un rite de passage où il se trouve mis à l'épreuve et accède au statut de héros, élément structurel qui nous est pourtant apparu central à la définition de l'aventure insulaire classique élaborée au chapitre 3. Même au sein des romans qui semblent au premier abord suivre à la lettre le modèle du *bildungsroman*, construit autour de la figure d'un jeune homme quittant le foyer parental pour partir à la découverte du monde et devenir un homme, l'identité du héros apparaît bien moins unifiée que divisée ou même dissoute au terme de l'aventure insulaire.

C'est le cas en particulier de Jim Hawkins dans *Treasure Island*, dont l'expérience insulaire est toutefois le théâtre de ce qui s'apparente à plusieurs rites de passage : le premier a lieu juste avant leur arrivée sur l'île, lorsque Jim surprend une conversation entre Silver et Dick, un jeune matelot que le pirate tente de rallier à sa cause. C'est alors que Jim découvre la trahison et la duplicité de Silver, qui manipule le jeune homme en usant des mêmes flatteries qu'il lui avait précédemment

servies : « You may imagine how I felt when I heard this abominable old rogue addressing another in the very same words of flattery as he had used to myself » (TI 90). Une deuxième figure paternelle vole ainsi en éclats et permet à Jim d'achever son individualisation en tant que héros central de l'aventure : « [F]or from these dozen words I understood that the lives of all the honest men aboard depended upon me alone » (TI 88). Cette transition liminaire vers l'aventure insulaire individualiste s'illustre dans le titre même de la partie et du chapitre suivants, désormais centrés autour de ce nouveau « je » qui adopte un rôle plus actif dans l'aventure, comme en témoigne l'emploi du pronom personnel et du verbe actif : « How I Began my Shore Adventure » (TI 109). La transition est d'autant plus marquante qu'elle intervient après deux parties dont les titres mettaient tour à tour en lumière les deux pirates, Bones et Silver, que nombre de critiques ont analysés comme des substituts paternels (Naugrette, *L'Aventure* 28) et dont le héros doit désormais s'affranchir. Jim s'échappe en effet du navire et, en bon héros d'aventure insulaire, s'en va explorer l'île dont il découvre avec enthousiasme la faune et la flore, maintenant qu'il est enfin seul : « I was so pleased at having given the slip to Long John, that I began to enjoy myself and look around me with some interest on the strange land that I was in » (TI 116). L'abordage de l'île marque ainsi une première transgression de la part de Jim, et illustre le caractère contagieux de l'« infection » (TI 112) de la piraterie dès lors qu'ils pénètrent sur l'île, ainsi que la fluidité morale permise par cet espace lointain et séparé, bien moins structuré que le bateau.

En effet, sur cette île le danger ne réside pas dans les créatures sauvages qui l'habitent mais dans les nouveaux venus qui s'y installent, et la présence des pirates a tôt fait de souiller cet espace a priori immaculé, puisque c'est lorsqu'il est témoin de la cruauté de Silver à l'égard de Tom que Jim fait pour la première fois l'expérience du mal et de la mort : « En un éclair, Silver vient d'assassiner l'innocence, celle du matelot qui refusait de le suivre, celle de Jim, qui a tout vu, tout entendu depuis sa cachette. C'est la scène du tonneau avec le meurtre en plus, la pomme et le serpent réunis, le jeune voyeur puni s'évanouit au spectacle [...] » (Naugrette, *L'Aventure* 128). Cet évanouissement symbolise en effet le passage à l'âge adulte et la perte de l'innocence, qui sera renforcée lors de la scène qui l'oppose à Hands sur l'*Hispaniola*, après que Jim a pris possession du navire et s'en est déclaré capitaine. Le plaisir tout d'abord innocent de cette aventure (« I was greatly elated with my new command » (TI 212)) que Jim semble, dans la droite ligne des protagonistes typiques des *boys' adventures*, envisager comme un jeu, (« it was a boy's game, and I thought I could hold my own at it » (TI 221)), culmine lorsqu'il pense avoir vaincu Hands : « I was drinking in his words and smiling away, as conceited as a cock upon a wall » (TI 223). Toutefois, c'est à ce moment précis que Hands lui lance son couteau, et que Jim décharge ses deux pistolets sur ce dernier : « Dead men don't bite » (TI 223), lui lance-t-il en retournant la rhétorique du pirate contre lui, preuve là encore de la contagion irrépressible de la piraterie et du mal – « You can't touch pitch and not be mucked, lad » (TI 85), l'avait averti Silver. Si l'on met cette scène en regard de celle de

The Coral Island où Ralph est seul sur le navire avec l'un des pirates et parvient à le convertir à la foi chrétienne avant qu'il ne meure (Ballantyne 263), la subversion du modèle apparaît ici particulièrement frappante, puisque c'est Jim qui se trouve en quelque sorte converti à la cruauté du pirate, se riant avec mépris de son adversaire (TI 223). Ainsi, plutôt que d'avoir renforcé son identité de héros porteur des valeurs du bien et permis son passage à l'âge adulte, cette épreuve initiatique du duel avec l'ennemi semble avoir brouillé encore davantage la dichotomie manichéenne que cette lutte était censée illustrer. En effet, non seulement Jim fait-il preuve d'inconscience et d'une grande arrogance face à son dangereux adversaire, mais il ne semble éprouver aucune culpabilité au regard de ce meurtre, dont le narrateur s'efforce de minimiser la portée en insistant sur son caractère involontaire (TI 223). Lorsque Jim, littéralement cloué à la « croix » du mât, manque de s'évanouir à la vue du corps sans vie de Hands, ce que l'on pourrait être tenté d'interpréter comme une renaissance quasi-chrétienne symbolisant sa douloureuse initiation à l'horreur de son acte meurtrier n'est en réalité que l'expression de la peur de la chute qui le menace : « I was no sooner certain of this than I began to feel sick, faint, and terrified. [...] It was the horror I had upon my mind of falling from the cross-trees into that still green water, beside the body of the coxswain » (TI 225). Si l'on considère le symbolisme de la chute, la menace qui pèse sur Jim est bien celle de la contagion du mal puisqu'il manque à plusieurs reprises de tomber au niveau de Hands et de rejoindre les pirates (« since I fell in with you » (TI 239), lance-t-il à Silver), naviguant tel un espion d'un camp à l'autre : « [II] est la créature du seuil, qui garde le fortin tout en regardant à l'extérieur, vers le camp des pirates » (*L'Aventure* 162). Sa présence même sur l'*Hispaniola* est le résultat d'une désertion (TI 212), qu'il tente tant bien que mal de justifier par la récupération de la goélette :

I had nothing nearer my fancy than to get home to the stockade and boast of my achievements. Possibly I might be blamed a bit for my truantry, but the recapture of the *Hispaniola* was a clenching answer, and I hoped that even Captain Smollett would confess I had not lost my time. (TI 228)

L'épreuve violente traversée sur le navire ne semble en rien avoir tempéré son arrogance, tandis qu'il espère justifier les moyens (quoique moralement douteux) par la fin, espoir dont le bien-fondé sera confirmé par l'absence de condamnation de la part du Dr Livesey : « I cannot find it in my heart to blame you » (TI 261). Ce dernier l'encourage alors à une nouvelle trahison en le poussant à s'évader du camp des pirates, preuve de la dissolution du système de valeurs incarné par ce représentant de la loi sur l'île. En effet, les qualités valorisées dans cet espace ne sont pas celles de l'honneur et de la raison mais celles de la trahison et même de la folie, puisque chacune des actions de Jim y apparaît comme le résultat d'une impulsion irrationnelle et irréfléchie, voire même animale : « mad notion », « folly », « an instinct like a cat's » (TI 85 ; 141 ; 165).

Si l'apparente indulgence des personnages adultes à l'égard du comportement amoral de Jim peut s'expliquer par le fait qu'il soit encore un adolescent, à la charnière entre l'enfance et l'âge

adulte (« I was only a boy » (TI 141), se justifie-t-il), l'absence de leçon morale apparaît toutefois particulièrement moderne au sein de ce qui s'apparente au premier abord à une *boys' adventure story* typique, qui se caractérisait traditionnellement par un profond didactisme. Ici, au contraire, c'est précisément sa conduite transgressive qui conduit au succès de Jim, lequel sauve ses compagnons à chaque nouvel écart, tandis qu'aux yeux de Silver c'est bien son refus de choisir un camp qui fait de lui un homme, preuve du caractère problématique de l'initiation de Jim et de la déliquescence morale dont l'île est le théâtre : « [H]e's more a man than any pair of rats of you in this here house [...] » (TI 242). La complexité et la modernité de l'héroïsme de Jim est mise en évidence par le capitaine Smollett lorsqu'il remarque : « You're a good boy in your line, Jim; but I don't think you and me will go to sea again » (TI 290). Jim appartiendrait ainsi à une nouvelle « lignée » de héros insulaires, dont les valeurs apparaissent irréconciliables avec celles du capitaine, qui incarne comme on l'a vu les valeurs d'un *romance* plus traditionnel. Au cours de son séjour sur l'île Jim se trouve donc initié non pas à un monde où la distinction entre bien et mal est clairement établie, mais à un monde non-manichéen, au sein duquel les dichotomies autrefois inébranlables se voient progressivement dissoutes ou fluidifiées : « His experience of the slippery silver undermines his belief in a clear-cut morality, teaching him the cruelty and treachery of heroic masculinities, and the ambiguities of patriotic Englishness » (Reid, *Science* 40). Aussi Jim ne s'en retourne-t-il pas à la métropole grandi et unifié, mais irrémédiablement hanté par le souvenir cauchemardesque de l'île, et la menace constante de son retour en la personne de Silver et de son effrayant perroquet : « Hawkins's process of *Bildung* does not produce an integrated, unified self. Silver's escape from narrative closure and his continuing presence in Hawkins's dreams mark a fissure in his psychic makeup » (Hampson, « Maps » 153). L'île, plutôt que de refléter et de consolider l'intégrité du sujet qui s'y aventure, devient au tournant du siècle le théâtre d'une fissure du moi, qui fait écho au développement des théories psychanalytiques et à la mise en question d'une conception unitaire de l'identité humaine : on pourrait aller jusqu'à proposer que la division de l'île, désormais double (Skeleton Island d'un côté, Treasure Island de l'autre), vient cartographier cette fissure du moi, et refléter la dualité des personnages sur l'île. Le doute et l'anxiété générés par cette perte de la foi en un essentialisme ontologique et en une intégrité inébranlable du moi semblent ainsi avoir entraîné une inévitable mutation des codes qui régissaient auparavant l'aventure insulaire, à travers la problématisation fondamentale de la définition du héros, associée à la complexification de l'espace insulaire qui l'accueille. C'est bien ce qu'affirme Stevenson dans son essai « A Humble Remonstrance », où il souligne la complexification de ces types littéraires au sein de *Treasure Island* : « The author, for the sake of circumstantiation and because he was himself more or less grown up, admitted character, within certain limits, into his design [...] » (95). L'expression « within certain limits » met en évidence l'ambivalence du traitement des personnages dans ce roman, puisqu'ils doivent à la fois se conformer dans une certaine mesure au modèle du héros d'aventures typique

afin de satisfaire les besoins de l'aventure, fondée sur un effort de simplification, tout en offrant davantage de profondeur au lecteur adulte, avide de complexité.

En effet, la complexité a de toute évidence remplacé l'unité à la « fin de siècle », et l'identité du héros apparaît de plus en plus difficile à définir et à cerner, à mesure qu'elle se divise et se dissout : dans *Kidnapped*, qui suit également en apparence la structure du *Bildungsroman*, l'initiation de David sur l'île d'Earraid apparaît tout aussi problématique que celle de Jim. En effet, l'épreuve traversée sur l'île ne mène en aucun cas à l'unification de son identité de héros, mais à la prise de conscience de sa déficience en tant que tel à travers une crise de l'identité du protagoniste, qui prend la mesure de son insuffisance. En outre, David se décrit un peu plus tôt comme étant « betwixt and between » (K 61), refusant de définir son identité politique à travers la polarité qui oppose traditionnellement Whigs et Jacobites. Cette définition identitaire deviendra de plus en plus duelle à mesure qu'il se rapprochera du personnage d'Alan Breck, figure jacobite par excellence, qui met clairement en évidence la dualité de David lorsqu'il remarque : « There are whiles [...] when ye are altogether too canny and Whiggish to be company for a gentleman like me; but there come other whiles when ye show yoursel' a mettlesome spark; and it's then, David, that I love ye like a brother » (K 155). On pourrait ainsi interpréter cette subversion du paradigme à travers le concept du Neutre élaboré par Barthes : « J'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. [...] Le paradigme, c'est quoi ? C'est l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un, pour parler, pour produire du sens » (*Neutre* 31). John Silver, Jim Hawkins et même David Balfour incarneraient alors des figures du Neutre, du fait de leur résistance aux antinomies traditionnellement établies, reflétant la difficulté accrue à définir l'essence du sujet humain au tournant du siècle : cette neutralité est là encore thématiquée par la configuration de l'espace insulaire, lui aussi « betwixt and between » (K 61), entre îlot et presque-île, changeant de nature au gré des marées.

4.2. Instabilité ontologique

De façon similaire, l'identité du héros dans *Lord Jim* apparaît comme le point de fuite du roman et fait l'objet de multiples interrogations de la part du narrateur, qui tente tant bien que mal de cerner son identité : « I am fated never to see him clearly [...] » (LJ 185). Il explique sa difficulté à saisir l'essence de Jim précisément par le fait qu'il n'est pas, contrairement aux habitants de Patusan, un type littéraire mais un être complexe, à l'identité mouvante : « I am certain of them. They exist as if under an enchanter's wand. But the figure round which all these are grouped—that one lives, and I am not certain of him. No magician's wand can immobilise him under my eyes. He is one of us » (LJ 252). Il semble ainsi que ce soit précisément le réalisme de Jim, ainsi que le caractère non figé de son identité qui déterminent son essence en tant que héros, et attestent la modernité d'un texte qui ne parvient plus à verrouiller ou même à stabiliser la caractérisation de personnages de plus en plus complexes et énigmatiques, laissant la conclusion en suspens.

Le moi de Jim est en effet tout aussi divisé et clivé que celui de David ou de Jim Hawkins, et cette identité multiple est mise en évidence par Marlow lorsqu'il remarque : « He was not speaking to me, he was only speaking before me, in a dispute with an invisible personality, an antagonistic and inseparable partner of his existence – another possessor of his soul » (*LJ* 73). Ce dialogue interne illustre de manière assez frappante la fissure identitaire de Jim, qui semble lui aussi agir sous l'impulsion d'une volonté qui n'est pas la sienne : « [A]s though he had not acted but had suffered himself to be handled by the infernal powers who had selected him for the victim of their practical joke » (*LJ* 84-85), où l'usage de la voix passive renforce cette impression de passivité, d'un être qui serait comme possédé. « "I knew nothing about it till I looked up," he explained hastily. You had to listen to him as you would to a small boy in trouble. He didn't know. It had happened somehow. It would never happen again » (*LJ* 87). Ce passage rappelle la tentative de justification des actes amoureux de Jim Hawkins par leur caractère inconscient, ainsi que par la nature enfantine du personnage : toutefois, cette justification apparaît d'autant plus artificielle que ce Jim-ci n'est plus un enfant et devrait désormais avoir acquis le système de valeurs dont il se revendique. La dissociation entre ce qu'il est et son « idéal du moi », pour reprendre la terminologie freudienne, apparaît ainsi particulièrement marquante :

Jim's ego-ideal is a personal vision and a deception arising out of the tradition of gentlemanly conduct and imperial adventure which informs much boys' literature of the late-nineteenth century. Jim takes the notion of the ideal and applies it to himself but fails to recognise how that ideal must be bound to a moral conviction if it is to have worth and substance. (Dryden, *Romance* 249)

Dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, Laplanche et Pontalisse définissent l'idéal du moi selon Freud comme « l'instance de la personnalité résultant de la convergence du narcissisme (idéalisation du moi) et des identifications aux parents, à leurs substituts et aux idéaux collectifs », phénomène qui a pour corollaire la création d'un idéal imaginaire auquel le sujet tente de se conformer : nous avons déjà pu observer l'insuffisance de Jim au regard de l'héroïsme idéal qu'il désire incarner, fondé sur un système de valeurs propre à la littérature d'aventures impériale. C'est précisément ce que Daphna Erdinats-Vulcan désigne sous le terme d'« identi-fiction », qu'elle définit ainsi : « [A] literary text or genre on which a fictional character construes his or her identity » (39). Selon elle, dès lors que le héros prend conscience du caractère fictif de cet idéal, il est nécessairement amené à traverser une crise d'identité, ce qui est bien le cas de Jim (Erdinast-Vulcan 38). Le conflit entre ce système idéal et la réalité est ainsi à l'origine du clivage fondamental de l'identité de Jim, que même les diverses épreuves qualifiantes qu'il traverse sur l'île ne parviennent à unifier, et résultent en son échec en tant que héros d'aventures insulaires. Encore une fois, cette fissure identitaire semble thématifiée par l'espace même de Patusan, qualifiée ici de « crumbling islet » (*LJ* 173), et délimitée par deux collines qui lézardent le paysage : « [...] two steep hills very close together, and separated by what looks like a deep fissure, the cleavage of some mighty stroke. [...] [T]he appearance from the settlement is of one irregularly conical hill split in two, and with the two

halves leaning slightly apart » (*LJ* 169). L'emploi itératif du lexique de la fissure renforce cette impression de dualité, et l'on pourrait voir dans l'image de la lune surgissant de cette brèche une représentation symbolique de la tentative de renaissance et d'unification de l'identité de Jim à Patusan : « [T]he nearly perfect disc, glowing ruddily, appeared, gliding upwards between the sides of the chasm, till it floated away above the summits, as if escaping from a yawning grave in gentle triumph » (*LJ* 169). Le qualificatif « nearly perfect » rappelle néanmoins l'incapacité de Jim à s'élever au rang de héros romantique, et annonce l'ambivalent dénouement de son aventure.

Le caractère problématique de son identité est également introduit dès l'abord par l'aspect tronqué de son nom, qui n'est qu'un diminutif, tandis que son nom de famille est invariablement passé sous silence : « He was just Jim—nothing more. He had, of course, another name, but he was anxious that it should not be pronounced » (*LJ* 6). Ce vide identitaire est illustré par le tiret long qui suit immédiatement le surnom, de sorte que même Marlow l'efface purement et simplement de la narration, et écrit « Mr James So-and-so » (*LJ* 117), tandis que Blake l'appelle « Mr Whats-your-name » (*LJ* 146). L'ajout du titre Tuan ou Lord devant son prénom à Patusan (*LJ* 314) signale son aspiration à combler ce vide identitaire et patronymique et à s'élever au-dessus du commun des hommes en atteignant enfin son statut de héros et de figure mythique au sein de l'espace insulaire, statut qu'il perd lorsqu'il se trouve responsable de la mort du fils de Doramin, et redevient « poor Jim » (*LJ* 316), « their own white man » (*LJ* 316). L'autre monde de Patusan aura échoué à créer un autre Jim, Lord Jim, dont l'identité originelle le poursuit jusque dans cette île dans l'île, illustrant l'échec ultime d'une redéfinition identitaire au sein de l'espace insulaire.

Dans *Victory*, le personnage de Heyst est lui aussi affublé de divers noms et surnoms, dans l'espoir de cerner et de stabiliser son essence en lui trouvant un signifiant adéquat : « From the first, there was some difficulty in making him out. [...] “Queer chep, that Swede,” was [the manager's] only comment; but this is the origin of the name “Enchanted Heyst”, which some fellows fastened on our man. He also had other names » (*V* 7). On apprend ensuite qu'il est parfois appelé « Hard Facts » (*V* 7), d'après une expression qu'il aurait employée, tandis que les personnages s'efforcent de trouver l'épithète adéquat pour le décrire : « [H]e's a uto-utopist » (*V* 8), où l'hésitation met en évidence le caractère instable de cette définition, et la difficulté que rencontrent les autres personnages à saisir son essence. Le rôle du nom est en effet d'unifier l'identité de celui qui le porte, comme le remarque Paul Ricoeur :

[L]a dénomination singulière consiste à faire correspondre une désignation *permanente* au caractère non répétable et indivisible d'une entité, quelles que soient ses occurrences. Le même individu est désigné du même nom. Comment ? Sans autre moyen que l'assignation de la même chaîne phonique au même individu dans toutes ses occurrences. (*Soi-Même* 41)

C'est précisément le caractère « indivisible » de l'identité qui est mis en question par la multiplication des noms, du fait de l'absence de « désignation permanente » pour ces individus, qui deviennent alors aussi multiples que leurs noms.

Dodd met en évidence cette incapacité du nom à saisir l'essence une et indivisible du sujet dans *The Wrecker*, lorsqu'il souligne le rapport on ne peut plus arbitraire et artificiel entre signifiant et signifié au sein du processus de nomination : « What a singular thing is a name, I thought; how it clings to a man, and continually misrepresents, and then survives him » (*TW* 85). Le personnage de Carthew illustre à merveille ce lien entre plasticité patronymique et division identitaire dans le roman, puisque suite à son séjour insulaire il se dote lui aussi de trois noms différents, et change de personnalité avec chaque nouvel alias, illustrant la dissolution identitaire désormais occasionnée par le séjour insulaire : « The hero of three styles, Dickson, Goddedaal, or Carthew » (*TW* 254), tandis qu'il achètera le navire sous un autre alias (*TW* 398) et adoptera un cinquième alias à Barbizon, celui de « Madden » (*TW* 312). La même instabilité patronymique affecte le personnage principal de *Nostromo*, que l'on affuble tour à tour de divers noms, selon la fonction qu'il occupe au regard des autres personnages. Il est tantôt appelé le « Capataz de Cargadores », tantôt Nostromo, tantôt Gian' Battista, tantôt surnommé « the Incorruptible » (*N* 175), et la prolifération des signifiants employés pour le désigner souligne le caractère fluctuant et instable de son identité, comme en témoigne cette accumulation paratactique de qualificatifs concurrentiels : « [T]he lordly Capataz de Cargadores, the indispensable man, the tried and trusty Nostromo, the Mediterranean sailor come ashore casually to try his luck in Costaguana [...] » (*N* 104). La fluidité de son identité est mise en évidence par Linda lorsqu'elle reprend Decoud, et suggère que le nom de Nostromo varie selon le lieu où il se trouve, et la personne qui s'adresse à lui :

“You came here with Gian' Battista.”

“You mean Nostromo?” said Decoud.

“The English call him so, but that is no name either for man or beast,” said the girl [...].

“But he lets people call him so,” remarked Decoud.

“Not in this house,” retorted the child.

“Ah ! well, I shall call him the Capataz then.” (*N* 183)

Pour cette famille italienne en effet, Nostromo n'est pas un nom mais la contraction de deux mots (« Nostr'Uomo », notre homme), et illustre la sujétion de cet homme aux intérêts financiers de Sulaco bien plus que son identité en tant que sujet unifié. Tout comme pour Jim, c'est la vacuité et la dissolution de son identité qui est mise en évidence par la multiplication de ces noms : « He was a hollow sham! » (*LJ* 263) ; « His courage, his magnificence, his leisure, his work, everythings was as before, only everything was a sham » (*N* 413). En effet, comme le montre Ricoeur, la perte d'identité du personnage est liée de façon intrinsèque à l'échec de la nomination : « L'ancrage du nom propre devient dérisoire au point de devenir superfétatoire. Le non-identifiable devient l'innommable » (*Soi-Même* 177). Il appartient dès lors aux autres de tenter de combler ce vide par une surabondance de signifiants, qui entrent alors en concurrence et ne font qu'accentuer cette indéfinition. De fait, lorsqu'il est forcé de dissimuler sa présence à Sulaco à l'issue de sa courte expérience insulaire, c'est bien l'absence de définition par le regard d'autrui qui provoque une

profonde dissolution de son identité, qu'il s'avère incapable définir par lui-même : « The confused and intimate impressions of universal dissolution which beset a subjective nature at any strong check to its ruling passion had a bitterness approaching that of death itself » (N 329). Il trouve ensuite dans le regard de Dr Monyham un premier espoir de redéfinition : « He expected the continuance of that interest which, whether accepted or rejected, would have restored to him his personality—the only thing lost in that desperate affair » (N 343). Mais ce n'est que lorsqu'il reprend son vrai nom, et par là même le contrôle de son identité, qu'il opère réellement cette renaissance libératrice en s'affranchissant pour de bon de ses employeurs et du regard d'autrui : « Nostromo, the miscalled Capataz de Cargadores, had made for himself, under his rightful name, another public existence, but modified by the new conditions [...]. Captain Fidanza » (N 416), passage qui illustre le caractère malléable de son identité. Néanmoins, cette libération finale apparaît tout aussi ambivalente que dans *Lord Jim*, puisqu'il ne s'affranchit de Gould que pour se mettre au service d'autres intérêts matériels, ceux du trésor qui causera sa perte : « to become the slave of a treasure » (N 413). Le passage par l'île n'aura eu pour effet que de dissoudre davantage son identité, en l'exposant à l'influence corruptrice du trésor qui a pour effet de complexifier son identité. Ainsi, comme le remarque Isobel Baxter : « Conrad's characters fail to embody a stable form, but are in a constant state of potential immanence and transformation » (101), soulignant l'incroyable plasticité de ces personnages multiples et fuyants. En ce sens, la perte d'identité du personnage correspond à une mise en question fondamentale de la figure du héros d'aventure, censé incarner comme le montre Stevenson dans « A Humble Remonstrance » un caractère aux traits stables et simplifiés (95), dans la mesure où il est entièrement mis au service de l'intrigue : « C'est en ce sens qu'ils constituent le pôle opposé à celui du héros identifiable par superposition de l'ipséité et de la mêmeté. Ce qui est maintenant perdu, sous le titre de propriété, c'est ce qui permettait d'égaliser le personnage à son caractère » (Ricoeur, *Soi-Même* 178).

La récupération de leur vrai nom par les protagonistes de *The Ebb-Tide* apparaît alors comme une tentative de superposer à nouveau leur ipséité et leur mêmeté, ou encore d'égaliser leur personnage à leur caractère en recouvrant une part de leur individualité originellement perdue lors de la descente aux enfers de ces *beachcombers*, qui les a forcés à prendre un alias : « But if Herrick had gone there with any manful purpose, he would have kept his father's name: the alias betrayed his moral bankruptcy [...] » (TET 126). Huish alterne pour sa part entre deux alias, « called himself sometimes Hay and sometimes Tomkins, and laughed at the discrepancy » (TET 127), tandis que Brown actualise la perte de son identité de marin lorsqu'il arrache la page de garde du Bowditch¹ et le jette à la mer, geste qui symbolise sa rupture avec la vie maritime et déclenche le passage de

¹ Le Bowditch, également appelé *The American Practical Navigator*, est un guide de navigation publié pour la première fois en 1802, fournissant des informations détaillées au sujet des techniques de navigation et de relevé de coordonnées maritimes.

Captain Davis à (juste) Brown (*TET* 141). L'alias est ainsi le signe d'une rupture avec la lignée paternelle associée au départ pour les îles, qui entraîne une dissolution de l'identité de personnage, lequel perd tout ancrage stable : « A toucher si peu que ce soit à la relation de l'homme au signifiant, on change le cours de son histoire en modifiant les amarres de son être », affirmait Lacan dans ses *Écrits* (537).

Mais si l'exil insulaire offrait auparavant la possibilité de rompre avec les origines, et de « changer le cours de l'histoire » en repartant *ab initio* dans un nouveau cadre à l'écart de la civilisation, ce renouveau apparaît bien plus problématique au tournant du siècle, puisque l'île se fait désormais le théâtre d'un inévitable retour du même : « [B]ut in the new scene and under the new name, he suffered no less sharply than before. A place was got, it was lost in the old style » (*TET* 126). Le parallèle entre « new » et « old » souligne son incapacité à redéfinir son identité sur l'île, peut-être parce que Tahiti échoue à se conformer au mythe de l'île déserte et immaculée qui conditionnait auparavant ce renouveau, puisque comme on l'a vu, elle a déjà été fondamentalement contaminée par la civilisation. L'écriture d'une lettre à leur famille, ultime adieu censé rompre à jamais les liens avec leurs origines, amène ainsi paradoxalement nos trois parias à renouer en quelque sorte avec ces origines en reprenant leur vrai nom : « My real name is Herrick » ; « My name's 'Uish if you want to know » ; « I'll tell you, boys. John Davis is my name. I'm Davis of the *Sea Ranger* » (*TET* 141), où Davis réaffirme dans le même temps son identité de marin. Cette récupération symbolique de leur identité les autorise même à envisager un retour à la patrie d'origine, et illustre le caractère malléable de leur identité pour le moins duelle : « “You talk of going home,” he objected. “We could never do that.” “We could,” said the other. “Captain Brown couldn't, nor Mr Hay, that shipped mate with him couldn't. But what's that to do with Captain Davis or Mr Herrick, you galoot?” » (*TET* 151). On assiste ici à une division claire de leur identité entre deux pôles, l'un négatif l'autre positif, division symbolisée par la dualité patronymique. Herrick met en évidence cette dualité lorsqu'il refuse de croire en l'affection que lui porte Attwater : « It is not me. [...] No one can like me » (*TET* 205). La duplication et l'opposition entre les pronoms sujets « it » et « me », séparés par une négation, illustre la fissure qui se loge au cœur de la subjectivité de Herrick, lequel traverse une crise existentielle sur l'île et se trouve incapable de superposer « ipséité » et « mêmeté » : « I am broken crockery; I am a burst drum; the whole of my life is gone to water; I have nothing left that I believe in, except my living horror of myself » (*TET* 230). L'accumulation paratactique de métaphores ayant trait au morcellement, à l'éclatement et à la dissolution dans cette phrase elle-même fragmentée par l'usage des points-virgules, illustre la fragmentation et la désintégration superlatives de l'identité de Herrick, qui semble avoir perdu toute conscience de son individualité : « And in all this there was no thought of Robert Herrick. [...] And in this bedevilled and dishonoured soul there was no thought of self » (*TET* 208). La répétition avec variation met en évidence le morcellement de l'identité de Herrick, mise à distance à travers

l'emploi successif du nom complet Robert Herrick puis du nom « self », dont il apparaît complètement dépossédé en l'absence du pronom possessif « him ». Cette impression est confirmée plus tard lorsqu'il échoue à se suicider, et prend conscience de la dualité de sa nature :

[S]omething that was at once he and not he—at once within and without him [...]. To any man there may come at times a consciousness that there blows, through all the articulations of his body, the wind of a spirit not wholly his; that his mind rebels; that another girds him and carries him whither he would not. (*TET* 228)

La prise de conscience de cette dualité, et de son incapacité à maîtriser cette part de son être, conduit Herrick à abandonner ses dernières illusions et sa foi en sa capacité d'action. Il s'en remet alors entièrement à Attwater, et renonce à toute individualité : « What must I do? If I can't do anything, be merciful and put a bullet through me; it's only a puppy with a broken leg! » (*TET* 231). On note à nouveau la fissure engendrée par l'emploi des pronoms « I » et « it » pour faire référence à la même entité, qui met en évidence le caractère abject de cette part de son être qu'il tente de rejeter hors de lui-même, à travers ce processus de distanciation pronominale, rappelant ainsi les fameux vers de Baudelaire : « Dans ton île, ô Vénus ! je n'ai trouvé debout / Qu'un gibet symbolique où pendait mon image... — Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage / De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût ! » (« Voyage à Cythère » 175).

C'est la même difficulté à se retrouver seul face à lui-même sur l'île qui provoque une crise existentielle chez Decoud dans *Nostramo*, où l'espace insulaire est là encore le théâtre d'une dissolution de son identité : « Soon the fluidity of Decoud's personality seems to him to be dissolving into the landscape » (Cox 80). En effet, tout comme Herrick il perd progressivement conscience de son individualité, qui s'évapore du fait de sa solitude insulaire, le rendant tout aussi vide que Jim ou Nostromo : « Both his intelligence and his passion were swallowed up easily in this great unbroken solitude of waiting without faith » (*N* 394). Il semble que ce soit la complexité de ce personnage et son scepticisme éminemment moderne qui causent sa perte, et mettent en question les codes du roman d'aventures, traditionnellement fondé sur des personnages simples et manichéens : « But the truth was that he died from solitude, the enemy known but to few on this earth, and whom only the simplest of us are fit to withstand » (*N* 392). Au tournant du siècle, la solitude insulaire apparaît ainsi de plus en plus difficile à supporter, et le temps long de l'aventure de Robinson, qui dura vingt-huit ans, de moins en moins plausible à mesure que les personnages se complexifient. La fluidification de l'identité du héros participe alors du caractère imprévisible de l'action, qui déjoue les attentes du lecteur en amenant le héros où on ne l'attend pas, de sorte que la malléabilité de son identité affecte à son tour la narration et en subvertit les codes.

4.3. Régression et folie

La dissolution de l'identité du protagoniste sur l'île peut également prendre la forme d'une régression à un état sauvage ou même à une forme de folie, phénomènes qui semblent tous deux

favorisés par l'isolement insulaire. On observe un tel phénomène dans *The Wrecker* à travers le personnage de Mac, qui manque de se laisser aller à la sauvagerie sur l'île, détruisant le banjo de Hemstead et le jetant au feu avant d'éclater en sanglots. La lutte entre sauvagerie et civilisation se loge ici au cœur de l'homme, et se trouve illustrée par le caractère antithétique de la description qu'offre le narrateur de la scène : « this scene of barbarity and sentimentalism » (*TW* 259) ; « there were possibilities of good and evil in that hybrid Celt beyond their prophecy » (*TW* 360). Il laisse finalement court à cette barbarie sur le bateau venu les secourir, et provoque la scène de chaos et d'horreur qui s'ensuivra : « The suddenness of the attack and the catastrophe, the instant change from peace to war and from life to death, held all men spellbound » (*TW* 274), où la mise en regard répétée de termes antithétiques met en évidence cette dualité. Il réveille ainsi l'animalité de Goddedaal, qui apparaît tout aussi duel que lui : « A huge Viking of a man, six feet three and of proportionate mass, strong, sober, industrious, musical and sentimental » (*TW* 267). À la mort de son capitaine, ce géant sensible laisse libre court à la violence du désespoir, et semble un animal féroce, de sorte que cette régression animale s'apparente à un accès de folie de la part du personnage : « [A] man transfigured, roaring (as he stood) so that men's ears were stunned with it.[...] He turned from one to another, menacing and trumpeting like a wounded elephant, exulting in his rage. But there was no council, no light of reason, in that ecstasy of battle » (*TW* 374).

Une régression similaire affecte les personnages de *The Island of Doctor Moreau*, où Prendick découvre progressivement le caractère malléable de l'identité humaine à travers son expérience insulaire pour le moins horrifique. C'est tout d'abord Moreau qui introduit cette idée de plasticité de l'esprit humain lorsqu'il explique :

The mental structure is even less determinate than the bodily. In our growing science of hypnotism we find the promise of a possibility of replacing old inherent instincts by new suggestions, grafted upon or replacing the inherited fixed ideas. Very much indeed of what we call moral education is such an artificial modification and perversion of instinct; pugnacity is trained into courageous self-sacrifice, and suppressed sexuality into religious emotion. (*IDM* 72-73)

L'identité humaine semble ainsi tout aussi malléable que les créatures modifiées par Moreau dans son laboratoire, de sorte que, comme l'expliquera Freud en 1917, « le moi n'est plus maître dans sa propre maison » (« Difficulté » 186), et les certitudes victorienne quant à la capacité de l'homme à maîtriser son esprit, fondamentalement mises en question. En outre, la peur victorienne de la régression et de la dégénérescence est ici entièrement inversée puisque c'est l'éducation morale qui apparaît comme une « perversion », tandis que les pulsions instinctives se trouvent valorisées : Prendick est précisément l'incarnation de cette peur de la régression, puisqu'il soupçonne initialement que les expériences de Moreau consistent à transformer des hommes en bêtes, orchestrant ainsi artificiellement leur régression. Toutefois, ce sont en réalité les trois hommes qui subissent une régression sur l'île puisque c'est tout d'abord Montgomery qui semble perdre la tête à la mort de Moreau : « He was almost sober, but greatly disturbed in his mind. [...] He talked

vaguely, answered my questions crookedly, wandered into general questions » (*IDM* 106). Cette propension à la divagation chez Montgomery, qui finit par préférer la compagnie des « Beast Folk » à celle de Prendick, amène ce dernier à conclure : « I felt that for Montgomery there was no help; that he was in truth half akin to these Beast Folk, unfitted for human kindred » (*IDM* 109). Néanmoins, c'est peut-être Prendick qui illustre le mieux cette plasticité de l'esprit humain lorsqu'il se trouve éloigné de la société puisqu'il cède dès l'abord à la suggestion du cannibalisme lorsqu'à l'orée de l'aventure il dérive six jours durant dans un canot de sauvetage en compagnie de deux autres survivants du naufrage de la *Lady Vain*, avec seulement une maigre provision d'eau, avant d'être repêché par l'*Ipecacuanba* : « The water ended on the fourth day, and we were already thinking strange things and saying it with our eyes » (*IDM* 8). La prééminence de ces besoins animaux le pousse ainsi à accepter la proposition de l'un de ses compagnons, et bien que la teneur de cette suggestion soit passée sous silence, on devine qu'elle consiste à sacrifier l'un d'entre eux afin de satisfaire ces besoins primaires : « [I]f the proposal was accepted we should have drink [...] » (*IDM* 8). Cette régression est associée dès l'abord à une forme de folie, puisqu'il est pris d'un rire presque hystérique lorsque ses deux compagnons en viennent aux mains et tombent du canot : « I remember laughing at that and wondering why I laughed. The laugh caught me suddenly like a thing from without » (*IDM* 8-9). Il remarque ensuite : « my mind must have been wandering » (*IDM* 9), décrivant l'état proche du délire dans lequel il se trouve. On note également l'usage répété de l'adjectif « hysterical » (*IDM* 24 ; 26), puis « in a state bordering on hysterics » (*IDM* 48), Prendick étant régulièrement sujet à des crises qui s'apparentent à de l'hystérie, souvent associées à une régression à l'état sauvage : « I completely lost my head with fear [...]. I gave a wild cry [...] » (*IDM* 46). Le lien entre folie, dissolution du moi et régression est très contextuel puisqu'il est suggéré dès le tournant du siècle par certains médecins, en lien avec le développement de la théorie darwinienne de l'évolution : « Insanity is a dissolution; it is a retrogression; it is a traversing of the path of development in the reverse direction. It is a peeling off of those superimposed layers of development which have been laboriously deposited by the process of evolution » (cité dans Showalter 106). La trajectoire de Prendick dans le roman fait précisément écho à cette analyse du renversement de l'évolution darwinienne.

En effet, sa régression ne fait que s'accroître au cours du roman puisqu'il cède ensuite à son tour à la contagion des « Beast Folk », illustrée dans le roman à travers la métaphore médicale de la contamination : « [T]he contagion of these brute men was upon me » (*IDM* 59), puis « I may have caught something of the natural wildness of my companions » (*IDM* 130). L'emploi de cette métaphore médicale souligne le caractère malléable de l'essence humaine, qui n'est plus protégée par les remparts de la raison et de la civilisation sur cette île lointaine, mais semble pouvoir être affectée et fondamentalement modifiée par le contact avec la sauvagerie. Cette expérience semble ainsi avoir eu pour effet de dissoudre l'identité de Prendick, lequel ne peut reprendre une vie

normale à l'issue de l'aventure, étant régulièrement affecté par des crises de folie ou de régression qui altèrent temporairement son être : « [T]here are times when the little cloud spreads until it obscures the whole sky. [...] For that reason I live near the broad free downland, and can escape thither when this shadow is over my soul » (*IDM* 130). Il conclut ainsi au lien entre animalité et instabilité mentale, et met fondamentalement en question la supériorité supposée de l'être humain sur le règne animal : « I, too, was not a reasonable creature, but only an animal tormented with some strange disorder in its brain, that sent it to wander alone like a sheep stricken with the gid » (*IDM* 131). Ces crises illustrent en effet la dualité de Prendick, dont l'identité semble irrémédiablement fissurée au terme du séjour insulaire, morcellement qu'il met lui-même en évidence à travers diverses métaphores liées à la laceration et à l'éclatement :

I fell indeed into the morbid state, deep and enduring, alien to fear, which has left permanent scars upon my mind. [...] A blind fate, a vast pitiless mechanism, seemed to cut and shape the fabric of existence, and I [...] [was] torn and crushed, ruthlessly, inevitably, amid the infinite complexity of its incessant wheels. (*IDM* 96)

Un peu plus loin, la très frappante allitération de Montgomery lorsqu'il s'interroge : « Are we bubbles blown by a baby? » (*IDM* 106), illustre de façon moins violente mais également très marquante le caractère insaisissable de l'identité humaine ainsi que l'aspect aléatoire de la trajectoire des protagonistes. La complexification du monde insulaire semble ainsi avoir pour effet une fragmentation de l'identité du héros qui, au lieu de parvenir à une meilleure compréhension du monde sur l'île, fait la découverte de son absurdité, ce qui le mène presque invariablement à une crise existentielle dans cet espace lointain dont il ne revient pas unifié mais fondamentalement brisé (« torn and crushed »). Au tournant du siècle, la place centrale de l'homme au sein de l'univers est ainsi fondamentalement mise en question, de même que sa capacité à maîtriser et à comprendre son propre esprit, dont les fondations deviennent de plus en plus précaires et insaisissables. Cette instabilité identitaire est en outre reflétée par le caractère volcanique de l'île, dont l'ancrage terrestre apparaît pour le moins mouvant : « It was volcanic in origin, and was now fringed on three sides by coral reefs. [...] Now and then a faint quiver of earthquake would be sensible, and sometimes the ascent of the spire of smoke would be rendered tumultuous by gusts of steam » (*IDM* 81). Tremblements et bouillonnements telluriques se sont substitués à la tranquille stabilité de l'île romanesque, dont la géographie illustre désormais les tourments identitaires que traversent ceux qui y séjournent, à la manière des îles mythologiques infernales.

4.4. Figures du double

Cette fissure du moi trouve une autre expression dans la prolifération des figures du double au sein de ces récits, manifestations physiques de la fragmentation interne du héros du fait de la duplication de tout ou partie de son identité en la personne d'un autre, qui lui renvoie une image déformée de lui-même. Ce double maléfique du héros est bien souvent lui-même duel, redoublant

ainsi la polarité interne du protagoniste et brouillant la dualité manichéenne qu'incarnait autrefois la mise en regard du héros et de la figure du Doppelgänger. On a déjà évoqué le caractère polymorphe de Long John Silver, capable de passer en toute fluidité d'un camp à l'autre et d'un registre à l'autre, à tel point qu'il apparaît comme un autre homme à l'issue de chaque métamorphose : « Silver was a changed man, once he was out there and had his back to his friends » (TI 260), sorte de Janus passé maître dans l'art de la duplicité (« playing double » (TI 259)). L'analyse onomastique renforce cette idée de neutralité et d'entre-deux, « silver », l'argent, faisant référence à une monnaie de l'entre-deux, entre l'or et la monnaie fiduciaire, et dont la valeur est variable. Outre cette dualité interne, il apparaît également comme le double de Jim Hawkins, et n'a de cesse de souligner sa proximité physique et morale avec ce dernier, qui apparaît lui-même comme son jeune double : « [T]he picture of my own self when I was young and handsome » (TI 180), « [y]ou stand by Hawkins, John, and Hawkins'll stand by you » (TI 243), où la structure chiasmique renforce leur interchangeabilité. Cet effet de miroir est exprimé au moyen de diverses métaphores : « stem to stem » (TI 256), puis « you and I must stick close, back to back like » (TI 265), comme si l'un n'était que le reflet de l'autre. De fait, Silver est décrit à plusieurs reprises en des termes particulièrement positifs, caractéristiques du héros d'aventures valeureux qu'est censé incarner Jim : il est qualifié à deux reprises de « brave » (TI 84 ; 284), et comparé à un lion (« a lion's nothing alongside of Long John! » (TI 84)), tandis que le courage de Jim est lui aussi mis en avant à plusieurs reprises (« courage » (TI 103 ; 125)). Le duel entre bien et mal se mue ici en duo, et la proximité évidente entre Jim et Silver brouille le schéma traditionnellement manichéen de l'aventure, également déstabilisé par les constants revirements de Silver, qui finit par être absous par les représentants du bien que sont censés incarner Dr Livesey et Captain Trelawney, et parvient à s'échapper en toute impunité avec une partie du trésor.

Dans ce roman d'aventures moderne, le mal n'est plus puni, tandis que certains de ses représentants apparaissent particulièrement séduisants, du fait même de leur complexité : « *Treasure Island* registers a subversive message about the nature of heroism and gentlemanly conduct. Inverting the romance and adventure formula, the villain Long John Silver has a charisma usually reserved for heroes and evades retribution to live an exotic life of exile » (Dryden, Arata et Massie 8). La valorisation paradoxale de ce représentant supposé du mal est illustrée non seulement par la fascination que lui voue Jim et par leur grande proximité en tant que duo d'aventuriers, mais également par la partialité assumée de l'auteur pour ce personnage. En effet, lorsqu'il donne voix aux personnages dans l'une de ses *Fables* intitulée « The Persons of the Tale », laquelle met en scène un dialogue entre Silver et Smollett qui aurait lieu entre les chapitres 32 et 33 et permet à ces derniers de commenter métatextuellement le récit, Silver affirme : « [I]f there is such a thing as a Author, I'm his favourite chara'ter » (5). Il fluidifie ensuite toute distinction entre bien et mal, opposant le cadre de référence moral incarné par Smollett à celui de l'intérêt littéraire : « Which is

which? Which is good, and which bad? » (7). Cette conviction de Silver est confirmée par Stevenson dans son essai « My First Book », où il revient sur l'écriture de ce roman et remarque : « I was not a little proud of John Silver also, and to this day rather admire that smooth and formidable adventurer » (126), où l'adjectif « smooth » fait écho à la neutralité et la fluidité incarnées par ce personnage. Le méchant incarne désormais un aventurier alternatif, double certes maléfique mais incroyablement séduisant du héros, preuve de l'absence de didactisme de ce nouveau roman d'aventures qui se libère des contraintes du manichéisme pour le remplacer par des dynamiques bien plus complexes.

Une dizaine d'années plus tard, Stevenson créera un avatar quelque peu dégradé de Silver en la personne de Case, dont l'identité semble tout aussi insaisissable que celle du séduisant pirate :

No man knew his country, beyond he was of English speech; and it was clear he came of a good family and was splendidly educated. [...] He could speak, when he chose, fit for a drawing-room; and when he chose he could blaspheme worse than a Yankee boatswain, and talk smart to sicken a Kanaka. The way he thought would pay best at the moment, that was Case's way, and it always seemed to come natural, and like as if he was born to it. He had the courage of a lion and the cunning of a rat; and if he's not in hell today, there's no such place. I know but one good point to the man: that he was fond of his wife, and kind to her. (TBF 5)

Sa capacité à adapter son registre de langue aux circonstances ainsi que le caractère ambivalent de sa description, qui mêle caractéristiques positives (courage, amour) et négatives (ruse et duplicité), doublées de la comparaison au lion, ne peuvent que faire écho au portrait de Silver dans *Treasure Island*, et Case semble exercer une attraction similaire sur le héros au début de la *novella* : « I never heard a man talk more to the point. There was no smarter trader » (TBF 5-6). Il apparaît ainsi progressivement comme le double maléfique de Wiltshire, et n'a de cesse de souligner leur proximité morale : « I'll stand by you, Wiltshire, man to man. [...] I don't count this your quarrel, [...] I count it the White Man's Quarrel, and I'll stand to it through thick and thin » (TBF 22), de sorte qu'ils finissent par ne faire qu'un à travers l'expression « the White Man », qui illustre la communauté de leurs intérêts en tant que marchands et colons. Néanmoins, cette proximité sera bientôt mise en question et Wiltshire mettra fin à tout rapport avec cet homme dès lors qu'il comprendra sa duplicité : non content de se rapprocher de Wiltshire, cet avatar de Hyde (« yellow and smallish » (TBF 5)) cherche en réalité à se substituer à lui et à prendre le contrôle à la fois de son comptoir et de sa femme, rappelant ainsi le mythe des frères rivaux (Naugrette, *L'Aventure* 84). Les deux marchands s'engagent alors dans une lutte sans merci qui conduira à l'élimination de ce dangereux rival par Wiltshire, lequel finit par triompher de son double maléfique lors du duel final, et s'évanouit à même le corps de ce dernier, dans une posture particulièrement symétrique : « I fell with my head on the man's mouth » (TBF 168). Naugrette analyse cette scène comme une « image d'enlacement final des deux frères » (*L'Aventure* 145), la lutte interne entre bien et mal se trouvant ainsi extériorisée dans l'espace réel, de sorte qu'avec la mort du « mal », Wiltshire se trouve forcé

d'agir de manière morale vis-à-vis de la population autochtones. Toutefois, ce retour à l'ordre et aux valeurs du « bien » est immédiatement mis en question par l'empressement de Wiltshire à revenir à des pratiques douteuses dès qu'il change de comptoir, ce qui met en question la stabilité de ce schéma manichéen au tournant du siècle.

Dans *The Ebb-Tide*, le personnage d'Attwater semble tout aussi duel que ceux de Silver et de Case, comme le remarque Jean-Pierre Naugrette : « D'entrée, le Maître de l'Île apparaît comme une figure dédoublée, un oxymore vivant : Cambridge mais aussi Winchester (la carabine), le foulard de soie mais une force colossale, une élégance indiscutable mais aussi une certaine brutalité » (*L'Aventure* 148). En effet, Attwater frappe autant par le raffinement de ses manières que par son apparente cruauté, paradoxe parfaitement exprimé par l'oxymore « silken brutality » (*TET* 193) et l'antithèse « the velvet and the claw » (*TET* 136), tandis que Herrick éprouve des sentiments tout aussi ambivalents à son égard que Jim à l'égard de Silver : « I am attracted and repelled » (*TET* 197). Il tente alors de percer à jour ces apparences contradictoires, et peine à obtenir une vision cohérente de cet homme pétri de contradictions, qui pourrait bien lui aussi s'inscrire dans la figure du Neutre définie plus haut :

[He] had come prepared to study that ambiguous and sneering mask, drag out the essential man from underneath, and act accordingly [...]. [H]e laboured in vain, as he walked, to piece together into any kind of whole his odds and ends of knowledge—to adjust again into a kind of focus with itself, his picture of the man beside him. (*TET* 203)

Son identité apparaît ici particulièrement ambivalente et fragmentée, et cette essence multiple et insaisissable lui permet comme à Silver de se métamorphoser en un instant, passant tour à tour de l'ange noir au respectable gentleman : « [T]he dark apostle had disappeared; and in his place there stood an easy, sneering gentleman, who took off his hat and bowed » (*TET* 207). Dualité, fragmentation identitaire, bonnes manières : autant de traits qu'il partage avec celui qui deviendra son acolyte, Herrick, à tel point qu'Attwater apparaîtra progressivement comme le double de ce dernier. De fait, ils sont tous deux des gentlemen éduqués, l'un à Cambridge l'autre à Oxford, où ils ont appris à parler la même langue, celle de Virgile, communauté de culture qui les autorise à finir les phrases l'un de l'autre : « “[N]emorosa Zacynthos.” “Jam medio apparet fluctu!” » (*TET* 202). Aussi, au lieu de trouver l'Autre sur cette île surgie des flots, Herrick n'y trouve en réalité qu'un reflet déformé du Même, preuve du renouveau de cet espace et de ses habitants au tournant du siècle, qui a pour corollaire une fluidification subversive des antinomies traditionnelles. Au sein de ce monde insulaire fragmenté, le personnage de Herrick devient alors, à la manière de Jim Hawkins, « un autre go-between de la fiction stevensonienne, faisant la navette entre les deux groupes qui vont scinder la micro-société de l'île en deux » (Naugrette, *L'Aventure* 148), entre le navire d'un côté, et l'île de l'autre, à cette différence près que cette fois-ci le héros de l'entre-deux échoue même à remplir son rôle d'espion, et finit par se rallier au camp de l'ennemi, preuve d'une rupture encore plus marquée avec la figure du héros traditionnelle. Malgré l'attraction qu'exerce Attwater sur

Herrick, il est néanmoins l'incarnation d'un double particulièrement maléfique de ce dernier, despote régnant d'une main de fer sur son île et sa « mission », et qui ne possède visiblement aucun des traits rédempteurs de Silver. Il représente ainsi une menace non seulement pour l'intégrité du moi, mais également pour les valeurs morales que sont censés incarner missionnaires et aventuriers impériaux, ce qui explique peut-être l'absence de conversion de Herrick à la cruelle théologie d'Attwater, manifestant ainsi son refus de se superposer à ce double, et la survie quoique érodée d'une forme de dialectique manichéenne.

Comme le remarque Linda Dryden (« Monomaniacs » 170), on décèle une dynamique similaire dans *The Island of Doctor Moreau*, où Prendick trouve sur l'île un autre gentleman, scientifique instruit qui reconnaît dès l'abord leur similitude : « I told him I had spent some years at the Royal College of Science, and had done some research in biology under Huxley. [...] “That alters the case a little, Mr Prendick,” he said with a trifle more respect in his manner. “As it happens, we are biologists here” » (*IDM* 29). La politesse avec laquelle il accueille Prendick est tout aussi ambivalente que celle d'Attwater, puisqu'il souligne lui aussi son caractère contraint : « Now you are our guest, we must make you comfortable – though you are uninvited, you know » (*IDM* 29). Ce passage rappelle étrangement l'accueil que réserve Attwater aux trois aventuriers de *The Ebb-Tide* : « [Secrecy about my island] came wholly to an end with you arrival; and I am sure, at any rate, that gentlemen like you and Mr Whish, I should have always been charmed to make perfectly at home » (*TET* 196), où l'on note la même hésitation entre rejet et accueil bienveillant. L'influence de Moreau et même de Montgomery sur Prendick est tout aussi palpable que celle d'Attwater sur Herrick, puisqu'il finit par se rapprocher d'eux et adopter une attitude similaire à celle de ces derniers : « [I]nsensibly I became habituated to the idea of [the brutes], and, moreover, was affected by Montgomery's attitude towards them » (*IDM* 83), puis « I was infected by their evident consternation » (*IDM* 88). On retrouve ici la métaphore médicale de l'infection, qui illustre à nouveau la porosité de l'esprit de Prendick, lequel semble finalement se fondre dans l'identité de Moreau dont il adopte à la fois la rhétorique et la posture lorsqu'il envisage de devenir son héritier après sa mort : « “They broke the Law,” said I, putting my foot on the Sayer of the Law » (*IDM* 112) ; « I carried my pistol in my hand, my whip thrust, with the hatchets, in the sling of my arm » (*IDM* 115). Cette fusion est illustrée un peu plus tôt à travers la contiguïté visuelle de ces deux entités dans l'espace textuel : « I, Moreau » (*IDM* 96), qui instaure une première hésitation et suggère qu'il n'y a qu'un pas, ou qu'une virgule, pour que ces deux personnages ne fassent qu'un. Prendick se révèle toutefois incapable de récupérer le sceptre de Moreau, et s'en va vivre parmi les « Beast Folk », « a mere leader among my fellows » (*IDM* 117), preuve de la plus grande parenté de Prendick avec ces créatures hybrides. Là encore, la distinction entre bien et mal mais également civilisation et sauvagerie s'avère de plus en plus floue, à mesure que ses représentants deviennent de plus en plus interchangeables.

C'est ce que l'on observe également dans *The Wrecker*, où les similitudes entre Loudon Dodd et son prédécesseur sur l'île sont particulièrement frappantes, Carthew apparaissant particulièrement duel : « De proche en proche, d'île en île, de continent en continent, le héros du Trafiquant d'épaves va se mettre à traquer, tel Utterson, ce mystérieux personnage, que tout le monde présente comme dédoublé, à la fois pirate et baronet, trafiquant et gentleman, Jekyll et Hyde du Pacifique » (Naugrette, *L'Aventure* 136). Si le personnage de Carthew est double, il en va de même de celui de Dodd, qui se décrit comme : « [A] failure. Yes, I declare the word came in my mind; and all the while, in another partition of the brain, I was glowing and singing for my new-found opulence » (*TW* 271). Son esprit semble ici littéralement fissuré, tiraillé qu'il est entre la honte qu'il éprouve au regard de son comportement amoral, et la joie cupide de se voir tiré d'affaire sur le plan financier. Outre cette dualité interne, ces deux personnages semblent incarner des figures de Doppelgänger prototypiques, puisqu'ils sont tous deux de bonne famille, ont tous deux une relation complexe à leur père du fait de leur intérêt pour l'art et de leur dilettantisme, et se retrouvent tous deux embarqués presque malgré eux dans l'aventure commerciale d'un ami particulièrement persuasif : « [Hadden] was a kind of Pinkerton in play » (*TW* 331). Loudon Dodd met lui-même en évidence leur proximité lorsqu'il affirme qu'ils sont frères : « I rather think he is my long-lost brother » (*TW* 313), et souligne la similitude de leurs situations, dans ce qui s'apparente là encore à une lutte à la Jekyll et Hyde : « It seems we were born to drive each other crazy with conundrums [...]. I have often thought my head would split » (*TW* 316). De fait, le choix du verbe « split » n'est pas anodin ici, et fait métaphoriquement référence au clivage du moi illustré par les figures du double. La trajectoire de ces doubles semble en effet exactement symétrique, à tel point que l'un finit où l'autre a commencé, effet de miroir qui ne peut qu'éclairer la similitude de ces deux artistes invétérés : « « Singular, indeed, that while I was drifting over England with the Shyster, the man we were in quest of awaited me at my own ultimate destination » (*TW* 309). Ils échangent alors leurs histoires qui apparaissent comme les deux faces d'une même pièce, et le caractère indissociable de ces récits reflète de façon explicite leur symétrie mentale : « And now, said he, turn about: I must tell you my side, much as I hate it » (*TW* 317). La réversibilité de leurs positions est exprimée en termes spatiaux, à tel point que le récit semble précisément émaner d'un janus aux deux visages. Le brouillage de la distinction entre le personnage et son double « maléfique » met alors en question la dimension traditionnellement manichéenne du motif du Doppelgänger, qui permettait comme le montre Eigner de matérialiser corporellement la séparation entre bien et mal : « In romantic fiction, the century's practice of splitting reality into convenient halves is expressed time and again through the technique of the *Doppelgänger*, or double, and by the philosophies and psychologies of dualism which surround this device » (21).

Cette mise en question du dualisme manichéen propre à la figure du double est également renforcée par le parallèle établi entre Dodd et Bellairs, ce dernier apparaissant comme un être

particulièrement duel : « I had expected Bellairs to be entirely of one piece, subdued to what he worked in, a spy all through. [...] [A]nd I used to wonder whether I most admired, or most despised, this quivering heroism for evil » (*TW* 285). La complexité de ce personnage, illustrée par l'antithèse finale, a pour effet une réception plus ambivalente de la part de Dodd, qui ne peut réduire son essence à une caractérisation univoque, et souligne plus loin leur proximité et le caractère réversible de leurs situations : « I will never deny that our prolonged conjunction was the result of double cowardice. Each was afraid to leave the other, each was afraid to speak, or knew what to say. [...] And yet we were making progress all the time, tacking across broad England like an unweatherly vessel on a wind [...] » (*TW* 290). La lâcheté de l'un redouble celle de l'autre, tandis que le pronom « each » met en évidence leur interchangeabilité, de sorte qu'ils ne font finalement plus qu'un, et fusionnent dans la métaphore du navire louvoyant : au dualisme manichéen se substituent ici fusion et interchangeabilité. Néanmoins, cette proximité est de courte durée, et Dodd se sépare finalement de Bellairs lorsqu'il découvre l'étendue de sa dualité presque schizophrénique. De fait, il semble un avatar bien plus convainquant de Jekyll et Hyde que Carthew, et entre dans une rage folle lorsque Dodd refuse de lui donner de l'argent : « The change upon the man was shocking. In the storm of anger that now shook him, the lees of his intoxication rose again to the surface; his face was deformed, his words insane with fury » (*TW* 296), à tel point que Dodd le caractérise ensuite de « temporary lunatic » (*TW* 297) et conclut à sa folie (« his latent and essential madness » (*TW* 297)). La dualité interne prend ici le pas sur la dualité externe, et Dodd s'en va retrouver son vrai double, dont il deviendra plus tard le subrécargue, unissant ainsi durablement leurs destinées : « It's his yacht and it's my trader » (*TW* 402). Cette prolifération des figures du double pourrait alors apparaître comme un moyen d'autoriser la sauvagerie et la folie refoulées à ressurgir en la personne d'un autre, tout en les mettant prudemment à distance.

Enfin, la destinée de Nostromo semble elle aussi inextricablement liée à celle de Decoud à l'issue de l'expérience insulaire, qui provoque chez ces deux hommes une dissolution de leur identité : « [H]e, too, experienced that feeling of solitude which had weighed heavily on Decoud after the lighter had slipped off the shore » (*N* 239). La réversibilité de leurs positions est mise en évidence lorsque Nostromo découvre le canot de Decoud et tente de comprendre ce qui lui est arrivé, et se retrouve dans la même posture que ce dernier : « Then, after a few days, another form appeared striding away from the setting sun to sit motionless and awake in the black gully all through the night, in nearly the same pose, in the same place in which had sat that other sleepless man [...] » (*N* 396). L'élosion des noms et l'emploi de termes génériques tels que « form » et « man » soulignent leur interchangeabilité, tandis qu'un autre comparatif vient renforcer plus loin cette impression : « The magnificent Capataz de Cargadores, victim of the disenchanted vanity which is the reward of audacious action, sat in the weary pose of a hunted outcast through a night of sleeplessness as tormenting as any known to Decoud, his companion in the most desperate affair

of his life » (N 396). La similitude de leurs situations est même reflétée visuellement par le parallélisme chiasique employé pour décrire ces deux figures, le paragraphe précédent s'ouvrant en des termes quasi-similaires : « A victim of the disillusioned weariness which is the retribution meted out to intellectual audacity, the brilliant Don Martin Decoud [...] » (N 396). Cette répétition avec variation met en relief la proximité de ces deux figures, toutes deux affublées d'un adjectif laudatif désormais vide de sens, et toutes deux victimes d'une forme de désillusion au regard de la société qui les avait portées aux nues.

Aussi, au tournant du siècle l'île n'est plus le théâtre d'une consolidation du moi mais bien plutôt de sa duplication, ou même de sa fragmentation, et semble constituer un lieu particulièrement propice à l'exploration de la nature humaine et de sa psychologie : de la rédemption chrétienne à la crise existentielle, la solitude insulaire pose en effet la question de l'essence de l'être humain, qui semble de plus en plus fluide et impénétrable à la « fin de siècle », à mesure que l'île se divise et que l'identité se dissout. La mise en question des certitudes victoriennees quant à la stabilité et l'unité du moi constitue ainsi l'une des modalités de la mutation de l'aventure insulaire au tournant du siècle, dans la mesure où elle conduit à une complexification à la fois de l'espace insulaire, du schéma actantiel typique mais également de la caractérisation de ses personnages, ajoutant de multiples dimensions à l'aventure autrefois simple et manichéenne, comme l'explique Jean-Yves Tadié :

Ce qui empêche l'analyse formaliste de fonctionner, c'est, chez les personnages, culpabilité, voire trahison ; et, dans la narration, la rencontre des personnages, c'est la rencontre de l'inconnaissable. Chez Conrad, on ne reste pas longtemps héroïque ; toute grandeur est tachée d'une erreur, parfois d'une horreur. Comment alors présenter le système des personnages conradiens ? Puisque, pour la première fois dans l'histoire du roman d'aventures, le personnage est divisé et changeant, que les tensions auxquelles il est soumis sont internes autant qu'externes ? (158)

À notre avis, ce phénomène de complexification de l'aventure n'est toutefois pas inauguré par Conrad, et a déjà cours chez Stevenson et même Wells. Si cette mutation affecte en premier lieu les personnages, elle touche également, et inévitablement, la configuration du récit, comme le suggère Paul Ricoeur : « A la perte d'identité du personnage correspond ainsi la perte de la configuration du récit, et en particulier une crise de la clôture du récit. [...] L'érosion des paradigmes frappe à la fois la figuration des personnages et la configuration de l'intrigue » (*Soi-Même* 177). Il s'agit alors de nous intéresser à l'impact qu'a cette évolution des personnages sur la structure et les dynamiques de l'aventure insulaire.

Chapitre 7 : L'aventure insulaire déplacée, le *romance* hybridé

« If sailor tales to sailor tunes,
Storm and adventure, heat and cold,
If schooners, islands and maroons,
And Buccaneers and buried Gold,
And all the old romance, retold
Exactly in the ancient way,
Can please, as me they pleased of old,
The wiser youngsters of today:
—So be it, and fall on! [...] »

— R. L. Stevenson, « To the Hesitating Purchaser. »

Comme nous l'avons vu, nos auteurs s'inscrivent dans un rapport de filiation consciente avec la littérature d'aventures et le *romance* impérial, et reconnaissent à plusieurs reprises leur dette envers cette tradition, à l'instar de Stevenson lorsqu'il dresse la liste des auteurs l'ayant influencé pour *Treasure Island* : « These useful writers had fulfilled the poet's saying: departing, they had left behind them "Footprints on the sands of time; Footprints that perhaps another—" and I was the other! » (« My First Book » 120). La citation du poème de Longfellow nous présente une vision de l'auteur en Robinson Crusoé, qui découvre sur le sable de sa mémoire les traces de ses illustres prédécesseurs, et y trouve l'espoir d'un regain d'inspiration : comme le remarque Michel Serres, après l'ère des grandes découvertes vient l'âge des Télémachies, et le voyage au XIX^e siècle est nécessairement second, tandis que l'écriture se fait inévitablement « au second degré » (11). Néanmoins, contrairement à ce qu'il affirme dans le poème « à l'acheteur hésitant » cité en épigraphe de ce chapitre, il ne s'agit pas simplement de réitérer la trajectoire de ces prédécesseurs et de marcher docilement sur leurs traces, mais bien plutôt d'instaurer au cœur de ce déplacement un écart, et de faire de cette tension entre répétition et recreation le moteur principal de l'écriture, et une force fondamentale d'innovation. C'est précisément là que réside la puissance créatrice de l'hypertextualité, comme le montre Gérard Genette : « L'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens » (*Palimpsestes* 558). Aussi la revendication liminaire de la redite servile (« and all the old romance retold, / Exactly in the ancient way [...] » (*TI* xxx)) apparaît-elle particulièrement ironique, précisément « au second degré », et donne-t-elle le ton quant au traitement des motifs de cette tradition aventureuse : déplacement, subversion et ironie seront les maîtres mots de la réécriture à la fois nostalgique et irrévérente de ces vénérables modèles. Lloyd Osbourne évoque notamment, dans sa préface à *The Wrecker* commencé à quatre mains, le goût de Stevenson pour la réécriture, et se remémore ses mots : « It's glorious to have the ground ploughed and to sit back in luxury for the real fun of writing – which is rewriting » (*TW* ix). C'est bien le caractère conscient et réflexif de cette reprise qui fait alors toute la modernité de cette réécriture ludique et consciemment ironique.

Le roman d'aventures, souvent décrié pour son caractère enfantin ou peu sérieux du fait de son appartenance à la littérature dite « populaire », devient alors paradoxalement le lieu d'un renouveau de la fiction à la « fin de siècle », à une époque où l'essor du *roman* et du réalisme semblent l'avoir relégué au rang de littérature mineure et régressive ou passéiste. Le choix même de ce genre par des auteurs qui revendiquent la modernité et même la qualité littéraire de leurs écrits apparaît ainsi fondamentalement subversif¹, et une analyse de la tension entre nostalgie et modernité qui se

¹ Comme en témoigne l'intérêt qu'il suscite auprès des auteurs de la *Nouvelle Revue Française* au début du XX^e siècle, tels que Jacques Rivière ou Jean Ricardou, comme on l'a vu au chapitre 4.

loge au cœur de cette nouvelle littérature d'aventures insulaires nous permettra de parvenir à une compréhension plus fine de l'intérêt littéraire que présentent pour eux ce genre et ce lieu, ainsi que des innovations formelles dont l'île est le théâtre, où une nouvelle forme d'aventure littéraire voit le jour.

Le renouveau de l'île au tournant du siècle entraîne en effet un déplacement de l'aventure et de ses motifs typiques, qui se trouvent constamment évidés et détournés au sein de ces récits. Une première modalité de cette reprise subversive consiste en une réécriture de l'intrigue insulaire la plus typique, celle de la robinsonnade, et si nous n'avons pas encore évoqué le renouveau du personnage de Robinson c'est qu'il nous semble indissociablement lié à ce genre ou du moins ce sous-genre auquel il a donné son nom, et l'analyse de la façon dont il refait surface dans la plupart de ces récits insulaires nous permettra de faire le lien entre renouveau des personnages et configuration de l'intrigue. Il s'agira ensuite de déterminer dans quelle mesure la structure matricielle typique définie en première partie se trouve fondamentalement déconstruite par nos auteurs, de même que les motifs typiques de l'aventure insulaire qui lui sont associés, en particulier celui de la chasse au trésor dont le détournement et les avatars modernes devront faire l'objet d'une attention toute particulière, tant il apparaît central à tout récit insulaire. L'ensemble de ces manipulations résulte alors en une hybridation fondamentale du *romance*, dont la modernité a peut-être précisément trait à sa porosité aux autres modes et genres : l'espace insulaire redevient ainsi un laboratoire d'expérimentations littéraires au tournant du siècle, où les auteurs multiplient les mélanges en quête d'une nouvelle formule pour la fiction.

1. Réécrire la robinsonnade

Robinson Crusoe constitue sans aucun doute l'un des hypotextes fondateurs et incontournables des récits insulaires, qui prennent un nouveau tournant après sa parution, donnant naissance au genre de la robinsonnade. Aussi, au regard de la quantité de réécritures du roman publiées au XIX^e siècle, il semble qu'au tournant du siècle le genre ait épuisé ses potentialités fictionnelles, et n'autorise plus aucune forme d'innovation, se trouvant inévitablement associé au caractère conservateur et répétitif du *romance* impérial. Il refait toutefois surface à de nombreuses reprises au sein des œuvres insulaires de Stevenson, Conrad et Wells, et apparaît comme une sorte d'invariant du récit insulaire, dont il semble presque impossible de se détacher dès lors que l'on choisit pour scène l'île. Le déplacement spatial de l'île de Robinson, qui se déploie des Caraïbes vers le Pacifique¹ ou encore vers l'archipel malais², et même au large de l'Amérique Latine dans *Nostromo* ou de la côte écossaise dans *Kidnapped*, occasionne inévitablement une forme de déplacement générique, et l'analyse du traitement que font les trois auteurs de la robinsonnade permettra de mettre au jour la

¹ Dans *The Island of Doctor Moreau* de Wells mais également dans les *South Sea Tales* et *The Wrecker* de Stevenson.

² Dans *Victory* et *Lord Jim* de Conrad.

façon dont ils récupèrent ses motifs majeurs afin d'en fournir un traitement ironique, s'inscrivant ainsi dans un rapport conscient d'irrévérence plus ou moins ludique au regard des codes et des conventions intertextuelles et architextuelles établies par cette série d'hypotextes.

1.1. Allusion et hommage fragmentaire

La première modalité de cette réécriture consiste en un processus de jeu intertextuel et d'allusion consciente à l'hypotexte, dont les auteurs semblent reconnaître la prééminence tout en affirmant la nécessité de le renouveler, le plaçant non pas au cœur du récit mais à sa périphérie, technique allusive que Gérard Genette définit en ces termes : « [U]n énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle inflexion » (*Palimpsestes* 11). Cette définition souligne bien le caractère conscient d'une telle référence, qui se double souvent chez nos auteurs d'une forme ambivalente d'hommage parodique ou ironique. Dans *Treasure Island* par exemple, l'introduction du personnage de Ben Gunn, cet ancien pirate qui vit seul sur l'île depuis trois ans lorsque Jim découvre son existence, semble relever d'un tel processus allusif : il n'apparaît que brièvement au sein du récit, et offre un portrait problématique et déformé de la figure du Robinson.

En effet, le premier aperçu qui nous en est offert met en évidence sa potentielle animalité, dans la mesure où Jim est incapable de déterminer s'il a affaire à un homme ou à une bête sauvage, et a recours à diverses comparaisons contradictoires afin de tenter de saisir son essence incertaine : « From trunk to trunk the creature flitted like a deer, running manlike on two legs, but unlike any man that I had ever seen, stooping almost double as it ran. Yet a man it was, I could no longer be in doubt about that » (*TI* 124-25). L'usage du terme « creature » et du pronom indéfini « it » ainsi que la comparaison animale mettent en question son essence humaine, processus de différenciation immédiatement contredit par la comparaison humaine, qui se trouve elle-même niée par la comparaison négative associée au même comparant, « unlike any man ». Cette oscillation descriptive met en évidence le caractère défamiliarisant de cette créature à la démarche hybride : l'hésitation est finalement résolue dans la phrase suivante, qui met fin à ce processus binaire de va-et-vient descriptif particulièrement représentatif du doute qui affecte Jim. Ce dernier, qui se rêvait Robinson explorant une île déserte à l'orée de l'aventure (« nothing lived in front of me but dumb brutes and fowls » (*TI* 116)) avant que son fantasme ne fût contrecarré par l'existence de cette créature, fait écho aux attentes stéréotypiques du lecteur lorsqu'il suppose qu'il s'agit d'un cannibale, cliché qui semble tout d'abord confirmé lorsque la créature se jette aux pieds de Jim à la manière de Vendredi devant Robinson : « Then he hesitated, drew back, came forward again, and at last, to my wonder and confusion, threw himself on his knees and held out his clasped hands in supplication » (*TI* 125). Ce passage fait directement écho à la rencontre entre Robinson et Vendredi,

dont l'approche est tout aussi hésitante et révérencieuse : « [He] came a little way; then stopped again, and then a little farther, and stopped again [...]. [A]t length he came close to me; and then he kneeled down again, kissed the ground, and laid his head upon the ground » (Defoe, *Robinson* 160-61). La structure de la phrase, hachée par des virgules reflétant le caractère hésitant de la démarche, est presque la même dans les deux passages, bien que celle de Stevenson apparaisse plus condensée. L'expression « threw himself on his knees » fait écho à « kneeled », tandis que les deux Vendredis s'abaissent à des postures soumises semblables et différentes à la fois : tout ceci illustre la façon dont Stevenson propose une répétition avec variation de ce célèbre passage. Toutefois, l'apparente fidélité à l'hypotexte est immédiatement mise en question par la capacité de cet homme à parler anglais, ainsi que par son nom à consonance anglophone. L'altérité de Vendredi est désormais réduite au même, comme le souligne Jim qui abolit toute différence entre cet être et lui-même à travers l'usage d'une autre comparaison : « [H]e was a white man like myself », « his features were even pleasing » (*TI* 125-26) – qualificatif qui rappelle ironiquement celui employé pour décrire les traits de Vendredi, « agreeable » (Defoe, *Robinson* 162), et met en évidence la fusion entre Robinson et Vendredi en la figure de Ben Gunn.

La robinsonnade rêvée de Jim est donc concurrencée par celle, réelle, de ce curieux prédécesseur, qui apparaît comme un Robinson particulièrement ambivalent. Sa démarche hybride, mi-humaine mi-animale, met en évidence sa potentielle régression à l'état sauvage, accentuée par l'inversion initiale avec Vendredi ainsi que par ses traits tout aussi hybrides, qui expliquent la confusion initiale de Jim : « His skin, wherever it was exposed, was burnt by the sun; even his lips were black, and his fair eyes looked quite startling in so dark a face » (*TI* 126). Sa soumission immédiate au nouveau venu, qui n'est pourtant qu'un enfant, subvertit l'image traditionnelle de Robinson en maître incontesté de son île, assujettissant son premier visiteur cannibale puis repoussant l'assaut des mutins qui envahissent son île : au fier colon de l'île se substitue ici un être craintif et servile, renversement qui illustre là encore la décrépitude de l'entreprise impériale dans les îles. En outre, le stratagème élaboré par Ben Gunn afin de piéger les pirates en quête du trésor fait écho à la scène de *Robinson Crusoe* où Vendredi appelle les mutins de ses cris afin de les attirer dans un piège tendu par Robinson, ce qui renforce la confusion entre Robinson et Vendredi incarnée par la figure de Ben Gunn. Ce Robinson ne fut pas naufragé mais abandonné sur l'île, pratique dont Jim remarque qu'elle est courante chez les pirates (*TI* 126), élément qui tend à construire son histoire comme une version pirate de la robinsonnade, laquelle met en crise ses codes traditionnels¹, notamment celui du défrichement défini par Barthes (« Par où commencer ? » 151) et évoqué au chapitre 2.

¹ On pourrait également suggérer qu'il s'agit là d'un retour aux racines de *Robinson Crusoe*, inspiré de l'histoire du marin Selkirk, lui aussi abandonné sur son île, et qui survécut lui aussi en apprenant à chasser les nombreuses chèvres présentes sur l'île.

En effet, plutôt que de s'appropriier l'île et de la cultiver à la manière de Robinson, Ben Gunn n'a fait que vivre de ses fruits en toute oisiveté, comportement qui rappelle davantage l'un des hypotextes du roman, *The Isle of Pines* : « [A]nd lived on goats since then, and berries, and oysters » (TI 126). Contrairement au très actif Robinson, animé par son éthique protestante du travail, Ben Gunn a eu pour seule préoccupation de trouver le trésor et de le déplacer dans sa grotte, cupidité qui renverse l'attitude désintéressée de Robinson lorsqu'il découvre les pièces d'or dans l'épave, et souligne leur absence de valeur à ses yeux : « For, as to the money, I had no manner of occasion for it; it was to me as the dirt under my feet, and I would have given it all for three or four pair of English shoes and stockings, which were things I greatly wanted, but had had none on my feet for many years » (Defoe, *Robinson* 103). De surcroît, ce Robinson cupide nourrit une forme d'obsession pour le fromage, qu'il qualifie de « Christian diet » (TI 126), subvertissant l'emblème traditionnel de la nourriture chrétienne, le pain, dont rêve Robinson et qu'il parvient finalement à fabriquer grâce à son ingéniosité et au prix d'un dur labeur. Ben Gunn quant à lui ne songe même pas à apprivoiser les chèvres et à utiliser leur lait : il apparaît incapable de s'appropriier l'espace insulaire, dont il parvient uniquement à s'accaparer les richesses superficielles et pécuniaires, symbole de son incapacité à s'« insulariser » (Meistersheim, *Figures* 97). Il souligne lui-même l'infériorité de sa situation au regard du Robinson traditionnel, dans un passage qui pourrait être interprété comme une allusion métatextuelle à cette filiation, qui pointe consciemment du doigt l'écart qu'elle introduit : « Ben Gunn was short-handed – no chapling, nor so much as a Bible and a flag [...] » (TI 132). Cet extrait met en évidence le défaut des attributs traditionnels du colon qu'incarnait autrefois Robinson, ainsi que l'impossibilité d'une édification religieuse complète en l'absence de Bible. En effet, nous avons déjà pu observer le caractère grotesque et parodique de l'édification que traverse ce personnage sur l'île, tandis que sa pratique religieuse apparaît bien plus aléatoire que celle de Robinson, en raison de son incapacité à garder une trace des jours et des semaines passés sur l'île : « I come here and prayed, nows and thens, when I thought maybe a Sunday would be about doo » (TI 132). Afin de trouver le trésor, Jim est donc forcé de suivre les traces de cet étrange prédécesseur : comme l'affirme Naugrette, « Jim ne sera pas Robinson » (*L'Aventure* 128), tandis que même Robinson n'est pas réellement Robinson puisqu'il a perdu son hégémonie coloniale et religieuse, et tient autant de Vendredi que de Robinson.

C'est Ben Gunn qui incarne ainsi l'ultime vestige fragmentaire et hybride de la robinsonnade sur l'île, un Robinson apparemment simplet et potentiellement fou, dont le discours décousu (« I don't understand a word that you've been saying » (TI 131)) pousse Jim à cette supposition : « I now felt that the poor fellow had gone crazy in his solitude » (TI 128). Dr Livesey insiste sur le caractère réaliste de la folie de ce Robinson, que Defoe aurait romancé en y soustrayant cette menace pourtant bien réelle : « A man who has been three years biting his nails on a desert island, Jim, can't expect to appear as sane as you or me. It doesn't lie in human nature » (TI 160). Le récit

que Ben Gunn offre de sa robinsonnade, narrée à la troisième personne et sur le mode de la supposition, semble en effet particulièrement fragmentaire et obscur : « [A]nd sometimes he would, maybe, think of his old mother, so be as she's alive (you'll say); but the most part of Gunn's time (this is what you'll say) – the most part of his time was took up with another matter » (*TI* 131). Ce récit est constamment interrompu par ce qui s'apparente à des didascalies dont le caractère théâtral, ajouté à la répétition de l'adverbe de supposition, mettent en question la véracité. L'aspect fragmentaire de la narration est renforcé par l'usage de la parataxe, les propositions étant séparées par des points-virgules puis un tiret, ce à quoi s'ajoute le mystère qui entoure la majeure partie de son existence sur l'île, dont le récit est élidé : « another matter ». En outre, son grotesque accoutrement peut être interprété comme le corrélat objectif de ces bribes de robinsonnade, à laquelle nous n'avons que partiellement accès à travers son discours tout aussi décousu que son habit :

He was clothed with tatters of old ship's canvas and old sea-cloth, and this extraordinary patchwork was all held together by a system of the most various and incongruous fastenings, brass buttons, bits of stick, and loops of tarry gaskin. About his waist he wore an old brass-bucket leather belt, which was the one thing sold in his whole accoutrement. (*TI* 92)

Comme le remarque Naugrette, ces multiples fragments représentent en quelque sorte les « débris d'une aventure passée », dont « Ben Gunn porte sur lui les lambeaux de la mémoire » (*L'Aventure* 129) : la robinsonnade est bel et bien dépassée, et son histoire ne semble plus pouvoir être répétée autrement qu'en des termes ironiques et partiels, à travers une distance réflexive et humoristique qui offre un commentaire oblique sur l'impossibilité d'une répétition servile au tournant du siècle, et s'inscrit à la fois dans le mode allusif et le régime « ludique » de la réécriture telle que définie par Genette (*Palimpsestes* 45). Ce vestige de Robinson se trouve ainsi relégué à la périphérie du récit insulaire, et apparaît comme le simple adjuvant du nouveau héros, permettant la mise en place du stratagème qui mènera au triomphe de son camp sur celui des pirates : le mythe du Robinson impérial omnipotent sur son île est ici fondamentalement déconstruit, et permet à l'auteur de dialoguer consciemment avec les codes du genre.

La robinsonnade partiellement survolée par Wells dans « The Treasure in the Forest » à travers les bribes d'une conversation que surprennent les deux protagonistes est tout aussi fragmentaire que celle de Ben Gunn, à laquelle elle semble faire écho :

Fragments of the conversation were inaudible and fragments incomprehensible. A Spanish galleon from the Philippines hopelessly aground, and its treasure buried against the day of return, lay in the background of the story; a shipwrecked crew thinned by disease, a quarrel or so and the needs of discipline, and at last taking to their boats never to be heard of again. Then Chang-hi, only a year since, wandering ashore, had happened upon the ingots hidden for two hundred years, has deserted his junk, and reburied them with infinite toil, single-handed but very safe. He laid great stress on the safety—it was a secret of his. (*TF* 357)

La répétition du terme « fragments », ainsi que la structure paratactique de la deuxième phrase, constituée essentiellement de propositions nominales, illustre le caractère partiel des bribes

de conversation saisies au vol. De surcroît, l'histoire de Chang-hi est étrangement similaire à celle de Ben Gunn, le premier s'étant trouvé par hasard aux abords de l'île, et ayant déserté son navire pour déplacer le trésor, là où Ben Gunn avait provoqué son propre marronnage par son désir effréné de trouver le trésor. Notons également l'insistance sur le secret, qui anime également Ben Gunn lorsqu'il conte son histoire à Jim et demeure très vague quant à son occupation principale sur l'île, se refusant tout d'abord à révéler son secret à Livesey (« When the doctor had wormed this secret from him » (*TI* 287)). La violence avec laquelle les deux Britanniques s'emparent de la carte de Chang-hi commente en creux la brutalité et l'absence de légitimité du Squire et de sa troupe lorsqu'ils prennent possession du trésor et se l'approprient sans le moindre scrupule, n'en laissant qu'une maigre part à son réel propriétaire, qui joue pourtant un rôle clé dans leur triomphe final. Cette allusion fragmentaire à la robinsonnade illustre la difficulté qu'il y a à la reproduire dans son entier au tournant du siècle, et introduit une note bien plus sombre au sein de cette histoire, soulignant sa dimension mortifère (« the crew thinned out by disease ») et violente (« a quarrel or so, and the needs of discipline »), et remplaçant l'harmonie traditionnelle de la robinsonnade collective par une histoire potentiellement sanglante, à l'issue particulièrement tragique : « never to be heard of again ». Pas de survivant pour cette robinsonnade, dont les circonstances réelles demeurent là encore de l'ordre de la supposition, nul n'ayant survécu pour la raconter.

Une place tout aussi secondaire et anecdotique est réservée à la robinsonnade dans *Lord Jim*, qui demeure pour le protagoniste à l'état de potentialité puisqu'il en rêve tout comme Jim Hawkins à l'orée de son aventure :

On the lower deck in the babel of two hundred voices he would forget himself, and beforehand live in his mind the sea-life of light literature. He saw himself [...] as a lonely castaway, barefooted and half naked, walking on uncovered reefs in search of shellfish to stave off starvation. (*LJ* 7)

L'expression « light literature » éclaire métatextuellement l'aspect illusoire et fictionnel de ces attentes génériques, qui seront là aussi contredites par la suite du récit. Toutefois, ce rêve liminaire trouve son pendant réel et cauchemardesque un peu plus loin dans le texte à travers une allusion plus développée à la robinsonnade, lorsque Marlow rencontre Chester, un négociant qui lui propose d'envoyer Jim sur une île recouverte de guano, et lui présente son partenaire : « Old Robinson. Yes, *the* Robinson. Don't *you* know? The notorious Robinson » (*LJ* 124). L'accent sur l'article défini à valeur spécifique, ajouté à l'usage de l'adjectif « notorious », semble impliquer qu'il s'agit là d'une figure connue de tous, et mène tout naturellement le lecteur à supposer qu'il n'est autre que le célèbre Robinson Crusoe, d'autant que le prénom Robinson est répété pas moins de dix-huit fois en l'espace de cinq paragraphes, martelant ainsi l'allusion de façon singulièrement itérative. De plus, le surnom de ce personnage, Old Robinson, peut être lu de façon littérale puisqu'il a réellement été naufragé sur une île :

A shipwreck on the west side of Stewart Island; that's right; seven of them got ashore, and it seems they did not get on very well together. [...] The story goes that a boat of Her Majesty's ship Wolverine found him

kneeling on the kelp, naked as the day he was born, and chanting some psalm-tune or other; light snow was falling at the time. [...] Alone? Of course. But that's like that tale of sealing-schooners; the Lord God knows the right and the wrong of that story. (*LJ* 125)

Au sein de cette robinsonnade collective, la discorde s'est également substituée à l'harmonie qui caractérisait celles de Ballantyne ou de Marryat, tandis que le parallèle avec Ben Gunn est frappant : Old Robinson fait preuve d'une soumission similaire à celle de ce dernier (« kneeling on the kelp »), et semble avoir traversé la même régression primitive, bien que son animalité soit renforcée par sa nudité ainsi que par le fait que les marins se voient contraints de le poursuivre à travers l'île (« [t]hey chased him for an hour up and down the boulders » (*LJ* 125)), à l'image de Robinson poursuivant Vendredi, occurrence qui introduit un renversement similaire entre les deux figures. Son attitude contradictoire suggère en outre une folie ou un dérangement semblable à celui de Ben Gunn, dans la mesure où il fuit les hommes qu'il vient de supplier de venir à son secours. De plus, il fait preuve d'une piété tout aussi grotesque que celle de Ben Gunn (« chanting some psalm-tune or other »), piété qui se trouve mise en question par le caractère potentiellement amoral de son comportement sur l'île, étant donné le mystère qui entoure la disparition de ses comparses, que Chester interprète comme un meurtre collectif : « [A]s likely as not a knock on the head » (*LJ* 125). Sa potentielle amoralité se trouve renforcée par le qualificatif que lui octroie Chester, « Holy-Terror Robinson » (*LJ* 125), qui rappelle étrangement celui qu'octroie Davis à Attwater¹, ainsi que par la suggestion d'un comportement cannibale, laquelle pousse un cran plus loin le renversement avec la figure de Vendredi : « Cannibal?—well, they used to give him the name years and years ago » (*LJ* 125). Là encore, l'histoire de ce Robinson dégénéré demeure suspendue, à travers le point d'interrogation et le caractère non établi de la rumeur.

De surcroît, la dérive potentiellement abjecte et horrifique de cette robinsonnade semble empêcher qu'elle ne soit racontée, puisque ce Robinson-ci demeurera réellement silencieux à son sujet : « [H]e just shut his lips tight, and let people screech » (*LJ* 125). Le parallèle avec la façon donc Captain Flint parvint à dissimuler le trésor et à se débarrasser de ses compagnons sur l'Île au Trésor est particulièrement marquant ici, puisque cette histoire implique également sept hommes seuls sur une île, tandis que Flint laisse planer un mystère tout aussi complet sur les circonstances de sa survie : « How he done it, not a man aboard us could make out. It was battle, murder, and sudden death, leasways—him against six [...] » (*TI* 130), phrase qui aurait pu être employée pour décrire l'histoire d'Old Robinson. On pourrait ainsi suggérer qu'outre *Robinson Crusoe*, *Treasure Island* constitue un autre hypotexte de *Lord Jim* dans ce passage, preuve du caractère extrêmement intertextuel de cette œuvre. En effet, tout comme Ben Gunn, Old Robinson apparaît comme un vestige sénile et simplet de cette aventure passée, le regard vide (« looked aimlessly » (*LJ* 127)) et le

¹ On se souvient qu'il le qualifie précisément de « holy terror » (*TET* 216).

dos courbé : « [T]he notorious Robinson, coughing at his side, clung more than ever to the handle of the umbrella, and seemed ready to subside passively into a heap of old bones » (*LJ* 127-28). Cette ruine de Robinson, dont l'auteur reprend ironiquement l'un des attributs traditionnels puisque l'un des premiers objets que se fabrique Robinson est une ombrelle, apparaît tout aussi décrépite que Ben Gunn, d'autant plus qu'il a depuis longtemps quitté son île, et semble désormais tout aussi soumis et malléable que Ben Gunn :

[T]he Holy Terror gave a submissive little jump. The ghost of a steamer was waiting for them, Fortune on that fair isle! They made a curious pair of Argonauts. Chester strode on leisurely, well set up, portly, and of conquering mien; the other, long, wasted, drooping, and hooked to his arm, shuffled his withered shanks with desperate haste. (*LJ* 130)

La tension entre nostalgie pour la tradition aventureuse et traitement ironique de ses motifs qui caractérise le traitement de l'aventure insulaire chez Conrad est illustrée jusque dans la structure de ce passage, à travers la mise en place d'un processus binaire de trivialisation. En effet, l'écart entre le surnom grandiloquent de Robinson et son comportement docile est éminemment héroï-comique, tandis que les deux personnages apparaissent comme une version parodique des aventuriers typiques, à travers la référence ironique aux Argonautes mythologiques. De fait, le contraste entre l'apparence de Chester, qui semble se conformer au stéréotype de l'aventurier conquérant, et la mine décrépite et apathique de Robinson leur donne l'apparence d'un duo comique antithétique. Aussi, le portrait de l'île et du prédécesseur insulaire semblent ici pousser un cran plus loin la subversion du mythe, dont les potentialités s'avèrent définitivement épuisées au tournant du siècle, à tel point que Marlow se refuse finalement à envoyer Jim sur l'île, dont la robinsonnade n'est présente qu'en creux au sein du récit, et demeure à l'état d'interrogation indirecte : « I wonder what his exuberant imagination would have made of Walpole islet—that most hopelessly forsaken crumb of dry land on the face of the waters » (*LJ* 135). Le tiret illustre visuellement la distance qui sépare la robinsonnade imaginée par Jim de la réalité insulaire. Ce Jim non plus ne sera pas un nouveau Robinson, et son rêve liminaire sera remplacé par une nouvelle forme d'isolement, volontaire cette fois, à mesure que Jim se coupera du monde dans son enclave doublement insulaire, Patusan. Le choix de Marlow pourrait être interprété comme un commentaire métatextuel sur celui de l'auteur, qui passe ironiquement en revue les motifs de la robinsonnade traditionnelle, suggérant le potentiel horrifique de son pendant réaliste, mais décide finalement de la rejeter en faveur d'une autre île, apparemment moins décrépite.

La robinsonnade de Keola dans « The Isle of Voices » résulte de façon similaire d'un choix du protagoniste, qui cherche dans l'île un refuge et s'y exile volontairement. Il s'agit là d'une réécriture que l'on pourrait définir comme postcoloniale de la robinsonnade, étant donné qu'elle est narrée du point de vue d'un insulaire, qui passe de l'île habitée et colonisée d'Hawaï à une île déserte et sauvage, où il fait l'expérience de la solitude : « At first he sought everywhere and found no man; only some houses standing in a hamlet, and the marks of fire » (*IOV* 114). Bien qu'elle

porte la trace d'une présence humaine antérieure, cette île est néanmoins déserte, et la robinsonnade de Keola apparaît sous un jour bien négatif :

The days were long to him, and the nights terrifying. [...] [A]nd when evening came he closed up his hut, and lit his lamp, and lay and trembled till morning. Many a time he thought in his heart he would have been better in the bottom of the sea, his bones rolling there with the others. (*IOV* 114)

Le champ lexical de la peur, ajouté au désir de mort du protagoniste, dotent cette réécriture d'une tonalité assez sombre, tandis que la narration de son expérience est tout aussi allusive, étant concentrée sur trois courts paragraphes, suivis d'une ellipse temporelle longue : « It was perhaps a month later, when the people of the place arrived—the fill of six great boats » (*IOV* 114). Le Robinson est loin de s'être approprié l'île, vivant dans la peur de s'y voir dévoré, et sa robinsonnade est écourtée par l'arrivée de ces hommes qui en réclament immédiatement la propriété, et acceptent Keola parmi eux : on est bien loin ici du Robinson colonisateur, tandis que le mariage avec l'une de leurs femmes amorçe immédiatement un processus d'assimilation de l'intrus, qui doit s'adapter aux coutumes des occupants de l'île, lesquels s'avèrent en réalité cannibales. On pourrait toutefois interpréter ce mariage comme un commentaire ironique sur les habitudes de l'étranger blanc, qui prend traditionnellement une femme native dès son arrivée sur l'île, bien que ce mariage-ci apparaisse à l'inverse comme un moyen pour les insulaires de prendre possession de ce nouveau-venu. À l'issue de cette robinsonnade survolée, les anthropophages ont repris le contrôle de l'île, et sont sur le point de dévorer Robinson lorsqu'il parvient providentiellement à s'échapper, l'attitude soumise et fuyarde du protagoniste subvertissant la posture traditionnellement dominante et omnipotente de Robinson sur son île.

C'est un processus allusif similaire qui caractérise la robinsonnade de *The Wrecker*, tour à tour élidée puis survolée au sein d'un récit qu'elle continue tout de même de hanter : Loudon Dodd en construit une version imaginée à partir des vestiges d'un feu qu'il entrevoit sur la plage de Midway Island, et rêve une robinsonnade bien moins positive que celles que fantasment les deux Jim. Il débute son exploration de l'île en suivant les pas du Robinson traditionnel, qui cherche à obtenir un point de vue surplombant de l'île en grimpant au sommet de la colline : « I was thus able to mount, without interruption, to the highest point of land. And here I was recalled to consciousness by a last discovery. The spot on which I stood was level, and commanded a wide view of the lagoon, the bounding reef, the round horizon » (*TW* 232). Cependant, il n'effectue cette trajectoire que pour découvrir qu'il a déjà été précédé par de vrais Robinsons, dont il tente de reconstituer l'histoire à partir des quelques fragments qui subsistent :

It thus befell that though my discovery was both affecting and suggestive, I had no leisure to examine further. What I saw was the blackened embers of fire of wreck. By all signs, it must have blazed to a good height and burned for days; from the scantling of a spar that lay upon the margin only half consumed, it must have been the work of more than one; and I received at once the image of a forlorn troop of castaways, houseless in that lost corner of the earth, and feeding there their fire of signal. (*TW* 232-33)

La robinsonnade semble donc ne pouvoir être reconstruite qu'après-coup, au moyen d'un travail de détection et d'interprétation herméneutique des signes (« signs »), et apparaît là encore comme une « image » stéréotypée, comme une représentation, bien qu'il y manque le traditionnel abri construit par tout bon Robinson, au sein d'une robinsonnade caractérisée en des termes foncièrement négatifs : « forlorn », « lost », « houseless ». La première phrase suggère par ailleurs une interprétation métatextuelle puisqu'elle semble commenter le processus d'écriture, et affirme là encore l'impossibilité de s'étendre sur la robinsonnade à jamais manquée, car toujours déjà effectuée par cet Autre de l'île, inévitable prédécesseur du nouveau protagoniste.

1.2. Réécritures dysphoriques

Cette version imaginée peut être mise en regard de la robinsonnade réelle que traversent Carthew et ses acolytes, laquelle confirme qu'il s'agit bien, comme Dodd l'avait supposé, d'une robinsonnade collective. Si elle ne culmine pas, comme pour Old Robinson, en une lutte à mort entre les naufragés, elle se pare néanmoins d'accents tout aussi sombres, comme l'avait anticipé Dodd, puisque la menace de la barbarie et de la mort pèse sur cette île singulièrement misérable : « There's nothing here but wreck and coffin boards » (*TW* 358) s'exclame Mac, illustrant l'aspect potentiellement mortifère de l'expérience insulaire. Quelques pages plus loin, ce même personnage se laisse emporter par un accès de rage, et introduit comme on l'a vu la menace d'une possible régression primitive sur cette île sauvage :

So this scene of barbarity and sentimentalism passed off, leaving behind a strange and incongruous impression. [...] But the discordant note had been struck, and its harmonics tingled in the brain. In that savage, houseless isle, the passions of man had sounded, if only for the moment, and all men trembled at the possibilities of horror. (*TW* 260)

Là encore, la discorde s'est substituée à l'harmonie de la petite communauté insulaire conventionnelle, tandis que la résurgence de la barbarie semble être la conséquence directe et inévitable du caractère désert et sauvage de l'île, que l'isolement libère des codes sociaux du monde civilisé, comme le suggère le regret immédiat qu'éprouve Mac au regard de son comportement incontrôlé. L'aspect potentiellement horrifique de cette robinsonnade, qui pourrait résulter comme pour Old Robinson en une lutte à mort entre les protagonistes, demeure là aussi au stade de la potentialité et de la suggestion : « the possibilities of horror », puis un peu plus tard « the unuttered terror haunted them » (*TW* 361), illustrent la menace mortifère qui plane sur les protagonistes, et fait inévitablement retour sur l'île.

Ils tentent néanmoins de se divertir afin d'oublier leur douloureuse condition, s'adonnant à des occupations qui rappellent tout d'abord celles des protagonistes de *The Coral Island* : « Twice a day, all hands bathed in the lagoon, their chief, almost their only, pleasure. Often they fished in the lagoon with good success » (*TW* 360). En bons Robinsons, ils soulignent dans un premier temps

la valeur toute relative de l'argent sur l'île, dans un passage qui apparaît comme une réécriture parodique et grossière de la scène où Robinson met en évidence l'absence de valeur des pièces d'or sur son île : « Think of all that riches [...] – and no more use than that much dung! » (*TW* 358). À la manière de Robinson toujours, ils effectuent eux aussi l'ascension au sommet de l'île, mais la dimension extrêmement réduite de cet îlot leur permet ici d'établir leur camp en ce lieu surplombant et non pas sur la plage :

[They] followed him to the top of the miserable islet, whence a view was commanded of the whole wheel of the horizon, then part darkened under the coming night, part dyed with the hues of the sunset and populous with the sunset clouds. Here the camp was pitched and a tent run up with the oars, sails, and mast. (*TW* 257)

Ce passage offre un reflet inversé de l'ascension de Dodd, dans la mesure où elle a lieu au lever du soleil quand l'autre avait lieu au coucher, et se déroule à l'orée de leur séjour insulaire tandis que celle de Dodd fut effectuée juste avant son départ : cette symétrie presque parfaite illustre la façon dont la robinsonnade imaginée par Dodd est ici mise en regard de l'histoire réelle, reflétant à nouveau la tension entre réel et imaginaire qui caractérise l'aventure insulaire au tournant du siècle.

En effet, la fidélité au modèle de la robinsonnade classique s'arrête là puisque les protagonistes se distinguent eux aussi du très actif Robinson par leur oisiveté sur l'île, s'affairant seulement périodiquement à entretenir leur feu de détresse : « And the rest was passed in lolling, strolling, yarns, and disputation » (*TW* 361). Si l'échange d'histoires rappelle le classique *Masterman Ready*, où les soirées sont occupées à écouter Ready conter ses aventures de jeunesse, l'argent s'est toutefois substitué à la spiritualité sur l'île de Midway, les naufragés se trouvant, tout comme Ben Gunn, obsédés par leur trésor dont ils ne parviennent à se détacher : « That was indeed the chief singularity, the one thing conspicuous in their island life; the presence of that chest of bills and specie dominated the mind like a cathedral; and there were besides connected with it certain irking problems well fitted to occupy the idle » (*TW* 361). Il est possible d'interpréter la première partie de la phrase comme un commentaire métatextuel sur la distance qui sépare cette réécriture de la robinsonnade typique, désormais dotée d'un trésor, tandis que la mise en question de l'édification religieuse est introduite par la comparaison de l'argent à un lieu de culte et contredit l'affirmation de Robinson Crusoé : « The most covetous, gripping miser in the world would have been cured of the vice of covetousness if he had been in my case; for I possessed infinitely more than I knew what to do with » (Defoe, *Robinson* 103). Les protagonistes passent ici le plus clair de leur temps à effectuer des calculs complexes au sujet de la distribution de leur trésor, et s'adonnent ensuite à un passe-temps qui renverse le caractère traditionnellement moral et pieux de Robinson : ils occupent le reste de leur séjour insulaire à jouer leur fortune au poker, oubliant presque de se nourrir et perdant, comme Ben Gunn avant eux, la notion du temps (« it was found the dinner-hours was passed » (*TW* 362)). Carthew souligne lui-même le caractère amoral et corrompu de ce nouveau

passe-temps insulaire, avant d'y mettre fin : « [H]e must look on at the progress of this folly » (*TW* 363) ; « this is a sickening business » (*TW* 364). La seule édification qui a lieu sur l'île est ainsi celle de Carthew, qui renie son goût pour les jeux d'argent : l'édification religieuse de Robinson est ici considérablement appauvrie, et le séjour insulaire, radicalement écourté par l'arrivée d'un navire. En outre, l'île sera bel et bien le théâtre d'un meurtre collectif, confirmant la menace mortifère qui planait sur cette robinsonnade, mais la scène du carnage n'aura lieu qu'une fois leur isolement rompu, et sera déplacée sur le navire dont le capitaine, plutôt que d'offrir gracieusement son aide à ces naufragés, tentera de leur extorquer l'essentiel de leurs recettes. La résolution de la robinsonnade est là encore complexifiée par des considérations pécuniaires, tandis que le comportement amoral de ces protagonistes offre une vision peu reluisante du gentleman britannique, comme le souligne Mac, l'Irlando-Écossais : « And you're what ye call a British sayman, I suppose? the sorrow in your guts! » (*TW* 373). L'essentiel de l'action se déroulera alors sur le navire, qui semble constituer la nouvelle scène de l'aventure insulaire, et en offre une version particulièrement tragique, comme le suggère un peu plus tôt le narrateur : « so tragic a disaster » (*TW* 346). Aussi ce court épisode met-il en œuvre une subversion radicale de la robinsonnade, qui se trouve assombrie par la menace de la sauvagerie, tandis qu'à son potentiel romanesque se substituent des considérations de plus en plus triviales.

Une trivialité et un intérêt similaires pour les considérations pécuniaires caractérisent la crypto-robinsonnade du protagoniste de « Aepyornis Island », qui passe son temps sur l'île à calculer le salaire accumulé durant son séjour insulaire, ainsi que l'argent que pourra lui rapporter sa créature préhistorique : « Here was me, making a little fortune on that island, doing nothing for it neither, and them quite unable to give me notice. It often used to amuse me thinking over it while I was there. I did calculations of it—big—all over the blessed atoll in ornamental figuring » (*AI* 6). Le caractère parodique de cette réécriture est ici clairement assumé, à travers les références répétées et humoristiques à l'hypotexte : « When I was a kid I thought nothing could be finer or more adventurous than the Robinson Crusoe business, but that place was as monotonous as a book of sermons; I went round finding eatable things and generally thinking; but I tell you I was bored to death before the first day was out » (*AI* 15). Le rejet de la robinsonnade classique est illustré par l'emploi du terme péjoratif « business », tandis que son essence aventureuse est niée par la mention répétée de l'ennui, de sorte que le mythe se trouve fondamentalement déromantisé, le protagoniste pointant du doigt son manque de réalisme psychologique : « I tell you, Robinson Crusoe don't make near enough of his loneliness » (*AI* 17). Ce dernier se réjouit alors de la naissance inopinée d'un oiseau préhistorique sur l'île, et le nomme « Man Friday » (*AI* 17), faisant de lui son compagnon presque humain : « I felt exactly as if he was human » (*AI* 23).

Le début de leur séjour sur l'île apparaît ainsi comme une parodie du mythe de l'île édénique, tel qu'on le trouve dans *The Coral Island* ou *Masterman Ready* : « For nearly two years we were as

happy as we could be on that island. I had no business worries [...] It was a kind of idyll, you might say. If only I had had some tobacco it would have been simply just like Heaven » (*AI* 19). Là encore, le mythe de l'île paradisiaque, éloignée des tracasseries du monde moderne, se trouve finalement évié par le caractère grotesque de l'idylle homme-oiseau ainsi que par la mention triviale du tabac, qui lui octroie là encore une dimension essentiellement bathétique. Il s'emploie alors à décorer l'île, occupation artistique et domestique qui semble ironiquement parodier le pragmatisme et l'utilitarisme de Robinson, lequel se refuse à employer son temps à mauvais escient : « I amused myself too by decorating the island with designs worked in sea-urchins and fancy shells of various kinds » (*AI* 18). En outre, nous avons déjà analysé l'aspect parodique du retournement de situation qui s'ensuit, lequel met en scène la révolte de Vendredi contre Robinson et la violence grotesque de la répression mise en œuvre par ce dernier, symboles de la lutte opposant les forces impériales aux peuples colonisés. Le caractère dysphorique de l'issue de cette réécriture est souligné par la tentation du suicide lorsque le protagoniste se retrouve à nouveau seul sur l'île, résolution doublement tragique évitée de justesse par l'arrivée d'un bateau : « He didn't come a moment too soon, for I was about sick enough of the desolation of it, and only hesitating whether I should walk out into the sea and finish up the business that way, or fall back on the green things » (*AI* 23). L'absence de désignation de cet élément végétal s'inscrit également en faux au regard de la portée encyclopédique et didactique des robinsonnades typiques du XIX^e siècle, et commente ironiquement le caractère peu vraisemblable des connaissances encyclopédiques de certains personnages, même ce botaniste ne connaissant pas le nom de toutes les plantes.

La robinsonnade que traverse Prendick lorsqu'il se retrouve seul sur l'île avec les « Beast Folk », sans espoir de pouvoir prendre la mer, les bateaux de Moreau ayant été détruits, adopte dès l'abord une tonalité tout aussi sombre :

Before me was the glittering desolation of the sea, the awful solitude upon which I had already suffered so much; behind me the island, hushed under the dawn, its Beast People silent and unseen. The enclosure with all its provisions and ammunition burned noisily with sudden gusts of flame, a fitful crackling, and now and then a crash. [...] Beside me were the charred vestiges of the boats and these five dead bodies. (*IDM* 112)

La mort et la destruction semblent omniprésentes sur cette île, à mesure que les derniers vestiges de la civilisation partent en fumée et que Prendick se trouve cette fois réellement naufragé sur une île (presque) déserte. Lorsqu'il quitte finalement la compagnie des « Beast Folk », de plus en plus dépourvu d'humanité, il se construit comme Robinson un petit abri de l'autre côté de l'île : « [M]ade myself a hovel of boughs amid the black ruins of Moreau's enclosure » (*IDM* 123). Cet abri sombre et misérable est aux antipodes des différentes huttes que se construit Robinson, toujours logées au cœur d'une nature édenique et caractérisées par leur aspect accueillant. De surcroît, tout comme Ben Gunn et Old Robinson, il semble que Prendick soit affecté par une régression similaire à celle des « Beast Folk » : « I, too, must have undergone strange changes. My clothes hung about me as yellow rags, through whose rents glowed the tanned skin. My hair grew

long, and became matted together. I am told that even now my eyes have a strange brightness, a swift alertness of movement » (*IDM* 124). Notons une insistance similaire sur le teint hâlé ainsi que sur les yeux du protagoniste, dont les caractéristiques semblent plus animales qu'humaines, illustrant la menace d'un ensauvagement du Robinson sur l'île : par opposition, le Robinson de Defoe se protégeait d'une ombrelle, et disposait d'un rasoir et de ciseaux qui lui permettaient de maintenir les apparences de la civilisation (*Robinson* 119). Contrairement à ce dernier, Prendick passe lui aussi ses heures dans l'oisiveté la plus totale, priant uniquement pour sa délivrance de l'île : « At first I spent the daylight hours on the southward beach watching for a ship, hoping and praying for a ship » (*IDM* 124). Tout comme les naufragés de Midway Island, il entretient un feu afin d'alerter les bateaux de sa présence sur l'île, sans succès : « [N]o doubt the volcanic reputation of the island was taken to account for that » (*IDM* 124). La nature désormais inquiétante et volcanique de l'île participe ainsi de l'échec de la tentative de fuite du protagoniste, et contribue à assombrir sa robinsonnade.

Cette dernière comprend par ailleurs la réécriture inversée d'une scène de *Robinson Crusoe*, où il tente de se construire un radeau de fortune mais échoue à le mettre à l'eau, allusion qu'ont remarquée plusieurs critiques, à l'instar de Simon James qui y fait une rapide référence : « Robinson Crusoe is explicitly alluded to when Prendick constructs a raft which is too heavy for him to drag to the shore » (67). Cette fois, ce n'est pas l'épave que le Robinson démonte à la recherche d'outils mais les ruines de la station de Moreau, ultimes vestiges de la civilisation sur l'île, dont la destruction est d'origine humaine et non naturelle : le traditionnel naufrage est ici remplacé par son pendant métaphorique, l'enclos étant le symbole de l'échec de l'entreprise scientifique de Moreau, tandis qu'à la puissance destructrice des éléments se substitue celle, tout aussi mortifère, de l'homme. On assiste alors à un deuxième échec de la science puisque Prendick lui-même met en évidence son manque de savoir-faire et de sens pratique, qui contraste avec la dextérité de Robinson : « I had no ropes, and could hit on nothing wherewith to make ropes; none of the abundant creepers seemed limber or strong enough, and with all my litter of scientific education I could not devise any way of making them so » (*IDM* 124). Comme dans les robinsonnades précédentes, les compétences empiriques ont davantage de valeur que la connaissance théorique, et le fait que Prendick, contrairement au Robinson typique, en soit ironiquement dépourvu accentue la détresse de sa situation et met en évidence le caractère peu réaliste de ces hypotextes, dont les protagonistes possèdent ou acquièrent providentiellement toutes les connaissances nécessaires à leur survie. Néanmoins, tout comme Robinson, Prendick parvient à construire son radeau mais échoue à le mettre à l'eau : « But with a certain lack of practical sense that has always been my bane I had made it a mile or more from the sea, and before I had dragged it down to the beach the thing had fallen to pieces » (*IDM* 125). De façon assez ironique, c'est désormais la fragilité de cette embarcation qui empêche sa mise à l'eau, et non son poids excessif : tout comme cette embarcation, la robinsonnade

semble ici progressivement tomber en lambeau, à mesure qu'elle se trouve encore une fois déplacée à la périphérie de l'histoire et voit ses motifs constamment retournés et inversés.

De même, lorsque Prendick tente de se fabriquer un récipient, il fait face à l'absence d'argile sur l'île, et souligne l'infériorité de sa situation au regard de celle de Robinson, qui trouve providentiellement tout ce dont il a besoin sur l'île : « Sometimes I would give way to wild outbursts of rage, and hack and splinter some unlucky tree in my intolerable vexation. But I could think of nothing » (*IDM* 127). Là encore, la sauvagerie et même la folie planent sur ce nouveau Robinson, qui doit faire face à son impuissance et au désespoir de sa situation, au sein d'une robinsonnade qui apparaît bien plus réaliste que ses divers hypotextes. De fait, ce sombre Robinson est affecté par des tendances suicidaires, et ne parvient pas non plus au salut par la foi : « [M]y misery at my failure was so acute, that for some days I simply moped on the beach and stared at the water and thought of death » (*IDM* 125). Il se ressaisit néanmoins et se construit un réel abri, lorsqu'il découvre le potentiel mortifère des créatures qui habitent l'île : « I rebuilt my den in the walls of the enclosure with such a narrow opening that anything attempting to enter must necessarily make a considerable noise » (*IDM* 126). La peur paranoïaque qui l'affecte fait écho à celle, infondée, de Robinson, qui se barricade sur son île, craignant de se faire dévorer par des bêtes sauvages dont l'île est toutefois providentiellement dépourvue. Au sein de cette sombre réécriture, l'île en est désormais emplie : « [E]ach fresh day was fraught with increasing danger from the Beast Monster » (*IDM* 125). Enfin, la délivrance du Robinson apparaît elle aussi bien plus sinistre et aléatoire qu'au sein des robinsonnades classiques, celle-ci étant permise par la dérive jusqu'aux abords de l'île d'une sorte de bateau-fantôme qui, comme le suggère Margaret Atwood dans son introduction, fait écho au poème « The Rime of the Ancient Mariner » de Coleridge (Atwood xxv), et incarne littéralement l'idée de « life-in-death » puisque la mort de ses deux occupants permet à Prendick de s'enfuir de l'île et de retourner parmi les hommes. Le grand oiseau blanc qui s'échappe du bateau rappelle quant à lui l'albatros du poème, mais son symbolisme se trouve ici inversé puisqu'il incarne non pas la chute mais le salut de Prendick, bien que cet salut soit paradoxalement liée à la mort. Ainsi, le séjour insulaire se caractérise de bout en bout par son aspect horrifique, qui culmine lorsque les « Beast Folk » dévorent les cadavres en décomposition qui occupaient le bateau, scène qui provoque là aussi l'abjection de Prendick : « One of my spasms of disgust came upon me. [...] [A] frantic horror succeeded my repulsion » (*IDM* 128). Cette nouvelle robinsonnade apparaît alors proprement inassimilable, à tel point que ses sauveteurs refuseront de croire son histoire, et qu'il se refusera, tout comme Old Robinson, à la raconter, inversant de fait la malédiction du Vieux Marin : « And fearing their opinion might be that of others, I refrained from telling my adventures further, and professed to recall nothing that had happened to me between the loss of the *Lady Vain* and the time when I was picked up again – the space of a year » (*IDM* 129).

Une vision tout aussi sombre et réaliste de la robinsonnade est offerte par le court épisode que comprend *Kidnapped*, qui relève là encore de l'allusion, du fait de son caractère apparemment périphérique au sein de l'intrigue, cette greffe quasi autonome ne jouant pas de rôle spécifique dans la diégèse. David Balfour, le personnage principal, est envoyé en exil dans les Carolines par son oncle qui cherche à le faire disparaître afin de s'accaparer son héritage, quand le voyage à travers les océans qui précède traditionnellement la robinsonnade est soudain écourté par une tempête, et David se trouve échoué sur une île qui est là encore loin d'être exotique, logeant la robinsonnade au cœur des Highlands écossais cette fois. Comme les autres Robinson avant lui, David entreprend d'escalader une colline afin d'obtenir une vision panoramique de l'île, mais ce point de vue totalisant lui est refusé et ce n'est pas, comme traditionnellement, l'ascension qui lui permet de déceler le caractère insulaire du lieu : « When I got to the top the dawn was come. There was no sign of the brig, which must have lifted from the reef and sunk. The boat, too, was nowhere to be seen. There was never a sail upon the ocean; and in what I could see of the land, was neither house nor man » (K 92). Le champ lexical de la vision est constamment accompagné de négations, tandis que l'expression « in what I could see of the land » renforce cette impression d'aveuglement partiel du protagoniste, incapable de déterminer l'essence insulaire du lieu et de prendre visuellement possession de l'île (Pratt xvii). Il lui faut alors faire le tour de l'île afin de découvrir la vérité, dans une scène où le narrateur rétrospectif souligne avec humour le manque de sagacité du personnage : « At this I scratched my head, but had still no notion of the truth; until at last I came to a rising ground, and it burst upon me all in a moment that I was cast upon a little, barren isle, and cut off on every side by the salt seas » (K 93). Cette phrase est d'autant plus ironique qu'il interprète la topographie de l'île de manière erronée, et conclut quelque peu hâtivement à son caractère désert : il est en effet victime de l'influence des représentations passées, puisque ce sont les textes précédents qui obscurcissent son jugement en convoquant une intrigue typique, laquelle filtre inévitablement sa perception de l'île. La fiction et ses conventions génériques remplacent ici l'inédit du réel, la présence d'un ensemble de signes et de codes construisant ce que l'on a appelé au chapitre 3 un « effet insulaire » qui pousse le héros à interpréter (à tort) l'île comme une île déserte, et sa situation comme une robinsonnade classique.

De plus, sa proximité avec la côte écossaise rend la robinsonnade d'autant plus ironique et absurde que le Robinson ne se trouve même pas réellement isolé du monde : « [I]t seemed impossible that I should be left to die on the shores of my own country, and within view of a church tower and the smoke of men's houses » (K 95). David se rend alors compte de l'aspect sinistre de cette robinsonnade, dû en partie à son déplacement ou à sa déterritorialisation dans une région au climat bien plus hostile : « Instead of the sun rising to dry me, it came on to the rain, with a thick mist; so that my case was lamentable. [...] All day it streamed rain; the island ran like a sop, there was no dry spot to be found [...] » (K 93-94). Ce passage fait écho à la difficile situation des

protagonistes de *The Wrecker*, qui sont eux aussi temporairement victimes de pluies diluviennes, bien que l'île se trouve dans le Pacifique et que son climat redevienne ensuite plus clément : « [F]or three days it rained without remission. The islet was a sponge, the castaways sops; the view all gone, even the reef concealed behind the curtain of the falling water » (*TW* 360). Aussi, comme Robinson, David se laisse tout d'abord aller à un accès de désespoir : « I came ashore, and flung myself down upon the sands and wept » (*K* 94). Toutefois, il semble que sa robinsonnade demeure comme arrêtée au stade du désespoir, et apparaisse si sombre que le narrateur se refuse lui aussi à en narrer les détails, ce qui explique le caractère allusif de cette robinsonnade qui relève là encore de l'indicible. De fait, il souligne l'écart qui sépare la réalité de sa situation des versions romancées qu'en fournit traditionnellement la fiction, signalant leur caractère mensonger :

The time I spent upon the island is still so horrible a thought to me, that I must pass it lightly over. In all the books I have read of people cast away, they had either their pockets full of tools, or a chest of things would be thrown upon the beach along with them, as if on purpose. My case was very different. I had nothing in my pockets but money and Alan's silver button; and being inland bred, I was as much short of knowledge as of means. (*K* 94)

La première phrase exprime le caractère abject et ineffable de cette robinsonnade qui ne peut être que survolée, tandis que la suite du passage commente métatextuellement la dimension paradoxalement invraisemblable du roman qu'Ian Watt considérerait pourtant comme le premier roman réaliste, Robinson Crusoe ayant providentiellement à sa disposition tous les outils et les connaissances nécessaires pour survivre et transformer à sa guise l'île fertile sur laquelle il est échoué. L'usage de l'expression « as if on purpose » met en évidence l'artificialité d'une telle mise en scène narrative, tandis que tout comme Prendick et Ben Gunn, David souligne métatextuellement l'infériorité de sa situation et de ses connaissances au regard du Robinson original, ayant lui aussi recours au sémantisme du manque : le passage « I was as much short of knowledge as of means » rappelle en effet l'expression de Ben Gunn, « Ben Gunn was short-handed » (*TI* 132) ainsi que celle de Prendick, « with a certain lack of practical sense » (*IDM* 125). David essaie toutefois de s'adapter à sa nouvelle situation et de subvenir à ses besoins mais échoue lamentablement, trouvant pour seule nourriture des crustacés ramassés sur le rivage, dont il est incapable de discerner s'ils sont comestibles et qui lui provoquent par conséquent à plusieurs reprises de douloureuses nausées.

Ce personnage apparaît ainsi lui aussi comme un anti-Robinson, dépourvu à la fois des connaissances et des moyens matériels nécessaires à sa survie, d'autant qu'il ne sait pas nager et passe le plus clair de son temps à errer sans but sur son île, tout aussi oisif que les naufragés de Midway : « I wore myself down with continual and aimless goings and comings in the rain » (*K* 97). De surcroît, il accorde lui aussi une grande valeur à l'argent, et l'on assiste à une réécriture très subversive de la scène où Robinson aperçoit une trace de pas dans le sable, lorsque David voit tomber une pièce de monnaie sur un rocher, unique vestige ou presque des cinquante livres qu'il

avait en poche à son départ, et comprend qu'il a tout perdu : « I had left the shore at Queensferry with near on fifty pounds; now I found no more than two guinea-pieces and a silver shilling. [...] This state of my affairs dashed me still further; and indeed my plight on that third morning was truly pityful » (K 96). L'absence d'argent participe ici de la déchéance du protagoniste, qui associe la perte de sa fortune à celle de son statut et donc de son identité, contrairement à Robinson qui n'y accordait pas la moindre importance : « That made a fortune of three pounds and four shillings, English money, for a lad, the rightful heir of an estate, and now starving on an isle at the extreme end of the wild Highlands » (K 96). Ce n'est pas la trace de la présence de l'Autre mais l'absence de fortune illustrée par cette unique pièce de monnaie qui renvoie ici à David l'image de sa solitude et de son dénuement, tandis que son aliénation est mise en évidence par l'usage de la troisième personne du singulier, qui opère une dissociation entre son identité passée et sa situation présente, dualité également représentée symboliquement par les deux faces de la pièce de monnaie. De fait, David apparaît lui aussi comme un vestige quelque peu décrépît du Robinson original, à tel point que son corps même semble être en décomposition :

My clothes were beginning to rot; my stockings in particular were quite worn through, so that my shanks went naked, my hands had grown quite soft with the continual soaking, my throat was very sore, my strength had much abated, and my heart so turned against the horrid stuff I was condemned to eat, that the very sight of it came near to sicken me. (K 96)

Là encore, on retrouve le caractère abject de cette expérience insulaire horrifique, qui donne également lieu à un mouvement physique de rejet et à une difficulté à dire et à décrire l'expérience : « [A]nd there came on me that dreadful sense of illness, which we have no name for either in Scotch or English » (K 98). Aussi David semble-t-il incapable de s'approprier l'île et ses ressources, qui paraissent littéralement inassimilables. En outre, lorsqu'il finit par rencontrer l'Autre en la personne des deux pêcheurs qui l'aperçoivent sur l'île, il doit lui aussi faire face à l'extrême cruauté humaine car plutôt que de venir à son secours, ces derniers continuent leur route et se rient même de lui, mettant en scène une réécriture bien plus sombre de l'issue de la robinsonnade classique. Sa soumission immédiate à l'Autre rappelle ici celle de Ben Gunn ou d'Old Robinson : « I shouted out, and then fell on my knees on the rock and reached up my hands and prayed to them » (K 97), tandis que l'échec de cette tentative provoque une scène qui fait écho à la sauvagerie et à la folie potentielles de ces derniers : « But this time I wept and roared like a wicked child, tearing up the turf with my nails and grinding my face in the earth. If a wish would kill men, those two fishers would never have seen morning, and I should likely have died upon my island » (K 97). Sa régression à l'état infantile puis animal est mise en évidence par la sauvagerie de son comportement, laquelle révèle l'aspect potentiellement mortifère de cette robinsonnade régressive (« killed » ; « died »), violence qui demeure là encore à l'état de potentialité (« if »).

Aussi ce nouveau Robinson illustre-t-il à son tour la menace de l'ensauvagement et de la folie qui plane sur tout naufragé sur une île déserte, soulignant le caractère peu vraisemblable de l'histoire

de Robinson. Ici, l'expérience insulaire donne tout d'abord lieu non pas à une édification religieuse mais à une acceptation de la mort, David étant dans l'incapacité de trouver un sens religieux à l'épreuve qu'il traverse : « I had thus made up my mind to the worst [...] » (K 98). Cette perte de la foi du Robinson a partie liée, selon Naugrette, au contexte du tournant du siècle qui constitue, comme on l'a vu, le théâtre d'une crise spirituelle en Grande-Bretagne : « En fait, David fait l'expérience de Robinson dans ce qu'elle a de plus radical, de plus solitaire et désespéré : un Robinson sans Dieu » (« Mémoire » 47). Cet épisode pourrait ainsi être considéré comme une version plus réaliste et déromantisée de la robinsonnade, dont le sens religieux et moral se trouve ici considérablement affaibli, ce qui peut s'expliquer par la transposition de l'intrigue dans le contexte de la « fin de siècle » en Grande-Bretagne, aux prises avec l'idée Nietzschéenne de la mort de Dieu. Toutefois, nous considérons contrairement à Naugrette que Dieu n'est pas complètement absent de l'île d'Erraid, puisque l'expérience de mort imminente que traverse David donne lieu à une forme certes affaiblie et condensée d'édification religieuse qui permet sa survie, à travers une reprise de l'épisode où Robinson est affecté par un épisode de fièvre et parvient à la repentance :

I thought I should have died, and made my peace with God, forgiving all men, even my uncle and the fishers; and as soon as I had thus made up my mind to the worst, clearness came upon me: I observed the night was falling dry; my clothes were dried a good deal; truly, I was in a better case than ever before, since I had landed on the isle; and so I got to sleep at last, with a thought of gratitude. (K 98)

Néanmoins, cette difficile édification religieuse se trouve quelque peu vidée de son sens lorsque le protagoniste se rend compte qu'Erraid est en réalité reliée à l'île de Mull à marée basse et qu'il aurait pu tout simplement s'éviter cette épreuve en faisant preuve de réflexion et de logique plutôt que de se laisser aller à la passion, la réflexion rationnelle se trouvant alors privilégiée au regard de la foi : « [E]ven I (I say) if I had sat down to think, instead of raging at my fate, must have soon guessed the secret, and got free » (K 99). L'absurdité et le caractère burlesque de cette chute, qui rend son édification religieuse caduque car fondée sur une épreuve auto-infligée et menant à une clarté toute relative, est mise en évidence par le narrateur lorsqu'il remarque : « I had starved with cold and hunger on that island for close upon one hundred hours. But for the fishers, I might have left my bones there, in pure folly » (K 100). Ce retournement de situation souligne la distance qui sépare David du traditionnel Robinson, perspicace et ingénieux, qui n'aurait manqué de comprendre la réalité de sa situation et de déchiffrer l'île (Barthes, « Par où commencer ? » 152) : ce nouveau Robinson se caractérise au contraire par son aveuglement et son manque de perspicacité (« folly »), qui met en question la révélation supposément atteinte à travers l'édification religieuse (« clearness »). La réalité de l'épreuve traversée est en effet ironisée par son caractère purement illusoire et absurde (« my pitiful illusion » (K 100)) et apparaît en définitive comme la juste punition de son aveuglement : « I have seen wicked men and fools, a great many of both: and I believe they both get paid in the end; but the fools first » (K 100). Ce court paragraphe, détaché visuellement en fin de chapitre, se présente comme la morale concluant cette fable tragi-comique

et met en évidence l'aspect subversif de cette réécriture fragmentaire et ironique de la robinsonnade, l'épreuve insulaire se trouvant finalement vidée de son sens aux dépens du héros, qui incarne un Robinson fondamentalement défaillant.

Une absurdité similaire caractérise l'expérience de Decoud sur la Great Isabel dans *Nostromo*, qui se présente comme une réécriture encore plus dysphorique de la robinsonnade. Le protagoniste se trouve en effet échoué sur une île qui est presque aussi proche de la terre ferme qu'Arraid alors qu'il tente, à l'aide de Nostromo, de sauver le trésor de la mine d'argent en le transportant loin de Sulaco, sur le point d'être envahie par les troupes ennemies. En réalité, il n'est même pas véritablement échoué sur l'île puisque son comparse a promis de revenir le chercher et qu'il dispose même d'un bateau, qu'il ne peut toutefois utiliser pour rejoindre la côte de peur de se faire capturer, ce qui fait de lui un exilé politique plutôt qu'un Robinson : « [T]he island was to be a hiding-place, not a prison; he could pull out to a passing ship » (N 236). On retrouve ici le caractère ambivalent de l'île, entre refuge et prison, dans la mesure où Decoud choisit volontairement d'y demeurer et la qualifie plus loin de « shelter » (N 236), tandis qu'elle n'est plus, contrairement à celle de Robinson, éloignée des routes maritimes.

De plus, cette robinsonnade est elle aussi entachée par des considérations monétaires, la présence du trésor sur l'île étant l'une des raisons principales de sa mise en œuvre, tandis que le Robinson n'est animé par aucune volonté de s'appropriier l'île ou de recréer quoi que ce soit dans cet espace transitoire, qui constitue simplement un lieu d'attente et d'exil temporaire. Il ne tente même pas de subvenir à ses besoins, se laissant dépérir sur l'île : « He remembered with profound indifference that he had not eaten anything yet since he had been left alone on the island » (N 393). L'histoire de son séjour sur l'île demeurera, tout comme celle d'Old Robinson et de Captain Flint, de l'ordre de la conjecture puisque Nostromo, lorsqu'il découvrira le bateau à la dérive et les quelques lingots manquants, ne pourra que spéculer sur les circonstances de sa disparition : « He could not know. Nobody was to know » (N 392). Personne n'en connaîtra le déroulement si ce n'est le lecteur qui y a cette fois accès par l'intermédiaire du narrateur omniscient, lequel se substitue à la traditionnelle narration à la première personne de la robinsonnade et comble les blancs de la narration. La robinsonnade ne semble dès lors accessible que par l'intermédiaire d'un narrateur omniscient, du fait de son essence désormais tragique et mortifère, qui empêche à la fois le retour du protagoniste et la narration de son expérience insulaire horripilante, dont le récit requiert une mise à distance par l'intermédiaire d'un narrateur hétérodiégétique.

Par ce biais, le lecteur a accès à une robinsonnade des plus sombres, l'isolement et le silence oppressant de l'île se révélant difficiles à supporter pour Decoud, qui traverse alors une profonde crise existentielle. En effet, l'anxiété liée à la « mort de Dieu » a des conséquences encore plus dévastatrices sur cette robinsonnade puisque cette fois, le protagoniste ne parvient pas à survivre à l'expérience de l'isolement insulaire en raison de son extrême scepticisme : « Solitude from mere

outward condition of existence becomes very swiftly a state of soul in which the affectations of irony and scepticism have no place. It takes possession of the mind, and drives forth the thought into the exile of utter unbelief » (N 393). Cette idée d'absence de foi est répétée avec insistance tout au long du passage (« in his great unbroken solitude of waiting without faith » (N 394) ; « He believed in nothing » (N 395)), et ce schéma répétitif reflète l'extrême uniformité de son séjour sur l'île, ainsi que la récurrence lancinante des pensées ironiques et sceptiques lorsqu'elles ont libre cours sur l'île, dont la solitude force le protagoniste à se confronter à lui-même. En effet, contrairement à Robinson Crusoe qui trouve un réconfort salvateur dans son activité constante, Decoud n'accède sur l'île à aucune forme d'oubli, étant incapable de dormir ou de s'adonner à une quelconque occupation : « And yet from sunrise to sunset he had been lying prone on the ground, either on his back or on his face » (N 393). Ce cruel manque est commenté par le narrateur, qui associe cette incapacité à agir à une perte d'identité quasi-nihiliste :

In our activity alone do we find the sustaining illusion of an independent existence as against the whole scheme of things of which we form a helpless part. Decoud lost all belief in the reality of his action past and to come. On the fifth day an immense melancholy descended upon him palpably. (N 393)

Il s'agit là encore d'un Robinson particulièrement oisif, pour qui toute forme d'édification religieuse semble impossible : « The brilliant "Son Decoud", the spoiled darling of the family, the lover of Antonia and Journalist of Sulaco, was not fit to grapple with himself single-handed » (N 393). Cette crise de la foi et de l'identité du protagoniste qu'occasionne la solitude insulaire le pousse là aussi au désespoir, « [A]s if to escape from this solitude, he absorbed himself in his melancholy » (N 393), à tel point qu'il finit par se suicider, ne parvenant pas à supporter de se retrouver seul face à lui-même. Le caractère extrêmement sombre de cette réécriture psychologique de la robinsonnade met en évidence la malléabilité du genre, qui est encore une fois adapté aux évolutions culturelles et spirituelles caractéristiques du tournant du siècle et met en scène les doutes grandissants quant à l'existence d'une force transcendante qui donnerait sens à l'univers et à l'existence humaine, à mesure que le personnage met en question toutes les certitudes sur lesquelles reposait autrefois son existence :

His intelligence and his passion were swallowed up easily in this great unbroken solitude of waiting without faith. [...] His sadness was the sadness of a sceptical mind. He beheld the universe as a succession of incomprehensible images. Nostromo was dead. Everything had failed ignominiously. (N 394)

Ce passage est en réalité emprunté presque *verbatim* au portrait de Prosper Mérimée par Anatole France publié dans *La Vie Littéraire*, comme le note Owen Knowles¹, référence intertextuelle qui inscrit consciemment le personnage de Decoud dans la lignée du romantisme français et de l'ennui fin-de-siècle, caractérisé par une posture pessimiste au regard du monde et de l'avenir. Cet épisode pourrait ainsi être interprété comme une réécriture sceptique et nihiliste de la

¹ « Sa tristesse n'était-elle pas plutôt celle du sceptique pour qui l'univers n'est qu'une suite d'images incompréhensibles, et qui redoute également la vie et la mort, puisque ni l'une ni l'autre n'ont de sens pour lui ? » (Cité dans Knowles 82).

robinsonnade, désormais dépourvue de Dieu, et qui mène à une forme tronquée d'édification non plus religieuse mais morale et philosophique : « The vague consciousness of a misdirected life given up to impulses, whose memory left a bitter taste in his mouth, was the first moral sentiment of his manhood » (N 394). Mais cette initiation est immédiatement atténuée par l'adjectif « vague » ainsi que par une tournure concessive : « But at the same time he felt no remorse » (N 394), si bien que la prise de conscience du protagoniste demeure partielle et n'autorise pas son salut, puisqu'il se suicide après seulement dix jours de réclusion.

À l'extrême individualisme de Robinson Crusoe se substitue ainsi la perte totale d'individualité de Decoud, qui en vient à douter de sa propre existence et de sa propre capacité d'action : « After three days of waiting for the sight of a human face, Decoud caught himself entertaining a doubt of his own individuality. It had merged into the world of cloud and water, of natural forces and forms of nature » (N 393). Cette crise existentielle et cette dissolution du moi occasionnées par la solitude insulaire ont peut-être partie liée non seulement au désenchantement et au scepticisme ambiants au tournant du siècle, mais aussi au développement de la psychanalyse, en particulier à travers les théories de Freud. Ce dernier met notamment en cause la capacité de l'homme à maîtriser son propre esprit¹, d'où peut-être l'incroyable passivité de Decoud tout au long de l'épisode, accentuée par l'abondance de tournures passives et le passage de Decoud du sujet actant à l'objet agi : « descended upon him » (N 393), « drives forth the thought into the exile of utter unbelief » (N 393), « were swallowed up » (N 394). Au tournant du siècle, l'homme n'est véritablement plus au centre de l'univers, ni au centre de l'île, ni même au centre de lui-même, tant il est incapable de saisir sa propre essence, ce qui donne lieu à une sombre réécriture de la robinsonnade sur le mode mineur : « The Victorian illusion that mind can understand and control matter, can create a permanent civilized order, is shattered. Instead the eternal knitting machine annihilates mind. It knits us in and it knits us out » (Cox 10). Chez Conrad, le Robinson omnipotent et créateur, qui donne naissance à une nouvelle société civilisée sur l'île qu'il s'approprie, est définitivement mort et se trouve remplacé par des figures bien plus problématiques.

1.3. Les ermites insulaires

De fait, chez Stevenson, Conrad et Wells, le nouveau Robinson est bien souvent un exilé, qui cherche tantôt refuge sur l'île, comme Keola ou Decoud, tantôt s'y trouve rejeté par une société au sein de laquelle il n'a plus de place, comme c'est le cas de Lord Jim, dont l'acte déshonorant apparaît inassimilable aux yeux de la société civilisée, et qu'il considère lui-même comme abject.

¹ « Un troisième démenti sera infligé à la mégalomanie humaine par la recherche psychologique de nos jours qui se propose de montrer au moi qu'il n'est seulement pas maître dans sa propre maison, qu'il en est réduit à se contenter de renseignements rares et fragmentaires sur ce qui se passe, en dehors de sa conscience, dans sa vie psychique » (Freud, *Introduction* 267).

C'est cette forme nouvelle de marronnage insulaire qui conduit également Moreau sur l'île, puisque le caractère controversé de sa recherche s'avère tout aussi inassimilable pour la société britannique, qui le pousse à l'exil : « The doctor was simply howled out of the country » (*IDM* 34). L'emploi du terme animalisant « howled » souligne toutefois l'aspect paradoxalement sauvage d'un tel processus de rejet mis en œuvre par la société soi-disant civilisée. L'île, isolée et inconnue, constitue ainsi le lieu idéal où continuer son entreprise scientifique, loin du regard désapprobateur de cette société : « I remember the green stillness of the island and the empty ocean about us as though it was yesterday. The place seemed waiting for me » (*IDM* 75). Son acolyte Montgomery est lui aussi un paria insulaire, ayant été mis au ban de la société pour une raison mystérieuse : « [A] blunder – I didn't know any better – and hustled off to this beastly island. Ten years here! [...] I'm an outcast » (*IDM* 107). On pourrait également introduire ici un parallèle avec un autre roman de Conrad, qui ne fait pas partie de notre corpus mais introduit dès son titre cette idée d'exil insulaire, *An Outcast of the Islands*, dont le protagoniste cherche lui aussi à échapper à un scandale en se réfugiant dans une île, à l'écart de la civilisation.

Une telle marginalité caractérise également la figure du Robinsone-ermite, vivant reclus sur son île où il s'est volontairement exilé : cette figure est introduite pour la première fois par Peter Longueville dans son roman intitulé *The English Hermit*, robinsonnade très populaire publiée à la fin du XVIII^e siècle, et dont le protagoniste refuse de retourner sur le continent lorsqu'un navire marchand découvre son existence sur l'île. Le personnage de Heyst dans *Victory* demeure lui aussi volontairement sur son île, qu'il refuse de quitter après l'échec de son entreprise commerciale : « He's a hermit in the wilderness now » (*V* 29), déclare Schomberg à son sujet, ayant recours à un double cliché afin de saisir l'essence de ce nouveau Robinsone. Il apparaît aussi, tout comme les Robinsons mentionnés plus haut, comme un paria insulaire notoire : « [A] forgotten cast-off, derelict manager of a wrecked, collapsed, vanished enterprise » (*V* 32), phrase qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à Moreau qu'à Heyst. Le séjour insulaire représente par conséquent un moyen de disparaître de la société, comme l'explicite Marlow au sujet de Jim : « He had shown a desire [...] to go out and shut the door after him » (*LJ* 177), le décrivant lui aussi comme « [a] hermit[...] in the wilderness » (*LJ* 177), bien que Jim rejette ce statut : « Hermits be hanged! » (*LJ* 177). L'espace insulaire constitue toutefois pour lui comme pour Heyst un refuge (« a refuge » (*LJ* 176) ; « an inexpugnable refuge » (*V* 329)) et un lieu d'exil volontaire, île auparavant déserte que Heyst s'emploie tout d'abord à occuper, à nommer et à civiliser, à la manière de Robinsone : « Till Heyst and Morrison had landed in Black Diamond Bay, and named it, that side of Samburan had hardly ever heard the sound of human speech » (*V* 170). Cependant, le narrateur de *Victory* met métatextuellement en évidence la distance qui sépare ce type de robinsonnade des codes du récit typique :

He could not possibly guess that Heyst, alone on the island, felt neither more nor less lonely than in any other place, desert or populous. Davidson's concern was, if one may express it so, the danger of spiritual starvation; but this was a spirit which had renounced all outside nourishment, and was sustaining itself proudly on its own contempt of the usual coarse aliments which life offers to the common appetites of men. Neither was Heyst's body in danger of starvation, as Schomberg had so confidently asserted. At the beginning of the company's operations the island had been provisioned in a manner which had outlasted the need. (V 167)

La plupart des éléments constitutifs de la robinsonnade sont ici ostensiblement absents, Heyst n'étant en réalité ni seul ni solitaire sur son île, non plus que Jim qui y trouve une autre forme de société, tandis que Heyst peut y demeurer oisif puisqu'il dispose de provisions suffisantes pour subvenir à ses besoins. De surcroît, le narrateur nie ici toute possibilité d'édification religieuse pour le Robinson, qui se caractérise par un détachement similaire à celui de Decoud, à cette différence près que Heyst semble quant à lui capable d'une forme d'autosuffisance ataraxique, à la manière des stoïciens¹.

La réelle figure de Robinson pourrait dès lors être incarnée par Wang, ce personnage pourtant secondaire qui se dote d'un Vendredi en la personne de sa femme alfuro² et s'emploie à cultiver la terre, démantelant les ruines de l'entreprise coloniale et entourant ses cultures d'une clôture protectrice, en bon Robinson classique (Le Goff, « Paysage » 188) : « [H]e went to the trouble of pulling to pieces one of the company's sheds in order to get materials for making a high and very close fence round his patch [...] » (V 170). Il est par ailleurs doté du même sens pratique que Robinson (« the practical and automatic Wang » (V 173)) et du même pragmatisme commercial, puisqu'il cultive la terre afin de vendre ses récoltes à Heyst : « [Heyst], in his own person, represented the market for its produce » (V 171). Là encore, l'île du nouveau Robinson n'est plus soustraite aux considérations pécuniaires et reflète en miniature l'essence de l'économie de marché. En outre, tout comme dans la plupart des textes en question cette robinsonnade se trouve elle aussi écourtée par l'arrivée d'intrus qui mettent fin à l'ermitage de Heyst et de Lena, provoquant la ruine tragique de leur tentative d'exil. L'unique survivant sera Wang qui vivra en paix sur l'île de Samburan, ayant mis en échec la tentative d'invasion de ces pirates à la manière de Robinson Crusoe : Wang est bel et bien le réel Robinson de l'histoire, Robinson postcolonial s'il en est, qui a raison du colon ainsi que des pirates des temps modernes. Toutefois, l'association de Wang au commerce et à l'économie de marché constitue peut-être aussi un commentaire sur le rôle fondamental des populations chinoises dans le développement du commerce dans la région, et sur la façon dont ces populations ont pu servir d'intermédiaire entre Européens et populations autochtones mais aussi reproduire une forme d'impérialisme au regard des populations locales, en prenant possession de leurs terres et de leurs ressources (Martin 583). On pourrait alors voir dans le fait que Wang prenne une femme alfuro un autre commentaire sur cette attitude colonialiste,

¹ C'est d'ailleurs ce que suggère Conrad dans sa « Note » sur le texte, lorsqu'il décrit Heyst : « [H]is mental self-possession, that fine attitude before the universally irremediable which wears the name of stoicism » (V lv).

² C'est ainsi que se nomme le peuple autochtone vivant dans l'autre partie de l'île.

bien que la stratégie de Wang semble bien plus respectueuse et efficace que celle de Heyst puisqu'il parvient quant à lui à avoir accès à l'autre côté de l'île, et gagne la confiance de ses habitants en acceptant de s'associer à eux.

Les réécritures de la robinsonnade mises en œuvre par nos auteurs s'installent ainsi dans un dialogue conscient et constant avec les codes du genre, qu'elles remotivent en les subvertissant, s'inscrivant constamment dans ce double rapport au genre et confrontant consciemment la robinsonnade romancée à ses contrepoints plus réalistes : « L'île déserte est comme une page blanche, l'auteur peut tout inventer. Mais il ne part jamais de rien, précisément. [...] Il reste au successeur – et ce n'est pas rien – le plaisir de réinventer, de refaire, de rectifier à sa guise et en la démultipliant l'aventure de Robinson » (Compère, « Déclinaisons de Robinson » 53). Cette entreprise de subversion et de piratage de la robinsonnade passe par une mise en crise des postulats principaux sur lesquels repose le genre, tels que la possibilité de s'appropriier et de maîtriser l'île, ou encore la nécessaire rédemption du Robinson classique. La robinsonnade prend alors au tournant du siècle des accents bien plus sombres, qui correspondent à la vision du monde de plus en plus pessimiste qui se fait jour à cette époque, donnant lieu à de nombreuses reprises dysphoriques de la robinsonnade, souvent simplement survolée du fait de la difficulté à dire cette expérience extrême et parfois horrifique :

In contrast to Ballantyne's heroic depiction of the orphanic castaway as an emblem of imperial capacity, courage and even joyful inquiry, Stevenson and Wells's treatment represent a de-romanticizing of such concepts, with an emphasis instead on desperation, isolation and terror intrinsic to late nineteenth-century island narratives. (Floyd 107)

De la violence de la robinsonnade collective au caractère insoutenable de la solitude dépourvue de foi, en passant par l'ensauvagement inévitable du protagoniste, la robinsonnade ne mène plus au tournant du siècle à une renaissance mais à une forme de mort, qu'elle soit psychologique, sociale ou réelle.

Cet espace et ce genre a priori éculés deviennent ainsi paradoxalement le lieu d'un renouveau littéraire et participent chez nos auteurs d'un effort de re-création qui vise à définir les fondements d'une nouvelle forme, hybride et réflexive, de fiction. De fait, comme le remarque Glenda Norquay au sujet de *Treasure Island*, c'est bien le caractère conscient de la réécriture qui fait toute la modernité de l'œuvre, laquelle s'inscrit dans une perspective métatextuelle et intertextuelle claire :

Stevenson provides an alternative reading, one that securely locates the text in a pattern of familiarity and repetition, the very source of "popular pleasures". *Treasure Island* is categorized not only as dependent upon a range of other well-known tales, and therefore firmly within an identifiable popular genre, but also as distinctive and "original", again not only by this narrative of inspirational processes and innocent plagiarism but also through the metaperspective revealed in the author's ability to review his own influences. (« Trading Texts » 64)

Alan Sandison montre bien la modernité et même le modernisme de cette technique réflexive (11), qui place alors l'œuvre au croisement entre littérature dite « sérieuse » et littérature de genre,

entre la « Great Tradition » élaborée plus tard par Leavis et son pendant plus « populaire », illustrant la posture ambivalente et originale de nos auteurs. Comme le remarque Richard Ambrosini, c'est précisément au croisement de ces deux approches que se situe également Conrad qui, dans sa quête d'une « nouvelle forme¹ », affirmera notamment au sujet de *Romance* qu'il écrit en collaboration avec Ford Maddox Ford : « We try to produce a variation from the usual type of romance [...] » (Karl, *Collected Letters* 339). La variation se substitue ici à la répétition servile et cherche dans la reprise consciente et volontairement irrévérente la possibilité d'une nouvelle voie pour la fiction.

2. L'intrigue insulaire déconstruite

Comme le montre encore Alan Sandison, Stevenson et ses homologues poussent un cran plus loin la réécriture et font de cette répétition avec variation une esthétique de la déconstruction méthodique, alternant ainsi entre dé-création et re-création : « In Stevenson, as in others, this turning back upon itself was often a prelude to de-creation or deconstruction » (11). Aussi, par-delà la réécriture de la robinsonnade, c'est l'ensemble de la structure matricielle de l'intrigue insulaire élaborée en première partie que les auteurs s'emploient constamment à déconstruire dans leur quête de cette nouvelle forme qu'est selon nous l'aventure insulaire littéraire, que ce soit à travers une dilatation ou une réduction de ses séquences narratives principales, leur omission pure et simple, ou encore leur réécriture parodique ou ironique. C'est ce processus de déplacement, d'évidement et de subversion constant des séquences et motifs typiques de l'aventure insulaire qu'il nous faut désormais étudier, afin de comprendre dans quelle mesure cette stratégie de déstabilisation des attentes architextuelles éveillées par le choix de la littérature d'aventures insulaires conduit au renouveau fondamental du genre au tournant du siècle. Il semblerait alors que ce soit précisément l'évolution de l'espace insulaire au tournant du siècle qui occasionne ces multiples revirements.

2.1. Le départ et le voyage

De fait, la séquence primordiale du récit insulaire, celle du départ et du voyage pour l'île, était souvent précédée d'une présentation relativement statique du héros et de ses origines. Toutefois, même dans *Treasure Island*, qui semble pourtant se conformer encore au modèle du récit insulaire typique, cette présentation apparaît bien moins statique et anticipe déjà fortement sur l'aventure : aussi n'est-ce plus le départ qui joue le rôle d'embrayeur de narrativité, mais la rencontre avec le prédécesseur, en la personne de Billy Bones, lequel déplace l'aventure insulaire sur le continent. La séquence pré-insulaire se trouve en effet particulièrement dilatée, et contient en puissance les

¹ « I am the only one in our generation who seems to be seeking a new form » (cité dans Ambrosini, *Conrad's Fiction* 197), affirme-t-il dans une lettre à un ami, quête qui sera également mise en évidence par Ford Maddox Ford dans son œuvre autobiographique *Thus to Revisit: Some Reminiscences*.

éléments principaux de l'aventure qui va suivre : la découverte du coffre, la lutte avec les pirates, Jim en agent de liaison qui partage les inquiétudes du pirate Billy Bones et apprend déjà à craindre l'homme à la jambe de bois. Le chronotope initial est ainsi déjà habité par l'aventure, et la distinction entre monde quotidien et monde de l'aventure, essentiellement fluidifiée. En outre, le départ pour l'île prend une dimension bien plus sombre et mortifère, puisqu'à l'anticipation positive de l'aventure se substitue un retour irrépensible du passé et même un retour du refoulé¹ à travers le chant de l'équipage qui rappelle au héros le défunt Billy Bones, et les cauchemars associés aux histoires de pirates : « Even at that exciting moment it carried me back to the old “Admiral Benbow” in a second; and I seemed to hear the voice of the captain piping in the chorus » (TI 82). La narration du voyage est alors purement et simplement élidée, tandis que les péripéties maritimes sont remplacées par des événements qui permettent d'éclairer la caractérisation des personnages (notamment Silver) et de faire progresser l'intrigue :

I am not going to relate that voyage in detail. It was fairly prosperous. The ship proved to be a good ship, the crew were capable seamen, and the captain thoroughly understood his business. But before we came the length of Treasure Island, two or three things had happened which require to be known. (TI 83)

De façon similaire dans *The Wrecker*, le narrateur souligne le caractère peu palpitant du voyage, néanmoins décrit en des termes très positifs : « I love to recall the glad monotony of a Pacific voyage, when the trades are not stinted, and the ship, day after day, goes free » (TW 179). De fait, ce périple s'apparente davantage à une agréable croisière de plaisance qu'à un voyage d'aventures maritimes, Loudon occupant ses journées à dessiner mais également, tout comme Jim dans *Treasure Island*, à tenter de saisir l'essence d'un personnage tout aussi fuyant, celui de Nares : « [T]he journey itself must thus have counted for the best of holidays. My physical well-being was over-proof; effects of sea and sky kept me forever busy with my pencil; and I had no lack of intellectual exercise of a different order in the study of my inconsistent friend, the captain » (TW 181). Cette vision positive du voyage peut être mise en regard de celle bien plus négative de Carthew, dont le souvenir du voyage contraste en tous points avec celui de Dodd, excepté peut-être sa monotonie (« routine » (TW 345)) :

It is perhaps because I know the sequel, but I can never think upon this voyage without a profound sense of pity and mystery; of the ship (once the whim of a rich blackguard) faring with her battered fineries and upon her homely errand, across the plains of ocean, and past the gorgeous scenery of dawn and sunset; and the ship's company, so strangely assembled, so Britishly chuckle-headed, filling their days with chaff in place of conversation; [...] and the one mark of any civilised interest being when Carthew filled in his spare hours with the pencil and the brush: the whole unconscious crew of them posting in the meanwhile towards so tragic a disaster. (TW 346)

Point de jubilation à l'idée du voyage, qui se trouve ici réduit à une simple course tranquille, et dont le caractère dangereux est nié au moyen de la métaphore terrestre, qui compare l'océan à

¹ Pour reprendre la terminologie que Freud développera quelques années plus tard, notamment dans son *Interprétation du rêve*.

une simple plaine et le voyage à une balade de plaisance. L'étrange équipage du navire semble de surcroît bien peu représentatif de l'idéal du marin britannique, l'abrutissement des uns s'opposant à l'extrême sophistication de l'autre : là encore, le marin-artiste s'est substitué à l'aventurier, et la tragédie, à l'aventure. Tout cela semble bien confirmer l'intuition de Conrad selon laquelle « the days of heroic travel are gone » (« Travel » 128), comme il l'affirmait dans sa préface à *Into the East* de Richard Curle.

De même, du fait du déplacement de l'île vers un territoire proche et peu exotique, la traversée du trio de desperados vers l'île de Samburan est présentée comme une croisière tranquille et particulièrement condensée puisqu'elle ne dure que trois jours : « For people like you, three days in a good, big boat is nothing. It's no more than a little outing, a bit of a change. At this season the Java Sea is a pond. [...] You might call it a pleasure-trip » (V 155). Schomberg insiste en particulier sur l'absence de danger que représente le voyage en mer, la métaphore de l'étang ôtant tout romantisme à l'élément marin : « The greatest hardship the voyagers need apprehend would be a mild shower of rain. At that season of the year there were no serious thunderstorms. [...] "No risk at all—none whatever!" » (V 156). La tempête est ici remplacée par la bien moins sublime averse, tandis que le réel danger de ce voyage sera en réalité incarné par l'élément humain puisque c'est la substitution de l'eau potable par de l'eau de mer sur le bateau qui manque de faire virer (littéralement) le voyage au drame, tandis que la violence sera celle de Ricardo à l'égard de Pedro, qu'il assomme à plusieurs reprises pour l'empêcher de consommer cette eau de mer et de causer sa propre perte.

Ainsi, dans plusieurs œuvres le départ ainsi que le voyage se trouvent proprement élimés, de sorte que le récit débute sur l'île ou à ses abords : c'est le cas de *The Island of Doctor Moreau*, où Prendick débute son récit *in medias res* avec la narration du naufrage de la *Lady Vain*, tandis que lorsqu'il est repêché par l'*Ipecacuanha*, son séjour sur ce navire est de courte durée puisqu'ils parviennent bientôt sur l'île sans nom. De façon similaire, *The Beach of Falesá* débute *in medias res* avec l'arrivée du protagoniste aux abords de l'île : il semble d'autant moins crucial de narrer ce voyage qu'il n'actualise plus le passage du monde quotidien à celui de l'aventure insulaire du fait du changement de nature de l'espace insulaire, les îles étant déjà répertoriées, colonisées et habitées. Aussi le récit débute-t-il désormais au sein même de l'espace achipélagique où Wiltshire, un marchand des mers du Sud, change simplement d'île et de comptoir. C'est également ce qui se passe dans la nouvelle « The Treasure in the Forest » qui s'ouvre sur l'arrivée des protagonistes aux abords de l'île et ne narre pas le voyage, peut-être parce que là aussi les nouveaux arrivants sont des *beachcombers* et résident déjà dans les îles.

Dans certains récits il n'est même plus fait mention d'un voyage en bateau pour atteindre l'île, comme on l'observe dans *Victory* dont le protagoniste est lui aussi un habitant de l'archipel et finit par demeurer sur l'île de Samburan malgré l'échec de son entreprise commerciale. De la même

façon, lorsque l'on découvre les protagonistes de *The Ebb-Tide*, ils se trouvent déjà sur une île qui s'avère, comme on l'a vu, entièrement dépourvue des caractéristiques de l'île aventureuse : il semble alors que, contrairement à ce qu'avancait Matthieu Letourneux (*Roman* 39), la sortie du quotidien inhérente au départ pour l'île ne garantisse plus l'aventure au tournant du siècle, et qu'il faille rejoindre ensuite un troisième lieu, encore plus isolé, afin que l'aventure puisse débiter. La stase du séjour tahitien est ainsi rompue par la possibilité d'un voyage, qui joue cette fois son rôle d'embrasseur du récit puisque c'est le bond en avant du navire, comparé au réveil d'un cerf, qui actualise cette transition vers l'aventure : « [S]he bounded like a stag from her repose, trembling and bending to the puffs » (*TET* 156). De fait, comme nous l'avons vu, c'est à partir de ce moment précis que nos trois *beachcombers* se font aventuriers de fortune et reprennent goût au mouvement et à l'aventure : « Straight through the narrow band of blue, she shot to seaward: and the captain's heart exulted as he felt her tremble underfoot [...] » (*TET* 157). De façon similaire, c'est l'arrivée de Wiltshire sur une nouvelle île qui semble offrir la possibilité revigorante de l'aventure, après un séjour peu aventureux sur la première : « I had been for years on a low island near the line, living for the most part solitary among natives. Here was a fresh experience: even the tongue would be quite strange to me; and the look of these woods and mountains, and the rare smell of them, renewed my blood » (*TBF* 5). Les possibilités offertes par cette nouvelle île permettent là aussi la mise en route active de l'aventure à travers un autre type de saut, métaphorique cette fois, lorsque Wiltshire s'empare de la longue-vue qui le projette directement dans l'île : « I took the glass; and the shores leaped nearer, and I saw the tangle of the woods and the breach of the surf, and the brown roofs and the black insides of houses peeped among the trees » (*TBF* 5).

On observe un phénomène semblable dans *Lord Jim*, où le narrateur souligne tout d'abord le caractère peu aventureux du voyage et de l'exploration de contrées éloignées :

After two years of training he went to sea, and entering the regions so well known to his imagination, found them strangely barren of adventure. He made many voyages. He knew the magic monotony of existence between sky and water: he had to bear the criticism of men, the exaction of the sea, and the prosaic severity of the daily task that gives bread—but whose only reward is in the perfect love of the work. This reward eluded him. Yet he could not go back, because there is nothing more enticing, disenchanting, and enslaving than the life at sea. [...] He became chief mate of a fine ship, without ever having been tested by those events of the sea that show in the light of day the inner worth of a man, the edge of his temper, and the fibre of his stuff [...]. (*LJ* 10)

Le voyage maritime est désormais dépourvu non seulement d'aventures, mais également de romantisme (« prosaic »), et la vision donquichottesque de l'aventure élaborée par Jim avant son départ se trouve immédiatement mise en regard de son pendant réel, nécessairement décevant : le *romance* est ainsi dès l'abord consciemment piraté par le réalisme. De surcroît, l'absence de péripéties maritimes empêche la mise à l'épreuve du héros, qui accède à une position supérieure sans avoir prouvé sa valeur : le voyage perd dès lors sa valeur initiatique et redevient purement utilitaire, tandis que les fondements de l'héroïsme se trouvent essentiellement sapés dès lors qu'ils reposent

uniquement sur des bases imaginaires, ce qui conduira à la chute de Jim. Là encore, il faudra que le protagoniste se rende dans un troisième lieu, moins prosaïque, afin de prouver sa valeur et d'être réellement érigé en figure de héros : le voyage maritime vers cette contrée est encore une fois élié ou plutôt dépacé vers l'élément fluvial, dont la remontée apparaît tout aussi dépourvue de péripéties : Jim souligne l'ennui qu'il éprouve au cours de ce voyage (« he had never in his life felt so depressed and tired as in that canoe » (*LJ* 187)), et cherche en vain à renouer avec l'élément grisant associé au voyage classique (« amusements » ; « excitement » (*LJ* 187)).

Si le voyage n'est pas toujours entièrement omis, il se trouve parfois singulièrement écourté, comme c'est le cas dans *Kidnapped* où le premier voyage (pédestre) de David ne dure pas plus d'un chapitre, de sorte que le titre du deuxième chapitre semble particulièrement ironique, à l'orée d'un roman de plus de deux cent pages : « I come to my journey's end » (*K* 12). Ce voyage initial est ensuite redoublé par un second périple, maritime cette fois, à bord du *Covenant*, voyage néanmoins dépourvu de toute connotation positive du fait de son caractère contraint et punitif, David étant envoyé contre son gré dans les plantations des Carolines. Le périple se trouve là encore tronqué lorsque le navire heurte un écueil et s'échoue au large de l'île de Mull, mettant prématurément fin au voyage transatlantique du navire, lequel semble littéralement butter sur la côte écossaise où l'île déserte se trouve déplacée. De façon similaire, le voyage tout aussi contraint de Keola dans « The Isle of Voices » est par deux fois considérablement écourté, le premier voyage étant effectué par magie en l'espace de quelques secondes, sur le « tapis volant » de son beau-père, tandis que lors de son deuxième voyage, maritime celui-ci, il déserte le bateau à la première île qu'ils croisent et rejoint cette dernière à la nage : c'est la violence du Second qui le pousse à quitter le navire, laquelle rappelle celle de Mr Shuan à l'égard du jeune Ransome dans *Kidnapped*, qu'il finit par tuer, jetant une ombre d'autant plus tragique sur le voyage.

Le voyage de Nostromo et Decoud apparaît tout aussi sombre, du fait de son caractère nocturne ainsi que de la difficulté qu'ont les deux aventuriers à progresser en l'absence de vent. Une telle lenteur contraste avec la traditionnelle rapidité du départ en mer toutes voiles dehors et ajoute à l'aspect désespéré de leur entreprise, illustré par la métaphore de l'insecte : « “Do we move at all, Capataz?” “Not so fast as a crawling beetle tangled in the grass”, answered Nostromo, and his voice seemed deadened by the thick veil of obscurity that felt warm and hopeless all about them » (*N* 208). Cette difficulté apparaît d'autant plus grotesque que le voyage est réduit à la simple traversée de la baie de Sulaco jusqu'à son extrémité marquée par la Great Isabel, et dure à peine une nuit. Du fait de l'inhabituelle proximité de l'île, le renversement du voyage typique est tel que non seulement le départ ne met pas en route l'aventure, mais il semble au premier abord y mettre fin, la stase se substituant au mouvement : « The change from the agitation, the passions and the dangers, from the sights and sounds of the shore, was so complete that it would have resembled death had it not been for the survival of his thoughts » (*N* 207). Dès lors, le voyage

n'incarne plus cet élément vivifiant, qui galvanise le héros et le prépare aux aventures à venir, mais devient ici synonyme de mort, sinon réelle, du moins sociale, Nostromo apparaissant tel Charon poussant sa barque, tandis que Decoud s'assoupit et semble passer lentement vers l'au-delà. Dans son essai « Geography and Some Explorers », Conrad souligne lui-même l'aspect peu désirable et même mortifère d'un tel type de voyage dénué de mouvement et d'aventure, évoquant le golfe de Panama qui a probablement inspiré celui de Sulaco : « How much preferable a region of storms where man and ship can at least put up a fight and remain defiant almost to the last. [...] I would rather face the fiercest tempest than a gulf pacific even to deadliness » (7).

De fait, les voyages dysphoriques se multiplient au sein de nos récits, à mesure que le navire peine de plus en plus à incarner ce monde ordonné et fiable, où chacun trouve sa place (Peck 170) : si l'on a déjà évoqué l'aspect tragique du saut de Jim lors de l'épisode du *Patna*, qui met en question sa capacité à se hisser au rang de héros d'aventures et à incarner le marin britannique typique, la descente aux enfers de Davis et Huish sur le navire apparaît tout aussi dégradante pour ces aventuriers de pacotille. Le voyage tourne en effet au cauchemar lorsque les trois acolytes découvrent la cargaison de champagne du navire et décident d'en ouvrir une bouteille : « It's some beastly dream » (*TET* 159). Sylvie Largeaud-Ortega analyse de façon très convaincante ce voyage comme une réécriture de la catabase d'Énée, avec Davis en Charon, et Herrick en alter ego d'Énée, prêt tout comme Decoud à passer vers l'au-delà (*Ainsi Soit-Île* 94) : « [H]e was done with life, and he gloried in the release » (*TET* 172). Toutefois, révolté par le comportement irresponsable de ses compagnons et leur constante ébriété, Herrick semble au premier abord profiter du caractère vivifiant du voyage et renouer avec sa masculinité héroïque :

[A] heat of rage and resolution glowed in his bosom—rage against his comrades—resolution to carry through this business if it might be carried; pluck profit out of shame [...] and come home [...] “with his pockets full of money”. [T]he changed scene, the sea, the night and the music—all stirred him to the roots of manhood. “I will win her” [...]. (*TET* 163)

Herrick envisage dès lors de retourner, enrichi, à la métropole, et de reconquérir sa belle, en bon chevalier servant : il se refuse alors à laisser le navire à l'abandon et adopte officieusement le rôle de capitaine, afin d'empêcher que l'histoire ne se répète. « And yet the strange thing was, he did not falter. He who had proved his incapacity in so many fields, being now falsely placed amid duties which he did not understand, without help, and it might be said without countenance, had hitherto surpassed expectation » (*TET* 170). On renoue ici temporairement avec le motif du voyage initiatique, et le danger du naufrage, écarté de justesse grâce à la colère de Herrick, parvient même à remettre Davis sur le droit chemin. Néanmoins, le retour à l'aventure maritime positive est de courte durée, puisque les protagonistes se rendent bientôt compte que le champagne a été remplacé par de l'eau, et que leurs vivres sont presque épuisés : « The narrative repeatedly raises the prospect of bracing, therapeutic adventure, only for it to be undermined. [...] This scepticism about the escapist or restorative function of foreign adventure, and by extension romance fiction, intensifies

as the narrative develops » (Reid, *Science* 47). Le seul voyage initiatique qui semble encore possible chez Stevenson est celui, postcolonial, des protagonistes insulaires, puisque Keola et Keawe reviennent grandis de leur voyage au pays des origines qu'incarne l'île de leurs ancêtres, comme le souligne Sylvie Largeaud-Ortega dans son analyse du triple voyage initiatique de Keola et de Keawe (*Ainsi Soit-Île* 209-301).

2.2. L'abordage et le naufrage réécrits

Comme on l'a vu au chapitre 2, les récits insulaires typiques sont traditionnellement inaugurés par une rupture plus ou moins violente à l'issue du voyage en mer, rupture qui prend bien souvent la forme d'un naufrage au large de l'île, en particulier dans le cas de la robinsonnade qui postule l'impossibilité initiale d'un retour au continent du fait de la destruction du navire. Ce naufrage est généralement provoqué par une tempête ou par l'échouage du bateau sur de dangereux récifs sous-marins, événement fondateur qui déclenche l'aventure insulaire et manifeste l'élection du héros. Toutefois, au tournant du siècle la rupture qu'implique ce passage d'un ordre à l'autre est bien souvent déplacée, problématisée ou même essentiellement niée, comme c'est le cas à deux reprises dans *The Wrecker* où la première île que Carthew et son équipage approchent présente un abord particulièrement dangereux, à tel point qu'un pilote est envoyé pour les aider. L'état d'ébriété de ce dernier ajoute au caractère dangereux de l'entreprise, d'autant que le narrateur vient d'annoncer de façon proleptique l'issue tragique du voyage, ce qui crée un effet d'anticipation qui se trouve violemment frustré lorsque le narrateur omet purement et simplement de narrer l'entrée dans le lagon, et se contente d'en narrer l'issue sur un ton purement informatif, lui ôtant tout caractère romanesque : « At a quarter before nine o'clock on Christmas morning, the anchor was let go » (*TW* 349). L'aventure insulaire classique est ainsi fondamentalement niée et se trouve déplacée vers une lutte de nature toute autre, puisque c'est le combat verbal de Wicks négociant avec le marchand local qui est ensuite qualifiée de « battle » (*TW* 349), et son opposant de « the enemy » (*TW* 349), tandis que Wicks se targue d'avoir mis métaphoriquement son ennemi à terre et substitue l'argent au sang : « I bled him in four Thou! » (*TW* 350). L'omniprésence du lexique de la lutte apparente ce combat à une nouvelle forme d'abordage pirate de l'île et illustre la violence des échanges commerciaux, qui laissent Wicks aussi épuisé qu'un combat réel, d'autant qu'il semble y avoir frôlé la mort : « The last scrimmage, and the blooming triumph, pretty nigh-hand done me » (*TW* 350). Le frisson de l'aventure pirate est alors déplacé de l'abordage réel vers son avatar métaphorique qui s'avère tout aussi inquiétant (« the captain's almost insane excitement » (*TW* 349)), et dont le caractère criminel est exprimé sous la forme d'une comparaison : « By God, it's as good as stolen! » (*TW* 349). Toutefois, le fait que ce combat soit narré a posteriori illustre le caractère moins franc de cette aventure, dont la dimension romanesque apparaît corrompue par les intérêts commerciaux.

Ces pirates des temps modernes semblent alors bien partis pour écumer les mers et amasser un joli butin, lorsque soudain la perte de leur navire arrête net leur trajectoire et met une fin prématurée à cette aventure maritime avortée. La rupture est d'autant plus surprenante que ce n'est ni une tempête, ni une collision qui provoque le naufrage, mais un simple coup de vent :

The puffs were heavy but short; there was nothing to be called a squall, no danger to the ship, and scarce more than usual to the doubtful spars. All hands were on deck in their oilskins, expecting breakfast; the galley smoked, the ship smelt of coffee, all were in good-humour to be speeding eastward at full nine; when the rotten foresail tore suddenly between two cloths and then split to either hand. It was for all the world as though some archangel with a huge sword had slashed it with the figure of a cross [...]. (TW 353)

L'absence de danger associée à ces bourrasques de force apparemment négligeable (« puffs ») est mise en évidence par l'accumulation de négations et de qualificatifs diminutifs (« short » ; « scarce more »), tandis que l'énumération qui suit met en évidence le contraste entre le calme presque bucolique du navire et la violence de son démembrement, en reflétant l'aspect inattendu. La rupture syntaxique instaurée par le point-virgule précédant la conjonction de subordination signale le caractère totalement inattendu de l'irruption de l'événement, qui tombe comme un couperet après cette longue pause, à l'image de la chute de la voile de misaine. Le danger ne vient plus ici de l'extérieur mais de l'intérieur puisqu'il résulte de l'état de décomposition du navire (« decayed » (TW 345) ; « rotten » (TW 343 ; 351)), lequel tombe littéralement en lambeaux : le ver était déjà dans le fruit. Cet objet autrefois grandiose semble ici en complète décrépitude, à l'image de l'aventure dont il est le symbole, laquelle apparaît tout aussi déformée que la goélette au sein de ce roman (« anomalous schooner » (TW 344)). De surcroît, la bande de frères d'armes semble aussi défraîchie que le navire puisque c'est le manquement de Hadden et son incapacité à agir en héros d'aventures qui achève de démâter le navire, moment d'égarement qui rappelle étrangement celui de Jim sur le *Patna* et confirme que le danger vient bien de l'intérieur dans cette nouvelle aventure :

[A]nd in the sudden uproar and alert, Tommy Hadden lost his head. Many of his days have been passed since then in explaining how the thing happened; of these explanations it will be sufficient to say that they were all different and none satisfactory; and the gross fact remains that the main boom gybed, carried away the tackle, broke the mainmast some three feet above the deck and whipped it overboard. For near a minute the suspected foremast gallantly resisted; then followed its companion; and by the time the wreck was cleared, of the whole beautiful fabric that enabled them to skim the seas, two ragged stumps remained. (TW 353-54)

La structure paratactique de la phrase, entrecoupée de points-virgules, reflète là encore le morcellement progressif du navire, lequel illustre à son tour métatextuellement le démantèlement de l'aventure mis en œuvre par Stevenson. Ce processus de déromantisation est en outre reflété par le passage de l'adjectif « beautiful » à celui de « ragged » pour qualifier la voile, mais également un peu plus tôt par le changement de nom du navire, de *Dream* à *Currency Lass*, qui reflète parfaitement cette entreprise de sabordage de l'aventure traditionnelle : l'évolution onomastique permet en effet d'actualiser le passage de l'aventure rêvée à l'aventure réelle, désormais bien moins

romanesque du fait de son association à des considérations marchandes. En témoigne le récit qui suivra d'une robinsonnade particulièrement dégradée, où le séjour insulaire apparaît bien moins attirant que celui sur le navire, même dépourvu de ses voiles, preuve du renversement que subit ici l'aventure insulaire typique : « The boat, for as small as it was, was yet eloquent of the hands of men, a thing alone indeed upon the sea but yet in itself all human, and the isle, for which they had exchanged it, was ingloriously savage [...] » (*TW* 357).

Le naufrage de Decoud et Nostromo apparaît quant à lui tout aussi symbolique, puisqu'il résulte non pas d'une décomposition du bateau mais de sa collision avec sa version moderne, le steamer, que l'on pourrait interpréter avec Janice Ho comme la destruction symbolique de l'aventure traditionnelle que représentent ces deux contrebandiers par son pendant moderne (Ho 16). Le steamer incarne en effet une version peu aventureuse du bateau, du fait du caractère très linéaire et peu vivifiant de son pilotage pour le marin, qui ne doit plus jouer avec les éléments : « There was the sense of being at the end of an era, as sail finally gave way to steam, which created the impression of moving into a new, less personal, more mechanized age. The overall feeling is of a loss of excitement and energy, and a loss of purpose and direction » (Peck 172). Les deux protagonistes parviennent tout de même à rejoindre le rivage de l'île et à sauver le trésor, preuve que la modernité incarnée par le steamer n'est pas encore parvenue à envoyer l'aventure par le fond, contrairement à ce que suggère Janice Ho (16). La violence de cet événement réactive en effet l'aventure et semble même réveiller les éléments, qui viennent à nouveau en aide aux deux aventuriers : « The last shower had brought with it a gently but steady breeze. The danger was not over yet, and there was no time for talk » (*N* 233). De surcroît, l'imminence du danger force les deux acolytes à reprendre un rôle actif dans l'aventure, bien que le lien qui unissait traditionnellement la communauté maritime et les frères d'armes au sein de l'aventure semble là encore brisé :

There was no bond of conviction, of common idea; there were merely two adventurers pursuing each his own adventure, involved in the same imminence of deadly peril. Therefore they had nothing to say to each other. But this peril, this only incontrovertible truth in which they shared, seemed to act as an inspiration to their mental and bodily powers. There was certainly something almost miraculous in the way the Capataz made the cove with nothing but the shadowy hint of the island's shape and the vague gleam of a small sandy strip for a guide. (*N* 234)

L'aventure et le danger permettent ici aux héros de renouer avec leur masculinité et leur force héroïque (« mental and bodily powers »), et de s'extraire temporairement du commun des hommes, redonnant à l'action héroïque sa dimension exceptionnelle et merveilleuse (« almost miraculous »). Toutefois, le caractère positif de ce haut fait est immédiatement problématisé par l'introduction de l'idée d'échec (« partial failure » (*N* 234)), tandis que l'authenticité de l'héroïsme de Nostromo est mise en question par la réflexion de Decoud : « [T]his man was made incorruptible by his enormous vanity, that finest form of egoism which can take on the aspect of every virtue » (*N* 237). Plutôt

que de confirmer l'élection du héros et de mettre en route son initiation sur l'île, l'épreuve inaugurale du naufrage semble ici fondamentalement déstabiliser son identité et mettre en question ses certitudes, doublant le naufrage réel de son pendant métaphorique, celui de l'héroïsme.

De fait, les abords de l'île déjà « civilisée » au tournant du siècle se révélant bien moins sauvages et dangereux que ceux de l'île déserte classique, le naufrage qui inaugure la robinsonnade est bien souvent déplacé vers le mode métaphorique, comme c'est le cas dans *The Island of Doctor Moreau*, où la robinsonnade de Prendick débute comme nous l'avons vu suite au naufrage symbolique de l'entreprise scientifique de Moreau. De façon similaire, la robinsonnade de l'ermite Heyst est inaugurée non par un naufrage réel mais par celui de son entreprise commerciale, avec la faillite de la T.B.C. Company. Ainsi, même l'eau qui entoure l'île est désormais dépourvue de dangers, comme celle qui sépare Decoud et Nostromo des Isabels : « a tepid, shallow sea; a passionless offshoot of the great waters which embrace the continents of this globe » (V 4). L'emploi du suffixe privatif met en évidence le contraste entre cette étendue d'eau calme et la sublime violence des océans que devaient autrefois affronter les aventuriers maritimes, et dont les caractéristiques majeures sont ici niées puisqu'à son absence de profondeur s'ajoute une tiédeur peu vivifiante. De surcroît, en dépit de son caractère contraint, la rupture qu'entraîne le naufrage métaphorique de l'entreprise de Heyst est en réalité particulièrement lente et progressive, de sorte que le passage métaphorique d'un état à l'autre illustré par le jeu sur la polysémie du terme « liquidation » (V 3), du solide au liquide, apparaît tout sauf violent : « According to the unnatural mysteries of the financial world, the T.B.C. Company's capital having evaporated in the course of two years, the company went into liquidation—forced, I believe, not voluntary. There was nothing forcible in the process, however. It was slow [...] » (V 5). La mise en regard paronomastique de « forced » et de « forcible » au moyen de la négation et de la conjonction concessive met en évidence l'aspect contradictoire de cette absence de violence aventureuse, et le caractère peu vivifiant de cet événement lent et laborieux (« languid » (V 5)).

Cette même étendue d'eau est ensuite le théâtre d'un autre passage de l'élément solide à l'élément liquide, avec l'arrivée des trois desperados qui manquent eux aussi de s'évaporer du fait de la chaleur et du manque d'eau sur leur embarcation (Heyst s'imagine même qu'ils ont littéralement disparu), tandis que leur arrivée sur l'île est marquée par un retour à l'élément solide, alors que chacun des protagonistes reprend forme et vie après s'être longuement abreuvé : « And the sun! Ricardo relieved his feelings by cursing the sun. They had felt their hearts and lungs shrivel within them. [...] Throat too parched. We didn't even care to whisper to each other lately. Thirst chokes one » (V 220-21), et plus loin : « Water was life. He felt now as if he could run a mile, scale a ten-foot wall, sing a song. Only a few minutes ago he was next door to a corpse, done up, unable to stand, to lift a hand; unable to groan. A drop of water had done that miracle » (V 222). Néanmoins, ce passage ne se fait pas sans violence, puisque malgré la présence sur cette île

« civilisée » d'une jetée censée permettre l'abordage sans naufrage, les trois acolytes s'avèrent incapables de maîtriser leur embarcation par manque de force, et renouent avec le motif de la collision : « We pulled like machines—daren't stop. The governor sat at the tiller, but he couldn't speak to us. She drove in between the piles till she hit something, and we all tumbled off the thwarts as if we had been drunk » (V 221). Il s'agit là d'une forme particulièrement grotesque de naufrage, l'équipage semblant ivre et en complète dégénérescence :

His eyes fell on the thin back of a man doubled up over the tiller in a queer, uncomfortable attitude of drooping sorrow. Another man, more directly below Heyst, sprawled on his back from gunwale to gunwale, half off the after thwart, his head lower than his feet. [...] He stared dumbly at the boat's strange crew. (V 214)

Le caractère grotesque de leur attitude les assimile à des corps sans vie ou à l'agonie (« sitting up, silent, rigid, and very much like a corpse » (V 217)), et rappelle l'effrayant équipage-fantôme du fameux poème de Coleridge, « The Rime of the Ancient Mariner », dont l'attitude est tout aussi mécanique que celle de cet équipage silencieux :

The helmsman steered, the ship moved on;
Yet never a breeze up-blew;
The mariners all 'gan work the ropes,
Where they were wont to do;
They raised their limbs like lifeless tools—
We were a ghastly crew.
The body of my brother's son
Stood by me, knee to knee:
The body and I pulled at one rope,
But he said nought to me. (Coleridge 66)

Ce sont également la chaleur et la soif qui provoquent la détresse de ces marins et les transforment en morts-vivants : « All in a hot and copper sky, / The bloody Sun, at noon, / Right up above the mast did stand, / No bigger than the Moon. [...] / And every tongue, thro' utter drouht, / Was wither'd at the root; / We could not speak, no more than if / We had been choked with soot » (Coleridge 56-57). Le parallèle entre ces deux textes est ici frappant, puisque dans les différents passages cités, Rircardo maudissait le soleil, comparait les trois acolytes à des machines (faisant écho à « lifeless tools ») et évoquait le dessèchement provoqué par la soif au moyen d'un lexique similaire (« shrivel »/« withered », « chokes »/« choked »). On a là affaire à une version particulièrement grotesque du motif de l'arrivée sur l'île comme passage vers l'au-delà, entre vie et trépas, tandis que la renaissance liée à l'ablution qui résulte du naufrage trouve ici sa version moderne et triviale dans l'arrosage du nouvel arrivant au moyen d'un robinet :

In a moment his shoulders were soaked, the front of his coat inundated; he streamed and dripped; water ran into his pockets, down his legs, into his shoes; but he had clutched the end of the pipe, and, hanging on with both hands, swallowed, spluttered, choked, snorted with the noises of a swimmer. (V 217)

Le naufragé, trempé, s'accroche au robinet comme à une bouée, tandis que l'accumulation paratactique de verbes actifs imite les mouvements du nageur qui tente de rejoindre la rive et de

renaître à la vie, similitude renforcée par la comparaison finale (« a swimmer »). La maîtrise technique de l'élément aquatique sur l'île « civilisée » aboutit alors à une trivialisation de l'un des motifs fondateurs de l'intrigue insulaire, et problématise dès l'abord la possibilité d'une renaissance et d'une initiation des protagonistes sur l'île, du fait de son caractère parodique.

La possibilité même du naufrage insulaire semble de plus en plus invraisemblable au tournant du siècle, de sorte que même l'irruption du merveilleux apparaît plus plausible aux yeux de Heyst :

It was very uncanny. Heyst thought of some strange hallucination. Unlikely enough; but that a boat with three men in it should have sunk between the point and the jetty, suddenly, like a stone, without leaving as much on the surface as a floating oar, was still more unlikely. The theory of a phantom boat would have been more credible than that. (V 214)

Cette référence au bateau-fantôme confirme la validité du parallèle avec le poème de Coleridge, de sorte que le passage vers l'île actualise à nouveau la transition du réel au merveilleux. En effet, l'arrivée des colons sur l'île semble à ses yeux tout aussi incroyable que le naufrage, et Heyst doit avoir recours à une grille d'interprétation mythique afin de comprendre la situation à laquelle il fait face, illustrant le rejet d'un retour au *romance* impérial au début du XX^{ème} siècle :

They wore the white drill suit of tropical civilisation; but their apparition in a boat Heyst could not connect with anything plausible. The civilisation of the tropics could have had nothing to do with it. It was more like those myths, current in Polynesia, of amazing strangers, who arrive at an island, gods or demons, bringing good or evil to the innocence of the inhabitants—gifts of unknown things, words never heard before. (V 215)

Le naufrage et la colonisation impériale des îles apparaissent ici plus invraisemblables que les mythes, qu'ils soient européens ou polynésiens, tandis que la violence liée à l'abordage pirate est là encore déplacée et repoussée, Ricardo se refusant à mettre en route une aventure simple et franche en se débarrassant de Heyst dès son arrivée sur la jetée : « It would be quick and neat, and immensely in accord with Ricardo's humour. But he repressed this gust of savagery. The job was not such a simple one » (V 226). L'aventure pirate est ici clairement complexifiée, et la confrontation violente entre les deux camps, retardée : il s'agira ensuite d'explorer non pas l'île mais son mystérieux habitant afin d'en déchiffrer peut-être le mystère, et l'action violente sera remplacée par une forme d'espionnage et d'observation intenses, notamment de la part de Ricardo dont les actions deviennent parfois même purement mentales : « doing a think » (V 246). Le narrateur souligne ainsi de façon quasi-métatextuelle cette complexification de l'aventure, qui requiert des personnages une force psychologique plutôt que physique et entre en contradiction avec la simplification des personnages qu'impliquait autrefois l'aventure, ce qui explique peut-être l'échec de Ricardo dans la mesure où il manquerait d'épaisseur psychologique : « the weariness of a simple soul, the fatigue of a mental rather than a physical contest » (V 275).

Chez Stevenson aussi, l'abordage de l'île déjà occupée se trouve bien souvent déplacé ou parodié, comme c'est le cas dans *The Ebb-Tide* où les protagonistes échouent à trois reprises à prendre possession de l'île en l'abordant, tentatives dont nous avons déjà pu observer le caractère

grotesque et parodique : ces échecs répétés illustrent alors métatextuellement l'impossibilité d'une simple reproduction des motifs de l'aventure classique, et la façon dont les auteurs s'amuse à constamment décevoir les attentes génériques du lecteur. Si l'abordage de l'île par Wiltshire ne se solde pas par un échec, il est toutefois considérablement retardé par l'arrivée de Case sur le navire, qui retient volontairement Wiltshire aux abords de Falesá et tente déjà de le rallier à sa cause par son séduisant discours. Le motif de l'abordage est alors inversé, puisque c'est Case qui accoste Wiltshire avant même qu'il n'ait posé pied sur l'île, de sorte que sa première vision de cet espace se trouve fondamentalement modifiée par l'influence de Case et les effets de l'alcool : « So it was high noon, and the schooner was under way before I set my foot on shore at Falesá. I had a glass or two on board; I was just off a long cruise, and the ground heaved under me like a ship's deck. The world was like all new painted [...] » (*TBF* 6).

L'abordage de Midway Island par Dodd et son équipage est lui aussi fondamentalement déplacé, bien que l'on renoue ici avec la violence sublime de l'élément marin et les dangers qui l'accompagnent, puisque les protagonistes choisissent de braver la tempête afin de parvenir plus rapidement sur l'île, et goûtent aux joies ambiguës de l'aventure maritime périlleuse : « [T]asting a fearful joy from our surroundings and the consciousness of my decision » (*TW* 189). La personnification du navire lui octroie une dimension romantique presque sublime, et redore le blason de l'aventure maritime :

[A]nd I could have thought there was at times another, a more piercing, a more human note, that dominated all, like the wailing of an angel [...]. [A]nd as she continued to hold together, I became conscious of a growing sympathy with her endeavours, a growing admiration for her gallant staunchness, that amused and at times obliterated my terrors for myself. (*TW* 190)

À la joie craintive de Dodd fait écho le bonheur de Nares, qui semble lui aussi bénéficiaire du caractère vivifiant de cette aventure : « Well, there's always something sublime about a big deal like that; and it kind of raises a man in his own liking » (*TW* 191). Néanmoins, ce danger est d'autant plus ambivalent que le narrateur souligne ensuite précisément son caractère peu revigorant, comme l'illustre ce surprenant oxymore : « The forenoon dragged on in a grinding monotony of peril [...] » (*TW* 191). En outre, ce n'est pas l'île qui apparaît providentiellement à l'horizon mais l'épave du *Flying Scud*, de sorte que l'abordage sera déplacé de l'île à l'épave :

[A]nd then of a sudden—come and gone ere I could fix it, with a swallow's swiftness—one glimpse of what we had come so far and paid so dear to see: the masts and rigging of a brig pencilled on heaven, with an ensign streaming at the main, and the ragged ribbons of a topsail thrashing from the yard. Again and again, with toilful searching, I recalled that apparition. There was no sign of any land; the wreck stood between sea and sky, a thing the most isolated I had ever viewed [...]. (*TW* 193)

Le paysage de l'île déserte est ici remplacé par celui du navire qui se dessine à l'horizon (« pencilled ») puis disparaît, tel une île flottante – ou plutôt volante – comme en témoigne la comparaison à l'hirondelle, dont l'aspect fuyant est reflété par l'allitération sibilante. L'excitation de l'abordage et de l'exploration n'a plus désormais pour objet l'espace insulaire mais l'épave, tandis

que la visite de l'île sera remise à plus tard : « It was a relief when, with Nares, and a couple of hands, I might drop into the boat and move off at last for the *Flying Scud* » (*TW* 196).

À travers l'ensemble de ces déplacements littéraires ou métaphoriques, c'est donc le site même de l'aventure qui est déplacé, du physique au commercial ou au psychologique, de l'île au bateau et même de la diégèse au récit avec le piratage organisé des motifs de l'aventure insulaire, si bien que les auteurs semblent se plaire à constamment déjouer les attentes du lecteur en logeant l'aventure où on ne l'attend pas. En ce sens, contrairement au modèle de l'aventure élaboré au chapitre 3 à partir de la définition de Letourneux, le récit insulaire autrefois « texte de plaisir » selon la définition qu'en offre Barthes, devient ici « texte de jouissance », dans la mesure où plutôt que d'incarner le texte « qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; [...] qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture », il devient ici « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage » (*Plaisir* 25).

2.3. L'exploration et la chasse

De fait, dans *The Wrecker* les nouveaux arrivants ne s'installent pas sur l'île mais demeurent sur leur bateau, tandis qu'à la séquence d'exploration insulaire se substitue celle du brick. C'est en effet sur ce navire qu'ils plantent leur drapeau, geste on ne peut plus symbolique qui actualisait traditionnellement la prise de possession de l'île : « A minute later, the American colours, which we had brought in the boat, replaced the English red, and PQH was fluttering at the fore » (*TW* 200). La substitution du bateau à l'île est rendue d'autant plus évidente lorsque Nares explique son besoin de hisser haut les couleurs américaines et d'envoyer ce signal codé à l'adversaire, « just to brighten up this island home » (*TW* 199), où le bateau se confond avec l'île dans la mesure où l'on ne sait plus bien lequel des deux est ici transformé symboliquement en lieu d'habitation. En revanche, lorsque Dodd et Nares se rendent finalement sur l'île son exploration est violemment freinée par la présence d'une faune et d'une flore hostiles, qui les empêche tout d'abord de parvenir au sommet de l'île afin de la coloniser du regard¹ de sorte qu'ils doivent se contenter d'en faire partiellement le tour : « [I]t were easier to cross Trafalgar Square upon a day of demonstration than to invade these haunts of sleeping sea-birds [...] » (*TW* 202), où la comparaison à la métropole apparaît proprement défamiliarisante et ôte tout exotisme à ces oiseaux, niant ainsi le principe du dépaysement supposément propre à l'aventure insulaire, qui ne permet plus ici d'échapper à la réalité du continent. La tentative de prise de possession suggérée par le lexique du combat, mise en échec par une île qui résiste à grand fracas aux envahisseurs (« retreat » (*TW* 202) ; « dislodged » (*TW* 203)),

¹ Pour reprendre la théorie développée par Mary Louise Pratt (xvii) et introduite au chapitre 2.

est alors remplacée par la flânerie et l'exploration partielle et périphérique du rivage de l'île (« saunter » (TW 202)). Le caractère traditionnellement vivifiant et grisant de cette exploration est ici mis à mal par l'omniprésence de la destruction sous la forme de débris d'épaves qui jonchent ses rives peu accueillantes, sinistre spectacle qui vient immédiatement calmer leur ardeur colonisatrice : « In this sober vein we made the greater part of the circuit of this island [...] » (TW 203).

La seule découverte que réserve encore l'île à nos aventuriers concerne alors le sort de leurs prédécesseurs à travers la présence d'un mystérieux baleinier sur la plage, et confirme le caractère inévitablement second de leur voyage, qui ne fait que suivre les traces de ces derniers afin d'obtenir une vision plus claire de leur histoire, à défaut d'obtenir une vue surplombante de l'île. La métaphore picturale et optique fait de cette histoire un paysage, qui se substitue ici à celui de l'île dans la mesure où c'est lui qui attise désormais la curiosité de ces découvreurs des temps modernes, lesquels s'apparentent davantage à des détectives : « "I guess the story of the *Flying Scud* was a sight more picturesque than he gave out." Half an hour later [...] Nares and I sought our bunks, silent and half bewildered by our late discoveries » (TW 205). De fait, même lorsque Dodd parviendra finalement à obtenir un point de vue panoramique de l'île dans une version encore plus écourtée de la séquence d'exploration, la seule découverte qu'il fera ne concernera pas la topographie de l'île mais bien celle de la robinsonnade des prédécesseurs, comme on l'a vu plus haut : « And here I was recalled to consciousness by a last discovery. [...] It thus befell that though my discovery was both affecting and suggestive, I had no time to examine it further » (TW 232).

De façon similaire, dans « Jimmy Goggles the God » ce n'est pas l'île qui apparaît en premier aux yeux des chasseurs d'épave mais la carcasse du navire qui se dessine non pas à l'horizon mais dans les profondeurs du lagon : « And there she lay just as she had gone down » (JGG 1015). Si l'île ne semble pas très exotique au narrateur, l'épave qu'il visite avant même d'avoir mis pied à terre offre une vision bien plus fascinante, de sorte que l'exploration de l'île paradisiaque est déplacée au fond des océans, qui regorge de merveilles encore inexplorées : « It was an extraordinary sight. Even the light was extraordinary, a kind of reddy coloured twilight, on account of the streamers of seaweed that floated up on either side of the ship. And far overhead just a moony, deep green blue » (JGG 1017). Le paysage sous-marin est décrit en des termes qui empruntent à la configuration terrestre avec la comparaison au crépuscule, dont les couleurs chatoyantes s'opposent à la grisaille de la description de l'île. Dans ce récit, la séquence d'exploration insulaire sera alors tout simplement élidée, puisqu'à l'arrivée du protagoniste sur l'île, il est immédiatement capturé par ses habitants, qui l'enferment dans une hutte et en font leur idole.

Si la séquence d'exploration dans *Treasure Island* semble quant à elle débiter de manière classique, elle est cependant rapidement mise à mal à la fois par la présence des pirates sur l'île, Jim assistant au meurtre de Tom par Silver, mais également par la découverte d'un curieux prédécesseur

en la personne de Ben Gunn, qui le pousse à rejoindre le fortin. L'exploration de Jim est alors fondamentalement tronquée puisqu'il ne parvient pas à un point de vue surplombant de l'île, et finit même par lui préférer la conquête de l'*Hispaniola*, dont l'abordage est simplifié par l'absence d'homme valide à bord : Jean-Pierre Naugrette met en évidence ce déplacement lorsqu'il remarque que « le navire est le seul objet dont Jim s'empare tout seul, avec bonheur, dans le roman [...] : il est plus facile pour le jeune garçon de sauver un navire à la dérive que de s'emparer d'une île grelottante de fièvre » (*L'Aventure* 184). Finalement, pour reprendre les codes élaborés par Barthes (« Par où commencer ? » 151-52), Jim ne sera parvenu ni à défricher l'île, ni à la déchiffrer, ce qui explique peut-être sa résurgence cauchemardesque au terme de l'aventure, et confirme la complexification de l'intrigue insulaire.

Enfin, dans *Nostromo* la séquence d'exploration est cette fois déplacée non dans l'espace mais dans le temps, puisqu'elle a déjà eu lieu lorsque les deux aventuriers pénètrent sur l'île, dont Nostromo connaît déjà les contours, ce qui lui permet d'amener le bateau à bon port : « A couple of years before Nostromo had spent a whole Sunday, all alone, exploring the island. [...] "I never forget a place I have carefully looked at once" » (*N* 235). Decoud, quant à lui, n'explore pas l'île ni ne se l'approprie, tant il est incapable de la défricher mais également de déchiffrer le sens de son expérience insulaire. La problématisation de la séquence d'exploration participe ainsi d'une mise en question de la capacité du protagoniste à prendre possession de l'île, et subvertit de ce fait la forme de colonisation idéale qu'elle incarnait : l'absence de résistance insulaire, du fait de son aspect désert, permettait en effet d'effacer toute trace de culpabilité au regard de la violence de la colonisation. Mais ce qui est également mis en question, c'est la capacité du protagoniste à comprendre l'île et à en faire le tour, cet espace et l'expérience de vie qu'elle offre se révélant bien moins simples qu'on avait pu l'imaginer, de sorte que l'exploration est même parfois complètement éliée, comme dans *The Ebb-Tide* où c'est Attwater qui emmène Herrick faire un petit tour du propriétaire déjà très balisé. De même, dans *The Beach of Falesá* il faut attendre les deux tiers du récit pour voir Wiltshire s'aventurer à la découverte de l'île (« I set off upon a voyage of discovery » (*TBF* 51)), une exploration qui n'a pas en réalité pour objet l'île elle-même, mais les machinations de Case, logées dans la partie plus sauvage de l'île. Dès lors, ce n'est plus tant le paysage simplifié et typique de l'île que l'intrication complexe de ses réseaux sociaux qui semblent intéresser les auteurs, tandis qu'il ne s'agit plus de comprendre l'île mais ses habitants, qui en constituent désormais la vraie énigme, comme en témoigne l'intérêt des desperados pour Heyst et Lena.

Dans certains cas, l'île demeure toutefois le théâtre de certaines séquences typiques de l'aventure insulaire, comme celle de la chasse qui a généralement lieu dans la forêt, et illustre une forme de prise de possession encore plus violente. Ce motif se trouve reproduit dans *The Island of Doctor Moreau* à travers la chasse des créatures hybrides que sont le Leopard Man et le Puma, lesquelles incarnent des formes particulièrement étranges et complexes de la bête sauvage typique :

« It may seem a strange contradiction in me – I cannot explain the fact – but, now, seeing the creature there in a perfectly animal attitude, with the light gleaming in its eyes, and its imperfectly human face distorted with terror, I realized again the fact of its humanity » (*IDM* 94). L’ambivalence de ces créatures problématise dès lors le motif de la chasse insulaire, qui n’a plus pour objet de subvenir aux besoins du héros sur l’île – Prendick s’en reconnaît d’ailleurs incapable (« I knew no way of getting anything to eat » (*IDM* 53)) – mais de mettre hors d’état de nuire cette créature qui incarne une menace pour l’ordre insulaire : la chasse se mue ici en chasse à l’« homme », impression renforcée par les nombreux échos à la scène de chasse précédente, où Prendick est lui-même chassé par Moreau et ses créatures, dans un chapitre intitulé « The Hunting of the Man » (*IDM* 52). Le motif de la chasse est là encore renversé puisque ce sont désormais les bêtes sauvages qui traquent l’homme, et le désir de survie de la proie est en regard d’un désir de mort avec la possibilité du suicide pour Prendick. Il s’agit alors pour Moreau et Montgomery non pas de chasser pour tuer mais de chasser pour sauver, ces derniers affirmant qu’ils cherchaient à protéger Prendick des dangers insulaires : « We have chased you for your good » (*IDM* 68). De même, la chasse de la créature préhistorique dans « Aepyornis Island » se mue en meurtre lorsque le protagoniste parvient finalement à la capturer : « I felt like a murderer while I did it, though my anger was hot against him » (*AI* 22). L’humanisation de la créature assombrit considérablement le motif de la chasse, qui se charge de questionnements bien plus complexes puisque le protagoniste regrette ensuite son geste, et la compagnie de cette créature sur l’île solitaire.

2.4. Le (non-)retour

Enfin, la séquence finale qui clôt traditionnellement le récit d’aventures et conditionne la possibilité du récit en ramenant le héros, triomphant, au monde d’origine, est elle aussi bien souvent élidée ou problématisée, ce qui participe de la déconstruction de l’intrigue insulaire typiquement circulaire. Comme on l’a vu, s’il finit parfois par revenir chez lui, bien souvent le héros ne s’en trouve pas augmenté mais plutôt diminué ou même brisé, comme c’est le cas du protagoniste de « Jimmy Goggles the God » ou encore de Jim Hawkins, ou même de Prendick qui préfère passer son histoire sous silence, de peur d’être pris pour un fou. Dans certains cas, le voyage de retour est tout bonnement élidé, comme on l’observe dans *The Ebb-Tide*, absence qui met en question le caractère conclusif de ce retour ainsi que l’initiation du héros sur l’île, dans la mesure où sa rédemption demeure incomplète et empêche son retour triomphal au monde initial. De fait, l’interrogation finale de Davis laisse la question de sa conversion en suspens : « O! Why not be one of us? why not come to Jesus right away, and let’s meet in yon beautiful land? That’s just the one thing wanted [...] » (*TET* 252). La dernière proposition met en évidence le caractère irrésolu et tronqué de cette fin, qui se refuse à boucler le parcours symbolique et religieux qui structurerait autrefois le récit insulaire (Engélibert, *Postérité de Robinson* 69), du fait de la crise identitaire du héros.

Sylvie Largeaud-Ortega compare ainsi le parcours de Herrick à celui du pèlerinage religieux de Bunyan dans *The Pilgrim's Progress*, dont il diffère par sa fin : « Contrairement à Bunyan, la quête du héros reste inachevée » (*Ainsi Soit-Île* 106), puisque le héros ne rentre pas chez lui converti à la foi. On pourrait alors conclure avec Ricœur qu'« [à] la perte d'identité du personnage correspond ainsi la perte de la configuration du récit, et en particulier une crise de la clôture du récit. [...] L'érosion des paradigmes frappe à la fois la figuration des personnages et la configuration de l'intrigue » (*Soi-Même* 77).

Cette crise de la clôture du récit s'illustre parfois par une absence totale de retour, comme c'est le cas dans *The Beach of Falesá* où Wiltshire abandonne son projet d'ouvrir un pub à son retour en Angleterre et demeure dans les îles avec Uma et ses filles : « My public-house? Not a bit of it, nor ever likely. I'm stuck here, I fancy » (*TBF* 71). L'île, autrefois lieu d'exil temporaire, devient ici un lieu de résidence permanente, et ce changement de nature de l'espace insulaire modifie radicalement la structure du récit. Comme on l'a vu au chapitre 5, le récit se clôt sur une question et illustre la contradiction interne du personnage, dont la dualité empêche la résolution de l'intrigue et met en crise le seuil final du récit. De façon similaire, « The Isle of Voices » se clôt sur une interrogation, qui laisse la fortune du couple de héros en suspens puisque le sort de Kalamake demeure incertain, et la possibilité de son retour, ouverte : « But whether he was slain in the battle by the trees, or whether he is still kicking his heels upon the Isle of Voices, who shall say? » (*IOV* 122). Le narrateur se refuse alors à verrouiller l'issue du récit, illustrant là encore une mise en question du retour à l'ordre qu'impliquait traditionnellement la fin de l'aventure insulaire, une fois tous les dangers écartés.

C'est un phénomène similaire que l'on observe dans *Treasure Island*, où le sort de Silver, qui échappe à toute rétribution, ne peut être évoqué que sur le mode de la supposition : « I daresay he met his old Negress and perhaps still lives in comfort with her and Captain Flint » (*TI* 298). Là non plus, ce représentant du danger n'est pas éliminé, et la quête n'est pas bouclée puisqu'une partie du trésor demeure encore sur l'île, laissant la porte ouverte à d'autres aventures dans la mesure où l'île n'a pas encore livré tous ses secrets. Ces aventures, néanmoins, Jim n'en sera pas, car au lieu de lui donner goût à l'aventure comme à Robinson Crusoe, le séjour insulaire l'en a définitivement dégoûté : « Oxen and wain-ropes would not bring me back again to that accursed island » (*TI* 296), affirme-t-il, évoquant la hantise qu'il a de cette île maudite.

Point de retour à l'ordre non plus au terme du voyage insulaire dans *The Wrecker*, qui est loin de prendre fin lorsque Dodd revient à San Francisco, preuve du déplacement qu'y subit le schéma typique de l'aventure insulaire : l'enquête se poursuit, et le périple aussi, puisque Dodd se rend ensuite en Angleterre puis en France, où il peut finalement retourner à sa case départ. Le désir de connaissance est alors satisfait non par l'île mais par l'Autre, qui donne au héros la clé de l'histoire, et permet la résolution de l'intrigue. Néanmoins, la clôture est à nouveau déstabilisée par l'absence

de retour à la narration de Dodd qui encadrerait celle de Carthew, laissant la porte ouverte à une conclusion décentrée, à travers l'épilogue de Stevenson qui prétend avoir rencontré Dodd dans les îles, et brouille par conséquent la distinction entre fiction et réalité.

Dans certains récits, le retour euphorique du personnage au monde de départ est mis en échec de façon encore plus violente par le sort tragique du personnage, qui trouve la mort sur l'île. C'est alors que l'aventure tourne au drame, et se mue en son envers : au lieu de se trouver augmenté par l'aventure, le héros s'y voit anéanti, événement qui met une fin abrupte à l'aventure et rompt le pacte de lecture, la fin heureuse n'étant plus garantie par les conventions du genre. Ce phénomène de non-retour est bien le signe de la modernité de ces textes, qui se concluent précisément sur un refus de conclure, et de se conformer à la logique architextuelle : force est alors de conclure avec Jankélévitch que « l'aventure moderne, c'est le départ sans retour » (27). C'est ce que l'on a pu observer à travers la robinsonnade dysphorique de Decoud, qui se suicide avant même d'avoir pu revenir à Sulaco, mais son cas n'est pas isolé au sein de notre corpus : si nombre de protagonistes envisagent le suicide, à l'instar de Herrick ou de Prendick, Heyst passe lui aussi à l'acte lorsque, incapable de supporter la mort de Lena et l'échec de leur Eden insulaire, il rejoint sa bien-aimée dans la mort en s'immolant par le feu au pied de sa dépouille, à la manière d'un personnage de tragédie¹. Encore une fois, cette fin abrupte est synonyme de crise de la clôture du récit puisque la narration du suicide n'est reconstituée qu'a posteriori par Davidson, qui mène l'enquête sur l'île et ne peut narrer cette fin sans retour que sur le mode de la supposition : « I suppose he couldn't stand his thoughts before her dead body—and fire purifies everything » (V 383). Le seul espoir de purification du héros réside alors dans sa mort, comme c'est également le cas dans *Lord Jim* où le protagoniste cherche, en se rendant aux mains de Doramin, à accéder enfin au statut de héros. Là encore, son succès demeure incertain, et la conclusion, en suspens : « Who knows? » (LJ 318). L'échec des protagonistes est plus criant dans « The Treasure in the Forest », où le triomphe post-mortem de Chang-hi est illustré par la mort des deux *beachcombers* et le retour de son cruel rictus : « Chang-hi's grin came in his mind again » (TF 364). Pas de retour possible pour ces protagonistes, dont l'échec et la mort mettent une fin abrupte au récit. De fait, la fin demeure là encore ouverte puisque la mort de Hooker n'est pas narrée et demeure en flottement, à l'image des pétales de fleur évoqués dans la dernière phrase : « Far above him a faint breeze stirred the greenery, and the white petals of some unknown flower came floating down through the gloom » (TF 364).

On pourrait alors s'interroger sur le sens à donner à l'irruption de la tragédie au cœur de la littérature d'aventures au tournant du siècle, laquelle semble opérer une rupture radicale avec les conventions génériques et mettre en question l'appartenance même des récits à ce genre. Toutefois,

¹ On pourrait également y voir une reprise inversée de la pratique indienne du Sati, où l'épouse se donne la mort sur le bûcher funéraire de son mari, preuve du caractère subversif de cette fin et de l'inversion des rôles genrés entre Heyst et Lena.

si l'on considère la définition de l'aventure par Jankélévitch il est possible d'interpréter cette évolution non comme une rupture avec l'aventure mais comme un déplacement du récit vers son pôle sérieux. Il place en effet l'aventure à mi-chemin entre deux pôles, ceux du jeu et du sérieux, et définit plusieurs styles d'aventure selon qu'elle se rapproche davantage de l'un ou de l'autre. Dans notre cas, c'est le second qui est privilégié, puisque :

[L]e sérieux prévaut ici sur le jeu et l'immanence sur la transcendance ; en sorte qu'elle vire facilement en tragédie : le glissement se produit quand disparaît le grain de sel de l'élément ludique qui assaisonne et futilise tout aventure ; alors l'aventure tend à se confondre avec la vie elle-même ; alors les vicissitudes et péripéties dramatiques de l'aventure ont envahi toute l'existence. (Jankélévitch 16)

On a déjà pu remarquer cette tension entre reprise ludique et sérieux tragique à travers l'alternance entre parodie et drame, ce dernier étant illustré comme on l'a vu par le caractère potentiellement horrifique des récits, où la mort apparaît omniprésente : « Car c'est la mort, en fin de compte, qui est le sérieux en tout aléa, le tragique en tout sérieux, et l'enjeu implicite de toute aventure » (Jankélévitch 18). Aussi la prédominance du pôle tragique de l'aventure dans nombre des récits est-elle mise en relief par les auteurs au moyen d'un lexique qui y fait explicitement référence. Même *Treasure Island* se dote d'une dimension tragique et suit le voyage du héros aux confins du mal, comme le remarque le narrateur qui souligne la distance qui sépare cette aventure des attentes de l'aventurier et, par extension, du lecteur : « [B]ut in all my fancies nothing occurred to me so strange and tragic as our actual adventures » (*TI* 57), tandis qu'il met en évidence son caractère sombre et mortifère : « our dark and bloody sojourn on the island » (*TI* 296). De même, le sinistre meurtre de l'oiseau préhistorique dans « Aepyornis Island » est qualifié de « tragedy » (*AI* 23), et le carnage qui a lieu sur le brick dans *The Wrecker* est décrit en des termes similaires : « so tragic a disaster » (*TW* 346). Il en va de même chez Conrad, puisqu'à propos de Jim et de Jewel Marlow déclare, « they were tragic » (*LJ* 241), et cette dernière apparaît en effet telle une héroïne de tragédie lorsqu'elle déclame sa tirade à Marlow, regrettant de n'avoir pas rejoint son bien-aimé dans la mort à la manière de Juliette et soulignant l'absence de contrôle qu'elle a sur sa propre destinée, victime qu'elle est du *fatum* tragique : « It would have been easy to die with him [...]. He would not! It was like a blindness—and yet it was I who was speaking to him; it was I who stood before his eyes; it was at me that he looked all the time! Ah! » (*LJ* 265). La répétition anaphorique, doublée du parallélisme et de l'exclamation onomatopéique, renforcent le caractère tragique de cette tirade.

Cette transition vers le pôle tragique de l'aventure a également partie liée à la résurgence du réalisme au cœur du *romance*, tant les récits semblent également tirillés entre ces deux extrêmes :

La plupart du temps, la reformulation réaliste et existentielle de l'aventure se traduit par une mise en tension originale des deux pôles du roman d'aventures, entre enthousiasme romanesque et écrasement du réel – entre *romance* et *novel*. Cette tension se traduit alors par un basculement du récit dans une logique dysphorique, conduisant à la misère (spirituelle ou matérielle), au déclin et à la mort comme perspective ultime de l'aventure,

le mythe du héros solaire se poursuivant, au-delà du zénith, jusqu'à l'inéluctable nadir. (Letourneux, *Roman d'aventures* 210)

L'évidement des motifs romanesques associés à la littérature d'aventures insulaires passe en effet soit par leur reprise ludique ou parodique consciente, soit par leur déplacement vers le pôle réaliste et donc souvent tragique, qui en complexifie les enjeux en les libérant des conventions d'une écriture et d'une lecture sérielles. Le roman d'aventures, qui permettait traditionnellement de se soustraire à la réalité métropolitaine sordide en faisant l'expérience (par procuration pour le lecteur) d'aventures vivifiantes au cœur de contrées inexplorées, ne parvient plus à échapper à cette réalité au tournant du siècle, et cette tension s'inscrit ici jusque dans le mode du récit, qui oscille constamment entre la tentation de l'aventure ludique et grisante, et la conscience d'une réalité bien plus sombre et triviale à laquelle il s'avère impossible de se soustraire. Les auteurs s'inscrivent alors dans un dialogue conscient avec les stéréotypes du genre, qu'ils remotivent en se les appropriant au moyen de ces nombreux déplacements et de cette mise en tension féconde. C'est précisément ce que l'on observe en ce qui concerne le traitement du motif du trésor et de sa quête, qui font l'objet d'une réécriture tantôt ludique, tantôt sérieuse, mais toujours consciente au sein de nos récits.

3. La chasse au trésor détournée

3.1. Déplacement, corruption et empoisonnement

Treasure Island, qui incarne pourtant l'archétype de la chasse au trésor dans l'imaginaire collectif, puise en réalité dans une longue tradition romanesque, comme le remarque Stevenson à propos de l'intérêt pour les chasses au trésor : « [T]his class of interest, having been frequently treated, finds a readily accessible and beaten road to the sympathies of the reader [...] » (*AHR* 94). Encore une fois, Stevenson affirme sa dette envers la tradition littéraire et la continuité de son œuvre avec la tradition romanesque, mais force est de constater que cette apparente fidélité est là encore toute relative. En effet, même au sein de cette quête apparemment archétypale, le trésor est déjà déplacé sur cette île au trésor « triste et noire » (Baudelaire, « Voyage à Cythère » 173), illustrant le renouveau des motifs typiques du *romance* par Stevenson : de fait, lorsque les protagonistes arrivent sur l'île il a déjà été trouvé, et littéralement transporté dans sa grotte par le vrai Robinson-chasseur de trésor de l'île. La chasse au trésor des pirates (et de Jim) est alors inévitablement vaine, la cachette enfin découverte ne contenant que les vestiges d'une quête déjà effectuée :

Before us was a great excavation, not very recent, for the sides had fallen in and grass had sprouted on the bottom. In this were the shaft of a puck broken in two and the boards of several packing-cases strewn around. [...] All was clear to probation. The *cache* had been found and rifled; the seven hundred thousand pounds were gone! (*TI* 282)

La découverte du trésor appartient dès lors au passé et ne peut être narrée qu'au plus-que-parfait, à mesure que le protagoniste retrace la trajectoire et l'histoire de son prédécesseur, histoire qui devient alors le nouvel objet de la quête : « Ben, in his long, lonely wanderings about the island, had found the skeleton – it was he that had rifled it; he had found the treasure; he had dug it up (it was the shaft of his pickaxe that lay broken in the excavation); he had carried it on his back, in many weary journeys [...] » (TI 287). Le caractère inattendu de ce déplacement est mis en évidence par la structure clivée et l'accent sur le pronom « he », qui souligne l'aspect subversif du transfert de l'action héroïque clé que constitue la découverte du trésor vers ce personnage périphérique et vers une temporalité révolue. Outre les attentes du héros, ce sont également celles du lecteur qui sont ici déjouées puisqu'on lui refuse le plaisir d'assister à la découverte du trésor, le récit de Ben Gunn étant promptement résumé par Livesey, « in a few words » (TI 286), sur un ton purement informatif et dénué d'attrait romanesque. Le caractère ironique de l'adresse « À l'acheteur hésitant » apparaît alors on ne peut plus clair, la narration de la quête du trésor enfoui (« buried gold » (TI 1)) ne relevant absolument pas d'une réécriture calquée, contrairement à ce qu'affirme Stevenson : « [...] retold / Exactly in the ancient way [...] » (TI 1). De surcroît, lorsque Jim aperçoit pour la première fois le trésor après s'être littéralement déplacé jusqu'à la grotte de Ben Gunn il est présenté dans une tonalité particulièrement sombre, et tire à nouveau l'aventure vers son pôle tragique, tant elle apparaît jonchée de cadavres et maculée de sang :

I beheld great heaps of coin and quadrilaterals built of bars of gold. That was Flint's treasure that we had come so far to seek, and that had cost already the lives of seventeen men from the *Hispaniola*. How many it had cost in the amassing, what blood and sorrow, what good ships scuttled on the deep, what brave men wading the plank blindfold, what shot of cannon, what shame and lies and cruelty, perhaps no man alive could tell. Yet there were still three upon that island – Silver, and old Morgan, and Ben Gunn – who had each taken his share in these crimes, as each had hoped in vain to share in the rewards. (TI 290)

Le parallélisme anaphorique met en évidence le caractère tragique de cette histoire, qui se solde par un échec pour les pirates, et n'apparaît pas si ancienne que cela puisque certains des protagonistes y ont participé, proximité temporelle qui empêche toute distanciation historique et émotionnelle de la part du protagoniste et du lecteur. L'ambivalence de cette issue est illustrée par la survie de Silver qui parvient tout de même à s'emparer d'une partie du trésor, preuve que l'aventure pirate de la chasse au trésor, quoique dégradée et déplacée, n'appartient pas encore complètement au passé au tournant du siècle. Robert Hampson propose deux interprétations du déplacement de la quête, et de la perte d'intérêt pour la distribution des gains au terme de l'aventure :

In *Treasure Island* too the treasure hunt is displaced by adventures of another kind and the distribution of the spoils oddly deemphasized. What Hawkins gains materially from the final division is not clear. In the end there is an unsettling silence about Hawkins's situation and prospects. This could be read in terms either of the quest for identity displacing the quest for treasure or as a reticence about the material wealth gained. (« Maps » 153)

On a déjà vu à quel point la quête identitaire et l'initiation problématique de Jim étaient centrales au récit, mais également dans quelle mesure le succès de cette autre quête demeurait lui aussi en suspens, l'identité de Jim n'apparaissant absolument pas consolidée au terme du parcours. Le fait que le personnage soit hanté jusque dans son sommeil par le cri du perroquet, qui répète encore et toujours la fameuse phrase « Pieces of eight! Pieces of eight! » (TI 298), accentue par sa redondance l'aspect corrompueur du trésor, qui transforme les gentilshommes en pirates et le rêve en cauchemar (Naugrette, *L'Aventure* 133), phénomène annoncé dès l'abord par son association à la fièvre : « I don't know about treasure, [...] but I'll stake my wig there's fever here » (TI 112).

Le trésor apparaît tout aussi empoisonné dans « The Treasure in the Forest », où la fièvre de la chasse et le désir du trésor sont remplacés dès l'abord par l'ennui et le cauchemar du meurtre, la violence du combat avec l'ennemi ayant corrompu l'aventure avant même le départ :

Though they were so near the Treasure he did not feel the exaltation he had anticipated. The intense excitement of the struggle for the plan, and the long night voyage from the mainland in the unprovisioned canoe had, to use his own expression, "taken it out of him." He tried to arouse himself by directing his mind to the ingots the Chinamen had spoken of, but it would not rest there [...]. (TF 357)

La chasse au trésor, vidée de son attrait romanesque, ne parvient plus à maintenir l'intérêt du protagoniste qui sombre alors dans la somnolence¹, et parcourt en rêve les sombres circonstances dans lesquelles il en a obtenu de la carte. Ce passage autorise la résurgence de la culpabilité liée au meurtre de son propriétaire, Chang-hi, dont le rictus machiavélique transforme là aussi le rêve en cauchemar :

Evans' dream shifted to the moment when he had Chang-hi's pigtail in his hand. [...] At the end Chang-hi had grinned, a most incomprehensible and startling grin. Abruptly things became very unpleasant, as they will do at times in dreams. [...] Then the bright heaps of gold turned to a roaring furnace, and a vast devil, surprisingly like Chang-hi, but with a huge black tail, began to feed him with coals. They burnt his mouth horribly. (TF 358)

La transition vers le cauchemar est ici très claire et colore le trésor d'une symbolique uniformément diabolique, l'associant explicitement à la bouche enflammée de l'enfer, qui se confond avec celle d'Evans, nourrie elle aussi de ces charbons infernaux : la queue de cheval de Chang-hi, symbole de son meurtre, devient la queue du diable, l'or du trésor vire au noir et brûle cruellement celui qui le touche, ou cherche à s'en nourrir. À l'issue de l'aventure, le symbolisme de ce rêve apparaît pour le moins prémonitoire puisque, comme l'annonçait aussi la présence d'un cadavre boursoufflé aux abords de la cache (« this ominous dead body » (TF 361)), « qui s'y frotte s'y pique », et les deux protagonistes, dès qu'ils mettent la main sur le trésor, signent par là même leur arrêt de mort. Ce n'est pas un serpent qui garde l'entrée de la grotte, comme le suppose tout d'abord Hooker (« some poisonous snake » (TF 361)), mais les épines empoisonnées semées par Chang-hi, qui déforment et détruisent quiconque s'en approche, de sorte que la puissance maléfique

¹ On pourrait aller jusqu'à voir en lui une image du lecteur, et lire son ennui comme un commentaire métatextuel de la perte d'intérêt pour les chasses au trésor stéréotypées, le lectorat requérant désormais des aventures plus complexes.

et corruptrice du trésor s'inscrit jusque dans la chair de ces corps difformes (« puffed and purple » (TF 361) ; « a crumpled heap » ; « distorted with pain » (TF 363)). La lutte qualifiante et chevaleresque avec l'ennemi ou la bête sauvage pour accéder au trésor est alors remplacée par cette mort grotesque et tout d'abord inexplicquée, qui en présente une version particulièrement dégradée, tandis que les abords de la cache sont là aussi jonchés des vestiges d'une quête déjà effectuée, dont ils ne peuvent que reproduire l'échec : « Near by was a spade after the Chinese pattern, and further off lay a scattered heap of stones, close to a freshly dug hole. "Somebody has been here before" » (TF 361). Là encore, la chasse au trésor est seconde et orchestre une déromantisation du motif du trésor, poison qui pousse au meurtre et condamne l'aventure à une fin tragique.

C'est également le détournement du trésor qui cause la perte des deux aventuriers de *Nostromo*, roman qui entre en résonance avec *Treasure Island* puisque Decoud et Nostromo s'emploient, tout comme Ben Gunn, à déplacer le trésor et sont ensuite les seuls à en connaître la localisation. Lors de son séjour sur l'île, Decoud apparaît alors lui aussi comme le gardien du trésor sur l'île¹, bien que cette fois nul n'ait le temps de venir à son secours ou de lui extorquer son secret puisqu'il se suicide au bout du dixième jour : même dans ses derniers instants, l'attrait maléfique du trésor est plus fort que tout et demeure la seule réalité en laquelle il continue de croire (« the fascination of all that silver, with its potential power, survived alone outside of himself » (N 395)). Aussi, et de façon symbolique, c'est le poids du trésor qui le fait sombrer au fond du golfe, Decoud ayant lesté son propre corps de quatre lingots. Là encore, le trésor apparaît proprement mortifère et maculé de sang, comme le souligne la répétition avec variation lorsque Nostromo tente de comprendre le drame qui s'est joué sur l'île : « Four ingots carried off in a boat, and—blood! [...] Four ingots short!—and blood! » (V 391). Le caractère incompréhensible de cette mort absurde est mis en évidence par la répétition de ces propositions nominales, mais également par la rupture introduite par l'usage du tiret long, comme si Nostromo buttait sur ces mystérieuses circonstances, ou se refusait à conclure à la tragédie.

Même Nostromo, « the Incorruptible » (N 175), ne pourra échapper à la malédiction qui entoure le trésor, preuve s'il en est que l'argent, s'il n'est pas corruptible (« an incorruptible metal » (N 237)), est éminemment corrupteur puisqu'il aura poussé Nostromo à sacrifier sa mère d'adoption et son compagnon de fortune au profit du trésor : « First a woman, then a man, abandoned each in their last extremity, for the sake of this accursed treasure. It was paid for by a soul lost and by a vanished life » (N 397). Le trésor achève alors d'assujettir Nostromo, son action corruptrice se trouvant là aussi comparée à la fièvre, la déformation et la tache, littérales et métaphoriques : « A transgression, a crime, entering a man's existence, eats it up like a malignant

¹ Tout comme Nostromo (N 416), il est là l'héritier des spectres des *gringos* qui hantent l'Azuera, incapables d'accéder à la rédemption du fait de leur fascination morbide pour le trésor, sorte de fable moderne de mise en garde contre l'assujettissement de l'homme aux intérêts matériels dont l'aspect corrupteur est annoncé dès les premières pages du récit (N 6-7).

growth, consumes it like a fever. [...] Sometimes, after putting away a couple of [ingots] in his cabin, [...] he would look fixedly at his fingers, as if surprised they had left no stain on his skin » (N 413). C'est bien par l'action de ce trésor que l'aventure tourne au drame, et que la romance de Giselle et Nostromo se mue en tragédie, ce dernier étant incapable de sacrifier le trésor littéral pour le trésor métaphorique qu'elle incarne (« a jewel in a casket » (N 427)), tous deux étant logés sur l'île : « He had not regained his freedom. The spectre of the unlawful treasure arose, standing by her side like a figure of silver, pitiless and secret with a finger upon its pale lips. His soul died within him [...] » (N 428). Le parallèle entre les deux figures est ici frappant, le trésor personnifié apparaissant comme une version morbide de l'amante, dont les charmes sont plus puissants que ceux, palpables, de sa bien-aimée, comme en témoigne l'usage du lexique de l'étreinte charnelle pour décrire le désir qu'éveille en lui le trésor : « He yearned to clasp, embrace, absorb, subjugate in unquestioned possession this treasure, whose tyranny had weighed upon his mind, his actions, his very sleep » (N 418). Là encore, c'est le trésor qui cause sa perte tragique, la sujétion à de tels intérêts matériels se révélant proprement mortifère, comme il le remarque lui-même : « The silver has killed me » (N 441).

La déromantisation du trésor, qui devient synonyme de quête égoïste de profit et corrompt invariablement celui qui le recherche, peut alors être lue comme une critique de l'ethos impérialiste et de l'exploitation des ressources locales et insulaires par des intérêts étrangers, preuve que ce renouveau formel ne peut être dissocié de son contexte politique d'émergence. Ce pillage en règle est décrit par Conrad en des termes particulièrement négatifs dans son essai « Geography and Some Explorers », où il fait référence à la colonisation de l'Afrique et l'associe à une chasse au trésor honteusement corrompue : « [T]he vilest scramble for loot that ever disfigured the history of human conscience and geographical exploration. What an end to the idealised realities of a boy's daydreams! » (25). De fait, cette remarque s'applique aux trois textes que nous venons d'étudier, du trésor de Flint qui contient symboliquement la monnaie de toutes les nations colonisatrices (II 292), à celui du galion espagnol découvert par Chang-hi et dérobé sans scrupules par les blancs, en passant par le trésor de la mine de Sao Tomé amassé sur le dos des ouvriers locaux au profit d'intérêts américains. Dans ce dernier cas, l'argent demeurera finalement caché sur l'île, le secret de sa localisation s'éteignant avec Nostromo : la carte au trésor a bel et bien disparu à l'aube du XX^e siècle, et Mrs Gould, elle-même victime collatérale de l'effet corrupteur de la mine sur son mari, refuse de se voir léguer le fardeau de ce secret empoisonné, actualisant ainsi la fin des chasses au trésor : « Let it be lost for ever » (N 442).

3.2. Nouvelles quêtes et avatars du trésor : « the romance of business »

Dans *The Wrecker*, Stevenson faisait déjà la chronique de cette mort annoncée, la quête du trésor classique étant niée dès le prologue lorsque Dodd affirme qu'il a traversé toutes sortes

d'aventures, sauf celle-là : « “Tit you effer vind a nokket?” inquired the inarticulate German, eagerly. “No. I have been most kinds of fool in my time,” returned Loudon, “but not the gold-digging variety. Every man has a sane spot somewhere” » (*TW* 11). L'aspect diminutif et presque ridicule de l'emploi du terme « nokket », qui signifie en réalité « nugget » ou pépite, accentue l'évidement du motif du trésor, dont la quête est rejetée par Dodd pour son caractère illusoire. Cette dernière est alors déplacée vers divers avatars dont Dodd fait le résumé dans le prologue, concentré proleptique du récit à venir : il mentionne tout d'abord la recherche de l'opium, qui motive son premier voyage et se superpose au motif de la chasse à l'épave, puisque c'est dans la carcasse de cette dernière qu'est censé se trouver ce nouveau trésor. De fait, avant même de mentionner l'épave, Jim commence par évoquer le trésor qu'elle symbolise, dont l'image rêvée n'est plus constituée d'une pile de pièces d'or ou de lingots mais de dollars, éminemment moins romantiques : « Well, here I've tumbled over a whole pile of [dollars] on a reef in the middle of the Pacific » (*TW* 127). Ici, la barrière de corail ne protège plus l'île au trésor mais l'épave aux dollars, déplacement qui est au cœur du nouveau « romance of business » (*TW* 178) tel que défini par Jim : « It took my fancy; it was so romantic, and then I saw there was boodle in the thing [...] » (*TW* 131). On note ici l'aspect évocateur de l'épave pour l'imagination, qui se mêle à l'appât du gain pour constituer cette nouvelle forme hybride de *romance* commercial, qui avait déjà séduit leurs prédécesseurs sur l'île (« the glamour of the cash was irresistible » (*TW* 362)), et dont la portée à la fois suggestive et profitable parvient même à charmer le dilettante et artiste Dodd :

I finished my cigarette with the deliberation of a man at the end of many picnics; reflecting to myself that of all forms of the dollar-hunt, this wrecking had by far the most address to my imagination. [...] I was haunted by a vision of the wreck, baking so far away in the strong sun, under a cloud of sea-birds; and even then, and for no better reason, my heart inclined towards the adventure. (*TW* 131)

La chasse au trésor est ici remplacée par son pendant moderne, la chasse au dollar, qui conserve toutefois une dimension mystérieuse et romanesque en raison du secret qui entoure le contenu de l'épave, laquelle se vend bien plus cher que prévu pour une raison inexplicée. Dodd se trouve alors progressivement contaminé par la vision romanesque de la réalité et du commerce propre à Jim et peut enfin le rejoindre dans l'action, décidant contre toute attente de participer à l'achat de l'épave :

Reality was his romance; he gloried to be thus engaged; he wallowed in his business. Suppose a man to dig up a galleon on the Coromandel coast, his rakish schooner keeping the while an offing under easy sail, and he, by the blaze of a great fire of wreckwood, to measure ingots by the bucketful on the uproarious beach: such an one might realise a greater material spoil; he should have no more profit of romance than Pinkerton when he cast up his weekly balance-sheet in a bald office. (*TW* 92)

La chasse au dollar est mise sur un pied d'égalité avec la chasse au trésor classique, son caractère romanesque étant déterminé non par le gain matériel qui l'accompagne mais par sa capacité à stimuler la puissante imagination de Jim. L'aventure se loge bien dans cette tension entre *romance* et réalisme, et donc entre deux modes d'appréhension et de représentation de la réalité, l'un

portant vers l'imagination, l'autre vers des considérations plus matérielles et un portrait plus cru de la réalité : on peut y voir un commentaire métatextuel sur la modernité esthétique de Stevenson dans ce roman, qui s'efforce d'offrir une vision romanesque de la réalité¹, tout en exhibant le caractère fictionnel de cette manipulation imaginaire, qui apparaît clairement comme un leurre.

Dans un élan de bovaryisme commercial, Jim suppose alors que l'épave contient de l'opium, substance propice au rêve et qui emporte à son tour l'imagination de Dodd, devenant ainsi le nouveau trésor à ses yeux : « “*Opium!*” I knew that scarce a ship came in from any Chinese port, but the carried somewhere, behind a bulkhead, or in some cunning hollow of the beams, a nest of the valuable poison. Doubtless there was some such treasure on the *Flying Scud* » (TW 137). Le trésor se transforme littéralement en poison, tandis que la lutte pour son acquisition a encore une fois lieu avant même le départ et sous une forme bien moins romanesque puisqu'il s'agit désormais de défaire l'ennemi à la surenchère, combat singulier (dans les deux sens du terme) qui captive cependant toujours les foules : « Long before this, word had gone abroad that there was battle royal: we were surrounded by a crowd that looked on wondering [...]. How much was it worth? We knew not, we were gambling in the dark » (TW 137). Le terme « battle royal » apparaît ici proprement héroï-comique, au vu du faible danger que représente ce type de combat qui oppose désormais des intérêts financiers : il s'agit là encore d'un déplacement ludique des motifs du *romance*, vers cette forme hybride que l'on a appelé le « romance of business ».

Il faut néanmoins toujours payer chèrement le trésor, non pas de sa vie ou de celle de ses proches comme c'était le cas dans les œuvres analysées plus haut, mais de dollars réels, et espérer qu'il en vaudra la chandelle. De surcroît, cette quête est toujours associée à une forme de corruption, représentée par la métaphore médicale de la fièvre (« a fever of suspicion and curiosity » (TW 164)), qui illustre la culpabilité morale de Dodd au regard du choix de la contrebande, indissociable de la violence des colons dans les îles : « [T]o smuggle opium is an offence particularly dark, since it stands related not so much to murder, as to massacre » (TW 164). De fait, une fois les aventuriers arrivés sur l'épave, la dangereuse chasse au trésor se mue à nouveau en son envers et devient un jeu d'enfant grandeur nature :

I think we all drew pleasurable breath; so profound in man is the instinct of destruction, so engaging is the interest of the chase. For we were about to taste, in a supreme degree, the double joys of demolishing a toy and playing “Hide the Handkerchief”: sports from which we had all perhaps desisted since the days of infancy. And the toy we were to burst in pieces was a deep-sea ship; and the hidden good for which we were to hunt was a prodigious fortune. (TW 206)

Toutefois, le caractère régressif, malsain et destructeur de l'aventure envisagée comme un jeu est mis en évidence par le lexique de la démolition, et le plaisir de la chasse est de courte durée

¹ Stevenson affirmera lui-même dans une lettre à Charles Baxter le caractère hybride de son récit, sorte de conte moderne et réaliste du XIX^e siècle : « I believe *The Wrecker* is a good yarn of its poor sort, and it is certainly well nourished with facts; no realist can touch me there; for by this time I do begin to know something of life in the XIXth century, which no novelist either in France or England seems to know much of » (*Letters*, 3 : 364).

puisque cette intuition est confirmée dès l'abord par la façon dont le narrateur résume l'épisode, se refusant à le narrer dans son entier :

For two plain human beings, unaccustomed to the use of the broad-axe and consumed with an impatient greed of the result, the whole business melts, in the retrospect, into a nightmare of exertion, heat, hurry and bewilderment; sweat pouring from the face like rain, the scurry of rats, the choking exhalations of the bilge, and the throbs and splinterings of the toiling axes. (*TW* 207)

Là encore, le rêve tourne au cauchemar, et la violence chaotique de la chasse, proprement indicible, est illustrée par l'énumération paratactique de groupes nominaux et par l'allitération des plosives et des sibilantes. Lorsqu'ils finissent par découvrir un coffre verrouillé, la fièvre de la quête les saisit à nouveau et donne lieu à un passage éminemment anticlimactique : « I cannot tell what I expected; a million's worth of diamonds might perhaps have pleased me: my cheeks burned, my heart throbbed to bursting; and lo! there was disclosed but a trayful of papers, neatly taped, and a cheque-book of the customary pattern » (*TW* 208). La tension ménagée dans la première partie du passage à travers une accélération du tempo de la phrase qui imite celle du rythme cardiaque du protagoniste, est vidée de son sens par l'absence de butin réel, phénomène anticlimactique illustré par l'opposition antithétique entre les attentes du protagoniste et la réalité. Il semble dès lors que ces attentes, et celles du lecteur avec lui, soient inévitablement déçues à mesure que l'objet de la quête se déplace, puisqu'il s'agit désormais de comprendre le secret de l'épave : les aventuriers se muent alors en détectives et inspectent les moindres recoins du navire en quête d'indices qui leur permettraient d'en reconstituer l'histoire, déplaçant et réactivant l'excitation de la chasse (« the contained excitement » (*TW* 211)).

Ils reprennent ensuite la quête de l'opium et, avec elle, la violence destructrice qui l'accompagne, illustrée par le vocabulaire de la dissection : « [A] violent and [...] a mortifying exercise. Every night saw a deeper inroad into the bones of the *Flying Scud* [...] » (*TW* 222)). Cette profanation minutieuse et médicale du corps de l'épave apparaît d'autant plus vaine qu'elle ne mène nulle part : « this perpetual disappointment » ; « the hopeless, unremunerative quest » (*TW* 222). L'épreuve a toutefois pour effet positif de renforcer le courage des deux aventuriers et le lien qui les unit dans l'adversité (« our intimacy grew » (*TW* 222)), renouant avec le motif de la quête initiatique du récit de voyage typique, d'autant qu'ils doivent prévenir une mutinerie qui gronde. Dans un regain de fureur exploratrice, ils se lancent alors à la chasse à l'opium dans les sacs de riz, qui met une dernière touche à ce sombre tableau et déplace à nouveau explicitement l'objet de la quête, chaque homme travaillant à son propre gain dès lors qu'une récompense est offerte à celui qui le trouve, muant à nouveau la quête en un jeu de hasard (« jack-pot » (*TW* 224)) :

And we called the boat away and set forth on our new quest. [...] We made a singular picture: the hovering and diving birds; the bodies of the dead discolouring the rice with blood; the scuppers vomiting breadstuff; the men, frenzied by the gold hunt, slaying, and shouting aloud: over all, the lofty intricacy of rigging and the radiant heaven of the Pacific. Every man there toiled in the immediate hope of fifty dollars; and I, of fifty thousand. Small wonder if we waded callously in blood and food. (*TW* 225)

Ici, le trésor est littéralement maculé de sang et la chasse apparaît véritablement abjecte et mortifère : les oiseaux semblent des vautours tournoyant au-dessus des restes de l'épave au trésor, qui rejette presque littéralement cette violence à la manière d'un cadavre vomissant (« vomiting breadstuff »). L'évidement des sacs de riz (« disembowel » (*TW* 225)), semblables à des ennemis inertes, prolonge celui de l'épave, et symbolise l'évidement du motif de la chasse au trésor. De surcroît, le comportement infâme des hommes avides de gain, dont la corruption est illustrée par le riz blanc taché de sang, contraste avec la beauté du gréement du navire et des cieux des mers du Sud, symboles de l'aventure classique, et souligne métatextuellement la distance qui la sépare de cette chasse grotesque, dont l'objet semble bien diminué et déromantisé puisqu'elle aspire à un maigre gain (« fifty dollars »). Ici aussi, c'est peut-être la violence sous-jacente à la colonisation et l'aspect destructeur de la présence occidentale dans les îles qui sont pointés du doigt, où les oiseaux incarneraient une tentative avortée de résistance insulaire.

Cette absurde et cauchemardesque lutte contre des moulins à vents, ou plutôt contre une nuée d'animaux ailés, apparaît d'autant plus vide de sens qu'elle ne mène, là encore, qu'à très peu, puisque la récompense n'en vaut littéralement pas la chandelle, la valeur de l'opium qu'ils finissent par trouver étant largement inférieure au coût de l'épave : « [T]he value of the opium on board the *Flying Scud* fell considerably short of ten thousand dollars [...]. And fifty thousand was the price that Jim and I had paid for it » (*TW* 227). L'absurdité héroï-comique de cette chute, le combat contre l'épave se soldant par une incompréhensible défaite, est mise en évidence par le narrateur : « We were not merely bankrupt, we were comic bankrupts: a fair butt for jeering in the streets » (*TW* 227). La seule récompense valable qu'il obtient finalement sur l'épave, c'est celle de la fierté du capitaine, qui l'émeut davantage que la découverte de l'opium, preuve d'un déplacement de la quête vers celle, initiatique, de la reconnaissance du substitut paternel : « The captain's tones affected me profoundly; and when Johnson and the men pressed round in turn with congratulations, the tears came in my eyes » (*TW* 226). Aussi Dodd accuse-t-il le coup et, la déception à peine digérée (« we're beaten » (*TW* 229)), il se lance déjà dans une nouvelle quête, une chasse à l'homme : « I mean to find him » (*TW* 229). Il semble dès lors qu'à chaque nouvelle déception l'objet de la quête se déplace, de l'île au bateau, de l'argent à l'être et enfin de la diégèse au récit, comme le remarque Jean-Pierre Naugrette, citant Roger Caillois :

Si « le trésor devient une manière de vide ou de néant » (Caillois 43), c'est qu'il est ailleurs : ni dans la cargaison, ni sur une île quelconque, mais dans la fausse histoire racontée par le capitaine Trent, dans la supercherie montée par d'autres trafiquants d'épaves. Le trésor n'est pas dans l'île, il est tout entier dans le récit. (*L'Aventure* 136)

C'est bien ce qu'annonce Dodd lorsqu'il résume l'ensemble de ses quêtes dans le prologue et confirme la description de cette chasse ultime comme une chasse au secret (« a secret » (*TW* 12)). Ces détournements successifs de la quête illustrent l'incroyable plasticité de la chasse au trésor au tournant du siècle, et la façon dont les auteurs font de l'île au trésor un lieu de renouveau conscient

des motifs du *romance* insulaire traditionnel, dont ils déstabilisent les codes en le tirant vers son pôle tragique ou réaliste, et en déplaçant constamment la quête vers des objets plus complexes ou immatériels.

Ainsi, dans *The Ebb-Tide*, c'est vers la cargaison de champagne que se déplace le motif du trésor, dont la définition se trouve à la fois littéralement et symboliquement fluidifiée, et même évidée puisque non seulement Huish et Davis s'emploient-ils à en engloutir caisse après caisse, mais il s'avère en outre que la plupart des bouteilles ne contiennent que de l'eau, décevant à nouveau l'espoir des aventuriers :

If the voice of trumpets had suddenly sounded about the ship in the midst of the sea, the three men in the house could scarcely have been more stunned than by this incident. The mug passed round; each sipped, each smelt of it; each stared at the bottle in its glory of gold paper as Crusoe may have stared at the footprint; and their minds were swift to fix upon a common apprehension. The difference between a bottle of champagne and a bottle of water is not great; between a shipload of one or of the other lay the whole scale from riches to ruin. (*TET* 176)

La référence biblique assimile sur un ton héroï-comique cette découverte aux trompettes de l'apocalypse, tandis que l'allusion à Crusoe, elle aussi éminemment ironique, souligne le caractère incompréhensible de cette issue, l'écart entre l'or que représentait symboliquement la bouteille (« in its glory of gold paper ») et la réalité de son contenu vidé de sa valeur étant particulièrement frappant (« from riches to ruin »). Il s'agit à nouveau d'une chute proprement héroï-comique, et les trois aventuriers s'emploient alors à « creuser » sous la surface des caisses de champagne, dans une entreprise de destruction massive qui rappelle celle de Dodd et Nares, et s'apparente là encore à un combat perdu d'avance :

The command gave the signal for a disastrous charge. Case after case came up, bottle after bottle was burst, and bled mere water. Deeper yet, and they came upon a layer where there was scarcely so much as the intention to deceive; where the cases were no longer branded, the bottles no longer wired or papered, where the fraud was manifest and stared them in the face. (*TET* 177)

Dès lors, le trésor n'était qu'un leurre et la lutte métaphorique contre cette cargaison, illustrée par le lexique du combat (« charge » ; « bled »), se solde par un échec cuisant : « Gentlemen, [...] we're sold » (*TET* 178). Le trio change alors de cap et s'engage dans une autre escroquerie, celle bien connue à la fin du XIX^e siècle de l'arnaque à l'assurance, qui consiste à saborder un navire contenant une cargaison fantôme afin d'en obtenir remboursement. Cette nouvelle quête d'enrichissement apparaît ironiquement dépourvue de tout danger et de toute difficulté, la comparaison triviale dénuant l'entreprise de tout attrait romanesque : « The new game's as safe as running a Vienna Bakery » (*TET* 180). Cette apparente facilité ne fait qu'accentuer le caractère bathétique de leur nouvel échec, lorsqu'ils se rendent rapidement compte qu'ils n'ont pas assez de vivres pour se rendre à Samoa. L'aventure manque de virer au cauchemar, et ce n'est que l'apparition providentielle d'une île miroitant à l'horizon qui empêche le carnage d'avoir lieu, et offre la possibilité d'une nouvelle quête : « Then came an interruption, welcome as the flowers in

May » (*TET* 183). La chasse est alors à nouveau détournée et se dirige vers l'île aux perles, nouveau mirage qui attire inéluctablement les aventuriers : « It should mean pearls » ; « And the schooner's head was laid for that elusive glimmer in the sky » (*TET* 185). Toutefois, si l'île est bien réelle, la chasse au trésor est quant à elle un mirage, et se trouve mise en échec par la présence d'un prédécesseur sur l'île, lequel a déjà pêché les perles et défend avec ferveur son trésor. Le seul trésor que Davis trouvera finalement sur *New Island* sera celui de la rédemption, bien qu'il ne parvienne pas à en partager les fruits avec Herrick : « I found peace here, peace in believing » (*TET* 252). La chasse au trésor se sera, encore une fois, muée en quête initiatique et spirituelle, et le voyage, en pèlerinage (Naugrette, *L'Aventure* 151). Ces revirements répétés de trajectoire illustrent alors peut-être la perte du sens qui affecte les personnages au tournant du siècle, dans la mesure où leur dérive morale brouille l'horizon de l'aventure et donne lieu à une errance physique qui affecte jusqu'à la direction de l'intrigue, laquelle semble virer, avec ses personnages, au gré du vent.

Si dans les œuvres évoquées jusqu'ici, le lecteur croit toujours avec le personnage à la possibilité du trésor, dans *Victory* la quête du trio apparaît d'autant plus absurde que l'on sait dès l'abord que le trésor est un mensonge créé de toutes pièces par Schomberg pour servir ses propres intérêts, et que l'île est bien vide, à l'exception de ressources en charbon. Le parallèle entre charbon et trésor est mis en relief dès la première page par le narrateur, qui évoque à la fois la valeur matérielle et évocatrice de cette matière, comparée au diamant :

There is, as every schoolboy knows in this scientific age, a very close chemical relation between coal and diamonds. It is the reason, I believe, why some people allude to coal as "black diamonds." Both these commodities represent wealth; but coal is a much less portable form of property. There is, from that point of view, a deplorable lack of concentration in coal. [...] At the same time, there is a fascination in coal, the supreme commodity of the age in which we are camped like bewildered travellers in a garish, unrestful hotel. And I suppose those two considerations, the practical and the mystical, prevented Heyst—Axel Heyst—from going away. (*V* 3)

Ce passage pour le moins réflexif détaille les raisons et circonstances de l'apparition de ce que l'on a appelé plus haut le « romance of business », qui passe par le déplacement de la quête d'enrichissement vers un objet dont l'attrait symbolique en tant qu'objet de richesse est moins noble et plus dilué (« lack of concentration »), mais dote ce nouvel objet d'un attrait romanesque paradoxal (« a fascination » ; « mystical »). On comprend également que cette évolution a partie liée à la spécificité de l'époque à laquelle elle voit le jour et à la perte de repères que cette ère transitionnelle occasionne, comme en témoigne la comparaison de l'homme moderne au voyageur dérouté faisant une halte transitoire dans un étrange hôtel, comme perdu entre deux siècles, entre deux modes de vie ou même deux modes d'écriture. Le passage vers cette forme ambivalente du « romance of business » est clairement mis en évidence un peu plus loin à travers la caractérisation (toutefois potentiellement ironique) des promoteurs de l'entreprise de charbon : « There's no more romantic temperament on earth than the temperament of a company promoter » (*V* 22). Ces derniers apparaissent en effet comme les nouveaux colons, et inaugurent le début d'une ère encore

plus moderne, mais aussi encore plus impersonnelle, dans l'archipel : « [T]he end of the individual trader, smothered under a great invasion of steamers » (V 23). Le colon est ici à son tour colonisé, et prend la mesure de la violence de cette invasion inconsiderée.

Cette nouvelle quête et la violence colonisatrice qui l'accompagne sont toutefois rapidement mises en échec avec la faillite de l'entreprise, qui marque un retour à des quêtes plus classiques puisque ce n'est pas du charbon que vient chercher le trio de desperados sur l'île mais bien un trésor, dont le désir est éveillé par Schomberg, qui a recours à un lexique éminemment classique pour décrire l'objet de cette quête : « plunder » (V 147) ; « What he has buried or put away on the island, devil only knows » (V 149) ; « a stroke of business [...] Minted gold » (V 154). On retrouve là encore l'attrait hybride du « romance of business », où le caractère évocateur et romanesque de l'or (« verbal suggestion » (V 154)) se double de considérations plus terre-à-terre (« business ») et saisit alors l'imagination de Ricardo, tandis que la polysémie du terme « minted¹ » suggère l'aspect illusoire de ce trésor inventé de toutes pièces par Schomberg pour se débarrasser des desperados. Mais ce qui charme Jones, c'est plutôt la chasse à l'homme que cette quête implique : « On the track of a man! » (V 146) ; « The governor likes a duel, if you will call it so » (V 150). Comme on l'a vu, ce sont en effet des intentions bien plus complexes qui motivent ce nouveau pirate, l'ennui fin-de-siècle de Jones le mouvant vers la quête de nouvelles quêtes (« an inducement » (V 145)), incarnées ici par le goût pour cette nouvelle forme de duel, plus psychologique, et par la recherche des « new impressions » évoquées au chapitre 6, qu'il oppose aux « material results » que recherche selon lui Ricardo (V 359).

De fait, l'introduction de Jones et de ses acolytes s'ouvre sur un évidement de la chasse au trésor classique au cours de laquelle Ricardo rencontre celui dont il deviendra le fidèle homme de main : « Game! 'Xactly. That's what it was—the sort of silliness gentlemen will get up among themselves to play at adventure. A treasure-hunting expedition » (V 120). Là encore, la chasse au trésor envisagée comme un jeu est fondamentalement ridiculisée, et qualifiée ensuite de « damned tomfoolery » (V 122) et de « fool errand » (V 129) par Ricardo. Le mythe du trésor est ensuite vidé de son sens par Jones qui affirme clairement son intérêt pour d'autres types de quêtes, soulignant la plasticité du trésor : « You didn't think I was after that sort of treasure, did you? » (V 123). Toutefois, avant de prendre la fuite ils ne manquent pas de dérober la caisse du navire, qui devient le nouveau trésor pour ces pirates des temps modernes, et apparaît bien diminué au regard des montagnes d'or qu'il évoquait autrefois : « There were one hundred and twenty-seven sovereigns and some Mexican dollars in that skipper's cash-box. Hardly enough to knock a man on the head for from behind, I must confess » (V 129). C'est un phénomène d'évidement similaire que l'on

¹ Ce terme fait à la fois référence à la monnaie frappée et au caractère « inventé » de ce trésor, « to mint » signifiant également « inventer », « créer ».

observe sur Samburan, où Heyst met en évidence la taille ridicule de son trésor, qui se loge dans le double-fond d'un tiroir : « The treasure, my dear, is not big enough to require a cavern » (V 239).

Cependant, l'évocation de l'île au trésor réactive l'intérêt des pirates pour une aventure simple, et la possibilité quoiqu'illusoire d'un trésor enterré renaît : « He doesn't carry [his plunder] in his pocket. [...] It's too big, we know [...]. A fellow doesn't put his swag underground, unless there's a very good reason for it. [...] In the given situation of a man alone on an island, the Chink was a very good reason. Drawers would not be safe [...] » (V 254). L'affirmation de la taille importante du trésor entre en contradiction frappante avec la réalité de sa petitesse littérale et symbolique, tandis que la négation finale, dont on sait qu'elle est aux antipodes de la réalité, met ironiquement en évidence l'aveuglement du protagoniste et l'aspect illusoire de cette fascination pour le trésor :

The material vision of the spoil absorbed all his faculties. A great vision! He seemed to see it. A few small canvas bags tied up with thin cord, their distended rotundity showing the inside pressure of the disk-like forms of coins—gold, solid, heavy, eminently portable. Perhaps steel cash-boxes with a chased design on the covers; or perhaps a black and brass box with a handle on the top, and full of goodness knows what. Bank notes? Why not? [...] The darkness of the forest at night, and in the gleam of a lantern, by which a figure is digging at the foot of a tree-trunk. (V 257)

L'expression « material vision » rappelle la vision de l'épave qui avait appelé Dodd à l'aventure, et confirme bien que c'est cette combinaison entre intérêts matériels et imagination propre au « romance of business » qui motive les nouveaux aventuriers dans leur quête, laquelle semble d'autant plus vaine que le lecteur sait qu'il s'agit là d'une illusion, la chasse au trésor classique apparaissant comme un pur produit de l'imagination du personnage, dont le caractère fictionnel est ici métatextuellement mis en évidence. Ricardo pourrait alors apparaître comme une image de l'auteur de *romance* tel que le définit Edwin Eigner : « [The romance writer] tries to capture a vision, never expressed on the surface of the real world » (13), bien que l'abondance de détails pratiques dans l'extrait cité vienne nuancer le caractère romanesque de cette vision, et inscrive à nouveau l'aventure à la croisée du *romance* et du *novel*. L'incroyable plasticité du trésor, qui passe en un instant de la pièce d'or au billet de banque, souligne le pouvoir évocateur de ce motif, lequel renaît constamment de ses cendres dès lors que l'on s'approche de l'île, et n'a de cesse de fasciner aventuriers, écrivains et lecteurs.

En réalité, le seul trésor que contient Samburan est bel et bien enterré, mais apparaît bien moins romanesque puisqu'il s'agit du charbon dont elle regorge, qui est lui aussi trop volumineux pour rentrer dans une poche : la remarque de Ricardo citée plus haut pourrait alors apparaître comme un clin d'œil au premier chapitre et à l'idée d'un alourdissement du trésor (« into one's waistcoat pocket » (V 3)/« in one's pocket » (V 254)), d'autant que c'est précisément l'équilibre entre grandeur et transportabilité du trésor imaginé qui lui octroie sa portée romanesque aux yeux de Ricardo puisqu'il doit être assez grand pour pouvoir être enterré, tout en demeurant,

contrairement au charbon, transportable par les aventuriers : « less portable » (V 3) pour le charbon, vs « eminently portable » (V 257) pour le trésor rêvé. On pourrait alors lire dans cette réflexion sur la « portabilité » du trésor un questionnement métatextuel sur la plasticité de ce dernier au sein de la fiction, son caractère romanesque étant préservé et constamment renouvelé par sa capacité à être déplacé et transféré, tout en préservant le poids des associations intertextuelles et symboliques qui l'accompagnent : il s'agit bien là de trouver dans cette nouvelle forme de trésor, au croisement du *romance* et du *novel*, un équilibre entre brillance et noirceur, légèreté et profondeur, ou encore entre réel et idéal.

C'est enfin l'absence de carte au trésor qui empêche la résolution de cette quête et en illustre la complexification moderne, la chasse au trésor classique étant mise en échec par le caractère indéchiffrable des détenteurs du secret, Heyst et Lena. Une fois le trésor évidé, la quête forclose se déplace à nouveau vers d'autres objets, de sorte que Jones en oublie même la raison de sa présence sur l'île, brouillant ainsi l'horizon de l'aventure : « The very object of the expedition was lost from view » (V 362). Même Ricardo change de cap et déplace l'objet de sa quête lorsqu'il succombe à son tour aux charmes de la mystérieuse Lena : « It's you who are my treasure. It's I who found you out where a gentleman had buried you out for his accursed pleasure! » (V 370). La mort de tous les personnages sur l'île apparaît alors d'autant plus absurde qu'elle résulte d'un mensonge, d'une illusion, d'un malentendu, et tire encore une fois l'aventure vers son pôle tragique et même grotesque. Aussi ces multiples détournements de la chasse au trésor insulaire illustrent-ils son caractère éminemment fécond et même « portable », tant elle se plie à la forme de l'imaginaire et questionne le rapport entre ennui et aventure, réalité et fiction et même réalisme et *romance*, de sorte que l'aventure se fait de plus en plus littéraire. Dès lors, la chasse au trésor littérale ou métaphorique qu'implique tout voyage vers l'île se trouve immanquablement redoublée par la quête d'une nouvelle forme de fiction, trésor fuyant et fluctuant de l'écrivain qui semble miroiter à l'horizon du XX^e siècle.

4. L'île comme laboratoire d'une hybridation du *romance*

Le déplacement des aventuriers vers l'île et la fluidification du motif de l'île déserte occasionnent ainsi de nombreux déplacements génériques et formels au tournant du siècle et confirment le rôle de l'île comme laboratoire d'expérimentation littéraire, laquelle passe par une hybridation fondamentale du *romance*, qui apparaît tout aussi plastique que l'espace qui l'accueille. De fait, l'île apparaît à un premier niveau comme un laboratoire au sens littéral du terme dans *The Island of Doctor Moreau*, où son éloignement du monde d'origine permet la mise en œuvre d'expérimentations considérées comme inacceptables et amORALES par la société britannique :

Dans la réalité des faits, l'île, par sa propre nature de lieu inaccessible et inconnu, se prête bien à protéger des yeux indiscrets toute expérience sociale ou scientifique dégénérée ou perverse. *The Island of Doctor Moreau* est la

réponse de la culture darwinienne à la vision idéalisée et romantique de l'ailleurs, la redécouverte de l'altérité dangereusement proche, malgré toutes les tentatives pour la faire disparaître chez les peuples conquis. (Pagetti 103)

Le processus de dissection et d'hybridation que fait subir Moreau à ses créatures pourrait alors constituer une formule particulièrement adéquate pour tenter de saisir l'essence de la stratégie littéraire de nos auteurs et des manipulations qu'ils font subir au motif de l'île et au *romance* insulaire, qui devient dans le cas de Wells une forme hybride de « scientific romance », et se trouve elle aussi au croisement du réalisme et du *romance* (Young 121). L'île favorise alors non seulement, comme on l'a vu au chapitre 2, une certaine fluidité des distinctions entre les espèces et les règnes, mais également entre les genres et les modes. Ainsi, Wells inclura lui-même le roman dans un recueil intitulé *Scientific Romances* en 1933, preuve de la validité de cette catégorie au regard du projet de l'auteur, qu'il distingue des écrits d'anticipation de Verne du fait de sa préférence pour l'imagination au regard de l'exactitude scientifique : « As a matter of fact there is no literary resemblance whatever between the anticipatory inventions of the great Frenchman and these fantasies [which are] exercises of imagination in a quite different field » (cité dans Bergonzi, *Early H. G. Wells* 17). Si ce récit fait la part belle à l'imagination et au surnaturel, et développe de nombreuses allusions à la tradition insulaire antérieure, de Swift à *La Tempête* en passant par *Robinson Crusoe* (James 67), il emprunte néanmoins aux codes du récit réaliste, dans la mesure où il est présenté dès le paratexte introductif comme un récit de voyage réel, dont la véracité est garantie par le fait qu'il soit livré de première main par l'un de ses acteurs. Sa vraisemblance est toutefois sapée dès l'abord par la mise en relief de l'étrangeté du récit et de la potentielle folie du narrateur, dont le récit apparaît dénué de preuves, aucune de ces créatures n'ayant été retrouvée sur l'île (« this narrative is without confirmation in its most essential particulars » (*IDM* 5)). C'est ainsi que Conrad, louant l'art de Wells, le décrira en des termes qui mettent en évidence cette position d'entre-deux, ajoutant un nouvel élément à son hybridité, celui du fantastique : « Realist of the Fantastic, whether you like it or not » (cité dans Kleiner 161). C'est en des termes assez similaires que Wells loue l'œuvre de Conrad et notamment *An Outcast of the Islands* lorsqu'il s'exclame dans sa critique du roman : « Surely this is real romance – the romance that is real! » (cité dans Parrinder et Philmus 92). Ce passage témoigne avec éclat de son intérêt pour une forme hybride, au croisement entre *romance* et réalisme. De fait, selon Simon James, Wells tendrait à combiner non pas *romance* et naturalisme, mais *romance* et réalisme scientifique (quoique la distinction entre ces deux catégories de réalisme demeure assez floue) : « Wells's romances are still made to engage with the real material conditions of existence by their adherence to not a naturalist, but a scientific realism, hence, "scientific romances" » (12).

Au sein de cette nouvelle forme hybride de *romance* (« new form » (Huntington 11)), les scientifiques incarnent alors les nouveaux explorateurs, dans la lignée de Darwin ou de Wallace. En effet, à une époque qui sonne le glas des grandes découvertes, de nouvelles voies inexplorées s'offrent à eux, que ce soit celle, métaphorique, des mystères de la chair et de l'esprit animaux et

humains, ou celle, littérale, de la nature sauvage : « I will conquer yet » (*IDM 78*) affirme Moreau, tandis que l'astronome et botaniste d'« In the Avu Observatory » observe la forêt vierge et songe : « He thought, perhaps, of all the possibilities of discovery that still lay in the black tangle beneath him; for to the naturalist the virgin forests of Borneo are still a wonderland full of strange questions and half-suspected discoveries » (*LAO 241-42*).

Si les scientifiques sont les nouveaux découvreurs, leurs explorations apparaissent comme une image intéressante de celles de l'auteur, comme en témoigne le projet de Moreau, qui s'apparente à un projet artistique du fait de sa qualité imaginative et créatrice¹, illustrée par l'usage répété du lexique de la création artistique pour le décrire : « I suppose there is something in the human form that appeals to the artistic turn of mind » (*IDM 73*) ; « [he was] well known in the scientific circles for his extraordinary imagination » (*IDM 34*) ; « these strange creations of Moreau's art » (*IDM 81*). Les créatures, tout comme l'île, sont des tables rases, des pages blanches prêtes à être modelées par l'artiste : « The place seemed waiting for me » (*IDM 75*) ; « He began with a clean sheet, mentally » (*IDM 76*). Ce dernier peut alors laisser libre cours à ses expérimentations (« an experiment » (*IDM 77*)), et explorer les limites de la plasticité de la forme vivante, comme les auteurs explorent celles de l'île et de la forme romanesque, au gré de leurs expérimentations littéraires : « I wanted – it was the only thing I wanted – to find out the extreme limit of plasticity in a living shape » (*IDM 75*). L'hybridité des créatures qui en résultent, mi-hommes mi-bêtes, s'apparente alors à celle des récits, dont les explorations génériques et formelles mènent à une forme de dissection des motifs de l'aventure classique dont la plasticité n'est plus à démontrer, comme le suggère Simon James au sujet de Wells : « Wells himself is happy to murder romantic tropes to dissect them » (15). Toutefois, selon nous il s'agit là moins d'un meurtre que d'un processus d'hybridation similaire à celui que Moreau fait subir à ses créatures, qu'il ne tue pas mais modifie et déplace vers une forme plus grotesque, commentant presque métatextuellement cet effort déconstructionniste : « There is building up as well as breaking down and changing » (*IDM 71*). Ce processus échoue néanmoins inéluctablement à atteindre l'idéal vers lequel il tend : « Sometimes I rise above my level, sometimes I fall below it, but always I fall short of the thing I dream. [...] The intelligence is often oddly low, with unaccountable blank ends, unexpected gaps » (*IDM 78*). Cet inévitable échec prolonge notre étude de la chasse au trésor et la déplace vers un idéal scientifique et même artistique, confirmant à nouveau l'échec quasi-inévitable de la quête au tournant du siècle, d'autant qu'elle est là encore motivée par des intentions amORALES et cruelles.

Le constat de l'imperfection de l'œuvre « artistique » et de son incapacité à atteindre son idéal (symbolisé ici par la tentative avortée de reproduire la forme humaine, « the ideal of humanity » (*IDM 77*)), rappelle la définition que Stevenson fournit de l'art fictionnel dans son essai « A Note

¹ Simon James le compare notamment à un esthète décadent, mais suggère que Wells condamne son projet esthétique du fait de son aspect corrupteur au regard de l'éthique de la recherche scientifique (65-66).

on Realism », où il explique que tout artiste se trouve inévitablement limité par ses outils et se doit de tendre vers un idéal tout en ayant conscience qu'il ne l'atteindra jamais :

Thus any work of art, as it proceeds towards completion, too often – I had almost written always – loses in force and poignancy of main design. Our little air is swamped and dwarfed among hardly relevant orchestration; our little passionate story drowns in a deep sea of descriptive eloquence or slipshod talk. (103)

La portée métatextuelle et réflexive de l'entreprise de Moreau fait également écho à celle d'Attwater, autre utopiste qui se décrit lui aussi comme « an experimentalist » (*TET* 211) et commente en des termes très similaires l'emploi qu'il fait de son outil de prédilection, non pas le scalpel, mais le fusil : « To miss nicely is the art » (*TET* 209). Ce passage pourrait être compris comme un commentaire métatextuel résumant l'essence de l'art fictionnel de Stevenson, qui s'emploie lui aussi à fusiller les contours des motifs du *romance* incarnés dans le récit par le pirate Davis et la figure de proue, autorisant de ce fait leur ambivalente survie. De surcroît, c'est peut-être là aussi l'inévitable inadéquation des mots et de la prose comme outils verbaux, qui tournent autour de leur objet sans jamais vraiment en atteindre le cœur, qui est ici métatextuellement soulignée. Cette inadéquation est également mise en évidence par Conrad à travers la remarque de Marlow au sujet de Jim, qui a recours à la même métaphore du rapetissement : « I affirm he had achieved greatness; but the thing would be dwarfed in the telling, or rather in the hearing » (*LJ* 172). De l'incapacité à reproduire l'esprit humain, lui aussi qualifié de « dwarfed » à l'issue du processus scientifique et artistique de Moreau qui peine à égaler son modèle (*IDM* 59), à l'incapacité des mots et du récit à atteindre l'idéal vers lequel ils tendent, ce sont les fondements mêmes du récit réaliste qui sont ainsi sapés, dans la mesure où l'ensemble de ces commentaires met en évidence le caractère construit et artificiel de la création artistique, laquelle échoue elle aussi à reproduire de façon adéquate l'idéal de l'esprit humain :

A work of art [...] becomes at length that most faultless, but also, alas! that incommunicable product of the human mind, a perfected design. On the approach to execution all is changed. The artist must now step down, don his working clothes, and become the artisan. He now resolutely commits his airy conception, his delicate Ariel, to the touch of matter. (*ANR* 98)

C'est au cœur de cette tension entre idéal et réel, concept et matière et, bien sûr, *romance* et réalisme, que se loge tout l'art de nos auteurs au tournant du siècle, qui combinent à loisir ces deux modes de représentation, déjouant ainsi leur antagonisme. De fait, ces modes ont selon Stevenson la même prétention à la vérité, et ne diffèrent que par leur technique :

All representative art, which can be said to live, is both realistic and ideal; and the realism about which we quarrel is a matter purely of externals. [...] The question of realism, let it then be clearly understood, regards not in the least degree the fundamental truth, but only the technical method, of a work of art. Be as ideal or as abstract as you please, you will be none the less veracious (*ANR* 98).

Comme le montre Raphaël Luis, « au lieu de s'enfermer dans une polémique sur ce qu'un écrivain doit dire ou non du réel, Stevenson entreprend de détacher le réalisme de la référence au réel, pour en faire une question technique » (108). La traditionnelle opposition entre *romance* et

réalisme, qui posait le réalisme comme plus « vrai » car plus mimétique, là où le *romance* laissait libre cours à l'imagination, est également mise en question par la posture artistique ambivalente de Conrad, qu'il situe dans ce même entre-deux fécond que Stevenson dans sa note à *Within the Tides* : « [T]he romantic feeling of reality was in me an inborn faculty [...]. And such romanticism is not a sin. It is none the worse for the knowledge of truth » (9). Ce passage rappelle étrangement la description de Jim dans *The Wrecker* (« reality was his romance » (92)), mais aussi celle du Jim de *Lord Jim* : « He was romantic, but none the less true » (LJ 255). Il s'agit bien là de réconcilier romanesque et vérité, et de mettre simultanément en question le lien qui unirait de façon intrinsèque vérité et verisimilitude, faisant écho au commentaire pour le moins paradoxal de Conrad dans une lettre à Arnold Bennett : « Now realism in art will never approach reality » (*Collected Letters* 390). Comme le montre Richard Ambrosini, c'est également la notion d'idéal qui permet à Conrad de contourner la dichotomie entre réalisme et *romance*, lesquels deviennent pour lui aussi deux outils techniques mis au service de cet idéal, comme il le souligne lui-même dans une lettre à Sidney Colvin : « —mais en vérité c'est les valeurs idéales des faits et gestes humains qui se sont imposés à mon activité artistique. Whatever dramatic and narrative gifts I may have are always, instinctively, used with that object – to get at, to bring forth les *valeurs idéales* » (*Life and Letters* 185).

Partant, quoi de plus naturel que d'élire l'île comme horizon de cette quête de l'idéal : lieu tout aussi hybride que les créatures et créations qu'il abrite, cet espace incarne au tournant du siècle à la fois le rêve de la perfection et l'inéluctable retour du réel, ambivalent entre-deux qui pourrait alors constituer le « territoire neutre » rêvé où développer cette nouvelle forme que recherchent nos auteurs, entre réalisme et *romance*, et à la croisée des genres. Le terme de « territoire neutre », employé par Raphaël Luis pour définir la posture littéraire ambivalente de Stevenson, Borges et Bioy Casares¹ (152-43), pourrait selon nous tout aussi bien s'appliquer à l'idéal recherché par Conrad et Wells, lesquels, conformément à la définition que fournit Barthes du « Neutre », cherchent bien à déjouer le paradigme et à nier les dichotomies traditionnelles, à travers la création d'une forme hybride et transitoire : « The only legitimate basis of creative work lies in the courageous recognition of all the irreconcilable antagonisms that make our life so enigmatic, so burdensome, so fascinating, so dangerous – so full of hope » (*Collected Letters* 2 : 348-49). La dimension spatiale de l'expression « territoire neutre » souligne de surcroît la nécessité de trouver un lieu où développer cette forme, et nous suggérons que l'île constitue une proposition particulièrement pertinente, que nos trois auteurs explorent chacun à de nombreuses reprises. Leur posture à la fois transitionnelle et marginale au tournant du siècle, Janus littéraires tiraillés entre victorianisme et modernisme, entre littérature « sérieuse » et littérature dite « populaire », les pousse en effet à partir en quête de ce que Nathalie Jaëck a défini comme une sorte d'utopie littéraire :

¹ Il emprunte l'expression à Nathaniel Hawthorne, qui l'emploie précisément pour définir l'espace d'entre-deux, entre réel et imaginaire, dans lequel il situe son roman *The Scarlet Letter*.

[T]hey all seemed to be aware that they were writing in a kind of no text's land, in a transient and liminary period, when Realism was beginning to be contested, and when Modernism was not yet codified – in a period when the aim of literature was to explore new textual ways. It reads as if they had made the collective decision to locate themselves precisely within such a theoretically vacant or “neutral” space, and to explore the formal possibilities offered by it. (« Literary Utopia » 183)

Selon nous, cette chasse au trésor finit toujours, et peut-être inévitablement, par aborder l'île, elle aussi supposément vide et « neutre », et l'on aperçoit dès lors le lien étroit qui unit spatialité et récit : c'est précisément ce rapport entre configuration de l'espace insulaire et forme de la littérature qu'il nous faut désormais étudier, afin de déterminer dans quelle mesure « la forme de [l'île] influe sur celle de la littérature » (Lestringant, *Livre 32*).

TROISIÈME PARTIE – Approche géocritique et géopoétique de l'île : Pour une poétique insulaire de l'aventure

« Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! »

— Charles Baudelaire, « Le Voyage. »

Nous nous proposons ici d'adopter une approche tout d'abord géocritique puis géopoétique, telles que définies en introduction. Cette double approche partira du principe géocritique selon lequel c'est désormais « au référent spatial qu'il appartiendra de fonder la cohérence de l'analyse » (Westphal, *Géocritique* 185) : il s'agira d'explorer plus avant les liens entre espace et récit, et la façon dont l'espace insulaire, dans toute sa mobilité et sa fluidité, forme, déforme et reforme constamment la littérature d'aventures insulaires, en particulier au tournant du siècle. En effet, la perte de repères dont Westphal affirme qu'elle est caractéristique de l'ère postmoderne, et qui aurait pour conséquence majeure de redonner une certaine prééminence à l'espace vis-à-vis du temps dans la mesure où, du fait de ce brouillage spatio-temporel, « le *topos* littéraire deviendrait matriciel » (*Géocritique* 62), trouve selon nous ses origines à la fin du XIX^e siècle. Le principe d'« isotropie » supposément propre à l'ère postmoderne, et qu'il définit comme « le propre d'un espace objet de mouvements, de tensions, qu'aucun ordre supérieur ne vient assujettir à une hiérarchie » (*Géocritique* 65), nous paraît en effet déjà affecter la représentation de l'espace insulaire tel qu'il est présenté dans les œuvres de notre corpus, au point que l'essence mouvante et instable de cet espace s'illustre jusque dans la configuration même du récit, et dans les dynamiques qui s'y jouent. De fait, l'objet de cette dernière partie sera de déterminer s'il peut exister certaines correspondances, et même un certain isomorphisme entre la configuration de l'espace et celle de la fiction, afin de montrer à quel point l'espace façonne le récit autant que le récit façonne l'espace, et d'élaborer les fondements d'une poétique insulaire de l'aventure. Ce questionnement nous permettra de proposer une définition du sous-genre de l'aventure qui serait la littérature d'aventures insulaires au tournant du siècle, et de montrer que sa spatialisation constitue peut-être une réponse à la difficulté à saisir le réel qui se fait jour à cette époque, proposant une autre façon de le dire et de l'écrire, laquelle organise le récit autour de déplacements spatiaux, en réponse à la perte de sens dont l'absence de linéarité narratologique apparaît symptomatique. La concentration aventureuse et la mise en contact de strates temporelles et narratives hétérogènes au sein d'un espace insulaire de plus en

plus fragmenté offrent ainsi au narrateur et au lecteur la possibilité de circuler de façon archipélagique et non linéaire entre ces divers îlots narratifs, faisant de l'exploration textuelle géographique et même géopoétique de ces cartes insulaires floues et fécondes une nouvelle forme, bien plus aventureuse, d'écriture et de lecture. Les trois auteurs trouveraient alors dans la littérature insulaire (ou plutôt archipélagique) un moyen de répondre à l'instabilité transitoire de leur époque, et un espace où loger leur « utopie littéraire » fin-de-siècle (Jaëck, « Literary Utopias »), à la croisée des chemins génériques et formels.

Chapitre 8 : L'Île comme espace de concentration de l'aventure

Of all sciences, geography finds its origin in action, and what is more, in adventurous action of the kind that appeals to sedentary people who like to dream of arduous adventure in the manner of prisoners dreaming behind bars of all the hardships and hazards of liberty dear to the heart of man.

— Joseph Conrad, « Geography and Some Explorers ».

Ce chapitre poursuivra la suggestion de Franco Moretti selon laquelle « chaque genre possède son espace spécifique... Et réciproquement : chaque espace possède “son” genre qui peut être identifié par une trame spatiale, par une géographie : par une carte qui lui est propre » (Moretti, *Atlas* 43), et propose une première approche de la « trame spatiale » ou de la « géographie » insulaire de l'aventure chez nos auteurs. Il s'agira de prolonger les pistes ouvertes au chapitre 3 et d'élaborer une ébauche de cartographie de l'aventure insulaire au tournant du siècle, afin de déterminer dans quelle mesure la nature complexe et dynamique, voire transgressive, du chronotope insulaire détermine l'essence du genre et permet à nos auteurs de redéfinir l'aventure, suivant la définition que fournit Bakhtine de cette notion : « En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les genres. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope » (*Esthétique* 238). Aussi, nous adopterons pour point de départ de ce chapitre l'hypothèse selon laquelle l'aspect réduit de l'île occasionne une forme de concentration de l'aventure, de sorte que le chronotope insulaire devient en quelque sorte un précipité d'aventure, dont la trame épouse la topographie nouvelle de l'île. D'archive ou de musée insulaire plus ou moins statique, elle se mue alors en zone de contact et en lieu de transgression superlative, pour devenir la scène ou même le théâtre privilégié d'une intensification de l'« *avènement de l'événement* » (Jankélévitch 12), où l'aventure acquiert une densité spatiale.

1. L'île-musée, ou le paradoxe de l'archive insulaire

1.1. Archives hétérotopiques

Nous nous proposons tout d'abord d'interroger le rapport entre espace et temps sur l'île, dans la mesure où, selon Bertrand Westphal, « l'examen de l'impact du temps sur la perception de l'espace constitue [...] une des charnières de l'analyse géocritique » (*Géocritique* 223). De fait, parmi les critères définitoires de l'île élaborés au chapitre 2, on a déjà pu observer la spécificité du temps

des îles, et la façon dont cet espace peut constituer un lieu de mémoire et même un conservatoire, apte à préserver un certain nombre de plantes et d'espèces endémiques, mais aussi de cultures et de langues ailleurs disparues. L'île, surtout lorsqu'elle est déserte, devient alors une sorte d'espace muséal ou encore une archive d'histoire naturelle et anthropologique, critère auquel ne semblent pas déroger les îles (plus ou moins) désertes que compte notre corpus. L'archive telle qu'elle est définie par Jacques Derrida constitue en effet un « lieu de consignation », conditionné par « une certaine extériorité » : « Nulle archive sans dehors », ajoute-t-il (*Mal d'archive* 26), critère d'extériorité qui est bien, comme on l'a vu, essentiel à la définition de l'île « déserte ». Wells pousse ce principe à l'extrême lorsqu'il fait de l'île le conservatoire d'une espèce ornithologique disparue de longue date, l'*Aepyornis*, dont le protagoniste souligne à plusieurs reprises le caractère archaïque, le qualifiant tour à tour de « fossile » (*AI* 20), de « out-of-date bird », d'« infernal curiosity » (*AI* 21) et même d'« anachronism » (*AI* 22). L'île devient alors une sorte de cabinet de curiosités, qui semble autoriser un retour plus ou moins nostalgique dans le temps : lorsqu'elle est habitée, elle permet aussi d'entrer en contact avec des peuples aux us et coutumes plus anciens, comme l'avait déjà suggéré Darwin au sujet des Galápagos. En cela elle apparaît conforme au premier principe qui régit l'archive selon Jacques Derrida, l'étymologie du terme renvoyant à « l'originaire, au premier, au principiel, au primitif, bref au commencement » (*Mal d'archive* 12).

Au caractère figé des créatures exposées dans les musées d'histoire naturelle, l'île oppose toutefois une archive mouvante et vivante, qui renaît dans cet espace isolé et désert, lequel permet alors de recréer le commencement : « There the egg had been, sunk in that cold black mud, perhaps three hundred years. But there was no mistaking it. There was the—what is it?—embryo, with its big head and curved back and its heart beating under its throat [...] » (*AI* 13). On remarque bien ici le contraste entre l'aspect statique de l'œuf enfoui, et la mise en mouvement qui accompagne sa découverte. L'île redonne alors vie à l'archive et fait littéralement concurrence au « Natural History Museum » de Londres (*AI* 8), ce musée ne disposant que d'exemplaires craquelés et figés d'œufs d'*Aepyornis* (« stuck together like a mosaic » (*AI* 8)), aux dires du protagoniste. C'est précisément ce caractère actif de l'archive insulaire que note Éric Fougère dans son importante étude de l'île à l'Âge Classique et aux Lumières, où il utilise justement la métaphore de l'éclosion : « Une île est seule capable de penser l'origine du temps et la permanence des lieux. Par là l'île est une mémoire active. La clôture, qui la fait intangible, travaille à l'éclosion qui la rend actuelle » (*Voyages* 305). Mais on distingue déjà dans cette nouvelle wellsienne le second principe sur lequel reposerait le fonctionnement de l'archive selon Derrida, qui est celui du « commandement », « là où s'exerce l'autorité, l'ordre social » (*Mal d'archive* 11), dans la mesure où le protagoniste ne se contente pas de nourrir et de façonner cette « archive » insulaire vivante, mais cherche également à lui imposer sa loi, au risque de se voir contraint à l'éliminer si cette curiosité réfractaire et mouvante refuse de se plier à son autorité.

Ce sont ces deux principes qui régissent également le « musée » (TBF 54) de Case dans *The Beach of Falesá*, qui se loge là encore dans la partie « déserte » de l'île, se conformant ainsi au critère d'extériorité du fait de son aspect séparé, comme nous l'avons vu au chapitre 5. Cette archive contient elle aussi de nombreuses curiosités insulaires (« island curiosities » (TBF 54)) telles que des masques, lesquels apparaissent comme les vestiges du lointain passé des habitants de l'île, et de coutumes désormais oubliées : « There are islands up west where they make these kind of figures till today; but if ever they were made in this island, the practice and the very recollection of it are now long forgotten » (TBF 54). De façon similaire, les pierres empilées que rencontre Wiltshire sur son chemin lorsqu'il se rend dans cette partie de l'île le ramènent à une époque et à des pratiques anciennes : « The Lord knows when it was made or when deserted, for this part of the island has lain undisturbed since long before the whites came » (TBF 53). Le passage du prétérit au présent aoristique au sein de la narration illustre alors jusque dans la syntaxe du texte cette transition vers un lieu pour le moins atemporel : « has » ; « are » ; « begins » ; « shuts up » ; « seems » (TBF 51). De fait, la visite de cette archive permet aux insulaires de remonter le temps et de renouer avec leurs origines, d'autant que ce lieu marginal est associé à la résurgence de légendes anciennes contées par Uma, mais également à la pratique de rites de passage, les jeunes gens de l'île s'y rendant afin de prouver leur valeur et de passer ainsi à l'âge adulte : « [A] young man scarce reckoned himself grown till he had [...] seen Case's devils [...] » (TBF 54). La fin de ce passage nous ramène au deuxième principe qui régit l'archive, celui du commandement, dans la mesure où Case exploite à plein le pouvoir que lui confère sa position d'archonte, et manipule à loisir les croyances des insulaires afin de leur imposer sa loi, illustrant la violence potentiellement contenue dans les méthodes de classification et d'appropriation propres au travail d'archive. Mais il s'agit là d'une archive figée, car montée de toutes pièces par Case à grand renfort de peinture lumineuse et de boîtes à musique, de sorte que ce travail de faussaire sera finalement détruit par Wiltshire qui en révélera l'artificialité, faisant littéralement voler en éclat les faux-semblants mis en œuvre par son ennemi. À cette fausse archive figée fait concurrence l'archive vivante et même habitée de cet espace sauvage, qui résiste activement à tout effort d'appropriation :

The brightest kind of day is always dim down there. A man can see to the end of nothing; whichever way he looks the wood shuts up, one bough folding with another like the fingers of your hand; and whenever he listens he hears always something new—men talking, children laughing, the strokes of an axe a far way ahead of him, and sometimes a sort of a quick, stealthy scurry near at hand that makes him jump and look to his weapons; he can't make out to believe it; whichever way he turns the whole place seems to be alive and looking on. (TBF 51)

L'appropriation de l'archive, qui passe à la fois par une prise de connaissance visuelle et spatiale, est ici doublement mise en échec : l'emploi de verbes actifs et en -ING (« shuts up » ; « folding » ; « talking » ; « looking on ») met en évidence la résistance active qu'elle oppose à la reconnaissance visuelle et à la progression spatiale du protagoniste.

De façon similaire, l'île où se rend le protagoniste de « The Isle of Voices » est bien plus déserte que son île hawaïenne d'origine, dans la mesure où elle se trouve éloignée des voies maritimes, répondant aussi bien au critère d'extériorité qu'à celui d'une apparente immobilité : « It seemed it was an isle where no traders came » (*IOV* 113). Elle est toutefois habitée de façon saisonnière par une tribu, et c'est précisément cet aspect apparemment désert qui permet à ses habitants d'y maintenir la pratique ancestrale du cannibalisme, interdite dans l'île où ils ont leur résidence principale du fait de la présence de marchands et de missionnaires : « [M]y people are eaters of men; but this they keep secret. And the reason they will kill you before we leave is because in our island ships come, and Donat-Rimarau comes and talks for the French, and there is a white trader there in a house with a verandah, and a catechist » (*IOV* 117). On distingue dès lors le caractère potentiellement subversif de l'archive insulaire en tant que mémoire active, qui permet de préserver secrètement certaines pratiques considérées comme illégales, et d'y maintenir un ordre et une loi concurrents à ceux de la métropole. En ce sens elle correspond, tout comme celle d'« Aepyornis Island » et de *The Beach of Falesá*, au concept d'hétérotopie développé par Michel Foucault, qu'il définit comme un espace à la fois isolé et accessible, qui autoriserait « une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons » (« Espaces » 752). De surcroît, Foucault associe également cet espace hétérotopique au concept d'archive, lequel repose selon lui sur un principe d'hétérochronie, dans la mesure où « l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel » (« Espaces » 752). C'est précisément ce qui se joue au cœur de l'Île aux Voix, qui représente un lieu « originaire » (*Mal d'archive* 12) pour Keola, faisant de son périple un voyage dans le temps puisqu'il refait en sens inverse (ou à rebours) le trajet de ses ancêtres et revient dans les îles basses (« low islands » (*IOV* 112)) de l'archipel des Tuamotu, d'où étaient probablement partis certains des grands voyageurs polynésiens qui avaient traversé le Pacifique plus d'un millénaire auparavant et découvert l'archipel d'Hawaï, et même peut-être, qui sait, l'Amérique¹.

Ce qui est vrai des îles du Pacifique l'est également des îles écossaises, puisque ce sont là encore les îles les plus reculées qui se constituent en archives de la culture écossaise. Ces îles apparaissent tout aussi subversives que celles du Pacifique, dans la mesure où elles autorisent la préservation de spécificités culturelles telles que l'habit écossais, que les Anglais s'efforcent d'effacer de l'archive, illustrant à nouveau la violence associée au processus de sélection qui soutient le travail de l'archonte. C'est le cas de l'île de Mull que traverse David dans *Kidnapped*, et qui se trouve doublement isolée du fait de son caractère insulaire et de sa localisation à l'extrémité ouest de l'Écosse : « All those makeshifts were condemned and punished, for the law was harshly applied,

¹ C'est du moins la théorie scientifique la plus convaincante pour expliquer la découverte d'ossements de poulets antérieurs à l'arrivée des Européens en Amérique Latine, mais également la présence de la patate douce à Hawaï et dans toute la Polynésie.

in hopes to break up the clan spirit; but in that out-of-the-way, sea-bound isle, there were few to make remarks and fewer to tell tales » (K 103). Conformément à la définition de l'hétérotopie foucauldienne, cet espace marginal et désert permet également à ses habitants de résister à l'assimilation britannique en préservant leur langue d'origine, comme le remarque David à ses dépens lorsque la linéarité de sa trajectoire est déviée par un obstacle linguistique, qui empêche là encore l'appropriation de l'archive insulaire symbolisée par cette tentative de repérage et d'arpentage : « [T]hey would give me a screed of the Gaelic that set me foolish; so it was small wonder if I went out of my road as often as I stayed in it » (K 103). L'île apparaît alors comme un lieu de préservation des origines et comme un moyen de renouer avec des temps ancestraux, élément que souligne également Stevenson dans l'essai qu'il consacre à une île qui lui est particulièrement chère, et à laquelle il reviendra souvent, celle d'Earraid qu'il visita dans sa jeunesse :

But it was in Earraid itself that I delighted chiefly. The lighthouse settlement scarce encroached beyond its fences; over the top of the first brae the ground was all virgin, the world all shut out, the face of things unchanged by any of man's doings. Here was no living presence, save for the limpets on the rocks, for some old, grey, rain-beaten ram that I might rouse out of a ferny den betwixt two boulders, or for the haunting and the piping of the gulls. It was older than man; it was found so by incoming Celts and seafaring Norsemen, and Columba's priests. The earthy savour of the bog plants, the rude disorder of the boulders, the inimitable seaside brightness of the air, the brine and the iodine, the lap of the billows among the weedy reefs, the sudden springing up of a great run of dashing surf along the sea-front of the isle, all that I saw and felt my predecessors must have seen and felt with scarce a difference. I steeped myself in open air and in past ages. (« Memoirs » 63)

C'est bien le caractère séparé, désert et inexploré de cet espace, *leitmotiv* lancinant de cet essai indéniablement poétique (« beyond its fences » ; « the world all shut out » ; « the ground all virgin » ; « no living presence »), qui permet au jeune Stevenson de renouer avec ses ancêtres et avec le passé, au cœur de cette archive insulaire qualifiée plus haut de « pleasant spectre » (« Memoirs » 59), terme qui met en évidence sa dimension archaïque. La superposition des époques au sein de cet espace est illustrée par l'énumération (« it was older than man; it was found so by incoming Celts and seafaring Norsemen, and Columba's priests »), qui juxtapose les diverses vagues d'occupation de l'Écosse, et rappelle les dynamiques de pouvoir qui s'y jouent. Là non plus, l'archive n'est pas figée mais vivante, comme en témoignent la présence d'une faune abondante ainsi que l'emploi de plusieurs verbes en -ING nominalisés, phénomène linguistique qui reflète morphologiquement le paradoxe de la permanence dans le mouvement : « the haunting » ; « the piping » ; « the sudden springing up ». Stevenson poursuit en citant un extrait d'un poème de Colomba, ajoutant une couche textuelle à cette archive, qui apparaît alors également comme une bibliothèque. Mais il s'agit aussi d'un lieu où se superposent plusieurs souvenirs personnels, comme le montre Lesley Graham lorsqu'elle analyse la spatialité de la mémoire dans les essais tardifs de Stevenson : « The significant locale provides a sort of individual *lieu de mémoire*, a palimpsest of stratified recollections that may be associated with several chronological topoi » (7-8).

La visite d'une petite île au large du détroit de Torres joue pour Conrad un rôle similaire, puisqu'elle lui permet de marcher sur les traces des grands explorateurs et notamment de James Cook, et de renouer ainsi avec une époque où le monde recelait encore de nombreuses terres inconnues :

I took a bearing of a little island for a fresh departure, an insignificant crumb of dark earth, lonely, like an advanced sentinel of that mass of broken land and water, to watch the approaches from the side of the Arafura Sea. But to me it was a hallowed spot, for I knew that the *Endeavour* had been hove-to off it in the year 1762 for her captain, whose name was James Cook, to go ashore for half an hour. What he could possibly want to do I cannot imagine. [...] It may be that on this dry crumb of the earth's crust which I was setting by compass he had tasted a moment of perfect peace. I could depict to myself the famous seaman navigator, a lonely figure in a three-cornered hat and square-skirted laced coat, pacing to and fro slowly on the rocky shore, while in the ship's boat, lying off on her oars, the coxswain kept his eyes open for the slightest sign of the captain's hand. (« Geography » 30-31)

Là aussi, c'est le caractère désert de l'île (« lonely ») qui lui permet de la repeupler de son illustre prédécesseur et d'en faire une archive mouvante, où l'exploration géographique apparaît également comme un voyage dans le temps qui autorise la résurgence d'une vision du passé au cœur du présent : « I was setting by compass » ; « I could depict to myself ». En explorant le Pacifique, Conrad parvient dès lors à ramener à la surface les profondeurs archivales des explorations passées :

The unchangeable sea preserves for one the sense of its past, the memory of things accomplished by wisdom and daring among its restless waves. [...] It was in 1888, when in command of a ship loading in Sydney a mixed cargo for Mauritius, that, one day, all of a sudden, all the deep-lying historic sense of the exploring adventures in the Pacific surged up to the surface of my being. (« Geography » 26)

C'est bien l'aspect mouvant du Pacifique qui autorise la préservation de ce passé immémorial et la superposition de diverses strates temporelles aptes à refaire soudain surface grâce à la fluidité de l'élément marin, au gré d'un parcours jonché d'archives insulaires.

Le motif spatio-temporel du retour dans le temps à travers le voyage maritime vers l'île isolée, conservatoire d'époques anciennes, est également particulièrement récurrent chez Stevenson, tissant un réseau d'images qui circule entre ses essais et sa fiction. On le retrouve par exemple dans *The Wrecker*, où Loudon Dodd fait part de la même impression au sujet des îles du Pacifique durant la fouille du *Flying Scud* aux abords de Midway Island :

[A]bove all, the sense of our immitigable isolation from the world and from the current epoch;—keeping another time, some eras old; the new day heralded by no daily paper, only by the rising sun; and the State, the churches, the peopled empires, war, and the rumours of war, and the voices of the arts, all gone silent as in the days ere they were yet invented. (*TW* 221)

L'isolement spatial, reflété dans l'espace textuel par l'emploi du point-virgule et du tiret long, mène de fait à un isolement temporel indissociable du chronotope insulaire qui permet également, conformément au premier principe régissant l'archive, de renouer avec le « commencement » (« the days ere they were invented »). La référence aux convulsions nébuleuses à l'arrivée du navire de

Dodd aux abords de l'île illustre l'essence originelle de cet espace, qui porte encore la trace de sa propre création céleste : « A thin cloud overspread the area of the reef and the adjacent sea—the dust, as I could not but fancy, of earlier explosions. And a little apart, there was yet another focus of centrifugal and centripetal flight » (*TW* 195). L'île et l'épave apparaissent ici comme deux étoiles ou deux planètes à l'aube de leur création, autour desquelles orbitent divers satellites. On ne peut que noter le caractère novateur de cette image, qui rompt avec le stéréotype de l'île surgie des flots, et se fonde sur de nouvelles théories scientifiques pour créer des images neuves et frappantes : on retrouve une image similaire dans *Lord Jim*, où Patusan est comparée à une étoile lointaine, inconnue du commun des mortels (« a distant heavenly body » (*LJ* 167)), preuve du caractère fécond et original des images puisées dans la science.

Outre l'aspect archaïque de l'île de Midway, l'épave insulaire qu'elle abrite apparaît elle-même comme une forme d'archive et de vestige d'aventures maritimes passées, désormais figées : « the *Flying Scud*, the fruit of so many toilers, a recollection in so many lives of men, whose tall spars had been mirrored in the remotest corners of the sea—lay stationary at last and for ever, in the first stages of naval dissolution » (*TW* 195). Mais il s'agit également d'une archive contenant divers documents, journaux, lettres et photographies, et même une bibliothèque assez complète (« a library, both literary and professional » (*TW* 214)), espace là encore muséal (« the dime-museum » (*TW* 213)), dépositaire du secret de ses histoires passées – d'où la nécessité de détruire ce que Dodd appelle « the tell-tale remnants of the *Flying Scud* » (*TW* 234), cédant ainsi tout comme Wiltshire dans *The Beach of Falesá* à la « pulsion de mort » et de destruction également associée à l'archive selon Derrida, laquelle « travaille toujours et *a priori* contre elle-même » (*Mal d'archive* 26-27). De surcroît, ce navire se conforme également doublement à la définition du concept d'hétérotopie développé par Foucault, qui prend notamment pour exemples le musée et la bibliothèque, lesquels constituent selon lui des formes d'archives hétérotopiques typiques du XIX^e siècle :

En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XIX^e siècle. (« Espaces » 752)

Cette épave insulaire, à la fois musée, bibliothèque et archive, correspond alors parfaitement à la définition de l'hétérotopie hétérochronique en tant que lieu de condensation spatiale du temps, d'autant que selon Foucault « le navire, c'est l'hétérotopie par excellence », précisément du fait de son caractère à la fois stable et mouvant : « [A]près tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer [...] » (« Espaces » 753).

Dodd remarque à nouveau cette capacité de l'espace insulaire à mettre en contact diverses époques sur la prochaine île qu'il visite, celle d'Oahu, dans l'archipel d'Hawaï :

At the thought, it was revealed to me suddenly, how the bungalows, and the Fowlers, and the bright, busy town and crowding ships, were all children of yesterday; and for centuries before, the obscure life of the natives, with its glories and ambitions, its joys and crimes and agonies, had rolled unseen, like the mountain river, in that sea-girt place. Not Chaldea appeared more ancient, nor the Pyramids of Egypt more abstruse; and I heard time measured by the "drums and tramlings" of immemorial conquests, and saw myself the creature of an hour. (*TW* 249)

C'est là encore l'aspect séparé de cet espace (« sea-girt »), qui a permis la préservation d'une temporalité immémoriale et hétérochronique, à travers la superposition du temps des « children of yesterday » et de la « creature of an hour » à celle, bien plus ancienne, des « natives » (« ancient » ; « immemorial »). Le caractère hétérogène de la rencontre entre ces époques est souligné par la mise en regard de vocables temporels antithétiques, et par la comparaison de l'île aux pyramides et à la Chaldée, région dont l'histoire remonte à l'époque byzantine. C'est précisément cette prise de conscience soudaine (« was revealed to me suddenly ») de l'essence hétérochronique de l'archive insulaire que met en évidence Foucault au sujet des villages polynésiens : « [E]n retrouvant la vie polynésienne, on abolit le temps, mais c'est tout aussi bien le temps qui se retrouve, c'est toute l'histoire de l'humanité qui remonte jusqu'à sa source comme dans une sorte de grand savoir immédiat » (« *Espaces* » 752). Dodd fait bien l'expérience de ce « grand savoir immédiat » à Hawaï, qui lui permet de « remonter à la source » de l'humanité insulaire et d'accéder à une forme de vérité intemporelle.

De façon assez surprenante, il découvre à la marge de cette archive un drôle d'oiseau perché dans la maison du garde-côte (« perched on a table » (*TW* 249)), elle-même perchée au bord d'une falaise (« perched on the immediate margin of a cliff » (*TW* 249)). Ce curieux spécimen « ornithologique » n'est autre qu'un Anglais de souche, qu'il compare avec humour à une espèce en voie de disparition : « [F]or the creature (who seemed to be unique, or to represent a type like that of the dodo) entertained me hugely » (*TW* 250-51). C'est alors le colon anglais, officier de la marine royale, qui devient l'espèce endémique en voie de disparition, objet d'observation curieuse de la part de l'Américain, inversant ainsi de façon ludique les rapports de pouvoir. Ce phénomène d'inversion subversive est là encore le propre de l'hétérotopie puisqu'elle se loge dans certains lieux qui incarnent selon Foucault :

[D]es sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. (« *Espaces* » 749)

Cette archive hétérogène et contestataire s'oppose dès lors à l'archive telle que la définit Derrida, fondée sur le maintien de la loi et le principe de consignation qui selon lui « tend à coordonner un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments

articulent l'unité d'une configuration idéale », dans la mesure où « dans une archive, il ne doit pas y avoir de dissociation absolue, d'hétérogénéité ou de *secret* qui viendrait séparer (*secernere*), cloisonner, de façon absolue » (*Mal d'archive* 14). De fait, l'hétérochronie se substitue à la synchronie, et l'hétérogénéité à l'« unité d'une configuration idéale » au sein de l'archive insulaire, comme le remarque Stevenson au sujet des îles du Pacifique, à travers une accumulation paratactique d'antithèses qui illustre à merveille cette juxtaposition hétérogène : « The Pacific is a strange place; the nineteenth century only exists there in spots; all round, it is a no man's land of the ages, a stir-about of epochs and races, barbarism and civilisation, virtues and crimes » (*Letters*, iii 261). La métaphore spatiale « no man's land of the ages » reflète bien cette spatialisation temporelle et cette concentration extrême de temporalités conflictuelles dans un lieu unique, le Pacifique, à la croisée des époques et des mondes. Le caractère moderne et subversif de l'archive insulaire stevensonienne résiderait alors précisément dans sa caractérisation en tant qu'un espace mouvant (« stir-about »), fondamentalement hétérotopique et hétérochronique, par opposition à la traditionnelle « unité », stabilité et pureté du conservatoire insulaire tel qu'il était figuré dans ses représentations les plus typiques.

On observe une hétérogénéité spatio-temporelle semblable dans les espaces insulaires représentés par Conrad, comme en témoigne l'île de Samburan : celle-ci contient non seulement la trace de ses occupants originels à travers la présence de leurs descendants, qui continuent à vivre à la manière de leurs ancêtres de leur côté de l'île, mais également les vestiges de l'entreprise de la Tropical Belt Coal Company (« these ruins » (V 184)), qui forment avec la végétation sauvage de l'île un paysage particulièrement hybride et mouvant : « [A]n abandoned settlement invaded by the jungle: vague roofs above low vegetation, broken shadows of bamboo fences in the sheen of long grass, something like an overgrown bit of road slanting among ragged thickets towards the shore [...] » (V 5). L'accumulation paratactique de groupes nominaux mime cette juxtaposition hétérogène, également reflétée par les nombreux adverbes et prépositions locatives qui dénotent la superposition spatiale d'éléments relevant de temporalités conflictuelles, dont la configuration semble en perpétuelle évolution (« invaded » ; « overgrown » ; « slanting [...] towards »). La demeure de Heyst contient également les vestiges (« relics » (V 167)) de sa maison de famille anglaise désormais détruite, vestiges qui reprennent vie au sein de l'archive insulaire :

They came, torn out from their long repose—a lot of books, some chairs and tables, his father's portrait in oils, which surprised Heyst by its air of youth, because he remembered his father as a much older man; a lot of small objects, such as candlesticks, inkstands, and statuettes from his father's study, which surprised him because they looked so old and so much worn. (V 167)

On remarque là encore l'accumulation d'objets associés à des temporalités conflictuelles (« youth » ; « old »), dont l'hétérogénéité provoque l'étonnement de l'archonte (« which surprised Heyst/him »). Malgré son caractère mouvant et vivant (« they came »), l'archive est également porteuse de stabilité puisque c'est elle qui ancre le protagoniste sur l'île, illustrant de ce fait la

dynamique paradoxale qui régit l'archive insulaire au tournant du siècle : « He handled them tenderly; and it was perhaps their presence there which attached him to the island when he woke up to the failure of his apostasy » (V 167).

Ce sont également une telle hétérogénéité et un tel contraste entre mouvement et immobilité qui caractérisent l'espace hétérotopique de Patusan, cette enclave située au cœur de Bornéo, qui apparaît tout d'abord comme l'archive de plantes et de cultures archaïques, située à l'écart du monde :

The stream of civilisation, as if divided on a headland a hundred miles north of Patusan, branches east and south-east, leaving its plains and valleys, its old trees and its old mankind, neglected and isolated, such as an insignificant and crumbling islet between the two branches of a mighty, devouring stream. (LJ 173)

La répétition du terme « old », ainsi que la cyclicité du rythme ternaire, mettent en évidence le caractère atemporel de cet anachronisme spatial, dont l'aspect statique s'oppose au mouvement constant qui l'entoure et à la menace de destruction qui pèse sur lui, avec là aussi l'usage de verbes en -ING, ici adjectivés (« mighty, devouring stream » ; « crumbling »). Cet espace représente en quelque sorte ce qu'Édouard Glissant définit comme « un éclat de temps », ou « un morceau impénétrable de temps », que ceux qui le découvrent tentent de pénétrer (*Tout-Monde* 43). De fait, Patusan et ses habitants semblent en réalité pétrifiés dans un présent (ou plutôt un passé) éternel, par opposition au monde extérieur changeant et mouvant :

[The picture] remains in the memory motionless, unfaded, with its life arrested, in an unchanging light [...], as if forever suspended in their expression. I had turned away from the picture and was going back to the world where events move, men change, light flickers, life flows in a clear stream, no matter whether over mud or over stones. (LJ 252)

L'accumulation de préfixes privatifs souligne l'absence de mouvement au sein de cet espace qui apparaît figé dans le temps aussi bien que dans l'espace, impression renforcée par le lexique pictural. Cette apparente immobilité contraste encore une fois de façon presque antithétique avec la description du monde extérieur, à travers l'accumulation de verbes actifs ayant trait au mouvement, à nouveau illustré par la métaphore du flux.

Toutefois, cette archive apparemment étanche et close constitue en réalité une enclave fondamentalement poreuse puisqu'elle autorise Jim à y pénétrer, se conformant ainsi au principe qui régit les espaces hétérotopiques, « qui supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables » (Foucault, « Espaces » 752). L'arrivée de Jim provoque par conséquent la rencontre de cette temporalité mythique et figée (Erdinast-Vulcan 45) avec celle, éminemment changeante et moderne, incarnée par Jim : « [Patusan's inhabitants] exist as if under an enchanter's wand. But the figure round which all these are grouped—that one lives, and I am not certain of him. No magician's wand can immobilise him under my eyes. He is one of us » (LJ 252). L'image d'archive entre ainsi en contact direct avec la « réalité » extérieure au sein de l'espace insulaire, et c'est cette hétérogénéité qui fait toute la modernité du chronotope

investi par Conrad, comme le montre notamment Robert Hampson : « Patusan is not a real place, but it does [...] bring together several incompatible sites. More precisely, it brings together different times as well as sites » (« Heterotopic Fiction » 129). Ce dernier analyse Patusan comme une hétérotopie de consolation, qui permet à Jim de vivre pleinement son héroïsme alors qu'il ne pouvait le faire dans le monde extérieur, tandis que la superposition de ces différentes temporalités permettrait de souligner les effets délétères de l'impérialisme, et de mettre opposition l'histoire officielle avec celle, concurrente et locale, de la région : « Thus these three juxtaposed sites imply a history of various European attempts to dominate the region and various local resistance efforts, while also registering a geopolitical history of the region that has no reference to European imperialism » (Hampson, « Heterotopic Fiction » 129). Cet espace rappelle en outre un autre exemple de l'hétérotopie évoqué par Foucault, celle du cimetière, « a grave for some sin, transgression, or misfortune » (*LJ* 168), où Jim se rend « in the similitude of a corpse » (*LJ* 184), tandis que sa dépouille finira réellement par y demeurer.

Afin d'y pénétrer, il lui faut également passer par une autre hétérotopie, la demeure de Stein, qui s'apparente à un musée d'histoire naturelle ou à un cabinet de curiosités empli de dépouilles de papillons naturalisés (« the graves of butterflies » (*LJ* 163)), emblèmes du mouvement désormais figées : « Stein's world is frozen, in the past. It is populated with the corpses of lepidoptera, beautiful images from a past life, but not the present » (Dryden, *Romance and Anti-romance* 277). Cet espace hétérotopique apparaît alors comme un sas transitoire donnant accès à l'hétérotopie insulaire bien plus mouvante de Patusan, puisque ses habitants apparemment figés finissent par éliminer Jim, preuve encore une fois du pouvoir de résistance propre à cet « espace autre ».

C'est également par un tel « sas » que doit passer Dodd à San Francisco, lieu de transition par excellence : « She keeps, besides, the doors of the Pacific, and is the port of entry to another world and an earlier epoch in man's history » (*TW* 117). Cet espace intermédiaire, qui met en contact l'Ouest américain et le Pacifique mais aussi le passé et le présent, permet à Dodd de renouer avec ses ancêtres et de superposer l'Europe antique et l'Amérique moderne :

I stood there on the extreme shore of the West and of to-day. Seventeen hundred years ago, and seven thousand miles to the east, a legionary stood, perhaps, upon the wall of Antoninus, and looked northward towards the mountains of the Picts. For all the interval of time and space, I, when I looked from the cliff-house on the broad Pacific, was that man's heir and analogue: each of us standing on the verge of the Roman Empire (or, as we now call it, Western civilisation), each of us gazing onward into zones unromanised. (*TW* 118)

Ce parallèle permet d'abolir toute distance aussi bien temporelle que spatiale (« interval of space and time »), menant à une forme de superposition hétérogène illustrée par le parallélisme anaphorique : « each of us standing/gazing ». C'est bien dans cet espace transitoire que Dodd se découvre un intérêt croissant pour les îles, dans un quartier qui se présente comme une sorte d'île intermédiaire et mouvante :

I had discovered a new slum, a place of precarious, sandy cliffs, deep, sandy cuttings, solitary, ancient houses, and the butt-ends of streets. It was already environed. [...] The city, upon all sides of it, was tightly packed, and growled with traffic. To-day, I do not doubt the very landmarks are all swept away; but it offered then, within narrow limits, a delightful peace, and (in the morning, when I chiefly went there) a seclusion almost rural. (*TW* 118)

Cet espace clos mais poreux, aux fondations précaires¹, correspond en tous points à la définition qu'offre Foucault de ces « contre-emplacements » hétérotopiques, dans la mesure où il inverse le mouvement constant de la ville et y oppose une forme d'immobilité tranquille (« peace » ; « rural »). Dans sa topographie, il s'apparente de surcroît à une île déserte, du fait de son aspect isolé (« seclusion »), entouré de tous côtés non par de l'eau mais par la ville (« upon all sides »), et même du fait de ses bordures à la fois sablonneuses et abruptes (« sandy hills »), qui en font une sorte d'île dans la ville. Il contient même une autre forme d'hétérotopie insulaire intermédiaire, puisque c'est au beau milieu des vestiges amassés par le voyageur qu'il y rencontre que Dodd succombe à l'appel des îles : « I sat presently in the midst of a museum of strange objects,—paddles and battle-clubs and baskets, rough-hewn stone images, ornaments of threaded shell, cocoanut bowls, snowy cocoanut plumes—evidences and examples of another earth, another climate, another race, and another (if a ruder) culture » (*TW* 119). Tout comme Jim, c'est à l'issue de son passage par le musée transitionnel de son prédécesseur que Dodd accède à l'île, emportant avec lui l'objet qui lui en fournira la clé, que ce soit la bague de Stein ou l'exemplaire d'*Omoa*.

C'est également par le truchement d'une archive contenant les vestiges d'une aventure melvillienne que le trio de *The Ebb-Tide* passe de la stase tahitienne au mouvement vers l'île, puisqu'ils se trouvent dans la prison qui a non seulement accueilli Melville mais également les personnages d'*Omoa*, roman dans lequel Melville revient sur son expérience d'emprisonnement à Tahiti :

The old calaboose, in which the waifs had so long harboured, is a low, rectangular enclosure of building at the corner of a shady western avenue [...]. Within was a grassy court, littered with wreckage and the traces of vagrant occupation. Six or seven cells opened from the court: the doors, that had once been locked on mutinous whalermen, rotting before them in the grass. No mark remained of their old destination, except the rusty bars upon the windows. (*TET* 143)

Cet espace est un vestige de prison, qui correspond en tous points à l'hétérotopie de déviation telle que la définit Foucault, « celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » (« Espaces » 751), dont la prison marginale qui accueille désormais ces parias des îles est un parfait exemple. En tant que vestige, elle constitue également une archive, et contient les stigmates d'une occupation passée, illustrée par le lexique de la trace : « wreckage and the traces » ; « mark ». Parmi ces occupants, les baleiniers mutins, dont Julia Reid montre que Melville faisait partie : « [T]he three beachcombers shelter in the prison

¹ « [I]l y a des hétérotopies qui sont liées, au contraire, au temps dans ce qu'il a de plus futile, de plus passager, de plus précaire » (« Espaces » 752).

which had once incarcerated Melville and his fellow mutineers » (*Science* 49). Les traces de ces aventures passées s'impriment alors jusque sur les murs de la prison, qui devient une sorte d'obscur palimpseste, auquel Herrick ajoute sa contribution :

To and fro he paced like a caged brute; his mind whirling through the universe of thought and memory; his eyes, as he went, skimming the legends on the wall. The crumbling whitewash was full of them: Tahitian names, and French, and English, and rude sketches of ships under sail and men at fisticuffs. It came to him of a sudden that he too must leave upon these walls the memorial of his passage. (*TET* 143)

L'hétérogénéité de cette archive est illustrée par la juxtaposition d'histoires concurrentes, tahitiennes, françaises et anglaises, dont le terme « legends » illustre le caractère potentiellement fictionnel. En cela elle entre parfaitement dans la définition de la trace selon Glissant, laquelle constitue l'un des lieux de survie de certaines cultures menacées d'effacement : « [La trace] fêle l'absolu du temps. Elle ouvre sur ces temps diffractés que les humanités d'aujourd'hui multiplient entre elles, par conflits et merveilles » (*Tout-Monde* 20). Hétérogène, aussi, la variété générique des éléments qui la composent, faite d'objets matériels, de bribes de textes, de souvenirs immatériels (« memory ») mais également de représentations picturales. Cet ensemble hétéroclite de strates temporelles ne peut être parcouru que spatialement (au sens littéral ou métaphorique), à travers un arpentage physique (« to and fro »), mental (« his mind whirling through ») ou visuel (« his eyes [...] skimming »). La prison constitue dès lors un espace stratigraphique, dans la mesure où un tel espace « se situe à l'intersection de l'instant et de la durée. Sa surface apparente repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la durée et réactivables à tout moment. Le présent de l'espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique » (*Géocritique* 223). La strate qu'y ajoute Herrick est elle aussi transgénérique et synesthésique, puisqu'elle se compose d'un extrait de symphonie et d'un vers poétique, constituant en elle-même une épitaphe hybride, symbole de mort qui enclenche paradoxalement la renaissance du trio puisque c'est à cet instant précis qu'ils se voient offrir une nouvelle chance :

"Destiny knocking at the door," he thought; drew a stave on the plaster, and wrote in the famous phrase from the Fifth Symphony. "So," thought he, "they will know that I loved music and had classical tastes. They? He, I suppose: the unknown, kindred spirit that shall come some day and read my *memor querela*. Ha, he shall have Latin too!" And he added: *terque quaterque beati Quis ante ora partum*. (*TET* 144)

Triplement hétérotopique (hétérotopie de crise, archive et cimetière), ce lieu à la fois clos et ouvert constitue également un sas vers l'aventure insulaire, dont il annonce le caractère artistique et livresque. De l'exemplaire d'*Omoo* de Melville au vestige de ses aventures insulaires, c'est bien par l'intermédiaire de ce représentant majeur du *romance* des mers du Sud que les aventuriers accèdent au monde de l'aventure. Le sombre épisode d'emprisonnement insulaire est toutefois bien moins séduisant que la fiction melvillienne, ce qui explique peut-être la réticence de Herrick à s'embarquer dans l'aventure alors qu'il a déjà mesuré l'écart qui sépare fiction et réalité,

contrairement à Dodd qui croyait encore à la possibilité de l'aventure dans les mers du Sud (Reid, *Science* 49).

1.2. Voyage au centre de la fiction

Le voyage vers l'île représente alors non seulement un voyage dans le temps qui permet de revisiter l'archive d'époques révolues, archive incarnée tantôt par la superposition de strates temporelles hétérogènes, tantôt par l'accumulation d'objets anciens et de reliques en un espace muséal unique, mais également un voyage au cœur d'une bibliothèque de littérature insulaire, et vers des formes de fiction plus anciennes. L'archive insulaire se caractérise en effet par la superposition palimpsestique de fictions hétérogènes, dont New Island sera peut-être l'exemple le plus frappant. La scène où Herrick ajoute sa contribution au palimpseste mural de la prison pourrait dès lors être comprise comme un commentaire métatextuel sur le travail de l'auteur, qui ajoute une strate elle aussi hybride et transgénérique à cette archive insulaire à travers son récit, d'autant qu'en annonçant la mort de l'aventure passée, Stevenson orchestre paradoxalement son renouveau, livrant ainsi une épitaphe tout aussi ambivalente que celle d'Herrick.

Dans l'hétérotopie nautique du *Farallone*, qui est aussi une hétérotopie de crise puisqu'elle est elle-même un navire paria accueillant des parias (« the outcast *Farallone* » (*TET* 152)), Herrick apporte sa bibliothèque et notamment son « tattered Virgil » (*TET* 124), auquel fait écho le « tattered schooner » (*TET* 173) : bibliothèque et goélette apparaissent bien comme les vestiges métonymiques d'une aventure passée que le trio tente de réactiver en la mettant en mouvement. Ces derniers sont eux-mêmes présentés comme les vestiges décrépits des fiers aventuriers et pirates d'antan, dont ils tentent d'émuler les exploits, comme on l'a vu au chapitre 6. Herrick s'efforce alors d'exhumer les souvenirs du vocabulaire marin dont ses vieux *romances* maritimes portent la mémoire, formule magique qui permettrait de remettre en route l'aventure (« overhauled his reminiscences of sea romance for some appropriate words » (*TET* 155)). Aussi l'archive redevient-elle active et les transporte-t-elle dans le temps, vers une île qui incarnerait une version antérieure de Tahiti, avant qu'elle ne soit totalement corrompue par la civilisation (Largeaud-Ortega, *Ainsi Soit-Île* 96). Cette île a priori mythique, « *nemorosa Zacynthos* » de Virgile (*TET* 202), est tout comme Patusan un fragile « éclat de temps » (Glissant, *Tout-Monde* 43), perdue au beau milieu d'un océan qui la ronge : « [S]o slender it seemed amidst the outrageous breakers, so frail and pretty, he would scarce have wondered to see it sink and disappear without a sound, and the waves close smoothly over its descent » (*TET* 188). Tantôt l'Atlantide de Platon, tantôt Zakynthos de Virgile, New Island porte jusque dans sa configuration spatiale la mémoire mythique et livresque des récits insulaires passés, son paysage apparaissant comme la superposition hétérogène et palimpsestique de l'ensemble de ces représentations typiques, qu'elles soient mythologiques, picturales ou fictionnelles. Elle se conforme alors à la définition de l'espace géocritique tel que le définit Bertrand

Westphal : « L'espace humain correspond à la somme versatile des représentations qui le visent, le construisent et le reconstruisent, abstraction faite de la nature du support générique » (*Géocritique* 195).

De fait, elle permet littéralement au trio, et en particulier à Herrick, de visiter les vestiges de l'aventure passée, leur donnant accès à une colonie et à une mission insulaire en apparence similaires à celles que pouvaient mettre en scène Ballantyne ou Marryat, mais également à un certain nombre de reliques de cette aventure impériale. Si Attwater apparaît comme l'archive condensée, à la fois stable et mouvante, du colon, du missionnaire et du marchand de perles, la figure de proue qui incarne métonymiquement l'aventure maritime passée semble tout aussi tiraillée entre stase et mouvement :

From the crown of the beach, the figure-head confronted him with what seemed irony, her helmeted head tossed back, her formidable arm apparently hurling something, whether shell or missile, in the direction of the anchored schooner. She seemed a defiant deity from the island, coming forth to its threshold with a rush as of one about to fly, and perpetuated in that dashing attitude. Herrick looked up at her, where she towered above him head and shoulders, with singular feelings of curiosity and romance, and suffered his mind to travel to and fro in her life-history. So long she had been the blind conductress of a ship among the waves; so long she had stood here idle in the violent sun, that yet did not avail to blister her; and was even this the end of so many adventures? he wondered, or was there more behind? (*TET* 200)

La conjonction paradoxale de l'immobilité et du mouvement est illustrée de façon particulièrement marquante par l'expression « perpetuated in that dashing attitude », et par l'accumulation de verbes de mouvement pour caractériser cette statue pourtant apparemment figée : « coming forth », « about to fly », « rush », « hurling ». La métaphore spatiale du voyage est là encore employée pour illustrer le processus mental de remémoration (« his mind to travel to and fro »), qui parcourt aussi bien le mythe (« deity ») que la fiction romanesque (« romantic ») et l'histoire (« life-history »). Le parallélisme entre les deux propositions circonstancielles de temps (« so long [...] so long ») illustre jusque dans l'espace textuel la juxtaposition des différentes strates temporelles que cette figure condense, conjuguant là encore le mouvement du navire (« ship ») avec la stase de l'archive (« stood here idle ») : de fait, sa capacité à demeurer « inaccessible à [la] morsure [du temps] » (Foucault, « Espaces » 752) correspond bien à la définition de l'archive hétérotopique foucauldienne (« did not avail to blister her »). Cette tentative de mise en mouvement de l'archive de l'aventure maritime et insulaire illustre de façon presque métonymique le travail fictionnel de Stevenson, qui s'efforce de revisiter les vestiges de l'aventure et de leur redonner une impulsion dynamique en les confrontant aux temps et au monde modernes : la fin du passage suggère en effet un potentiel renouveau de l'aventure, laissant la question de sa « fin » ouverte et ouvrant spatialement la voie vers d'autres chemins (« more behind »).

Et « il y a plus », en effet, derrière cette figure, puisqu'elle accompagne la transition vers l'hétérotopie insulaire de New Island, qui constitue à la fois une archive palimpsestique et un

cimetière (« graveyard » (*TET* 195)), et contient une autre sorte de musée (Naugrette, *L'Aventure* 195), celui du *romance* passé :

[T]he third [stock-house], which stood gaping open on the afternoon, seized on the mind of Herrick with its multiplicity and disorder of romantic things. Therein were cables, windlasses and blocks of every size and capacity; cabin windows and ladders; rusty tanks, a companion hutch; a binnacle with its brass mountings and its compass idly pointing, in the confusion and dusk of that shed, to a forgotten pole; ropes, anchors, harpoons, a blubber-dipper of copper, green with years, a steering-wheel, a tool-chest with the vessel's name upon the top, the *Asia*: a whole curiosity-shop of sea-curios, gross and solid, heavy to lift, ill to break, bound with brass and shod with iron. Two wrecks at least must have contributed to this random heap of lumber; and as Herrick looked upon it, it seemed to him as if the two ships' companies were there on guard, and he heard the tread of feet and whisperings, and saw with the tail of his eye the commonplace ghosts of sailor men. This was not merely the work of an aroused imagination, but had something sensible to go upon [...]. (*TET* 201)

Ce cabinet de curiosité (« curiosity-shop »), amas d'objets et d'accessoires symboliques d'une aventure maritime révolue dont le caractère hétérogène et chaotique est reflété par l'accumulation paratactique de groupes nominaux au sein de cette très longue phrase, stimule l'imagination de Herrick et lui offre la vision synesthésique de cette mémoire enfouie, à laquelle son imagination redonne vie en la repeuplant de ses habitants (« he heard » ; « saw »). Ce passage, et en particulier la dernière phrase, pourrait ainsi refléter métatextuellement le principe fondamental sur lequel repose l'art de la fiction stevensonien, dans la mesure où il s'appuie sur un réservoir de motifs et de tropes existants contenus dans l'île (« something sensible to go upon »), apparemment désuets et difficiles à manier (« heavy to lift »), afin de réagencer ces vestiges démantelés d'une aventure insulaire qui ne semble pas près de s'éteindre (« ill to break »). Il s'agit dès lors de les repeupler de protagonistes réels ou du moins réalistes (« commonplace sailors »), et de redonner ainsi un nouveau souffle à cette archive aventureuse en stimulant l'imagination du lecteur afin de provoquer chez lui « a powerful impression » (*TET* 201). C'est précisément ce que suggère Stevenson dans « A Note on Realism », où il évoque la façon dont il se plaît à fouiller dans ce « stock » d'accessoires et de motifs typiques pour les mettre à profit dans sa fiction :

The old stock of incidents and accessories, tricks of workmanship and schemes of composition [...] haunt and tempt our fancy, offer us ready-made but not perfectly appropriate solutions for any problem that arises, and wean us from the study of nature and the uncompromising practice of art. To struggle, to face nature, to find fresh solutions, and give expression to facts which have not yet been adequately or not yet elegantly expressed is to run a little upon the danger of self-love. (103-04)

C'est à la croisée de ces deux approches que se situe Stevenson, puisque c'est en visitant l'archive de la fiction insulaire, ses accessoires, ses techniques, et en redonnant vie et activité à ses habitants-fantômes (« haunt » fait écho à « ghosts » dans le passage cité précédemment), qu'il parvient à renouveler la fiction en réconciliant conventions littéraires et fidélité à la « nature », idéal et réalisme (« Note » 106). L'archive redevient alors active dès lors qu'on la repeuple en y faisant pénétrer des personnages dont l'activité est proche de la nature, lui redonnant une dynamique et

un mouvement qui permettent paradoxalement de garantir sa permanence et sa survie, comme le montre Stevenson dans « Pastoral » :

A trade that touches nature, one that lies at the foundations of life, in which we have all had ancestors employed, so that on a hint of it ancestral memories revive, lends itself to literary use, vocal or written. Thus novels begin to touch not the fine dilettanti but the gross mass of mankind, when they leave off to speak of parlours and shades of manner and still-born niceties of motive, and begin to deal with fighting, sailing, adventure, death, or child-birth; and thus ancient out-door crafts and occupations, whether Mr. Hardy wields the shepherd's crook or Count Tolstoi swings the scythe, lift romance into a near neighbourhood with epic. These aged things have on them the dew of man's morning; they lie near, not so much to us, the semi-artificial flowerets, as to the trunk and aboriginal taproot of the race. A thousand interests spring up in the process of the ages, and a thousand perish; that is now an eccentricity or a lost art which was once the fashion of an empire; and those only are perennial matters that rouse us to-day, and that roused men in all epochs of the past. (96)

Aussi le voyage au cœur de l'archive insulaire et nautique permet-il à Stevenson de raviver une forme de mémoire ancestrale et de renouer avec des origines intemporelles en réactivant les activités élémentaires et impérissables qui y sont liées, comme en témoigne l'insistance de Stevenson sur l'aspect originel de ces activités : « A trade that touches nature » ; « ancient out-door crafts and occupations » ; « ancestral memories revive » ; « the dew of man's morning ». De fait, il oppose de manière antithétique les activités superficielles, stériles et éphémères de l'homme moderne et urbain au caractère universel, vivifiant et intemporel de ces activités élémentaires au cœur d'une nature sauvage, plus aptes à redonner vie à l'archive littéraire du *romance* et à perdurer dans le temps, tout en touchant un public plus large : « the fine dilettanti » s'oppose à « the gross mass of mankind » ; « semi-artificial flowerets » entre en contradiction directe avec « the trunk and aboriginal taproot of the race » ; « an eccentricity or a lost art » est mis en regard de « perennial matters matters that rouse us to-day, and that roused men in all epochs of the past ». Ce mouvement antithétique binaire et lancinant met en évidence la distance qui sépare l'écriture vivace de Stevenson de celle de ses contemporains, perçue comme stérile et dénuée de vigueur, contraste qui s'illustre jusque dans la structure des phrases : « parlours and shades of manner and still-born niceties of motive » repose sur un rythme bien moins vif que « fighting, sailing, adventure, death, or child-birth », la suite paratactique de groupes nominaux de plus en plus longs contrastant avec l'enchaînement rapide et hypotactique de termes courts dont les deux premiers sont des verbes nominalisés. L'espace insulaire semble particulièrement propice à la réactivation de telles activités élémentaires, du fait de son caractère à la fois isolé, sauvage et archival.

C'est bien ce que suggère Loudon Dodd lorsqu'il analyse la façon dont sa visite de l'archive insulaire et nautique sur l'île de Midway, qui contient à la fois les vestiges de la robinsonnade passée mais aussi la mémoire des aventures maritimes dont le *Flying Scud* fut le théâtre, le force à s'adonner à des activités plus élémentaires et intemporelles. Cette expérience lui permet de parvenir à une compréhension plus vraie et plus profonde de la nature humaine, qu'il oppose à l'artificialité et à l'inaction des artistes de salon :

And I have often marvelled at the impudence of gentlemen, who describe and pass judgments on the life of man, in almost perfect ignorance of all its necessary elements and natural careers. Those who dwell in clubs and studios may paint excellent pictures or write enchanting novels. There is one thing that they should not do: they should pass no judgment on man's destiny, for it is a thing with which they are unacquainted. Their own life is an excrescence of the moment, doomed in the vicissitude of history, to pass and disappear: the eternal life of man, spent under sun and rain and in rude physical effort, lies upon one side, scarce changed since the beginning. I would I could have carried along with me to Midway Island all the writers and the prating artists of my time. Day after day of hope deferred, of heat, of unremitting toil [...]. (*TW* 221)

L'expérience du travail physique dans ce qu'il a de plus élémentaire, que l'on ne peut retrouver qu'au cœur de cet à-côté (« upon one side ») dont l'archive insulaire de Midway est un des parangons, octroie à l'artiste davantage d'autorité, et lui permet d'accéder à une vérité plus universelle sur l'homme (« eternal life of man »).

La mise en scène de ces activités redonne ainsi ses lettres de noblesse au *romance* en le reconnectant avec la portée universelle du mythe, et en particulier avec le mode épique, comme l'affirme Stevenson dans le passage cité précédemment : « [A]nd thus ancient out-door crafts and occupations [...] lift romance into a near neighbourhood with the epic » ; « to touch [...] the gross mass of mankind » (« Pastoral » 96). C'est ce que suggère Richard Ambrosini lorsqu'il affirme : « Stevenson's view of fiction—which would lead him, years later, to write romances of adventure rather than realistic novels—was based on an insight into the potentials of romance for revitalizing timeless forms of archetypal story-telling » (« Boundary-Crossings » 27). Julia Reid a notamment étudié plus avant cet intérêt de Stevenson pour le primitif, et la façon dont il s'appuie sur les théories scientifiques et psychologiques de l'époque afin d'opposer à la linéarité évolutionniste une forme de mémoire « organique » et collective (*Science* 19-22), qui s'apparente de fait au concept d'archive qui nous intéresse, de par son caractère à la fois permanent et mouvant. La fiction romanesque permettrait dès lors de réactiver cette mémoire universelle et de revitaliser dans le même temps un monde moderne stérile et inactif en renouant avec le mythe, dynamique à laquelle l'archive insulaire semble éminemment propice, du fait de sa capacité à préserver et à concentrer cette mémoire millénaire en un seul lieu et à permettre un retour vers une temporalité mythique.

Il s'agit alors de redonner vie à des formes plus élémentaires et intemporelles de fiction en opposant à la prééminence du réalisme mimétique et statique un recours renouvelé à l'imagination, au mythe et au rêve, plus à même de parvenir à une forme de vérité universelle et accessible à tous, qui est bien l'idéal vers lequel tend la fiction stevensonienne. L'écrivain évoque à nouveau cet idéal onirique, mythique et épique dans *A Gossip on Romance*, où il loue la capacité de certains auteurs à donner forme aux rêveries humaines (« the realisation and the apotheosis of the daydreams of common men » (*AGR* 237)), en créant des scènes mythiques ou légendaires, sortes d'images à la fois éternelles et actives, mouvantes :

[T]hese epoch-making scenes, which put the last mark of truth upon a story and fill up, at one blow, our capacity for sympathetic pleasure, we so adopt into the very bosom of our mind that neither time nor tide can efface or weaken the impression. This, then, is the plastic part of literature: to embody character, thought, or emotion in

some act or attitude that shall be remarkably striking to the mind's eye. This is the highest and hardest thing to do in words; the thing which, once accomplished, equally delights the schoolboy and the sage, and makes, in its own right, the quality of epics. (*AGR* 237-38)

Il donne notamment l'exemple de Robinson découvrant la trace de pas, d'Achille haranguant les Troyens, ou d'Ulysse tirant à l'arc, preuve de son intérêt pour le mythe, qu'il soit littéraire ou antique, et en particulier pour sa capacité à capturer des actions instantanées et à leur octroyer un caractère universel et intemporel : notons que ces trois mythes sont associés de près ou de loin à l'espace insulaire, ou du moins à une forme mythique archipélagique, tout comme le seront les reprises qu'en proposera Stevenson. Sylvie Largeaud-Ortega commente notamment ce recours au mythe dans *The Ebb-Tide*, qu'elle analyse comme une réécriture de l'*Énéide*, illustrant la façon dont Stevenson retravaille le mythe, qui apparaît de fait à la fois variable et invariant (*Ainsi Soit-Île* 92). Raphaël Luis analyse quant à lui *The Wrecker* comme une réécriture de l'*Odyssee*, parallèle qui semble d'autant plus convaincant que Stevenson affirme dans l'épilogue du roman sa proximité avec l'épique : « as blood-bespattered as an epic » (*TW* 404). Il s'agit néanmoins selon lui d'une « anti-*Odyssee* » (Luis 450), ou d'une odyssee moderne, et cette modernité s'illustre selon nous dans la superposition et le dialogue hétérogène entre ces différentes temporalités et formes, qui permettent de mettre l'archive en mouvement et d'interroger son apparente immobilité. Comme le montre Bertrand Westphal, « la stratigraphie spatio-temporelle, dans sa déclinaison esthétique, peut être informée par le prolongement d'une chaîne intertextuelle (ou intericonique) » (*Géocritique* 199). L'archive insulaire, où se superposent de multiples strates temporelles, mythiques et fictionnelles, se caractérise précisément par une telle stratigraphie à la fois spatio-temporelle et intertextuelle.

De fait, c'est un tel phénomène qui caractérise le voyage vers Patusan, lequel permet à Jim (et à Conrad) non seulement de mettre en contact diverses temporalités mais aussi de parcourir les vestiges de formes fictionnelles plus anciennes, à travers la rencontre avec certains personnages typiques du conte et du *romance* impérial, comme on l'a vu au chapitre 5. Dans sa préface à *The Nigger of the Narcissus*, Conrad définit lui aussi l'art par sa capacité à toucher ce qu'il y a de plus élémentaire, de plus intemporel et universel en l'homme :

[The artist] speaks to our capacity for delight and wonder, to our sense of pity, and beauty, and pain; to the latent feeling of fellowship with all creation—and to the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts, to the solidarity in dreams, in joy, in sorrow, in aspiration, in illusions, in hope, in fear, which binds men to each other, which binds together all humanity—the dead to the living and the living to the unborn. (*Prefaces* 50)

On voit bien ici la proximité de sa conception de l'art avec celle de Stevenson, puisqu'il l'envisage également comme la quête d'une vérité à la fois universelle et éternelle : « Yet its effect endures forever » (*Prefaces* 50). Dans cette même préface, il évoque à son tour l'aspect plastique de la littérature, qui se doit de faire appel aux sens du lecteur en transcendant les limites génériques et artistiques : « It must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the colour of painting, and

to the magic suggestiveness of music—which is the art of the arts » (*Prefaces* 51). Il s'agit pour lui aussi de créer une image ou une vision apte à toucher l'être humain de manière universelle :

[O]ne may perchance attain to such clearness of sincerity that at last the presented vision of regret or pity, of terror or mirth, shall awaken in the hearts of the beholders that feeling of unavoidable solidarity; of the solidarity in mysterious origin, in toil, in joy, in hope, in uncertain fate, which binds men to each other and all mankind to the visible world. (*Prefaces* 52)

Cette vision réside précisément dans un retour à une origine commune (« origin »), et à des activités et sentiments élémentaires (« toil, joy, hope »), et lui permet de transcender la dichotomie entre réalisme et romanesque, comme il le souligne dans sa préface à *Within the Tides*, où il définit son art fictionnel comme un effort pour redonner vie à des activités élémentaires et « réalistes » en leur conférant un attrait romanesque : « [I]ts colouring wears the sober hues of hard work and exacting calls of duty, things which in themselves are not much charged with a feeling of romance. If these things appeal strongly to me even in retrospect it is, I suppose, because the romantic feeling of reality was in me an inborn faculty » (*Tides* 9). La quête d'une vision et d'une forme de vérité universelle entraîne dès lors un dépassement des formes littéraires établies, vers une synthèse idéale qui ne conserverait de chaque forme que ses aspects les plus éternels et universels, synthèse qui s'apparente de fait à l'épique tel que le définit Stevenson :

It is evident that he who, rightly or wrongly, holds by the convictions expressed above cannot be faithful to any one of the temporary formulas of his craft. The enduring part of them—the truth which each only imperfectly veils—should abide with him as the most precious of his possessions, but they all : Realism, Romanticism, Naturalism, even the unofficial sentimentalism [...], all of these gods must, after a short period of fellowship, abandon him—even on the very threshold of the temple—to the stammering of his conscience and to the outspoken consciousness of the difficulties of his work. (*Prefaces* 53)

Daphna Erdinast-Vulcan étudie de surcroît la façon dont Conrad revient (ou régresse) lui aussi à une forme archaïque de fiction, celle du mythe et du mode épique, effort motivé non par une nostalgie passéiste mais par son vœu de renouer tout comme Stevenson avec la quête de l'idéal inhérente à l'art de la fiction (Erdinast-Vulcan 34). Ce retour apparemment nostalgique entraîne la mise en contact hétérogène et dialogique de deux modes de discours mais également de deux temporalités conflictuelles : « [T]he regression to the heroic-epic mode must be elaborately worked out and—most important of all—be seen to collapse with the invasion of modernity, and the failure of the hero. The dialogic quality of these novels is derived from the tension between the epic outlook and the modern one » (27). Outre la rencontre entre mythe ou *romance* et réalité, un dialogue peut également s'instaurer avec le conte et les légendes folkloriques, comme c'est le cas dans *Nostromo* avec la légende des *gringos* dans la péninsule d'Azuera, ou chez Stevenson à travers le dialogue entre l'histoire de Wiltshire, les légendes inventées par Case et celles, bien plus anciennes, que lui conte Uma, liées à la partie sauvage et déserte de l'île, qui permet encore de conserver de telles légendes du fait de son caractère isolé et mystérieux.

C'est également cette mise en contact de temporalités et de formes fictionnelles hétérogènes qui caractérise *The Island of Doctor Moreau*, puisque l'île sans nom permet la rencontre entre la temporalité moderne et linéaire qui sous-tend la théorie darwinienne de l'évolution avec les vestiges atemporels du mythe, tels que celui de Circé dans l'*Odyssée*, ou même celui de Prométhée :

Wells creates just such a vision of an ancient past and a projected future in *Moreau*; with this dramatic juxtaposition of "archive" and "laboratory" at the core of the narrative, Wells adds the mythic elements of Circé and Prometheus and infuses the entire fable with images of metamorphosis, creation, and degeneration. (Bowen 325)

L'île-laboratoire devient alors à son tour une archive, qui superpose elle aussi diverses strates de fiction, comme on l'a vu à travers les références à Swift, à la *Tempête* ou encore à *Robinson Crusoe*. Mais elle est également une sorte d'archive de l'évolution, dont elle semble condenser en un seul lieu les diverses étapes, permettant au protagoniste de voyager dans le temps grâce au voyage spatial vers l'île :

A remarkable series of evolutionary changes, social and anatomical, in reverse, is compressed into this time period. Rather like the rapid cinematic images, changing as the years clock by, remarked by the Time Traveller perched on the saddle of his machine, life passes before Prendick: from biped to quadruped; from smooth skins to abundant hair; from clothing to nudity; from monogamy to promiscuity; from constructed shelters to the natural protection of nature, and so on. (Bowen 332)

Il s'agit là encore d'une archive particulièrement mouvante, l'essence des « Beast Folk » n'étant absolument pas stabilisée au terme du récit. Prendick fait lui-même l'expérience du caractère évolutif et mouvant de cette archive, puisqu'il renoue lui aussi avec ses origines primitives sur l'île, à travers le phénomène de régression analysé au chapitre 6. On note dès lors l'aspect à la fois régressif et progressif du voyage vers l'île, dans la mesure où il permet un retour dans le temps et vers des formes plus anciennes de fiction, tout en ouvrant la voie vers de possibles évolutions et innovations futures, faisant de l'île à la fois une archive et un laboratoire où coexistent passé, présent et futur.

C'est précisément dans cette tension entre stase et mouvement, clôture et ouverture temporelle, que se loge l'essence de l'aventure, comme le montre Jankélévitch lorsqu'il évoque le caractère péninsulaire de l'aventure, qui se trouve tiraillée entre une perception « continentale » et sérieuse de l'existence en tant qu'elle demeure constamment ouverte et en mouvement, et sa perception artistique plus figée et close, dont il donne pour exemple le musée, qu'il compare à une île : « Par opposition à la perception sérieuse, qui est la toile de fond de notre vie, la perception artistique, elle, a un caractère insulaire : le tableau dans son cadre, la statue sur son socle, et même le musée dans une ville n'évoquent-ils pas en réduction l'île heureuse dont parle Debussy et Chabrier [...] ? » (28-29). C'est donc l'ouverture de l'île-musée à une temporalité extérieure et au caractère mouvant du monde moderne et continental qui lui octroie sa qualité aventureuse :

C'est l'ouverture dans le temps qui décide de l'aventure. [...] Ainsi l'aventure est en quelque sorte un œuvre fluente et mobile et toujours inachevée ; et vice-versa on pourrait dire (si l'aventure n'exigeait le mouvement)

que l'œuvre d'art est une aventure immobilisée : la statue, par exemple, est une aventure pétrifiée, une aventure en marbre. Naturellement c'est façon de parler, car la pétrification nie l'aventure ! Disons plus simplement que l'aventure, beauté temporelle, n'est ni forme plastique, ni chose informe ou difforme, mais plutôt demi-forme, comme l'aventurier lui-même est demi-artiste. (Jankélévitch 30-31)

Si la figure de proue est la parfaite image de cette aventure pétrifiée en œuvre d'art, mais remise en mouvement par l'arrivée des intrus, Loudon Dodd apparaît également comme la figure archétypale de ce demi-artiste, qui parcourt les mers dans son bateau-musée, transportant avec lui ses statues, ses tableaux et même sa bibliothèque (*TW* 7), dont il offre l'accès aux habitants des îles qu'il rencontre, échangeant également avec eux histoires et nouvelles du Pacifique environnant, mouvement et échange qui redonnent vie à cette archive insulaire. Cette définition rappelle de surcroît la définition que Stevenson fournit de l'idéal du « pictorial or picture-making romance » (*AGR* 241) vers lequel il tend, qui doit créer des images éternelles à partir d'actions brèves et instantanées, donnant précisément naissance à de tels tableaux vivants : « This, then, is the plastic part of literature: to embody character, thought, or emotion in some act or attitude that shall be remarkably striking to the mind's eye » (*AGR* 237). L'archive insulaire apparaît de fait comme l'espace idéal pour accueillir cette forme d'aventure péninsulaire, par son caractère à la fois mouvant et muséal, clos et poreux, insulaire et continental. C'est bien ce principe de circulation et de mise en contact qui régit l'aventure insulaire littéraire, perceptible dans sa structure spatio-temporelle à travers la juxtaposition hétérogène des diverses strates qui la composent, et leur interaction dialogique, qui en font précisément une « œuvre fluente et mobile et toujours inachevée ». Pour filer la métaphore géologique, les strates de l'archive insulaire apparaissent tout aussi mouvantes que celles qui sous-tendent la terre dont elle est le double microcosmique, et finissent nécessairement par entrer en contact avec les strates continentales, provoquant ainsi tremblements de terre, explosions et incendies au cœur de l'île ou à sa périphérie : de l'explosion du musée de Case dans *The Beach of Falesá* à l'incendie du *Farallone* et du *Flying Scud*, en passant par l'incendie de l'archive familiale de Heyst à Samburan, le caractère fuyant et potentiellement éphémère de l'archive insulaire est ici clairement mis en relief, l'associant de façon intrinsèque à une forme plus « sérieuse » et continentale d'aventure. L'aventure insulaire du tournant du siècle orchestrerait alors la mise en mouvement et l'ouverture chaotiques et hétérogènes de l'archive insulaire autrefois caractérisée par son unicité, sa clôture et son harmonie synchronique, processus qui correspond au phénomène de déconstruction de l'archive qu'évoque Derrida : « Dans tous ces cas, les limites, les frontières et les distinctions auront été secouées par un séisme qui ne laisse à l'abri aucun concept classificatoire et aucune mise en œuvre de l'archive. L'ordre n'est plus assuré » (*Mal d'archive* 16). C'est justement ce désordre qui intéresse la déconstruction, et qui semble paradoxalement garantir la possibilité de la mémoire : « Si vraiment il n'y avait pas dans la mémoire un désordre, une cicatrice [...], la marque d'une blessure, de quelque chose qui ne va pas, on ne se rappellerait pas » (« Trace et archive » 70).

La mise en tension des limites et des frontières de l'archive souligne dès lors le caractère spatio-temporel et transgressif du processus dynamique qui se fait jour au cœur de l'aventure insulaire du tournant du siècle. De fait, l'hétérotopie insulaire ne consiste pas seulement en une juxtaposition hétérogène de diverses temporalités et strates de fiction et de représentation, puisqu'elle répond également au troisième principe sur lequel se fonde cet espace, celui de la mise en contact d'espaces contradictoires : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (Foucault, « Espaces » 751). L'île aventureuse devient alors une zone de contact et un lieu de concentration non seulement temporels mais également spatiaux, qui interroge la notion de frontière en se fondant sur une esthétique du franchissement et même de la transgression.

2. Zone de contact insulaire : l'esthétique de la transgression et du saut

2.1. Frontières insulaires : de la transgression à la transgressivité

Dans son étude du rapport entre espace et genre, Franco Moretti s'intéresse notamment à l'espace de la frontière, distinguant frontière extérieure et frontière intérieure. La frontière intérieure permet selon lui précisément de mettre en contact diverses temporalités et de voyager vers le passé, en particulier au sein du roman historique : « En somme, la frontière intérieure montre que les États modernes sont des réalités composites, formées de multiples strates temporelles [...] » (*Atlas* 48-49). C'est bien ce que l'on a pu observer à propos de la frontière intérieure qui divise Falesá en deux, laquelle apparaît comme une frontière spatiale particulièrement difficile à pénétrer, se conformant au principe selon lequel « les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables » (Foucault 752) :

I have spoken of the cape which shut up the village and my station from the east. A path went about the end of it, and led into the next bay. A little cliffy hill cut the valley in two parts, and stood close on the beach; and at high water the sea broke right on the face of it, so that all passage was stopped. Woody mountains hemmed the place all round; the barrier to the east was particularly steep and leafy [...]. (*TBF* 45)

On note bien l'alternance entre clôture et ouverture (« shut up » ; « a path »), et l'omniprésence du lexique de la frontière (« cut » ; « hemmed » ; « barrier »), qui sera repris un peu plus loin : « The beginning of the desert was marked off by a wall [...] » (*TBF* 51). Comme on l'a vu, il s'agit également d'une frontière temporelle, séparant le monde contemporain incarné par la partie « civilisée » de l'île, de l'archive hétérotopique qui lui fait concurrence.

Le monde insulaire du Pacifique est divisé par une frontière intérieure tout aussi culturelle, celle de l'équateur (« the Line » (*TBF* 3)) qui sépare les îles hautes des îles basses (« low islands » (*IOV* 112)), et constitue également une frontière temporelle, puisque la traverser permet à Keola de renouer avec ses origines. On distingue dès lors la dimension potentiellement transgressive d'une

telle traversée, dont Moretti donne pour exemple la trahison, qui lui confère un caractère particulièrement inquiétant (*Atlas* 44) : lorsque Wiltshire et Keola décident de traverser cette frontière, ils la transgressent au sens étymologique du terme, du latin *transgredi*, qui avait à l'origine un sens uniquement spatial et signifiait le passage d'un espace à l'autre. Ce n'est qu'au fil des siècles qu'il s'est doublé d'un sens moral, notamment en français moderne, comme le montre Bertrand Westphal lorsqu'il remarque que désormais « la transgression consiste à violer une limite morale davantage que physique. On transgresse la loi » (*Géocritique* 73). Le passage d'un espace à l'autre et d'une temporalité à l'autre s'accompagne alors bien souvent d'une forme de transgression de type moral : lorsqu'il se rend dans la partie déserte de l'île, Wiltshire contrevient par exemple à l'interdit de Case, qui en a fait son territoire et a construit une barrière symbolique autour de cet espace apparemment démoniaque. Keola transgresse quant à lui l'interdit du second lorsqu'il déserte sa position de pilote du navire, et plonge vers l'île qu'il rejoint à la nage ; lorsqu'il se rend dans la partie nord de l'île, il transgresse ensuite une autre loi, celle des habitants de l'île qui souhaitent le maintenir sous leur joug, tandis qu'il contreviendra finalement à celle de son beau-père en traversant à nouveau les océans pour revenir chez lui, cette fois par l'intermédiaire magique de sa femme Lehua, abandonnant le vil Kalamake sur l'île.

C'est bien cette double transgression, à la fois spatiale et morale, qui met en route l'aventure, lorsque Wiltshire décide d'aller explorer la partie interdite de l'île et rompt de fait avec l'inaction liée au tabou dont il est victime, qui le forçait à demeurer un observateur passif de la vie insulaire : « Near a month went by without much doing » (*TBF* 44). Le passage de la stase à l'action se manifeste par une accélération du rythme narratif, doublée d'un sentiment de danger et de suspense : « [T]he next day, with my gun and a good knife, I set off upon a voyage of discovery » (*TBF* 51). Équipé des attributs typiques de l'explorateur, Wiltshire modifie également le ton de son récit et puise dans le lexique romanesque de l'exploration (« voyage » ; « discovery »), actualisant spatialement le passage vers l'aventure à travers l'usage du verbe prépositionnel qui semble déclencher l'action. Keola inaugure quant à lui le début de sa robinsonnade par ce plongeon vers l'île, et oppose au temps cyclique et routinier du navire le temps accéléré de l'aventure, qui lui permet de pénétrer en un instant dans le lagon :

And [the mate] made one bound for Keola, and Keola made another clean over the rail and plump into the starry sea. [...] A little way before him the trees stopped; there was a break in the line of the land like the mouth of a harbour; and the tide, which was then flowing, took him up and carried him through. One minute he was without, and the next within [...]. (*IOV* 114)

La structure hypotactique de la première phrase mime la succession accélérée des événements à travers l'enchaînement de propositions de plus en plus courtes, tandis que le parallélisme final reflète la rapidité du franchissement de la barrière entourant le lagon (« the line of the land »), frontière tout aussi poreuse que celle de la partie déserte de Falesá (« a break » ; « the mouth »). La frontière constitue en effet l'espace essentiel de l'aventure, comme le montre Moretti : « [L]a

frontière est le lieu de l'aventure : on la traverse et l'on se retrouve face à l'inconnu, à l'ennemi » (*Atlas* 44). Le traducteur semble ici oublier un passage puisque dans la version anglaise, la phrase ne s'arrête pas là et l'auteur ajoute : « [T]he story enters a space of danger, surprise, suspense » (Moretti, *European Novel* 35). C'est bien ce qui arrive à nos deux aventuriers lorsqu'ils traversent cette frontière, puisque le premier doit faire face à divers phénomènes surnaturels et trouver le courage de les affronter, tandis que le second doit braver la solitude et la terreur des longues nuits sans sommeil dans cette île hostile et déserte. On note dès lors le lien étroit qui unit espace et récit au sein de l'aventure, laquelle joue sur la mise en contact d'espaces hétérogènes, et fait du motif de la transgression d'un obstacle spatial l'un des éléments structurants du récit : Isabelle Guillaume choisit quant à elle d'étudier le motif du franchissement comme geste fondateur de l'aventure, qui se double selon nous d'une forme de transgression au sein de nos récits.

L'île pourrait constituer le lieu idéal pour mettre en œuvre ce principe de transgression, puisqu'elle constitue précisément un espace de « danger, de surprise, de suspense », et se trouve séparée du continent par une barrière océanique poreuse que doit traverser tout aventurier pour y pénétrer : « C'est la coupure de l'élément liquide qui alimente une rêverie de rupture bénigne avec l'univers homogène de la norme » (Marimoutou et Racault 10). L'île redouble cette frontière extérieure de multiples frontières intérieures, qu'elles soient végétales, aquatiques ou rocheuses, et devient ainsi un lieu de concentration de ce chronotope typique de l'aventure. Ce dernier s'apparente au chronotope du seuil tel que défini par Bakhtine, qui l'analyse comme le lieu « où s'accomplit l'événement de la crise, de la chute, de la résurrection, du renouveau de vie, de la clairvoyance, des décisions qui infléchissent une vie entière » (*Esthétique* 389). L'île apparaît dès lors comme le chronotope du seuil par excellence, ou même comme une mise en abyme de ce chronotope, dans la mesure où elle incarne précisément le lieu où l'ensemble des événements mentionnés par Bakhtine s'accomplissent, et concentre en son sein de multiples seuils et frontières plus ou moins poreux, à la manière d'une poupée gigogne. Étant donné qu'elle permet la juxtaposition d'espaces et de temporalités concurrents, elle constitue aussi le lieu de la transgression par excellence :

La transgression intervient dès lors que se dessine une alternative à la ligne droite du temps, aux figures trop géométriques de l'espace policé. Elle est dans le *sidestep* qui laisse percevoir les incalculables déclinaisons de l'espace-temps. Le code fait de l'espace-temps un bloc unique et voué à le demeurer. Or la transgression impose l'hétérogène, donc la polychronie (la conjugaison de temporalités différentes) et la polytopie (la composition de spatialités différentes). (Westphal, *Géocritique* 73)

Frontière superlative et lieu de transgression par excellence, l'île hétérotopique et hétérochronique devient alors l'espace de l'aventure quintessentielle, comme en témoigne le fait que *Treasure Island* apparaisse toujours comme le roman d'aventures archétypal : ce roman insulaire emblématique se caractérise par de multiples formes de franchissements qui constituent également bien souvent des transgressions, et structurent l'ensemble du récit.

La séquence insulaire débute en effet par le franchissement d'une première frontière, celle qui permet d'accéder à la rade de l'île : « The place was entirely land-locked [...] » (TI 111). Conformément au principe qui régit l'hétérotopie, cette frontière néanmoins poreuse apparaît particulièrement difficile à pénétrer, requérant même l'aide du cuisinier du navire, Silver, qui est le seul à en connaître les contours : « We had a dreary morning's work before us, for there was no sign of any wind, and the boats had to be got out and manned, and the ship warped three or four miles round the corner of the island, and up the narrow passage to the haven behind Skeleton Island » (TI 110). Ce premier franchissement inaugure dès l'abord le principe de transgression qui régira l'ensemble de l'aventure insulaire, les hommes envisageant la mutinerie dès lors qu'ils ont franchi visuellement la frontière qui les séparait de l'île, qui contraste avec le chronotope bien plus ordonné du navire, lequel requiert un minimum de discipline afin de pouvoir fonctionner : « [T]he very sight of the island had relaxed the cords of discipline » (TI 111). Lorsqu'ils ont pénétré dans la rade, il leur faut encore la traverser au moyen d'embarcations plus petites afin de parvenir sur l'île, de sorte que ce port naturel redouble en miniature la frontière océane, et se conforme bien à la définition du chronotope du seuil. Il constitue en effet le lieu d'une crise, initiant un tournant dans le récit et dans la vie de Jim, puisque la mutinerie anticipée par les pirates est actualisée aussitôt qu'ils franchissent ce deuxième obstacle aquatique, et mène à une forme d'accélération de l'aventure :

In a jiffy I had slipped over the side, and curled up in the foresheets of the nearest boat, and almost at the same moment she shoved off. [...] The crews raced for the beach but the boat I was in, having some start, and being at once the lighter and the better manned, shot far ahead of her consort, and the bow had struck among the shore-side trees, and I had caught a branch and swung myself out, and plunged into the nearest thicket, while Silver and the rest were still a hundred yards behind. [...] [J]umping, ducking, and breaking through, I ran straight before my nose, till I could run no longer. (TI 115)

La transgression des mutins est redoublée par celle de Jim, dont la rapidité est telle qu'elle ne semble pouvoir être racontée qu'après coup, au plus-que-parfait (« I had slipped » ; « I had caught »). Cette accélération est également illustrée par l'enchaînement hypotactique de trois propositions coordonnées de plus en plus courtes, puis de trois verbes en -ING, qui traduisent la vélocité de cette suite de mouvements. Du fait de son caractère absolument inattendu, ce geste de transgression constitue l'événement aventureux par excellence, dans la mesure où il rompt avec la linéarité causale de l'histoire telle que les écrivains réalistes la conçoivent, Jim ne pouvant l'expliquer que par un accès momentané de folie (« the first of the mad notions » (TI 114)) : comme l'explique Jacques Rivière, « l'aventure c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas. Un roman d'aventures c'est le récit d'événements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres » (66).

Ce passage multiplie en outre les franchissements et les chronotopes du seuil puisqu'il s'agit non seulement de traverser le lagon mais également la plage et le troisième seuil de l'île, l'orée de

sa forêt (« I had crossed a marshy tract full of willows » (TI 117)) : Jim éprouve alors l'euphorie de l'aventure (« pleased » ; « felt for the first time the joy of exploration » (TI 116)), ayant pénétré dans un espace de danger, de surprise et de suspense (Moretti, *European Novel* 35). Dans cet espace liminaire ou ce seuil (« the skirts of an open piece of undulating, sandy country » (TI 117)), il rencontre en effet un serpent à sonnette, puis, près d'une autre frontière, prend toute la mesure du danger que représente Silver : « I judged at once that some of my shipmates must be drawing near along the borders of the fen. [...] This put me in a great fear [...] » (TI 117). Il décide alors de les espionner, traversant une nouvelle frontière visuelle à travers la barrière poreuse des feuillages : « an aperture among the leaves » (TI 118). Cette dynamique de la transgression s'étend à l'ensemble du récit, puisque chaque nouveau seuil ou nouvelle frontière rencontré(e) par Jim est tôt ou tard franchi(e), actualisant chaque fois une nouvelle forme de transgression morale et un nouveau tournant dans l'aventure. Lorsqu'il rejoint finalement le camp du Squire, il a tôt fait de franchir à nouveau la palissade, soulignant lui-même le caractère transgressif de cette désertion :

But as I was certain I should not be allowed to leave the enclosure, my only plan was to take French leave, and slip out when nobody was watching; and that was so bad a way of doing it as made the thing itself wrong. [...] I made a bolt for it over the stockade and into the thickest of the trees, and before my absence was observed I was out of cry of my companions. (TI 186)

Cette transgression provoque là encore une accélération de l'intrigue et conduit à un autre franchissement puisque Jim part ensuite à l'abordage de l'*Hispaniola*, et la fait pénétrer dans la crique située au nord de l'île avec l'aide de Hands, dont il se rapproche dangereusement au terme du parcours, transgressant finalement l'interdit portant sur le meurtre. Lorsqu'il passe à nouveau le seuil du fortin, c'est pour découvrir qu'il est occupé par les pirates et se voir pris en otage par ces derniers, avant de participer à la trahison que Silver leur réserve. Il suffirait d'un dernier saut transgressif pour qu'il trahisse à son tour Silver, ce que Livesey lui enjoint de faire mais à quoi il se refuse, découvrant un peu tard la valeur de la loyauté, ou peut-être les attraits de l'aventure pirate : « Jump! One jump, and you're out, and we'll run for it like antelopes » (TI 262). On voit bien ici à quel point le récit est rythmé par ces transgressions multiples et emboîtées, qui semblent typiques d'une forme d'aventure assez classique, puisqu'elles permettent de thématiser spatialement la dynamique du récit, comme le remarque Letourneux : « Reste que si le *romance* est commandé par une dynamique de la transgression et du principe de plaisir, alors c'est l'univers de l'aventure, comme thématisation de la dimension romanesque du récit, qui assure cette fonction » (*Roman* 242). L'aventure est en effet bien souvent structurée autour de tels espaces de confrontation manichéenne entre sécurité et danger, civilisation et sauvagerie, bien et mal, menant à divers types de franchissements qui constituent chacun des crises et favorisent l'initiation du héros : l'île demeure ainsi le lieu idéal d'une telle thématisation, dans la mesure où elle regorge de seuils et d'espaces liminaux, et apparaît propice à l'initiation héroïque, comme on l'a remarqué au chapitre 3.

Cependant, on a vu aussi à quel point la frontière entre les camps devenait poreuse au sein de *Treasure Island*, tandis que le héros n'est jamais puni pour ses multiples transgressions qui sont de fait valorisées. Jim, dont l'initiation nous est apparue particulièrement problématique, s'apparente en réalité à une figure d'espion bien plus ambivalente que celle de l'aventurier classique (Naugrette, « From *The Ebb-Tide* » 128). Comme l'explique Moretti, au sein du roman moderne les frontières spatiales stables et les polarités bien tranchées sur lesquelles se fondait la morphologie du conte tel que définie par Vladimir Propp entrent en concurrence avec une nouvelle géographie, aux frontières bien plus floues :

Mais pour nous, qu'il faille le regretter ou pas, cela n'est plus possible : notre monde désenchanté ne contient pas de « royaumes » moraux bien distincts, mais rien d'autre qu'une géographie. Et c'est bien là, sur la ligne de partage entre les deux cultures, que le roman a joué et gagné sa partie la plus ambitieuse : servir de pont entre le vieux et le neuf, en réalisant un compromis génial entre le monde un peu trop froid de la connaissance moderne et la topographie enchantée du conte. Entre une nouvelle géographie que nous ne pouvons pas ignorer—et une vieille matrice narrative que nous ne voulons pas oublier. [...] Comme dans tout compromis, le succès de l'opération est indissociable d'une certaine ambiguïté du résultat final. Je veux dire par là que la belle architecture géométrique de la Morphologie du conte ne disparaît pas vraiment tout à fait du roman, mais qu'elle est comme déformée par la logique narrative : certes, la démarcation entre le « monde initial » et l'« autre royaume » demeure, mais elle devient en général beaucoup moins nette, alors que l'espace intermédiaire, qui était délimité de façon si rigide dans le modèle de Propp, devient la partie de l'histoire la plus vaste et la plus libre. (*Atlas* 84-85)

Au sein de nos récits, il semble qu'il n'y ait plus d'« autre royaume » mais seulement un espace intermédiaire, celui de l'île, espace de liberté qui se fonde sur un principe de transgression permanent, et sur des frontières de plus en plus floues entre les mondes et les modes. En cela, l'aventure insulaire littéraire s'oppose au tournant du siècle à une forme d'aventure plus classique, dont la structure spatio-temporelle était très proche de celle du conte :

Mise à distance à travers l'esthétique romanesque, structure narrative isolant l'espace transgressif entre deux seuils donnés comme plus réalistes (et offrant, eux, un modèle de stabilité sociale), téléologie du récit imposant la restauration de l'ordre comme seule perspective possible, manichéisme refoulant l'essentiel de la charge transgressive du côté de l'autre, moralisation assimilant les actions du héros au bien... tout se combine pour exprimer les pulsions à travers un dispositif les mettant à distance. (Letourneux, *Roman* 254)

Comme on l'a vu avec l'exemple de *Treasure Island*, le seuil continental du récit est loin d'être stable et anticipe déjà sur les transgressions à venir à travers la proximité de Jim avec Billy Bones, tandis que manichéisme, moralisation et retour à l'ordre sont essentiellement problématisés au sein de ce récit. Aussi au tournant du siècle l'aventure ne repose-t-elle plus sur une dynamique de la transgression classique mais sur un principe de transgressivité éminemment moderne, dans la mesure où, selon Westphal : « La transgression correspond au franchissement d'une limite au-delà de laquelle s'étend une marge de liberté. Lorsqu'elle se transforme en principe permanent, elle se mue en transgressivité » (*Géocritique* 81). Et d'ajouter un peu plus loin :

La transgression est propre à des systèmes fondés sur l'homogène et l'unique exprimant des limites explicites et stables, que l'on pourra braver. Elle change de nature dans les systèmes hétérogènes et multiples engendrant

leurs propres échappatoires. Car la transgression est difficilement envisageable dans un ensemble où la sortie du code constitue une option, un ensemble perçu comme un territoire offert à la déterritorialisation, à l'escapisme. (*Géocritique* 87)

C'est précisément ce qui se joue au cœur de l'île, qui devient un territoire hétérogène, un espace en mouvement aux limites floues, favorisant et valorisant la transgression. Westphal s'appuie notamment sur Deleuze et Guattari pour définir ce type de territoire :

Un territoire emprunte à tous les milieux, il mord sur eux, il les prend à bras le corps bien qu'il reste fragile aux intrusions [...]. Il a une zone intérieure de domicile ou d'abri, une zone extérieure de domaine, des limites ou membranes plus ou moins rétractiles, des zones intermédiaires ou même neutralisées, des réserves ou annexes énergétiques [...]. (*Mille* 386)

Cette définition du territoire s'applique à merveille à l'île, laquelle emprunte à la fois au milieu continental et au milieu océanique sur lequel elle mord, et contient bien une zone intérieure et une zone extérieure, tandis qu'on a mentionné à quel point ses limites pouvaient être rétractiles, se dilatant et se retirant au gré des marées. Ses multiples seuils et espaces liminaux pourraient représenter ces zones intermédiaires, tandis que l'archive hétérotopique constitue précisément une réserve ou une annexe dans laquelle on vient puiser.

2.2. Zone de contact transgénérique

Chez nos auteurs, l'île n'incarne donc plus un monde de pur danger, de suspense et d'aventure, auquel on accède après avoir franchi la frontière stable de l'océan, mais bien plutôt une zone hétérogène de contact entre différents mondes mais également différents modes et genres, dont les limites apparaissent de plus en plus instables. L'aventure, dès lors, ne réside plus dans la confrontation simple entre des systèmes de valeurs opposés, mais bien plutôt dans la circulation dialogique et transgressive entre ces éléments multiples et hétérogènes. On a déjà vu à quel point l'île pouvait représenter un lieu de confluence hybride entre cultures et langues diverses, sorte de tiers espace (« third space »), pour reprendre le terme de Homi K. Bhabha, qui permet précisément de transgresser les rapports de pouvoir coloniaux en fluidifiant les polarités bien établies. Cet espace de l'entre-deux apparaît en effet en perpétuel mouvement, et repose bel et bien sur une temporalité hétérochronique, typique de l'archive insulaire : « The non-synchronous temporality of global and national cultures opens up a cultural space – a third space – where the negotiation of incommensurable differences creates a tension peculiar to borderline existences » (Bhabha 218). Mais le franchissement de la limite spatiale orchestre également une transgression des limites intergénériques, déplaçant de fait l'aventure du fond vers la forme : comme le suggérait Jacques Rivière, « l'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière » (69). C'est bien l'étude de ce tiers espace transgénérique que suggère l'approche géocritique telle que définie par Westphal, qui en fait le lieu même de la transgressivité littéraire : « Le tiers espace est la formulation spatiale de la transgressivité, qui est elle-même un passage (une transition, etc.) et un défi à la norme établie.

[...] L'espace-temps qui se révèle à la croisée des diverses représentations mimétiques est bien ce tiers espace que la géocritique se propose d'explorer » (*Géocritique* 123).

Dans *Treasure Island*, la chasse au trésor des pirates, dont on a vu qu'elle était essentiellement déplacée et vidée de son sens, laisse alors place à une rencontre entre différents genres et à une réflexion sur la nature de la fiction, puisque les multiples transgressions de Jim (et même de Silver) anticipent sur le roman d'espionnage qui n'avait pas encore été défini en tant que catégorie générique spécifique à l'époque. La quête du trésor fait également écho au roman policier, les personnages s'efforçant de déchiffrer les indices laissés par Billy Bones et par Ben Gunn afin de comprendre le secret de l'île (« this secret » (*TI* 287)), transgressant les limites de la propriété et de l'intégrité physique en déchirant la chemise de Bones, fouillant dans son coffre et explorant ses papiers, pourtant doublement scellés (*TI* 49). Lorsque les pirates quittent finalement le fortin et suivent les indications (néanmoins assez vagues) fournies par la carte afin de trouver le trésor, ils font une halte sur un plateau, à mi-chemin entre les deux collines et entre leur point de départ et leur point d'arrivée, espace liminaire par excellence qui constitue également l'une des frontières du mouillage où ils se trouvent : « [T]he anchorage was bounded by a plateau [...] » (*TI* 269). C'est là, à mi-chemin, qu'ils entendent la voix de Flint dont ils supposent qu'il est revenu les hanter, faisant alors l'expérience de l'hésitation fantastique telle que la définit Tzvetan Todorov¹, tiraillés qu'ils sont entre l'explication rationnelle, « It's someone skylarking—someone that's flesh and blood » (*TI* 276), et l'explication surnaturelle (« a sperrit » (*TI* 277)). À l'orée du plateau (« the brow of the ascent » (*TI* 274)), au cœur de cet espace intermédiaire, la frontière entre réel et surnaturel, aventure et fantastique, demeure un instant brouillée, et l'intrigue suspendue dans cet état d'hésitation entre tentation de fuite et désir du combat—jusqu'à ce que l'explication rationnelle prenne le dessus et que les pirates reconnaissent la voix de Ben Gunn, s'autorisant alors à reprendre leur route, rassurés. L'irruption du fantastique permet ainsi de mettre en question les limites autrefois stables sur lesquelles reposait le roman d'aventures classique, tel que le définit Letourneux : « Reste que le roman d'aventures, contrairement au récit fantastique, ne joue pas avec le trouble des limites, mais opère au contraire des ségrégations claires qui tendent à évacuer l'inquiétude » (*Roman* 354).

Toutefois, l'hésitation n'affecte pas ici le narrateur, qui la décrit d'un point de vue purement extérieur, peut-être parce qu'il n'a pas connu Captain Flint et n'est pas affecté par la superstition des pirates, empêchant de fait l'implication du lecteur dans ce processus d'hésitation, et introduisant une certaine ironie dans le traitement du fantastique : « I had never seen more dreadfully affected pirates. The colour went from their six faces like enchantment; some leaped to their feet, some clawed hold of others; Morgan grovelled on the ground » (*TI* 275). Le caractère burlesque et même parodique de cette description n'entraîne en aucun cas l'identification du lecteur, mais plutôt une

¹ Il suggère dans son *Introduction à la littérature fantastique* que l'essence du fantastique résiderait dans cette hésitation entre explication rationnelle et surnaturelle, lorsque le personnage fait face à un phénomène inexpliqué.

mise à distance comique, et déconstruit de manière radicale la figure du pirate effrayant et cruel : l'« enchantement » réside désormais dans leur changement rapide d'expression plutôt que dans l'événement potentiellement surnaturel qui vient de se produire. Les motifs du *romance* et l'hésitation fantastique sont ici simultanément mis à distance et mis en dialogue, illustrant la posture essentiellement liminaire de Stevenson, qui se plaît de toute évidence à mettre réflexivement en scène et à spatialiser cette rencontre entre les genres et les modes. La modernité de Stevenson résiderait alors dans ce processus constant de déstabilisation et de transgressivité liminaire, comme le remarquent Richard Ambrosini et Richard Dury dans leur introduction à un volume qui porte précisément sur cette capacité de Stevenson à habiter la frontière :

[M]ixing genres, combining elements of high literature and popular narrative [...] in a continuous process of innovation, [...] it seems that [Stevenson] crossed too many artistic boundaries, and early twentieth-century literary taxonomists punished him for his repeated trespassing by relegating him to a lowly and marginal position in the academic canon—way down, on the boundary between serious literature and boys' stories and other products of popular culture. (*Writer of Boundaries* xiii)

Une telle liminalité peut également être observée dans *The Beach of Falesá* lorsque Wiltshire se rend dans la partie sauvage de l'île, passage qui spatialise tout d'abord le conflit entre les modes, puisqu'on a vu qu'il permettait à Wiltshire de passer d'un mode réaliste à un mode romanesque de narration, tirant le récit vers le genre de l'aventure. Cette alternance tire son origine du processus d'écriture de Stevenson, qui commente les difficultés qu'il aurait rencontrées à naviguer entre le cadre réaliste mis en place et l'essence fantastique de l'anecdote sur laquelle il se fonde : « I still think the fable too fantastic and far-fetched. But, on a re-reading, fell in love with my first chapter, and for good or evil I must finish it. It is really good, well fed with facts, true to the manners » (*Letters* 3: 309). L'hésitation générique de Stevenson se trouve alors illustrée jusque dans la structure spatiale de l'île, tirillée entre la partie « réaliste » et la partie « fantastique » de l'île. Néanmoins, cette division entre les modes et les genres est loin d'être aussi tranchée qu'il n'y paraît puisque Wiltshire et Uma font dans cet espace l'expérience d'une forme d'oscillation similaire à celle des pirates dans *Treasure Island*. Cet endroit est en effet décrit dès l'abord en des termes qui l'apparentent à un lieu fantastique, puisque l'approche même de sa marge semble fluidifier la frontière entre les règnes et entre le réel et l'imaginaire avec l'apparition de créatures étranges et hybrides, phénomène typique de la frontière selon Franco Moretti (*Atlas* 53). Uma en avertit Case lorsqu'elle lui raconte sa mésaventure liminaire, par une journée sombre et venteuse qui rappelle aussi le genre du roman gothique :

She had gone one day alone to the next bay, and, perhaps, got too near the margin of the bad place. [...] It was a dark day in the rainy season, and now there came squalls that tore off the leaves and sent them flying, and now it was all still as in a house. [...] Presently after she heard a rustle nearer hand, and saw, coming out of the margin of the trees, among the mummy-apples, the appearance of a lean grey old boar. It seemed to think as it came, like a person; and all of a sudden, as she looked at it coming, she was aware it was no boar but a thing that was a man, with a man's thoughts. At that she ran, and the pig after her, and as the pig ran it holla'd aloud, so that the place rang with it. (*TBF* 50)

Son incapacité à saisir l'essence de cette créature est illustrée par l'accumulation de pronoms et de noms indéfinis (« it » ; « a thing »), et par la constante oscillation entre animalité et humanité (« boar » ; « like a person » ; « no boar » ; « a thing that was a man » ; « the pig » ; « it holla'd ») : l'emploi de la comparaison puis de la proposition subordonnée met en évidence cette dualité et cette hésitation fantastique qui empêchent de trancher en faveur de l'une ou l'autre de ces interprétations, se logeant ainsi dans l'entre-deux typique de la zone de contact. Lorsqu'il s'y rend finalement, Wiltshire fait l'expérience d'une fluidité similaire entre les règnes, dans ce lieu qui frappe là encore par son inquiétante étrangeté :

But the queerness of the place it's more difficult to tell of, unless to one who has been alone in the bush himself. The brightest kind of a day it is always dim down there. [...] It's all very well for him to tell himself that he's alone, bar trees and birds; he can't make out to believe it; whichever way he turns the whole place seems to be alive and looking on. (*TBF* 51)

De façon presque indicible, la forêt sombre semble ici prendre corps et vie – elle se dote tour à tour de doigts (« like the fingers of your hand » (*TBF* 51)), d'yeux et même d'une bouche, d'où s'échappe une plainte triste et mélodieuse :

[T]here came a sound of singing in the wind that I thought I had never heard the like of. It was all very fine to tell myself it was the branches; I knew better. It was all very fine to tell myself it was a bird; I knew never a bird that sang like that. It rose and swelled, and died away and swelled again; and now I thought it was like someone weeping, only prettier; and now I thought it was like harps; and there was one thing I made sure of, it was a sight too sweet to be wholesome in a place like that. (*TBF* 52)

Le processus d'hésitation est illustré par le balancement syntaxique et les parallélismes binaires qui rythment le passage, dont le caractère haché semble indiquer qu'il s'agit là d'une forme de flux de conscience. L'esprit rationnel de Wiltshire est alors affecté par les superstitions d'Uma, et il se remémore les légendes qu'elle lui a contées, persuadé qu'il est de se trouver en présence de l'une de ces jeunes femmes mangeuses d'hommes, ou de l'un de ces *aitus* démoniaques. Mais quelques lignes plus loin, l'inquiétude et l'hésitation fantastiques sont à nouveau évidées au moyen d'une mise à distance comique et anticlimatique, lorsque Wiltshire comprend qu'il a en réalité affaire à une mise en scène créée par Case pour effrayer les insulaires et leur imposer sa loi, ce qui permet un retour au mode réaliste : « I caught another glimpse of the thing, and that relieved me, for I thought it seemed like a box, and when I had got right up to it I near fell out of the tree with laughing. A box it was, sure enough, and a candle-box at that, with the brand upon the side of it [...] » (*TBF* 53). Ce passage burlesque met en évidence le caractère artificiel de l'hésitation fantastique, et pourrait constituer un commentaire métatextuel sur la capacité de l'auteur à créer des espaces de danger et de suspense en s'appuyant sur des outils très simples et codifiés, dans le but de produire une forte impression sur son lecteur : « With a box of tools and a few mighty simple contrivances he had made out to have a devil of a temple » (*TBF* 55).

La révélation de leur artificialité illustre de surcroît la posture réflexive adoptée par Stevenson au regard de ces outils dont il use de façon très consciente, écrivain-aventurier se plaisant à explorer

les limites de la fiction : des motifs du *romance* (voyage d'exploration, duel manichéen, damoiselle en détresse) à ceux du fantastique, en passant par ceux des contes merveilleux et légendes folkloriques, ce mélange hybride au sein de la zone de contact insulaire permet bien à Stevenson de circuler librement entre les modes et de constamment transgresser les frontières génériques afin de créer une nouvelle forme, bien plus réflexive, de fiction. Cette dernière s'apparente finalement davantage à celle du roman policier, avec la mise en œuvre du motif de l'explication rationnelle qui permet la résolution finale de l'énigme et sa révélation théâtrale, là où le fantastique ne résolvait pas l'hésitation : l'onomastique de Case semble aller dans le sens d'une telle interprétation, le mystère qui entourait ce « cas » ayant été littéralement et figurativement percé, bien que Wiltshire n'apparaisse pas dans une posture aussi avantageuse que ses homologues à l'issue de la *novella*.

Il apparaît dès lors possible de considérer les séquences narratives consacrées à ces espaces intermédiaires comme des exemples de ce que Suzanne Keen définit comme des « annexes narratives », qui impliquent le franchissement d'une limite à la fois spatiale et générique, de sorte que le récit pénètre dans un espace où les normes fictionnelles et morales, qui se manifestent traditionnellement par des frontières claires, semblent brouillées : « All narrative annexes possess a shift to a previously unrepresented place and a simultaneous alteration in narrative language that sends signals of adjusted genre » (2). Elle poursuit en soulignant le caractère transgressif de ce type de franchissement, et démontre le lien étroit qui unissait espace et forme à l'époque victorienne :

Since boundaries, borders, and lines of demarcation evoke not only the long tradition of traversing an ever-altering imaginary terrain, but also the censorious language of the Victorian cultural watchdog, or the formal purist (often but not always the same person), they become a vital element of the novelist's manipulation of spatial difference and dramatic generic admixture to challenge representational norms. (3)

Un certain isomorphisme entre espace et forme se fait jour à travers ce concept d'annexe narrative, la fluidité des frontières insulaires menant à une certaine forme de subversion de la norme littéraire et d'hybridité générique au sein de l'aventure insulaire : comme le suggérait Edwin Eigner, « many English romancers felt also that they must set their stories in the Middle Ages, or in the Apennines, or in the South Seas in order to free themselves from the limitations of the novel » (18).

2.3. Oscillation liminaire, aux frontières du réel

Ainsi, l'île constitue parfois elle-même une sorte d'annexe narrative, ce qui conduit à une forme de dilatation de cette annexe, laquelle devient de plus en plus centrale au récit. De fait, le passage d'un monde à l'autre, ou encore du monde initial à l'espace intermédiaire de l'île, s'effectue bien souvent dans une sorte d'état transitoire de somnolence ou de transe, à la frontière entre veille et sommeil, qui permet de brouiller les limites entre rêve et réalité et même réel et fiction. C'est ce que l'on a pu observer au sujet de la nouvelle « The Treasure in the Forest », dont l'un des

protagonistes entre dans une forme de somnolence au moment de traverser la barrière de corail qui les sépare de l'île (« a gap in the white surf of the reef » (TF 355)), état transitoire qui lui permet de remonter le temps, brouillant de fait les frontières temporelles : « Presently he began to doze. He was still dimly conscious of the island, but a queer dream texture interwove with his sensations » (TF 357). L'emploi de la métaphore textile à travers les termes « interwove » et « texture » illustre bien le caractère intermédiaire de cet état qui oscille sur le seuil à la manière de l'aiguille à la jonction des tissus, impression renforcée par la conjonction concessive qui met en regard éveil (« dimly conscious ») et rêve (« dream texture »). Ce franchissement peut également être interprété comme une forme de passage vers l'au-delà, avec la mention de la chaleur infernale (« the sky was like a furnace now » (TF 356)), et la métamorphose de Chang-hi en diable (TF 358), qui rappelle au protagoniste le caractère transgressif de cette traversée rendue possible par le meurtre : le passage vers l'espace intermédiaire de l'île permet ainsi de transgresser et même de brouiller les limites entre rêve et réalité, enfer et paradis, monde réel et au-delà. Comme le remarque Jean-Marc Besse, « le réel et l'imaginaire se mélangent parfois, au moins en quelques endroits privilégiés du monde » (5) : l'île, selon nous, est de ces endroits, et constitue dès lors le « territoire neutre » par excellence, lieu idéal où développer l'utopie littéraire vers laquelle tendent nos auteurs, dans la mesure où elle se loge au cœur de l'entre-deux et se refuse à résoudre les dichotomies fécondes dont se nourrit leur fiction.

De façon similaire dans *Nostromo*, lorsque les deux acolytes s'embarquent pour leur traversée, ils tombent presque immédiatement dans une sorte d'état intermédiaire proche de la somnolence, qui actualise le passage vers cet espace autre, aux modalités différentes. La polysémie du verbe « passed out » (N 206) pour désigner le mouvement de leur embarcation anticipe dès l'abord cette forme d'évanouissement, qui semble liée à l'inquiétante tranquillité du golfe :

When his voice ceased, the enormous stillness, without light or sound, seemed to affect Decoud's senses like a powerful drug. He didn't even know at times whether he were asleep or awake. Like a man lost in slumber, he heard nothing, he saw nothing. Even his hand held before his face did not exist for his eyes. [...] The change from the agitation, the passions and the dangers, from the sights and sounds of the shore, was so complete that it would have resembled death had it not been for the survival of his thoughts. In this foretaste of eternal peace they floated vivid and light, like unearthly clear dreams of earthly things that may jaunt the souls freed by death from the misty atmosphere of regrets and hope. (N 207)

L'aspect transitoire de cette somnolence onirique, qui s'apparente à un état intermédiaire entre vie et trépas mais également entre l'ici et l'au-delà, est reflété par la mise en regard de termes antithétiques (« death » vs « survival » ; « earthly » vs « unearthly »), et semble affecter même Nostromo, pourtant demeuré actif à la barre de la barge : « If it were possible I would think that I, too, have dozed off. I have a strange notion somehow of having dreamt that there was a sound of blubbering, a sound a sorrowing man could make, somewhere near this boat. Something between a sigh and a sob » (N 207). On retrouve là encore l'inquiétante étrangeté et l'hésitation fantastique liées à ce franchissement de la frontière spatiale du golfe, qui s'installe une fois de plus dans cet

entre-deux (« between »). Lorsqu'ils parviennent finalement aux abords de l'île et font glisser leur embarcation dans l'entre-deux du ravin qui sépare les deux parties de l'île (« divided in two equal parts by a deep and overgrown ravine » (N 233)), c'est également dans un état de transe proche de la folie (« pulled at the sheet like mad » (N 233)), franchissement qui constitue là aussi une transgression puisqu'ils vont dissimuler le trésor sur l'île à l'insu de son propriétaire. Les limites de l'île apparaissent de surcroît particulièrement floues, ce qui ajoute au caractère liminaire de ce passage, qui semble hésiter entre réalisme et merveilleux :

There was certainly something almost miraculous in the way the Capataz made the cove with nothing but the shadowy hint of the island's shape and the vague gleam of a small sandy strip for a guide. Where the ravine opens between the cliffs, and a slender, shallow rivulet meanders out of the bushes to lose itself in the sea, the lighter was run ashore [...]. (N 234)

Outre le passage de la stase à l'aventure occasionné par la collision avec le steamer et le danger du naufrage imminent, que nous avons déjà analysé, la transition vers cette hétérotopie insulaire difficile à pénétrer et aux limites rétractiles (« shadowy hint » ; « vague gleam ») s'accompagne d'une forme de déréalisation du récit, qui rompt avec toute causalité d'ordre logique et toute vraisemblance réaliste : « almost miraculous », puis « this improbable spot » (N 234). De fait, l'île se trouve elle-même à la frontière entre golfe et océan et donc à la frontière entre le monde « réel » et l'enclave fictive de Sulaco, ce « twilight country » (N 450) qu'évoque Conrad dans sa « Note » à l'ouvrage, la métaphore temporelle illustrant là encore le caractère intermédiaire ou même crépusculaire de cet univers. Ainsi, le motif typique du passage vers l'île opère en quelque sorte un désancrage référentiel qui mènera Decoud à douter même de sa propre existence, laquelle semble plus proche du rêve que de la réalité : « like a man in a dream » ; « a bizarre sense of unreality affecting the very ground upon which he walked » (N 239). L'essence liminaire de l'espace insulaire paraît dès lors spatialiser la tension et le rapport dialogique qui sous-tendent la rencontre entre réel et imaginaire mais aussi réalisme et romanesque au sein du récit au tournant du siècle, et en fait une annexe littéraire particulièrement féconde, laquelle met en question les normes fictionnelles et les polarités génériques bien établies. L'apparente instabilité de l'île et de ses limites permet en effet de questionner sa référentialité, et le rapport entre réel et fiction, qui est au fondement de tout effort de représentation.

Le statut référentiel de l'île où se rend Prendick dans *The Island of Doctor Moreau* apparaît dès l'abord tout aussi instable, puisque l'introduction présente son séjour insulaire comme une sortie spatiale du monde, à tout le moins du monde connu : « [M]y uncle passed out of human knowledge about latitude 5° S. and longitude 105° W., and reappeared in the same part of the ocean after a space of eleven months » (IDM 6). Les termes « passed out » et « space » soulignent bien le caractère spatial de cette échappée temporelle. La suite de son histoire est introduite sur le mode épistémique de la supposition, qui fait du séjour sur l'île un intermède ou une fugue au conditionnel, dont la réalité demeure en suspens : « without confirmation in its most essential particular » (IDM 5) ; « he

must have lived during the interval » ; « it seems » (*IDM 6*). De surcroît, pour parvenir à l'île du Docteur Moreau, Prendick passe lui aussi à deux reprises par un état intermédiaire entre rêve et réalité, puisque lorsqu'il est recueilli par *L'Ipecacuanha* après le naufrage de la *Lady Vain*, il se trouve dans un état proche du délire du fait de sa déshydratation, et croit tout d'abord à un mirage :

And even as I lay there I saw, with no more interest than if it had been a picture, a sail come up towards me over the skyline. My mind must have been wandering, and yet I remember all that happened quite distinctly. I remember how my head swayed with the seas, and the horizon with the sail above it danced up and down. But I also remember as distinctly that I had a persuasion that I was dead, and that I thought what a jest it was they should come too late by such a little to catch me in my body. (*IDM 9*)

On retrouve l'idée d'un état transitoire entre vie et mort, qui s'accompagne d'une sorte de délire et conduira ensuite à son évanouissement sur le navire. Alors qu'il n'est pas encore remis de cette épreuve, le capitaine refuse de le laisser demeurer sur son navire, et l'envoie à la dérive aux abords de l'île où Montgomery débarque, provoquant une nouvelle crise d'hystérie proche de la folie chez Prendick, au cœur de cet espace intermédiaire que constitue le seuil de l'île :

Then I realized I was in that little hell of mine again, now half-swamped. Looking back over the gunwale I saw the schooner standing away from me, with the red-haired captain mocking at me over the taffrail; and, turning towards the island, saw the launch growing smaller as she approached the beach. [...] I was still weak, you must remember, from my exposure in the boat ; I was empty and very faint, or I should have had more heart. But as it was I suddenly began to sob and weep as I had never done since I was a little child. The tears ran down my face. In a passion of despair I struck with my fists at the water in the bottom of the boat, and kicked savagely at the gunwale. (*IDM 25*)

Le caractère fondamentalement intermédiaire de sa position est illustré dans la deuxième phrase par la mise en regard des deux espaces qui l'entourent au moyen du parallélisme, tandis qu'on retrouve l'idée d'une forme de mort avec la référence à une version diminuée de l'enfer (« little hell »).

Cette transition lui permet de pénétrer dans un monde étrange, peuplé de créatures merveilleuses (« strange » (*IDM 31*) ; « extraordinary » (*IDM 28*) ; « unexpected » (*IDM 31*) ; « uncanny » (*IDM 33*)), un monde dont les limites apparaissent tout aussi floues que dans *Nostramo*, puisque Prendick oppose la stabilité des représentations stéréotypées de l'île à son instabilité réelle : « [B]ut in spite of the brilliant sunlight and the green fans of the trees waving in the soothing sea-breeze, the world was a confusion, blurred with drifting black and red phantasms [...] » (*IDM 38*).

Au sein de ce monde mouvant, aux frontières instables (« confusion, blurred »), on circule également entre les règnes et les genres puisque si Moreau évoque l'univers du conte (« a kind of Bluebeard's Chamber, in fact » (*IDM 32*)), Prendick se met à jouer au détective et tente de percer le mystère de l'île afin de comprendre l'essence de ces créatures hybrides (« What could it mean? » (*IDM 35*)). Il décide alors comme Wiltshire d'explorer les alentours, et après avoir franchi l'orée du bois, c'est au seuil d'une autre limite qu'il suspend sa course, au bord d'une rivière : « I hesitated, and sat down in the edge of the shade » (*IDM 39*). Il passe alors à nouveau dans un état transitoire, de somnolence cette fois : « I fell into a tranquil state midway between dozing and waking » (*IDM*

38). Cette transition spatiale et psychique nous donne accès à une autre annexe narrative, fantastique cette fois, puisque tout comme Wiltshire, Prendick l'explorateur fait l'expérience de l'inquiétante étrangeté d'une forêt qui prend vie :

I began to realize the hardihood of my expedition among these unknown people. The thicket about me became altered to my imagination. Every shadow became something more than a shadow, became an ambush, every rustle became a threat. Invisible things seemed watching me. (*IDM* 41)

Il doute alors de ses propres sens et hésite entre l'interprétation surnaturelle et l'explication « rationnelle », qui serait celle d'une hallucination ou de sa folie : « I half-persuaded myself that my pursuer had abandoned the chase, or was a mere creation of my disordered imagination. [...] I thought my nerves were unstrung and that my imagination was tricking me [...] » (*IDM* 45). L'hésitation est bien illustrée dans la première phrase par la coordination exclusive, et ne sera résolue que lorsque Moreau fournira son explication à Prendick, bien que la question de sa folie demeure à jamais ouverte. Il s'agit alors, à travers cette annexe narrative insulaire particulièrement dilatée, d'explorer les limites entre les genres mais également entre les modes, à travers l'irruption de phénomènes potentiellement surnaturels au sein d'un univers a priori réaliste, qui engendre ce dialogisme : selon Roger Bozzetto le fantastique réside précisément dans cette « sorte de frôlement du réel », qui a pour effet « d'affronter les limites de la symbolisation » (*Territoires* 210), frôlement que semble justement autoriser l'espace insulaire.

On observe un phénomène similaire lorsque Jones et ses deux acolytes abordent Samburan dans *Victory* : on a déjà pu noter la proximité de l'état dans lequel ils se trouvent au moment du franchissement (qui constitue là encore une transgression puisqu'ils empiètent sur la propriété de Heyst), avec l'état intermédiaire de vie-dans-la-mort des marins du fameux poème de Coleridge. Cet état liminaire est déterminé spatialement, comme en témoigne l'emploi de la métaphore spatiale « he was next door to a corpse » (*V* 222), et s'apparente ici aussi à une forme de transe, qu'illustre la comparaison mécanique (« we pulled like machines » (*V* 221)). L'île leur apparaît alors comme un mirage, et se situe dans le même entre-deux, à la croisée du rêve et de la réalité : « Really, when I saw a wharf on what might have been an uninhabited island, I couldn't believe my eyes. I doubted its existence. I thought it was a delusion, till the boat actually drove between the piles » (*Victory* 226). L'hésitation, illustrée par le contraste entre l'adverbe « really » et la mention triplement redondante de son incrédulité, à laquelle s'ajoute l'usage des modaux épistémiques, est résolue par le franchissement du seuil de l'île, qui se trouve là encore dans un espace intermédiaire (« between the piles »). C'est ensuite la présence de Heyst qui apparaît absolument invraisemblable, à tel point que Ricardo doit passer par le détour du mythe et du rêve pour en prendre la mesure : « I would have just as soon expected to meet an angel from heaven [...] » (*V* 225) ; « nobody would have dreamed of it. Simply preposterous! [...] Seems a dream [...]. A lovely dream! » (*V* 227). L'insistance sur le caractère onirique et céleste de cet espace nous ramène au stéréotype de l'île-

paradis, bien qu'il entre en concurrence directe avec ce que nous savons de la réalité de l'île et des intentions des trois acolytes, qui étaient loin d'ignorer l'existence de l'île et celle de Heyst. La transgression du trio permet ainsi la rencontre entre deux mondes, entre le rêve de Heyst et la réalité du monde extérieur, sur une île qui est déjà la scène d'une lutte entre civilisation et sauvagerie, et fait de cet espace un lieu essentiellement hétérotopique, et même un tiers espace hétérogène et dialogique, qui joue sur cette oscillation entre réalisme et symbolisme onirique.

New Island apparaît elle aussi telle un mirage aux yeux des protagonistes de *The Ebb-Tide*, et se caractérise par son insubstantialité : « Uncle Ned contentedly pointed to a part of the horizon, where a greenish, filmy iridescence could be discerned floating like smoke on the pale heavens » (*TET* 184). L'île semble tout d'abord un simple point coloré miroitant sur l'horizon, illusion d'optique créée par le lagon reflétant le ciel à la manière d'un miroir, comme l'explique Uncle Ned : « all-e-same milla¹ » (*TET* 184). L'île-miroir pourrait alors correspondre à « l'expérience mixte, mitoyenne » entre l'hétérotopie et l'utopie telle que la définit Foucault, qui suggère que le miroir se trouve précisément à l'interface entre le réel et de l'irréel :

[L]e miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. (« Espaces » 752)

La réalité de cette île apparaît en effet pour le moins incertaine selon le *Directory*, qui évoque deux témoignages la mentionnant, bien que les coordonnées fournies ne concordent pas : « This must be the same, if such an island exists, which is very doubtful and totally disbelieved in by South Seas traders » (*TET* 185). Le modal épistémique, doublé de la proposition subordonnée conditionnelle et de l'insistance sur le caractère invraisemblable de ces témoignages, fait de cet espace une île flottante, aux coordonnées instables, comme le remarque Herrick : « It's rather in the conditional mood » (*TET* 185). Et Davis de lui rétorquer : « It's anything you please, [...] only there it is! » (*TET* 185), illustrant le caractère malléable de cet espace à la référentialité ambivalente, car non actualisée. Mirage surgi des fonds marins, cet « elusive glimmer » (*TET* 185) pléonastiquement impalpable finit enfin par disparaître, comme englouti à nouveau par les flots à la limite du visible que marque la ligne de l'horizon, qui est aussi une ligne de fuite : « [It] began already to pale in lustre and diminish in size, as the stain of breath vanishes from a window pane. At the same time she was reefed close down » (*TET* 185). La comparaison avec la glace embuée rappelle l'espace mitoyen du miroir, tandis que la métaphore nautique renforce le caractère flottant de cette île fuyante, qui se loge dans l'intermittence et l'entre-deux, oscillant entre réalité et fiction. Le lendemain, alors qu'il fait encore nuit, l'île s'offre tout d'abord à l'ouïe de nos trois aventuriers lorsqu'ils décèlent le son des brisants sur la côte, chant des sirènes qui les sort de leurs songes : « [T]here arose from the midst of the night in front of them voice of breakers. Each sprang to his

¹ Le terme « milla » signifie en effet « miroir » en anglais pidgin.

feet and stared and listened » (*TET* 187). Ils ne semblent pouvoir résister à l'attrait de ces vagues personnifiées, dont la sonorité est mimée par l'allitération sibilante : l'accélération ternaire illustre l'irruption de la tension et de l'anticipation à l'approche de l'île mythique et onirique, qui s'accompagne également d'une transition vers une tonalité plus poétique. Cette tonalité entre toutefois immédiatement en tension avec une perception réaliste et scientifique bien moins romanesque, illustrant l'oscillation stylistique de Stevenson : « To the expert eye the isle itself was to be inferred from a certain string of blots along the starry heaven » (*TET* 187). Une longue description impressionniste dépeint ensuite l'instant transitoire de l'aube, retardant l'apparition de l'île – quand soudain, à l'orée d'un nouveau paragraphe : « The isle—the undiscovered, the scarce-believed in—now lay before them and close aboard; and Herrick thought never in his dreams had he beheld anything more strange and delicate » (*TET* 187). La parenthèse séparant le sujet île de son prédicat, constituée de deux adjectifs soulignant son irréalité, semble refléter dans l'espace textuel cette oscillation entre rêve et réalité, et la distance qui sépare l'île du monde réel, tant elle semble onirique (« dreams »), et mouvante (« frail » ; « to see it sink and disappear » (*TET* 188)).

Cette île-mirage apparaît elle aussi particulièrement difficile à pénétrer, doublement protégée qu'elle est par une barrière de corail (« the inconsiderable strip of land » ; « a wall » (*TET* 188)) et une frontière végétale (« the continuous barrier of trees » (*TET* 187)). Il s'agit néanmoins d'une frontière poreuse, conforme en tous points à la définition de l'hétérotopie, comme en témoigne l'alternance entre clôture et ouverture qui la caractérise : « Twice a day the ocean crowded in that narrow entrance and was heaped between these frail walls » (*TET* 188). Cette oscillation spatiale est illustrée par la position parallèle des termes antithétiques « entrance » et « walls », mais également par l'accent simultané sur sa difficulté d'accès (« narrow ») et sur son inévitable fragilité aux intrusions (« frail »). La transition vers l'île, qui est aussi une transgression puisque les trois acolytes sont reçus comme des intrus par Attwater, s'effectue là encore dans une sorte d'état intermédiaire ou de transe : « And all the while the excitement of the three adventurers glowed in about their bones like a fever. [...] [I]t was a silent ship that approached an empty island » (*TET* 188). Ce bateau-fantôme, à l'équipage silencieux et dénué d'humanité (« like dogs » (*TET* 188)), rappelle ici aussi les morts-vivants de Coleridge et contraste avec l'euphorie positive traditionnellement liée au franchissement aventureux. Le passage conduit toutefois comme dans *Treasure Island* à une accélération du récit typique de ce chronotope, bien qu'elle ne résulte pas ici d'une action héroïque spontanée mais de l'attente passive des aventuriers et de leur navire, mise en évidence par la voix passive et l'emploi du qualificatif diminutif « toy » :

The schooner looked up close-hauled, and was caught and carried away like a toy. She skimmed; she flew; a momentary shadow touched her decks from the shoreside trees; the bottom of the channel showed up for a moment and was in a moment gone [...]. Herrick stood transported. In the gratified lust of his eyes, he forgot the past and the present [...]. (*TET* 189)

La succession de verbes dénotant métaphoriquement la rapidité de ce franchissement, ainsi que la répétition du terme « moment », illustrent la vitesse de cet enchaînement qui accentue la transe dans laquelle Herrick se trouve, amenant cet aventurier fiévreux à une forme d'oubli, comme s'il avait finalement traversé le fleuve Léthé après son passage par les enfers du navire, et pouvait enfin renaître à la vie dans ce tiers espace ou cet espace autre, à la temporalité alternative.

Si l'île peut incarner cet espoir de renaissance, elle apparaît également comme la promesse d'un au-delà potentiellement infernal : Sylvie Largeaud-Ortega analyse quant à elle ce passage comme une réécriture de la catabase d'Enée le long du Styx (*Ainsi Soit-Île* 96), avec la référence aux flammes et au bouillonnement des enfers (« the sun flamed » ; « brazen » ; « the pitch bubbled » (*TET* 188)). De fait, Herrick avait bel et bien annoncé sa mort à sa compagne avant de partir, dans une ultime lettre d'adieu où il employait tout d'abord la métaphore spatiale du franchissement du seuil pour atténuer la violence de l'annonce, ce qui ferait de son voyage vers l'île une sorte de voyage vers l'au-delà, ou du moins vers un autre monde : « Turn the key in the door; let no thought of me return; be done with the poor ghost that pretended he was a man and stole your love. [...] I have no more to say; only linger, going out, like an unwilling guest. [...] And yet I am dying » (*TET* 140). Herrick, qui enjoint sa compagne à l'oublier, se qualifie dans cette lettre de fantôme et apparaît comme suspendu sur le seuil (« linger, going out »), dans cet état liminaire entre existence et absence, Styx et Léthé, vie et trépas : le passage du seuil de l'île échoue toutefois à résoudre cette tension puisqu'il ne parvient en réalité ni à renaître tout-à-fait sur l'île, ni à y mettre fin à ses jours – l'île n'est plus tout-à-fait hors du monde, et ne permet plus réellement d'y échapper. Ce qui aurait pu être son ultime saut transgressif, au cœur de l'espace liminaire du lagon, se solde par un échec puisqu'il s'avère incapable de franchir le pas métaphorique et physique vers la mort (« the open door of suicide » (*TET* 227) ; « the open door was shut in his recreant face » (*TET* 228)), et rejoint finalement l'île, espace intermédiaire par excellence qui convient bien à son oscillation existentielle. Aussi le chronotope du seuil qu'incarne le lagon constitue-t-il toujours le lieu d'une crise et d'un tournant dans le récit, bien que cette crise, existentielle cette fois, soit déplacée vers le royaume de la psyché et ne semble pas résolue au terme du parcours, l'initiation insulaire n'opérant plus. De fait, le motif de la transgression peine désormais à remettre en route l'aventure, les nombreux franchissements mis en œuvre par le trio se trouvant à chaque fois mis en échec ou stoppés net, ce qui tend à prouver que ce motif n'opère plus au tournant du siècle, ou du moins opère différemment, dans la mesure où il se trouve déplacé du physique vers le psychologique et du fond vers la forme.

Nous avons déjà pu observer la façon dont Patusan constitue elle aussi une sorte d'enclave hétérotopique, « being situated internally » (*LJ* 184), accessible uniquement en remontant une rivière à marée montante, phénomène de balancement aquatique qui illustre là encore l'alternance hétérotopique entre clôture et ouverture : « [T]he river was closed » ; « he would manage to find a

crack to get in » (*LJ* 179). Lorsque Jim s’y rend, l’accès à cet espace est de surcroît interdit aux hommes blancs, ce qui ajoute au caractère transgressif de son acte, lequel semble relever d’une forme de merveilleux et actualise dès l’abord la transition vers la tonalité épique :

So many generations had been released since the last white man had visited the river that the very tradition had been lost. The appearance of the being that descended upon them and demanded inflexibly to be taken up to Patusan was discomposing [...]. He sat with precaution [...] and thus entered the land he was destined to fill with the fame of his virtues, from the blue peaks inland to the white ribbon of surf on the coast. (*LJ* 186)

L’emploi surprenant du terme « being » (par opposition à « man ») et du verbe « descended upon » l’apparente à un ange ou à une créature mythologique venue des cieux, tandis que la tonalité grandiloquente de la fin du passage semble annoncer telle un oracle ou un chœur antique la destinée héroïque et épique qui attend Jim dans cet espace autre, même si le lecteur à ce moment du récit soupçonne la présence de l’ironie, et si la tonalité héroï-comique se lit en creux au regard du passé peu glorieux de Jim. Ce potentiel épique est en effet immédiatement neutralisé par le caractère peu aventureux de cette traversée, qui se caractérise par la « précaution » en lieu et place de l’audace, par la restriction de mouvement au lieu de l’action franche (« carefully restrained action » (*LJ* 187)), et par l’ennui plutôt que l’euphorie : « He too was the heir of a shadowy and mighty tradition! He told me, however, that he had never in his life felt so depressed and tired as in that canoe » (*LJ* 187). Ce mouvement binaire est mis en évidence par la conjonction concessive, qui vient contrecarrer l’élan épique exprimé par la phrase exclamative, lui opposant l’apathie superlative contenue dans la proposition suivante. Cette oscillation est déjà introduite par Marlow lorsqu’il anticipe sur la narration de l’« ascension » de Jim quelques chapitres plus tôt, à travers l’usage de termes antithétiques et d’un oxymore : « Nothing could have been more prosaic and more unsafe, more extravagantly casual, more lonely » (*LJ* 176). À l’orée de Patusan, Conrad semble ainsi mettre en œuvre un style tout aussi oscillatoire que celui de Stevenson.

Jim, lui aussi à la frontière de la mort, si ce n’est réelle, du moins sociale (« in the similitude of a corpse » (*LJ* 184)), sombre alors à son tour dans un état transitoire, à mi-chemin entre rêve et réalité, qui actualise le passage vers Patusan : « “I suppose I must have been stupid with fatigue, or perhaps I did doze off for a time,” he said. The first thing he knew was his canoe coming to the bank » (*LJ* 187). Le passage vers cet autre monde est décrit par Jim en des termes spatiaux très similaires à ceux employés par Herrick, puisqu’il s’agit bien de *sortir* du monde, sans vraiment s’attarder cette fois sur le seuil : « [H]e wanted to get out, meant to get out, meant to stay out [...] » (*LJ* 181) ; « slam the door » (*LJ* 180). Il y cherche lui aussi la possibilité d’oublier le monde (« Forget everything, everybody, everybody » (*LJ* 181)), et que ce monde l’oublie – mourir à l’ancien monde, et renaître au nouveau : « Once he got in, it would be for the outside world as though he had never existed. He would have nothing but the soles of his two feet to stand upon, and he would have first to find his ground at that » (*LJ* 178). Ce territoire apparaît dès lors comme une échappatoire, dont les fondements spatiaux instables (« find his ground ») reflètent l’ancrage référentiel précaire :

« a jump into the unknown [...]. Neither Stein nor I had a clear conception of what might be on the other side when we, metaphorically speaking, took him up and hove him over the wall with scan ceremony » (*LJ* 176). De fait, Nathalie Martinière remarque que le saut « qu’effectue Jim du monde extérieur vers Patusan est un saut de la “réalité” vers un monde *romanesque* peuplé d’illusions qu’il vient revisiter » (« Saut » 84). C’est bien ce que suggère Marlow lorsqu’il déclare : « We had to deal with another sort of reality » (*LJ* 176), sorte de monde référentiel parallèle, fondé sur des règles et des repères concurrents. La comparaison de Patusan avec une étoile lointaine illustre son aspect potentiellement irréel, offrant une vision déformée ou du moins défamiliarisante du réel : « a distant heavenly body, where, parted from his earthly emoluments, he would be bewildered by the view of an unfamiliar heaven » (*LJ* 167).

Dans ce même article, Martinière compare les divers sauts qu’effectue Jim dans le récit, et montre bien à quel point ce motif, qui est une des modalités de la transgression telle que nous l’avons définie, « tend également à organiser la structure *narrative* du roman et sa dynamique : il ne serait pas exagéré d’avancer que la figure du saut participe à la *construction* du récit » (« Saut » 85). Elle mentionne deux sauts effectués par Jim pour pénétrer dans Patusan, mais ces sauts se doublent en réalité d’un nombre superlatif de franchissements. Le premier, vers le territoire du Rajah, s’effectue en douceur et sans encombre : « Instinctively he leaped out after them. [...] [A] gate swung open, and a lot of people poured out, making towards him. [...] “I simply walked in through the gate and—and—here I am” » (*LJ* 188). Mais l’apparente facilité de ce franchissement liminaire s’avère trompeuse, comme en témoigne l’hésitation de Jim qui trahit au moyen des tirets les sauts qu’il omet d’évoquer. Ce premier petit saut le mène en réalité dans un espace intermédiaire, où il est retenu trois jours avant de réellement franchir la frontière qui le sépare de Patusan : le prochain saut, absolument spontané, est conforme à l’idéal du saut aventureux puisqu’il apparaît particulièrement prompt et spectaculaire, et rompt avec toute causalité logique réaliste, « without any mental process as it were, without any stir of emotion » (*LJ* 194). Toutefois, cette absence d’émotion s’inscrit également en faux au regard du principe de plaisir lié à la transgression aventureuse classique, illustrant l’ambivalence de ce saut. Un dernier saut le sépare de Patusan, mais celui-ci est quant à lui un peu court, puisqu’il atterrit dans un espace liminaire boueux, qui l’arrête net dans sa progression : « Une nouvelle fois, il ne parvient pas à mesurer les distances correctement et à adapter ses gestes au terrain, ce qui suggère que là encore, il n’est “pas de taille” » (Martinière, « Saut » 83). Il finit par s’extirper de cette bourbe par un autre saut qui apparaît comme l’antithèse du saut aventureux, puisqu’il se caractérise par sa lenteur et sa faiblesse : « [A]nd culminating into one mighty supreme effort in the darkness to crack the earth asunder, to throw it off his limbs—and he felt himself creeping feebly up the bank » (*LJ* 195). L’amplification épique mise en œuvre dans la première proposition, qui évoque un haut fait héroïque, contraste avec le caractère passif et

diminutif du mouvement réellement effectué (« creeping feebly »), le tiret long reflétant jusque dans l'espace textuel cet écart mais également ce contact entre deux modes, épique et réaliste.

Jim tombe alors à nouveau dans un état transitoire de sommeil qui interrompt l'enchaînement rapide des événements, pourtant typique du motif du franchissement aventureux : « He will have it that he *did* actually go to sleep [...] » (*LJ* 195). Le mouvement reprend ensuite, et il lui faut encore traverser quelques obstacles, qui illustrent la clôture superlative de Patusan et la transgressivité qui la caractérise : « a barricade of felled trees » ; « a fence » (*LJ* 195) ; « the gate » (*LJ* 196). Il est toutefois incapable de terminer seul sa course, et se retrouve transporté passivement jusqu'à son but : « half-carried, half-rushed » (*LJ* 195). La brute effrayante, « a flying terror » (*LJ* 195), se transforme alors en une sorte de marionnette désarticulée, qui s'effondre lamentablement au pied du grand Doramin, incapable de tenir debout. Le dernier saut, métaphorique cette fois, que Jim effectuera aura lieu à l'endroit même du saut qui lui avait permis de parvenir à Patusan : « They met, I should think, not very far from the places, perhaps on the very spot, where Jim took the second desperate leap of his life—the leap that landed him into the life of Patusan, into the trust, the love, the confidence of the people » (*LJ* 290). À cet endroit précis, il décidera d'accorder sa confiance à Brown, saut métaphorique que les anglais désignent de façon très adéquate comme « a leap of faith », et deuxième saut tragique pour Jim puisqu'il mènera cette fois à sa perte, prouvant l'incompatibilité de son système de valeurs chevaleresque avec la réalité du monde moderne dont Brown se fait l'émissaire : la zone de contact devient alors, comme sur l'île de Heyst, le lieu d'une confrontation tragique et destructrice. On constate dès lors la façon dont Conrad use de ce motif typique de l'aventure et du chronotope liminaire de la frontière afin de thématiser son oscillation entre divers genres et modes de narration, à travers des sauts et des franchissements multiples et éminemment ambivalents. Mais cette oscillation opère également la transition entre deux mondes :

La fracture de l'espace dans la fiction peut donc être considérée comme un reflet de la fracture entre la vie et la littérature, Patusan possédant le même degré de réalité que la fiction. Cette similitude révèle ainsi la valeur stratégique de la notion de *seuil* qui nous ramène à la problématique de la continuité entre réalité et fiction, matérialisée dans la diégèse par l'opposition entre Patusan et le reste du monde. (« Saut » 84)

Il s'agit alors de déterminer si Patusan peut constituer un monde fictionnel fonctionnant en autarcie, indépendamment du monde réel, une sorte de monde perdu tel que le définit Alain-Michel Boyer :

Quelque part sur le globe, en un lieu retiré, isolé du monde moderne et du reste de l'humanité, dans une enclave préservée de l'histoire, au bout d'un étroit défilé que barrent de hautes parois rocheuses, un groupe d'hommes et de femmes vit sa vie propre, dans l'ignorance la plus totale de ce qu'il est advenu ailleurs : cette communauté est un rameau détaché de civilisations occidentales disparues ou un isolat échappé à l'anéantissement et situé à un stade antérieur de l'évolution. (« Mondes perdus » 3)

Cette hypothèse semble tout d'abord confirmée par la description qu'en fournit Marlow, qui remarque : « This was indeed one of the lost, forgotten, unknown places of the earth [...] » (*LJ* 246), monde-perdu qui fait de lui l'unique vestige d'une forme d'humanité ailleurs éteinte : « [A]s

though I had been the last of mankind » (*LJ* 246). Boyer insiste toutefois sur le caractère clos de ce type d'univers, qui répond à une tentation de figer le temps dans un passé éternel, ce que tend à nier l'arrivée de Jim à Patusan, qui rompt l'étanchéité de ce monde en y faisant pénétrer le temps historique, et permet ainsi sa rencontre féconde, mais aussi potentiellement destructrice, avec le monde « réel ». C'est bien cette ambivalence insoluble dont Marlow fait le triste constat dans le même passage, au moyen d'une conjonction concessive et de l'interrogation finale, qui se refuse à en résoudre la tension : « I stood there thinking mostly of the living who, buried in remote places out of the knowledge of mankind, still are fated to share in its tragic or grotesque miseries. In its noble struggles too—who knows? » (*LJ* 246). C'est bien dans cet entre-deux que Conrad souhaite loger sa fiction, comme il l'exprime dans une lettre au moyen d'un long balancement antithétique : « The only legitimate basis of creative work lies in the courageous recognition of all the irreconcilable antagonisms that make our life so enigmatic, so burdensome, so fascinating, so dangerous – so full of hope » (*Collected Letters 2* : 348-49). Le choix de l'espace intermédiaire de Patusan permet précisément d'accueillir et de mettre en scène ces antagonismes, à travers la rencontre entre un monde apparemment « perdu » et figé, et le monde réel. Du fait du rejet de Jim par la société en raison de son acte transgressif, Patusan correspond alors plutôt à une hétérotopie de crise ou de déviation, à la référentialité ambivalente, tandis que la séquence narrative qui lui est consacrée se conforme également au modèle de l'annexe narrative telle que la définit Keen : « One of the most important tasks of a narrative annexe [...] is to provide a space for the accomplishment of an action or event that otherwise could not occur in the novel » (8). Il s'agit là d'une version particulièrement amplifiée de l'annexe narrative, puisqu'elle accueille non pas une action ou un événement mais un ensemble de gestes qui vont permettre à Jim de parvenir, quoique momentanément, au statut de héros épique. Contrairement à la définition de l'annexe narrative, il n'y a pas de retour possible ici puisque le personnage se refuse à revenir au monde réel, préférant se sacrifier sur l'autel de son idéal romanesque, marquant au pied le seuil infranchissable de son monde d'illusion, à l'orée de Patusan : « He stamped his foot upon the sand. "This is my limit, because nothing less will do" » (*LJ* 254).

Par cet acte pour le moins théâtral, il s'agit pour Jim de délimiter la scène de son action, de sorte que Patusan apparaît comme une sorte de théâtre, qui lui permet de mettre en scène son accession au statut héroïque : dès lors, c'est l'essence dramatique de l'île que nous nous proposons d'étudier.

3. Les potentialités dramatiques de l'île : un chronotope intensifieur de fiction

3.1. Le microcosme théâtral insulaire

À la lecture du passage cité précédemment, force est de constater le caractère réduit de cette scène théâtrale, que Marlow oppose à l'appel infini de l'océan lorsqu'il quitte Patusan :

The boat fairly flew; we sweltered side by side in the stagnant superheated air; the smell of mud, of marsh, the primeval smell of fecund earth, seemed to sting our faces; till suddenly at a bend it was as if a great hand far away had lifted a heavy curtain, had flung open an immense portal. The light itself seemed to stir, the sky above our heads widened, a far off murmur reached our ears, a freshness enveloped us, filled our lungs, quickened our thoughts, our blood, our regrets—and straight ahead, the forests sank down against the dark-blue ridge of the sea. I breathed deeply, I revelled in the vastness of the opened horizon, in the different atmosphere that seemed to vibrate with the toil of life, with the energy of an impeccable world. This sky and this sea were open to me. [...] I let my eyes roam through space, like a man released from bonds who stretches his cramped limbs, runs, leaps, responds to the inspiring elation of freedom. (LJ 253)

Si le passage vers l'enclave insulaire s'était avéré particulièrement lent et laborieux, ce franchissement inverse en est l'épreuve négative, et se caractérise par son aspect rapide et vivifiant, le mouvement d'accélération reflété par l'allitération sibilante procurant aux protagonistes une expérience d'éveil polysensoriel et synesthésique : « the smell [...] seemed to sting our faces », « stir », « filled », « enveloped », « reached our ear ». Encore une fois, l'aspect apparemment figé, clos et réduit de l'archive hétérotopique, qui apparaît ici comme une prison (« portal » ; « released from bonds »), contraste avec l'activité, le mouvement et l'ouverture infinie du monde extérieur, illustrés par le raccourcissement progressif des propositions dans la deuxième phrase, et l'accumulation de verbes et de termes dénotant vivacité et mouvement d'ouverture : « flung open », « quickened », « widened », « toil », « energy », « stretches », « runs », « leaps », « elation », « opened horizon ». On retrouve de surcroît la dimension isolée et microcosmique de l'île, qui s'oppose de façon antithétique à la grandeur superlative du macrocosme terrestre : « [A]nd the *immensity* of the outspread sea, the stillness of the coast, passing north and south beyond the limits of my vision, made up one colossal Presence watching us four *dwarfs isolated* on a strip of glistening sand » (LJ 254, nous soulignons).

L'une des modalités de l'hétérotopie en tant que lieu de concentration microcosmique d'espaces et de temporalités hétérogènes est précisément celle du théâtre, qui est évoqué dans la citation précédente à travers la métaphore du lever de rideau (« lifted a heavy curtain »). De fait, ce chronotope est peut-être le plus à même de concentrer l'ensemble des caractéristiques de l'espace insulaire aventureux tel que nous l'avons défini jusqu'ici : il s'agit bien d'un lieu clos mais pénétrable, hétérogène, à la fois stable et mouvant puisqu'il « fait se succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres » (Foucault, « Espaces » 793). Il est souvent

lui-même un lieu ancien, archive ou musée contenant les vestiges parfois désordonnés de toutes les pièces et scènes dont il a été le théâtre, accessoires et textes qui peuvent être réutilisés à loisir en vue de nouvelles mises en scènes, et reprendre ainsi vie. Mais il constitue aussi, et peut-être essentiellement, une zone de contact ou une interface entre réel et fiction, qui autorise une circulation plus ou moins libre entre l'espace scénique et l'espace réel des spectateurs, au moyen de la transgression d'une frontière virtuelle et culturelle, celle du « quatrième mur » tel que l'avait imaginé Diderot dans son *Discours sur la poésie dramatique*.

Le théâtre est en premier lieu un microcosme, où se jouent en miniature et en abrégé les rencontres, les scènes et les passions humaines dans ce qu'ils ont de plus intense : « Vivre une vie plus intense dans un monde où se produisent des événements et des passions extraordinaires, tel est sans doute le ressort classique de la fascination théâtrale » (Domenach 5). À une échelle un peu plus large que celle de l'île, le monde du Pacifique tel que le présente Stevenson s'apparente déjà à un tel microcosme, comme le remarque le narrateur de *The Wrecker* :

Talk in the South Seas is all upon one pattern; it is a wide ocean, indeed, but a narrow world: you shall never talk long and not hear the name of Bully Hayes, a naval hero whose exploits and deserved extinction left Europe cold; commerce will be touched on, copra, shell, perhaps cotton or fungus, but in a far-away dilettante fashion, as by men not deeply interested; through all, the names of schooners and their captains will keep coming and going, thick as May-flies; and news of the last shipwreck will be placidly exchanged and debated. To a stranger, this conversation will seem scarcely brilliant; but he will soon catch the tone; and by the time he shall have moved a year or so in the island world, [...] he will find Polynesia no less amusing and no less instructive than Pall Mall or Paris. (*TW* 9-10)

La mise en regard des termes « wide » et « narrow » illustre bien le caractère microcosmique du monde polynésien, qui est mis sur le même plan que deux lieux symboliques du macrocosme européen, Pall Mall étant le centre névralgique de Londres et par extension de l'Angleterre, tandis que Paris était au cœur d'une France centralisée, et un carrefour européen crucial. Ces lieux se caractérisent en outre par leur activité effervescente, reflétée à petite échelle sur l'île par la métaphore de l'essaim d'éphémères, « thick as May-flies ». C'est une idée similaire qu'exprime Stevenson au sujet de son expérience dans l'archipel Samoan, lorsqu'il relate dans une lettre à James les déboires politiques auxquels il a dû faire face :

You don't see what news is, nor what politics, nor what the life of man, till you see it on so small a scale and with your own liberty on the board for stake. I would not have missed it for much. And anxious friends beg me to stay at home and study human nature in Brompton drawing-rooms! *Farceurs!* And anyway you know that such is not my talent. I could never be induced to take the faintest interest in Brompton *qua* Brompton or a drawing-room *qua* a drawing-room. I am an Epick Writer with a k to it, but without the necessary genius. (*Letters* 4 : 156-57)

Il s'agit bien là d'observer la vie et la nature humaine à une échelle réduite et concentrée au sein du monde insulaire, afin d'en obtenir une compréhension plus fine et personnelle : « with your own liberty on the board for stake ». L'expérience intime du danger liée au séjour insulaire a d'ailleurs pour corollaire une forme d'intensification événementielle et existentielle qui pourrait

bien constituer la matière d'une nouvelle forme d'écriture aventureuse ou épique, « Epick » avec un « k », bien plus innovante que Stevenson, dans toute sa modestie, ne veut bien le laisser entendre.

Ce microcosme insulaire permet dans un premier lieu d'étudier de plus près la nature humaine, puisqu'il offre la possibilité d'isoler certains spécimens dans un univers et des conditions spécifiques, comme semble le suggérer ce commentaire de Prendick sur les « Beast Folk » : « A strange persuasion came upon me that, save for the grossness of the line, the grotesqueness of the forms, I had here before me the whole balance of human life in miniature, the whole interplay of instinct, reason, and fate in its simplest form » (*IDM* 97). Si l'île est une version miniature et simplifiée de la vie et des passions humaines, il apparaît ainsi que les personnages qu'elle met en scène jouent un rôle métonymique similaire. De fait, lorsque Stevenson explique la façon dont il a créé le personnage de Long John Silver, il emploie la métaphore chirurgicale de l'amputation pour décrire ce phénomène de simplification, qui rappelle le travail du vivisecteur Moreau :

[T]o take an admired friend of mine [...], to deprive him of all his finer qualities and higher graces of temperament, to leave him with nothing but his strength, his courage, his quickness, and his magnificent geniality, and to try to express these in terms of the culture of a raw tarpaulin. Such psychical surgery is, I think, a common way of "making character;" perhaps it is, indeed, the only way. [...] [K]nife in hand, we must cut away and deduct the needless arborescence of his nature; but the trunk and the few branches that remain we may at least be fairly sure of. (« My First Book » 119-20)

Ce principe de simplification, typique de l'espace insulaire, est aussi typique de l'aventure puisqu'il a pour but de mettre le personnage au service de l'intrigue et de la tension narrative propre à ce genre, comme l'explique encore Stevenson dans « A Humble Remonstrance » :

Had the same puppets figured in a scheme of another sort, they had been drawn to very different purpose; for in this elementary novel of adventure, the characters need to be presented with but one class of qualities—the warlike and formidable. [...] Danger is the matter with which this class of novel deals; fear, the passion with which it idly trifles; and the characters are portrayed only so far as the realise the sense of danger and provoke the sympathy of fear. (95)

Le terme « puppets » rappelle ici les marionnettes de théâtre et les différents personnages-types que ce genre théâtral burlesque et enfantin met en scène, bien que Stevenson reconnaisse que ses personnages ne sont en réalité pas si simples que cela et relèvent peut-être par conséquent d'un genre théâtral plus sérieux et même tragique, comme on l'a vu au chapitre 6. Il propose alors de s'inspirer des grands écrits épiques, qui se caractérisaient précisément par ce principe de simplification non seulement des personnages, mais de la vie :

[The novel] is not a transcript of life, to be judged by its exactitude; but a simplification of some side or point of life, to stand or fall by its significant simplicity. For although, in great men, working upon great motives, what we observe and admire is often their complexity, yet underneath appearances the truth remains unchanged: that simplification was their method, and that simplicity is their excellence. (*AHR* 100)

Dans le même essai, il conseille à tout apprenti écrivain la mise en œuvre d'une intrigue resserrée et libérée de toute information superflue, chaque mot et chaque phrase devant être mis au service de l'intrigue : « Life is monstrous, infinite, illogical, abrupt and poignant; a work of art,

in comparison, is neat, finite, self-contained, rational, flowing and emasculate. [...] A proposition of geometry does not compete with life; and a proposition of geometry is a fair and luminous parallel for a work of art » (*AHR* 92). Le caractère clos et simplifié du microcosme insulaire semble particulièrement à même d'accueillir ce type de récit « géométrique » et élagué, d'autant que l'île constitue en soi une proposition plus ou moins géométrique et circulaire, qui s'apparente à la structure du théâtre en rond antique. Par ailleurs, les comparaisons géométrique et théâtrale ont cela en commun qu'elles soulignent la dimension artificielle de cette création, qui ne s'efforce pas d'imiter la vie mais de créer une représentation qui se conforme à une certaine structure spatiale et narrative typique, ici celle de l'aventure insulaire : « Our art is occupied, and bound to be occupied, not so much in making stories true as in making them typical; not so much in capturing the lineaments of each fact, as in marshalling all of them towards a common end » (*AHR* 91). La fin de ce passage rappelle la façon dont Conrad et Ford concevaient eux aussi l'art narratif, qu'ils définissent comme une « progression d'effet », chaque mot étant mis au service de cette progression narrative : « In writing a novel we agreed that every word set on paper – *every* word set on paper – must carry the story forward and, that as the story progressed, the story must be carried forward faster and faster and with more intensity. That is called *progression d'effet*, words for which there is no English equivalent » (*Personal Remembrance* 210). Cette progression conduit selon eux à une forme d'accélération et d'intensification événementielle, idée à laquelle semble aussi souscrire Stevenson, qui associe le style épique à une plus grande concentration des événements : « a closer synthesis of events » (*AHR* 88).

Cette capacité à concentrer et à amplifier les événements apparaît tout aussi caractéristique de l'espace insulaire que celui de la simplification, comme on l'a vu au chapitre 3 à travers notre analyse de l'amplification et de la simplification épiques telles que définies par Georges Molinié. Il semble en effet que la dimension réduite de l'espace insulaire conduise à une concentration temporelle et à une forme d'intensification événementielle typiques du théâtre mais aussi de l'aventure insulaire, comme le remarque Nares au sujet du mystère qui entoure le drame qui s'est joué sur l'île de Midway, qu'il compare à un roman populaire : « O, dime novels are right enough. [...] Nothing wrong with the dime novel, only that things happen thicker than they do in life, and the practical seamanship is off-colour » (*TW* 230). Dans cet espace hétérogène, la fiction se mêle à la réalité, et la vérité (« right ») à une concentration événementielle et à une forme d'in vraisemblance fictionnelle potentiellement artificielles : « thicker », « off-colour ». Nares poursuit son analyse métatextuelle et réflexive du récit, soulignant le caractère éminemment inattendu de l'événement aventureux insulaire, qui survient à la manière du *deus ex machina* au théâtre et rompt avec toute vraisemblance et toute causalité logique : « it's the last thing you'd expect, so it's just the first that'll happen—some one dropping into this God-forgotten island where nobody drops in [...] » (*TW*

231). L'expression « dropping into » reflète bien le caractère théâtral de cette irruption, dont le mouvement descendant rappelle les mécanismes d'entrée en scène artificiels typiques au théâtre.

3.2. L'intrigue dramatique

On aperçoit dès lors l'essence dramatique du chronotope insulaire, qui permet la mise en scène d'événements au cœur de lieux qui s'apparentent à des scènes de théâtre, aptes à engendrer un phénomène d'intensification événementielle, à travers une mise en forme « géométrique » de l'aventure. On a déjà pu observer ce phénomène d'intensification aventureuse dans *Treasure Island*, où prolifèrent les chronotopes du seuil dont les transgressions rythment l'action, mais ce roman fait aussi l'objet d'une mise en scène théâtrale particulièrement réflexive de la part de Stevenson dans sa fable « The Persons of the Tale », qui met en scène un dialogue hors-scène entre Silver et Captain Smollett, qui aurait lieu au seuil de l'histoire entre les chapitres 32 et 33, et où les deux personnages apparaissent comme des acteurs commentant le rôle et l'intérêt des personnages qu'ils jouent : « After the 32nd chapter of *Treasure Island*, two of the puppets strolled out to have a pipe before business should begin again, and met in an open place not far from the story » (2). On retrouve le terme « puppets », qui souligne la façon dont Stevenson considère ses personnages comme des marionnettes, qui ne semblent toutefois pas si typiques et simplifiées que cela, car douées de volition et d'une existence individuelle, hors-scène ou hors-chapitre. Cette fable illustre à merveille le plaisir que prend Stevenson à brouiller les limites entre réalité et fiction et à exposer les ficelles de son art, en faisant pénétrer le lecteur dans les coulisses de la fiction, technique qui provoque même l'incrédulité des personnages : « I can't see how you and I, who don't exist, should get to speaking here, and smoke our pipes, for all the world like reality? » (« Persons » 7).

Il va plus loin dans *The Wrecker*, où il intègre ce jeu métatextuel et cette réflexion sur le caractère dramatique de la fiction au sein même du récit : l'intertexte théâtral est en effet transparent dans ce roman, qui se présente comme une succession d'actes et de scènes, associés à divers lieux. Durant son séjour à San Francisco, Dodd paraît attendre une intervention divine et théâtrale semblable lorsqu'il se découvre une fascination pour les îles mais s'avère incapable de franchir le pas et de s'y rendre, intervention qui a pour corollaire une dramatisation du changement d'espace et de scène : « [T]o divert me from all former paths and send me cruising through the isles of paradise, some force external to myself must be exerted; Destiny herself must use the fitting wedge; and little as I deemed it, that tool was already in her hand of brass » (*TW* 124). La matière métallique dont est constituée cette divinité met en évidence le caractère potentiellement construit et artificiel de ce dispositif mécanique : il sera décrit dans le passage qui suit en des termes qui l'apparentent à une scène de théâtre, dont les acteurs rejouent le drame qui s'est déroulé sur l'île de Midway. Dodd, assis à la table d'une auberge, est alors le spectateur médusé de l'entrée en scène spectaculaire de l'équipage du *Flying Scud* : « [W]ith the tramp of feet and a sudden buzz of voices, the swing-doors

were flung broadly open and the place carried as by a storm [...] » (*TW* 124). Ce théâtre en rond contient spectateurs et acteurs, comparés aux célèbres marionnettes britanniques entourées de leur public : « [T]he crowd [...] all prodigiously excited [...] contained a sort of kernel or general centre of interest, which the rest merely surrounded and advertised, as children in the Old World surround and escort the Punch-and-Judy man » (*TW* 124). En retrait au bout de l'allée qui sépare la foule en deux comme dans un théâtre, Dodd se fait alors l'illustrateur détaché de la scène : « The crowd, sympathising with my design, made a clear lane across the room; I was thus enabled, all unobserved myself, to observe with a still-growing closeness the face and the demeanour of Captain Trent » (*TW* 125). Le lexique théâtral rythme le passage qui suit, et souligne le caractère potentiellement artificiel et mensonger de cette scène : « [T]hat gentleman was now *rehearsing* the history of his misfortune » ; « in the *public* mind » ; « I was leaving *Act I, Scene I* of the *drama* of my life; and yet the *scene*, or rather the captain's face, lingered for some time in my memory. [...] [I]n his blue eyes I could detect the chill, and in the lines of his countenance spy the agitation of perpetual terror » (*TW* 126, nous soulignons). Dodd, ce fin observateur qui envisage sa vie comme une pièce de théâtre, a percé à jour le jeu de l'acteur et mis en évidence la distance qui sépare les apparences de la réalité au moyen de la référence théâtrale : cet intertexte théâtral se mêle ici à l'intertexte avec le roman policier (« detect »), où Dodd semble réaliser le portrait-robot de ces suspects, illustrant là encore l'extrême liminalité de ce texte qui explore la limite entre réel et fiction mais aussi la frontière entre les genres.

C'est le désir de lever le voile (ou le rideau) sur cette affaire qui le poussera à passer le seuil de San Francisco et à faire voile vers le Pacifique, mouvement spatial qui peut être interprété comme une tentative de briser le « quatrième mur » et de se rendre en personne sur la scène réelle de l'aventure, l'île de Midway : la métaphore théâtrale « leaving Act I, Scene I » illustre bien le caractère spatial de ce changement de scène, dont Dodd va devenir bien plus qu'un observateur passif. Cette île de l'entre-deux, « mid-way », est conforme à son onomastique puisqu'elle est tiraillée entre deux scènes, celle de l'île et celle du bateau, scènes qui subissent elles-mêmes un changement de décor et de personnages puisqu'elles accueillent tout d'abord les naufragés de l'équipage de Carthew, et semblent alors absolument silencieuses car dénuées d'oiseaux : « For the sea-fowl that harboured and lived there at the epoch of my visit were then scattered into the uttermost parts of the ocean, and had left no traces of their sojourn besides dropped feathers and addled eggs » (*TW* 357). Lorsque Dodd et sa troupe y parviennent, île et navire sont en effet couverts d'oiseaux et de leur fiente, ce qui opère un changement radical de décor et les empêche d'avoir accès à la vraie scène : « At that time, however, when we first stepped aboard, all was hidden under the droppings of innumerable sea-birds » (*TW* 197).

Mais cet espace n'est pas seulement un décor puisqu'il influe sur le déroulement de l'aventure, le navire se révélant bien plus difficile à fouiller du fait de la présence de ces oiseaux, tandis que sur

l'île ils empêchent toute trajectoire rectiligne. Lorsque Dodd finit par découvrir un indice dans la cale du navire, indice qui va changer le cours de l'histoire ou du moins de l'enquête, il s'efforce de conter cette découverte de la façon la plus dramatique possible à Nares, preuve de son intérêt pour l'art dramatique : « For some while I digested my discovery in private, reflecting how best, and how with most of drama, I might share it with the captain » (*TW* 218). Ce passage peut être interprété comme un commentaire métatextuel sur le travail de dramatisation et même de sensationnalisation de l'auteur, qui s'efforce lui aussi de frapper l'esprit de son lecteur-spectateur au moyen d'images et de scènes marquantes (« pictorial or picture-making romance » (*AGR* 241)) : Dodd utilise ici un support tout aussi visuel et intermédial puisqu'il présente à Nares une photographie et le croquis effectué à San Francisco, afin de dramatiser la révélation de l'usurpation d'identité. Lorsque Dodd fait la découverte inopinée des vestiges de la robinsonnade passée, cette révélation est présentée de manière tout aussi dramatique par l'auteur, puisqu'elle est tout d'abord retardée par un paragraphe descriptif, puis écourtée par ce qui s'apparente à un baisser de rideau théâtral qui résulte en une forme de concentration narrative, la robinsonnade se résumant en une image instantanée ou une brève scène : « It thus befell that though my discovery was both affecting and suggestive, I had no leisure to examine further. [...] and I received at once the image of a forlorn troop of castaways [...] » (*TW* 232). Le rideau tombe alors sur Midway, qui laisse presque immédiatement place au prochain théâtre de l'action à travers une ellipse en fondu-enchaîné, effet cinématographique qui se trouve comme projeté sur la scène plane de l'océan et la toile de fond vide du ciel : « With the fading out of that last vestige, the *Norah Creina* passed again into the empty world of cloud and water by which she had approached; and the next features that appeared, eleven days later, to break the line of the sky, were the arid mountains of Oahu » (*TW* 234).

Ainsi, lorsqu'il parvient aux abords de cette nouvelle scène et s'apprête à transgresser la loi en devenant contrebandier, le chronotope typique du seuil de l'île permet la mise en scène d'une crise et d'un tournant dans le récit, qu'il décrit en des termes tout aussi dramatiques : « It was now the crucial moment of our enterprise; we were now risking liberty and credit; and that for a sum so small to a man in my bankrupt station, that I could have laughed aloud in bitterness. But the *piece* was arranged, and we must *play* it to the finish » (*TW* 235, nous soulignons). Le déroulement implacable de cette farce tragi-comique fait de Dodd une sorte de marionnette impuissante, comme forcée par les circonstances à corrompre ses valeurs, comme en témoignent la voix passive et le modal déontique « must ». On retrouve ce lexique théâtral lorsque Dodd est sur le point de quitter San Francisco à la poursuite de Bellairs, et de se diriger vers la scène européenne du drame de sa vie : « The drama of the *Flying Scud* was entering on a new phase. It had been singular from the first: it promised an extraordinary conclusion; and I who had paid so much to learn the beginning might pay a little more and see the end » (*TW* 282). Dodd apparaît là encore comme le spectateur d'une pièce se déroulant dans diverses scènes, qui correspondent chacune à l'un des espaces qu'il

doit parcourir : la référence théâtrale permet ainsi de mettre en évidence le caractère dramatique et même « extraordinaire » de ces événements, conformément à la définition du théâtre donnée par Domenach et citée plus haut (5). Le navire sur lequel Dodd embarque pour se rendre en Europe sera la scène de sa rencontre avec Bellairs, qui lui semble tout aussi artificielle et théâtrale : « [T]he book, which I was sure he did not read—the sea, to which I was ready to take oath he was indifferent—the child, whom I was certain he would as lieve have tossed overboard—all seemed to me elements in a theatrical performance [...] » (*TW* 283). Accessoires, acteurs et décor sont là encore mis réflexivement en évidence et condamnés pour leur artificialité par un personnage-spectateur qui s'efforce, au moyen de ce balancement binaire, de démêler le vrai du faux et la réalité de la représentation théâtrale. Ces nombreux commentaires métatextuels permettent alors d'instaurer un dialogue entre le narrateur et le lecteur ou spectateur (puisqu'il narre son histoire à Mr Havens), à travers un franchissement du « quatrième mur » qui brouille la distinction entre réel et fiction, ou entre scène et monde, et illustre l'essence réflexive de l'écriture stevensonienne, qui aurait pu affirmer avec ce célèbre personnage de Shakespeare : « All the world's a stage, / And all the men and women merely players » (Shakespeare, *As You Like It* 2.7.138-39).

3.3. La scène de l'île

Dodd, semble-t-il, ne suspend jamais réellement son incrédulité, et correspond dès lors au lecteur modèle¹ tel que le conçoit Stevenson, lecteur qui s'apparente également au spectateur de théâtre : « No art produces illusion; in the theatre, we never forget that we are in the theatre; and while we read a story, we sit wavering between two minds, now merely clapping our hands at the merit of the performance, now condescending to take an active part in fancy with the characters » (*AGR* 247). Il ajoute que ce qui pousse le lecteur à suspendre son incrédulité, c'est précisément l'événement aventureux, qui permet au lecteur-spectateur de traverser le « quatrième mur » et de s'engager pleinement dans l'action :

It is not character, but incident, that woos us out of our reserve. Something happens, as we desire to have it happen to ourselves; some situation, that we have long dallied with in fancy, is realised in the story with enticing and appropriate details. Then we forget the characters; then we push the hero aside; then we plunge into the tale in our own person and bathe in fresh experience; and then, and then only, do we say we have been reading a romance. (*AGR* 247-48)

Dans le même essai, il insiste sur le caractère spatial de cet événement, chaque incident étant lié à un lieu ou à une scène spécifique :

One thing in life calls for another; there is a fitness in events and places. [...] And many of the happiest hours of life fleet by us in this vain attendance on the genius of the place and moment. It is thus that tracts of young fir, and low rocks that reach into deep soundings, particularly torture and delight me. Something must have

¹ Pour reprendre le terme élaboré par Umberto Eco dans son ouvrage *Lector in Fabula*, où il s'intéresse à la façon dont le texte prend en compte le lecteur, ou du moins le lecteur modèle auquel il s'adresse.

happened in such places, and perhaps ages back, to members of my race; and when I was a child I tried in vain to invent appropriate games for them, as I still try, just as vainly, to fit them with the proper story. Some places speak distinctly. Certain dank gardens cry aloud for a murder; certain old houses demand to be haunted; certain coasts are set apart for shipwreck. (AGR 233-34)

Il s'agit alors d'associer tel lieu ou telle scène à l'histoire ou à l'événement adéquat afin d'emporter l'adhésion du lecteur, ce qui illustre le caractère éminemment spatial de l'écriture stevensonienne. Il envisage en effet la narration comme un paysage événementiel, en perpétuelle évolution, où le décor est en interaction constante avec les personnages et ce qui advient :

[The novelist] can show his readers, behind and around the personages that for the moment occupy the foreground of his story, the continual suggestion of the landscape; the turn of the weather that will turn with it men's lives and fortunes, dimly foreshadowed on the horizon; the fatality of distant events, the stream of national tendency, the salient framework of causation. And all this thrown upon the flat board—all this entering, naturally and smoothly, into the texture of continuous intelligent narration. (« Victor Hugo » 21)

Conrad semble accorder une place tout aussi centrale au lieu, puisque la simple anecdote sur laquelle repose *Nostramo* ne suffit pas à lui inspirer un roman, et ce n'est que lorsqu'il imagine le personnage comme un acteur au cœur d'une scène spécifique qu'il parvient à visualiser les prémices de son roman, où la narration s'apparente à un voyage au cœur d'un paysage fondamentalement événementiel :

It was only when it dawned upon me that [...] he could be even a man of character, an actor and possibly a victim of the changing scenes of a revolution, it was only then that I had the first vision of a twilight country which was to become the province of Sulaco, with its high shadowy sierra and its misty campo for mute witnesses of events flowing from the passions of men short-sighted in good and evil. [...] Yet even then I hesitated, as if warned by the instinct of self-preservation from venturing on a distant and toilsome journey into a land full of intrigues and revolutions. (N 450-51)

Le lien intrinsèque qui unit espace et intrigue tend à prouver que l'aventure insulaire constitue bien un sous-genre à part entière, cet espace donnant lieu à un certain type d'événements et une certaine structure narrative, où l'écriture circule entre les différents lieux et scènes de cet espace : « L'aventure et le roman d'aventures semblent inséparables d'un lieu et du génie de ce lieu » (Gaugain 200). Du fait de son caractère clos et réduit, l'île apparaît ainsi comme un lieu particulièrement propice à la mise en scène d'événements bien spécifiques et à une forme de spatialisation de l'intrigue, dans la mesure où elle concentre de nombreux chronotopes typiques qui appellent autant de scènes : « Le pays de l'aventure n'est pas qu'un simple décor, il permet la mise en scène, la mise en acte de l'aventure. C'est pour cela que le pays d'aventure devient un vrai dispositif d'action, un terrain de jeu romanesque » (Gaugain 204).

Dans la lignée de l'aventure insulaire traditionnelle étudiée en première partie, l'île elle-même peut constituer une sorte d'événement spatial, dans la mesure où sa découverte change le cours de l'histoire. Dans *The Ebb-Tide* comme dans *Captain Singleton*, l'île constitue bien une interruption dans le cours de l'intrigue, le trio étant sur le point d'en venir aux mains sur le navire lorsque soudain : « Then came an interruption, welcome as the flowers in May » (*TET* 183). Quelqu'un crie

« Terre ! », et le trio de se précipiter sur le pont afin de scruter la ligne ininterrompue de l'horizon en quête de l'île providentielle, interruption spatiale par excellence, comme en témoigne la répétition du terme : « Search it as they pleased, not even the practised eye of Captain Davis could descry the smallest interruption » (*TET* 184). Puis, dès les abords de l'île, ils doivent bien sûr faire face au chronotope du seuil insulaire, dont on a vu combien il était propice à la tension narrative et à l'irruption de l'événement, chronotope qui se trouve précisément associé à la théâtralité dans *The Ebb-Tide*. L'entrée dans le lagon, qui mène comme on l'a vu à une accélération de l'aventure, permet en quelque sorte l'entrée des trois aventuriers dans le théâtre, dont ils incarnent dans un premier lieu les avides spectateurs, attendant impatiemment l'ouverture du rideau et la révélation du décor : « Of the whole of the low shores of the island, only this bight remained to be revealed. And suddenly, the curtain was raised; they began to open out a haven, snugly elbowed there, and beheld, with an astonishment beyond words, the roofs of men » (*TET* 189). On ne peut que noter le caractère théâtral de cette révélation, retardée jusqu'à la dernière seconde à travers l'élaboration d'une forte tension dramatique, mise réflexivement en évidence par la métaphore théâtrale de l'ouverture du rideau : cette tension correspond en tous points à la tension narrative telle que la définit Raphaël Baroni, puisqu'elle se caractérise à la fois par un phénomène de suspense, de curiosité et de surprise (24). L'expression « instantaneously disclosed » (*TET* 189) rappelle l'essence soudaine de l'irruption de l'événement au sein de l'aventure, événement qui est ici spatial puisqu'il consiste à révéler de manière absolument inattendue le caractère habité de cet espace. Observant cette nouvelle scène, il semble néanmoins que les spectateurs, qui ont pénétré dans le théâtre, en deviennent instantanément les acteurs, à travers un renversement soudain des rôles :

The *Farallones* were sure of it; their eyes dug in the deep shadow of the palms for some one hiding; if intensity of looking might have prevailed, they would have pierced the walls of houses; and there came to them, in these pregnant seconds, a sense of being watched and played with, and of a blow impending, that was hardly bearable. The extreme point of palms they had just passed enclosed a creek, which was thus hidden up to the last moment from the eyes of those on board; and from this, a boat put suddenly and briskly out, and a voice hailed. (*TET* 190-91)

Leur effort intense d'observation apparaît comme une tentative de percer le quatrième mur (« pierced the walls »), tandis que l'intensification événementielle typique de l'espace théâtral insulaire est illustrée par la métaphore « pregnant seconds ». Les trois acolytes deviennent alors les marionnettes (« being watched and played with ») d'une scène où l'espace permet une fois de plus de dramatiser « l'avènement de l'événement, l'instant en instance, l'actualité sur le point de se faire » (Jankélévitch 12), à travers un nouveau lever de rideau, introduit par le point-virgule : c'est alors l'entrée en scène soudaine (« suddenly and briskly ») du *deus ex machina* presque littéral, Attwater, qui rompt le quatrième mur et vient à la rencontre des spectateurs à bord de sa « machine » nautique, répondant à leurs interrogations quant à la nature de l'île.

Cet espace, qui apparaît bien comme un théâtre, semble une scène vide en attente d'événements : « The isle, at this hours, with its smooth floor of sand, the pillared roof overhead, and the prevalent illumination of the lamps, wore an air of unreality like a deserted theatre or a public garden at midnight » (*TET* 220). Du sol au plafond en passant par les piliers et l'éclairage, la métaphore théâtrale est ici filée, et souligne le caractère potentiellement irréel de cet espace, à l'interface entre réel et fiction, à l'image du lagon-miroir mentionné quelques lignes plus bas : « [S]tars of all degrees looked down on their own images in that vast mirror [...] » (*TET* 220). La scène qu'accueillera ce théâtre ambivalent sera celle, cruciale, de la tentative de suicide d'Herrick, dont on a vu qu'elle constituait un important tournant dans le récit : son échec à mettre fin à sa vie, et donc au récit, est là encore exprimé à travers la métaphore théâtrale (« these imaginary spectators » ; « let him drop the curtain » (*TET* 228)), qui fait de sa vie même une pièce de théâtre absurde et tragique. On a vu à quel point le tournant psychologique et existentiel de l'aventure la tirait vers son pôle sérieux et tragique, et c'est précisément au croisement entre aventure et drame existentiel, événement spatial et psychologique, que se situe le chronotope ambivalent du théâtre insulaire, qui permet la mise en scène des actions mais aussi des passions des personnages. La surface plane du lagon retrouve alors sa profondeur, et le théâtre vide de l'île, l'épaisseur événementielle et psychologique de la tragédie.

De façon similaire dans *The Island of Doctor Moreau*, l'île apparaît comme une scène vide où pénètrent acteurs et événements : « I remember the green stillness of the island and the empty ocean about us as though it was yesterday. The place seemed waiting for me » (*IDM* 75). Elle contient par ailleurs divers chronotopes, qui accueillent divers types d'événements : on a déjà étudié le chronotope du seuil, mais il y a également celui de la forêt, lieu de rencontres étranges qui mettent en crise le rapport au monde de Prendick au moyen de l'hésitation fantastique, et celui du ravin, dont l'accès permet à Prendick d'assister et même de participer à la scène particulièrement surnaturelle de la cérémonie de l'apprentissage de la « loi ». Cet espace de l'entre-deux, « a chasm », « a narrow ravine between two tumbled and knotty masses of blackish scoriae » (*IDM* 56), mène à une sorte de passage au cœur des profondeurs volcaniques de l'île (« a narrow passage between high walls of lava, a crack in its knotted flow » (*IDM* 57)), allée bordée de diverses grottes, qui semble une scène éclairée de part et d'autre par des lumières artificielles : « [O]n either hand the light smote down through a narrow channel into the central gloom » (*IDM* 56). L'une de ces grottes apparaît en outre comme une sorte de théâtre ou d'amphithéâtre semi-circulaire : « I hesitated – had half a mind to bolt the way I had come – and then, determined to go through with the adventure, gripped my nailed stick about the middle, and crawled into the little evil-smelling lean-to after my conductor. It was a semicircular space, shaped like the half of a beehive [...] » (*IDM* 57). Le passage de ce seuil permet à Prendick d'assister à un spectacle étrange, qui mêle danse et chant, auquel il participe tout en se refusant à suspendre totalement son incrédulité, à l'image du spectateur

de théâtre décrit par Stevenson : « Superficially the contagion of these brute men was upon me, but deep down within me laughter and disgust struggled together » (*IDM* 59). De fait, ce spectacle s'apparente là encore à une sorte de farce grotesque, qui sera écourtée par l'arrivée d'un autre *deus ex machina*, Moreau : « Looking in the direction in which they faced I saw coming through the haze under the trees beyond the end of the passage of dens the dark figure and awful white face of Moreau. [...] For a moment I stood horror-struck » (*IDM* 62). Cette entrée théâtrale, dramatisée par la longue phrase qui retarde la révélation de l'identité de l'intrus, produit bien l'effet de surprise escompté sur Prendick, qui semble frappé par la foudre divine : le choc provoqué par ce tournant inattendu est mis en évidence spatialement dans le texte à travers l'isolement de la dernière phrase au sein d'un paragraphe séparé, qui reflète l'aspect dramatique de cette entrée en scène inattendue. Le rivage de l'île sera ensuite, et à nouveau, le lieu d'une crise et d'un tournant dans le récit, crise qui se double d'une portée existentielle et tragique puisque Prendick menace lui aussi de se suicider, bien que les deux autres parviennent à l'en empêcher : l'exploration des profondeurs de l'île aura donc mené à un questionnement existentiel et métaphysique, où l'aventure linéaire se double d'une épaisseur morale.

Dans *Lord Jim*, Patusan apparaît également comme une nouvelle scène où Jim peut projeter son imaginaire, comme en témoigne le lexique théâtral : « He left his earthly failings behind him and that sort of reputation he had, and there was a totally new *set* of conditions for his imaginative faculty to work upon. Entirely new, entirely remarkable » (*LJ* 167, nous soulignons). Lorsque Jim fait visiter cet espace à Marlow, il lui présente ce décor comme s'il en avait été l'architecte et le décorateur, ou même le scénographe :

“Wonderful effect,” said Jim by my side. “Worth seeing. Is it not?” And this question was put with a note of personal pride that made me smile, as though he had had a hand in regulating that unique spectacle. He had regulated so many things in Patusan! Things that would have appeared as much beyond his control as the motions of the moon and the stars. (*LJ* 169)

L'emploi des termes « spectacle » et « regulated » illustre le caractère potentiellement artificiel et construit de cet univers théâtral, dont Jim apparaît comme le metteur en scène (« control ») mais aussi l'acteur : « [T]he part into which Stein and I had tumbled him unwittingly, with no other notion than to get him out of the way [...] » (*LJ* 169), la polysémie du terme « part » ainsi que le recours au lexique du déplacement illustrant la dimension fondamentalement spatiale de ce rôle, indissociable des caractéristiques spécifiques du lieu. En effet, l'expérience de Jim à Patusan est associée à une forme d'intensification événementielle, soulignée par Marlow : « Yet you too in your time must have known the intensity of life, that light of glamour created in the shock of trifles, as amazing as the glow of sparks struck from a cold stone—and as short-lived, alas! » (*LJ* 173). C'est bien l'arrivée de Jim à Patusan qui provoque ce « shock of trifles » et, lorsqu'il raconte son histoire à Marlow, ils effectuent un trajet spatial qui lui permet de replacer chaque événement à l'endroit même où il s'est déroulé, illustrant l'ancrage spatial du récit : « This is where I was prisoner for

three days » (*LJ* 190) ; « This is where I leaped over on my third day in Patusan » (*LJ* 192) ; « The story: Haven't I heard the story? I've heard it on the march, in camp [...]; I've listened to a good part of it on one of the twin summits [...]. "It all started from here," he said [...] » (*LJ* 201). La narration de ce haut fait épique (« Homeric » (*LJ* 206)), déjà devenu une légende, a pour corollaire une forme d'amplification de la stature de Jim : « It was... immense! Immense! » (*LJ* 207). Cette amplification épique résulte précisément du caractère insulaire de Patusan, qui permet de mettre en scène l'aventure épique à une échelle réduite et isolée de tout autre repère scalaire :

His loneliness added to his stature. There was nothing within sight to compare him with, as though he had been one of these exceptional men who can be only measured by the greatness of their fame; and his fame, remember, was the greatest thing around for many a day's journey. You would have to paddle, pole, or track a long weary way through the jungle before you passed beyond the reach of its voice. Its voice was not the trumpeting of the disreputable goddess we all know—not blatant—not brazen. It took its tone from the stillness and gloom of the land without a past, where his word was the one truth of every passing day. (*LJ* 208)

Au sein de ce territoire réduit, apte à produire un effet de loupe, Jim apparaît alors comme une sorte de héros mythique, demi-dieu dont le territoire s'étend aussi loin que sa légende voyage, preuve du caractère purement fictionnel ou mythologique de cet espace. C'est dans ce lieu que pénétrera l'événement final qui mènera à sa perte, événement spatial incarné par l'arrivée de Brown et de sa troupe, qui apportent le chaos au cœur de la scène bien ordonnée où s'affaire Jim : « I have no hesitation in imparting to you all I know of the last episode that, as he used to say, had "come to him" » (*LJ* 259). La métaphore spatiale, soulignée par l'emploi des guillemets, illustre le caractère dramatique de cet événement, qui pénètre sur la scène comme dans une pièce de théâtre : « [T]ill at last, running his appointed course, [Brown] sails into Jim's history, a blind accomplice of the Dark Powers » (*LJ* 270). Cette intrusion spatiale semble incarner l'irruption du *fatum* tragique, et on a déjà vu à quel point les protagonistes apparaissaient comme des personnages de tragédie, doublant la dramatisation spatiale des événements d'une mise en scène des passions, des conflits et des dilemmes humains, qui lui confère davantage de profondeur.

C'est un phénomène similaire que l'on observe avec l'arrivée de Jones et de ses acolytes à Samburan, l'île constituant une sorte de scène permettant de dramatiser le conflit entre rêve et réalité, ou entre aventure classique et aventure moderne :

Cependant, pour Joseph Conrad, la caricature d'un jardin originel conjuguée à l'effet symbolique puissant que procure l'île, permet une dramaturgie puissante. L'île est un lieu de tension voire de transformation. Tout cela permet à l'auteur en effet de placer son personnage principal face à une situation apparemment hors du commun en un lieu apparemment hors des limites du monde. (*Le Boulicaut* 69)

Cette irruption de l'événement entraîne de fait une forme de concentration événementielle, liée à un sentiment de danger omniprésent : « [E]verything around him had become unreasonable, unsettled, and vaguely urgent, laying him under an obligation, but giving him no line of action. [...] The outer world had broken upon him [...] » (*V* 243). Le Bungalow de Heyst est l'une des scènes majeures de l'action, et on retrouve le lexique théâtral lorsque Ricardo épie les faits et gestes de ses

habitants et semble un spectateur tout aussi avide que le trio de *The Ebb-Tide*, engagé dans un effort similaire pour briser le « quatrième mur » ou même pénétrer dans la coulisse : « Excellent eyes! The only thing that they could not penetrate was the dark oblong of the doorway on the verandah under the low eaves of the bungalow's roof. And that was vexing. [...] Surely she would come out presently! Why didn't she? » (V 264). Au lieu de l'entrée en scène tant attendue de Lena, c'est Wang qui semble y apparaître comme par magie, dans une version burlesque du *deus ex machina* :

He was not conscious of having looked away; and yet right there, in the middle of the picture, without having come round the right-hand corner or the left-hand corner of the house, without falling from the sky or surging up from the ground, Wang had become visible, as large as life, and engaged in the young-ladyish occupation of picking flowers. Step by step, stooping repeatedly over the flower-beds at the foot of the verandah, the startlingly materialised Chinaman passed off the scene in a very commonplace manner, by going up the steps and disappearing in the darkness of the doorway. (V 265)

Le terme « picture » met en évidence l'aspect artificiel de ce décor, tandis que le narrateur énumère ensuite les divers mécanismes d'entrée en scène théâtrale, dont l'artifice semble avoir fonctionné puisque Ricardo ne parvient pas à en déceler les ficelles. Il est néanmoins incapable de demeurer spectateur passif, et finit par passer le quatrième mur, instant dramatisé par le motif du franchissement du seuil :

His will having very little to do with it, Ricardo, darting swift glances in all directions, found himself at the steps of the Heyst bungalow. Once there, falling under an uncontrollable force of attraction, he mounted them with a savage and stealthy action of his limbs, and paused for a moment under the eaves to listen to the silence. Presently he advanced over the threshold one leg—it seemed to stretch itself, like a limb of india-rubber—planted his foot within, brought up the other swiftly, and stood inside the room, turning his head from side to side. (V 267)

On retrouve le caractère absolument spontané et instinctif de l'action aventureuse, tandis que la pause dramatique qui précède le franchissement, lui-même dilaté au moyen du passage entre tirets qui mime dans l'espace textuel l'étirement de la jambe, construit un effet de ralenti presque filmique, dramatisant ainsi la transition de la stase à l'action, momentanément suspendue au cœur de « l'instant en instance, [...] l'actualité [...] *sur le point de se faire* » (Jankélévitch 12). Deux autres obstacles séparent néanmoins Ricardo de la scène réelle de l'action, puisque la porte qui donne sur la chambre de Lena ouvre en réalité sur un rideau : « A curtain! This unforeseen veil, baffling his curiosity, checked his brusqueness » (V 269). Cet obstacle inattendu retarde à nouveau l'action, précédée cette fois d'un lever de rideau et d'un autre moment d'observation intense où Ricardo apparaît comme un prédateur observant sa proie, pause narrative qui permet au lecteur-spectateur d'observer le décor avant l'entrée en scène du personnage : « She was there, her fingers busy with her dark hair, utterly unconscious, exposed and defenceless—and tempting » (V 270). Mais ce moment de stase nous donne également accès aux pensées du personnage, conférant par là même une forme d'épaisseur à la trame événementielle, le franchissement de la surface du décor octroyant davantage de profondeur à la scène : l'intrigue aventureuse semble désormais alterner entre stase

et mouvement, entre enchaînement linéaire des événements et pause tensives, qui se doublent d'une exploration morale et psychologique des personnages.

Si pour Conrad la terre est une scène (« Geography » 2), l'île constitue dès lors une version microcosmique et concentrée de cette scène, permettant d'observer à échelle réduite le drame de la vie, qui conjugue selon lui passion et action :

It is safe to say that for the majority of mankind the superiority of geography over geometry lies in the appeal of its figures. [...] The earth is a stage, and though it may be an advantage, even to the right comprehension of the play, to know its exact configuration, it is the drama of human endeavour that will be the thing, with a ruling passion expressed by outward action marching perhaps blindly to success or failure, which themselves are often undistinguishable from each other at first. (« Geography » 2)

Conrad oppose ici à l'écriture géométrique que semblait défendre Stevenson, et qui rappelait la morphologie « géométrique » du conte tel que définie par Propp (Moretti, *Atlas* 85), une forme d'écriture géographique, apte à redonner une certaine épaisseur à l'aventure en remettant l'acteur au centre de l'action, et la passion dramatique au cœur de la scène. Si Stevenson avait semblé rejeter toute forme d'épaisseur et de désordre au profit d'une forme « géométrique » et simplifiée dans son essai « A Humble Remonstrance », la méthode narrative simplificatrice, au service d'une intrigue épurée, n'apparaissait en rien incompatible avec la complexité effective du contenu dans le passage cité plus haut (*AHR* 100). De la même manière, dans « A Gossip on Romance », il semble dans un premier temps différencier absolument écriture dramatique et écriture romanesque, donnant la préférence à cette dernière, ce qui tend à mettre en question la combinaison entre action et drame proposée par Conrad :

Drama is the poetry of conduct, romance the poetry of circumstance. The pleasure that we take in life is of two sorts—the active and the passive. Now we are conscious of a great command over our destiny; anon we are lifted up by circumstances, as by a breaking wave, and dashed we know not how into the future. Now we are pleased by our conduct, anon merely pleased by our surroundings. (*AGR* 232)

Comme on peut le voir, les circonstances romanesques, qu'on pourrait aussi appeler les événements, sont liées à la scène de l'action (« the surroundings ») et à une narration active et spatiale, illustrée par la métaphore de la vague, tandis que le drame est associé à une forme de narration plus passive et statique, en lien avec le développement psychologique du personnage. Si Stevenson semble tout d'abord donner la prééminence aux événements ou aux « incidents », et aux scènes auxquelles ils sont liés (la côte qui appelle le naufrage, la maison qui ne peut qu'être hantée), seuls à même de tirer le lecteur de sa réserve et de donner forme et vie aux rêves universels des hommes (*AGR* 236-47), l'idéal fictionnel vers lequel il tend consiste en réalité en une synthèse entre le romanesque et le dramatique, entre l'intérêt narratif pour les événements et l'intérêt moral (c'est-à-dire l'intérêt pour les pensées et les dilemmes des personnages), synthèse qu'il définit comme une forme épique :

In the highest achievements of the art of words, the dramatic and the pictorial, the moral and romantic interest, rise and fall together by a common and organic law. Situation is animated with passion, passion clothed upon

with situation. This is high art; and not only the highest art possible in words, but the highest art of all, since it combines the greatest mass and diversity of the elements of truth and pleasure. Such are epics, and the few prose tales that have the epic weight. (*AGR* 241-42)

Comme le montre Raphaël Luis, « il s'agit de créer une trame événementielle répondant à un désir inconscient du lecteur, et d'habiter cette trame par des personnages faisant naître une réflexion morale et ayant un caractère de vérité » (283). L'écriture dramatique au sens où nous l'avons employée jusqu'ici semble bien combiner ces deux éléments, puisqu'elle réside à la fois en une intensification de la trame événementielle et en une forme d'intensification psychologique et morale, où les divers chronotopes étudiés permettent la mise en scène de crises qui ne sont plus seulement narratives mais aussi existentielles et parfois tragiques. La forme géométrique devient alors profondément géographique, et reprend une certaine épaisseur à la fois événementielle et psychologique, ce qui semble faire toute la modernité de Stevenson, Conrad et Wells, qui redonnent une certaine profondeur spatiale à l'aventure romanesque linéaire et temporelle en réconciliant effort artistique et quête de la vérité :

Continuous narration is the flat board on to which the novelist throws everything. And from this there results for him a great loss of vividness, but a great compensating gain in his power over the subject; so that he can now subordinate one thing to another in importance, and introduce all manner of very subtle detail, to a degree that was before impossible. (« Victor Hugo » 21)

C'est précisément ce que nous avons pu observer par exemple au sujet de la narration spatialisée des événements ayant eu lieu à Patusan, qui constitue également un moyen pour Marlow d'explorer la psychologie de Jim et de redonner ainsi une épaisseur géographique et psychologique à l'enchaînement linéaire de l'action. On constate un phénomène similaire dans *The Wrecker*, qui apparaît comme le récit spatial par excellence, se déplaçant de lieu en lieu et de scène en scène, comme le remarque Stevenson lui-même dans l'épilogue :

Why dedicate to you a tale of a caste so modern; full of the details of our barbaric manners, and unstable morals;—full of the need and the lust of money, so that there is scarce a page in which the dollars do not jingle;—full of the unrest and movement of our century, so that the reader is hurried from place to place and sea to sea, and the book is less a romance than a panorama;—in the end, as blood-bespattered as an epic? (*TW* 404)

On voit bien là la façon dont Stevenson envisage le récit géographique ou panoramique comme un moyen d'ajouter à la littérature romanesque et événementielle une dimension « dramatique » ou morale (« manners » ; « morals »), en associant exploration spatiale et exploration morale et psychologique, dramatisée par les différentes scènes spatiales explorées, qui mettent à la fois le récit et le personnage en crise : « [T]he fiery and not quite romantic struggle for existence with its changing trades and scenery, and two types in particular [...] » (*TW* 405). Il s'agit bien là d'adapter l'écriture aventureuse et épique à l'époque moderne, en calquant la structure du récit sur le mouvement constant d'une époque en perte de repères, et en ramenant les passions dramatiques à des dilemmes peut-être moins nobles, mais plus actuels. Aussi, c'est bien l'apparente superficialité

mécanique et formelle du roman policier (« the appearance of insincerity and shallowness of tone » ; « an airless, elaborate mechanism » (*TW* 405)) qu'il tente de compenser en lui adjoignant une forme de réalisme psychologique et historique : « [I]f the tale were gradually approached, some of the characters introduced (as it were) beforehand, and the book started in the tone of a novel of manners and experience briefly treated, this defect might be lessened and our mystery seem to inhere in life » (*TW* 405). La surface mécanique du récit se double alors d'une épaisseur réaliste et psychologique, qui permet peut-être d'atteindre l'idéal de l'épique tel que l'avait défini Stevenson, bien que la question de cette réussite demeure ouverte : « as blood-bespattered as an epic? ».

Que ce soit à travers la juxtaposition dialogique et stratigraphique d'époques, de textes et d'espaces hétérogènes au sein de l'hétérotopie insulaire, à travers la transgressivité associée au franchissement des multiples frontières que comprend cet espace, ou à travers la combinaison du narratif et du dramatique qui densifie la trame géographique du récit, le choix du chronotope insulaire semble bien résulter en une concentration fondamentale de l'aventure au tournant du siècle. Le motif de la frontière ainsi que l'essence théâtrale de l'espace insulaire introduisent de surcroît une forte spatialisation du récit, dont la trame événementielle semble dépendre de la spécificité du chronotope insulaire et des différentes scènes qui lui sont associées, mais aussi des déplacements spatiaux des protagonistes entre elles. C'est ce phénomène de spatialisation narrative qu'il nous faut désormais étudier plus avant, en nous intéressant à la façon dont la structure géographique et les caractéristiques spatiales de l'île influent sur la forme et l'espace même du texte.

Chapitre 9 : Nouveau paysage insulaire et spatialisation du récit

« L’archipel est errant, de terre en mer,
il s’est ouvert de houle et de petit matin. »

— Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*.

« J’ai vu des archipels sidéraux ! et des îles
Dont les cieus délirants sont ouverts au vogueur :
– Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t’exiles,
Million d’oiseaux d’or, ô future Vigueur ? »

— Arthur Rimbaud, « Le Bateau ivre. »

Nous avons vu au chapitre 5 à quel point l’île changeait de visage au tournant du siècle, et se paraît d’atours bien plus ambivalents, évolution qui semble liée à la spécificité de cette époque, et à la perte de repères métaphysiques et spatio-temporels qui la caractérise : « À une temporalité déconstruite correspond un éclatement spatial qui se traduit souvent par un investissement massif de la géographie » (Westphal, *Géocritique* 37). Il s’agit alors de comprendre dans quelle mesure cette reconfiguration de l’espace insulaire affecte aussi la configuration de l’espace textuel, menant à une plus grande spatialisation de sa forme, dont la structure semble épouser celle de l’île ou des îles : « Il ne s’agit plus de repérer des référents géographiques, mais des structures spatiales, voire des schèmes assez abstraits, qui informent les thèmes mais aussi la composition et l’écriture d’une œuvre. C’est une topologie plutôt qu’une topographie » (Collot 121). La perte de sens qui caractérise cette époque frappe ainsi non seulement l’espace tel qu’il est représenté dans la diégèse, mais aussi l’espace du texte, qui rompt avec la linéarité classique du roman et sa forme bien finie et circulaire, y opposant une forme remarquablement spatiale, qui anticipe sur la tendance postmoderne telle que la définit Westphal :

Alors que le fleuve du temps est sorti de son lit pour former un marécage, la ligne du roman a quitté l’anonymat du pur déroulement rectiligne, faisant surface à son tour. La dis-location de la durée traditionnelle a provoqué une re-localisation du texte dans l’espace. En quelque sorte, le *locutus* s’est rapproché du *locus*, le *tropos* du *topos*. (*Géocritique* 39)

Le principe d’« isotropie » qui caractérise cette époque, et que Westphal définit, rappelons-le, comme « le propre d’un espace objet de mouvements, de tensions, qu’aucun ordre supérieur ne vient assujettir à une hiérarchie » (*Géocritique* 65), s’applique aussi bien à l’espace insulaire qu’à l’espace textuel, les caractéristiques topographiques nouvelles de l’île influant sur la forme de l’œuvre. Nous nous proposons d’étudier ce processus de spatialisation et d’insularisation formelles selon quatre axes, et nous intéresserons en premier lieu au questionnement du rapport entre marge et centre au sein des œuvres de notre corpus, l’excentricité insulaire conduisant à une revalorisation

de la marge et même à une abolition du rapport hégémonique entre marge et centre, tant au niveau spatial que textuel. Cette spatialisation de l'aventure insulaire se traduit également par la construction d'une forme que nous qualifierons d'archipélagique, qui ne se fonde plus sur une structure circulaire mais sur un espace textuel désormais fragmenté, propice à une circulation narrative et lectorielle multi-directionnelles. Mais l'essence archipélagique de cet espace a également pour corollaire une forme de répétitivité variationnelle, le cercle unique et clos de l'île s'ouvrant vers des trajectoires et un récit de plus en plus spiraux. Enfin, la mise en flottement de l'ancrage spatial de l'île conduit à une forme de dérive narrative qui épouse de manière fondamentalement isomorphique l'espace lisse de l'île.

1. Excentricités insulaires : recentrer la marge

1.1. Marges spatiales et déterritorialisation

Au cours des chapitres précédents, nous avons déjà pu observer à quel point l'île telle qu'elle est présentée dans nos récits est un lieu de marginalité superlative, dans la mesure où elle se trouve bien souvent à la fois isolée, déserte et coupée du monde par une frontière plus ou moins poreuse. Cette marginalité semble dès lors favoriser une certaine forme d'excentricité et de subversivité centrifuge, qui s'illustre à la fois en termes politiques, littéraires et narratifs, et conduit à une mise en question des hiérarchies bien établies.

Notre étude de l'archive insulaire nous a par exemple permis de déceler la dimension contestataire de l'hétérotopie insulaire, qui devient un tiers espace hybride, lequel met en question l'hégémonie du centre métropolitain et colonial : « Identity is claimed either from a position of marginality or in an attempt at gaining the centre: in both senses, ex-centric » (Bhabha 177). Il semble que l'île participe de ces deux dynamiques, en ce qu'elle constitue non seulement une marge contestataire mais tend également à se substituer au centre, ou du moins à lui disputer sa centralité : rappelons-nous que du point de vue des insulaires, l'île n'est en effet pas une marge mais un centre, *omphalos* pour les Grecs ou « centre secret du monde » pour les Samoans, comme en témoigne l'onomastique du nom de leur archipel. La marge devient alors un nouveau centre, apte à faire concurrence à l'ancien : dans *The Beach of Falesá* par exemple, le récit ne débute pas dans la métropole mais au seuil de l'île, qui apparaît comme le centre vers lequel tend Wiltshire, auparavant marginalisé sur une autre île (« living for the most part solitary among natives » (TBF 3)). Si ce centre semble tout d'abord assez métropolitain, lieu de commerce où convergent colons et missionnaires de diverses origines, c'est néanmoins la partie « sauvage » de l'île, espace a priori marginal, qui deviendra le nouveau « centre secret » de l'île et de l'histoire, où convergeront l'ensemble des personnages : ce tiers espace contient en effet la clé de la résolution de l'énigme qui entoure Case, et sera le théâtre de la révélation finale, à l'issue de la confrontation entre Wiltshire

et son ennemi. Cet espace est aussi le lieu d'une mise en question des hiérarchies coloniales et genrées, Uma partant à la rescousse de son mari tandis que c'est la conquête conjointe de ce lieu qui permet à Wiltshire de s'associer au chef insulaire Maea contre Case. Union matrimoniale et partenariat moral et financier permettent ainsi de proposer une troisième voie, hybride et excentrique, qui dissout la dichotomie entre marge et centre dans un processus de « créolisation » (Glissant, *Tout-Monde* 25) subversif : « Il s'agit en quelque sorte du centre de la périphérie, ou plus exactement de la zone de contact entre un centre qui se dissipe et une périphérie qui s'affirme. Cet espace est tout sauf homogène ; il permet la synthèse de toutes les différences, la réduction de certaines fractures » (Westphal, *Géocritique* 117).

De façon similaire dans « The Isle of Voices », le récit ne prend plus pour centre de référence la métropole mais la première île sur laquelle débute le récit, l'île de Molokai dans l'archipel d'Hawaï, point de départ et de retour du voyage initiatique de Keola : l'adoption du point de vue de l'insulaire inverse dès l'abord le rapport entre centre et périphérie, les hommes blancs étant perçus comme des étrangers marginaux au regard de ce centre narratif insulaire (« foreigner » (*IOV* 103)). Lorsque Keola décide d'élire domicile sur une île basse qu'il croit extrêmement marginale car déserte et lointaine, cette marge se superpose toutefois au centre puisqu'il semble à Keola qu'il est revenu à son point de départ : « So that after all we may have sailed in a circle, and I may be quite near to Molokai, and this may be the very beach where my father-in-law gathers his dollars » (*IOV* 114). La capacité de son beau-père à se déplacer instantanément dans l'espace abolit dès lors les distances spatiales, conduisant à un brouillage de la distinction entre marge et centre, qui semblent réversibles. L'espace a priori doublement marginal de la partie extérieure de l'île, où même les habitants de l'île craignent de se rendre, est en effet le point focal où convergent des sorciers venus du monde entier pour changer des feuilles d'arbres en dollars : « All tongues of the earth were spoken there; the French, the Dutch, the Russian, the Tamil, the Chinese » (*IOV* 119). Ce « centre de la périphérie » et cette « zone de contact » (Westphal, *Géocritique* 117) devient alors un lieu de résistance à l'exploitation coloniale, puisque la tribu se décide finalement à récupérer ce tiers espace en coupant les arbres dont se servaient les sorciers, tandis qu'il permet aussi à Keola de retourner vers son île centrale et de vaincre ainsi son beau-père Kalamake, associé à l'oppression financière occidentale et symboliquement plus blanc que les blancs (« more white to look upon than any foreigner » (*IOV* 103)) : la tribu autochtone et Keola parviennent ainsi à revendiquer leur identité de façon éminemment excentrique, à la fois « depuis une position marginale » et « en s'efforçant d'atteindre le centre¹ » (Bhabha 177).

C'est donc l'île qui devient le nouveau point de référence au tournant du siècle, et se dote soit d'une marge interne, soit d'une marge externe qui permet aux auteurs d'interroger et d'inverser

¹ Texte original cité plus haut : « Identity is claimed either from a position of marginality or in an attempt at gaining the centre: in both senses, ex-centric », nous traduisons.

le rapport entre centre et périphérie : dans « The Bottle Imp », c'est bien San Francisco qui devient le territoire exotique et lointain où se rend le protagoniste, originaire d'Hawaï. Cette inversion du motif du voyage d'exploration souligne le caractère fondamentalement relatif du rapport entre marge et centre, qui apparaît en fin de compte comme dépendant du point de vue plutôt que comme une polarité spatiale stable, preuve de l'aspect excentrique et transgressif du traitement de l'espace insulaire chez nos auteurs :

[La transgressivité] s'oppose à la staticité, qui fixerait à tout jamais les pôles de référence, autrement dit le centre et la périphérie, le point privilégié et la série infinie des points qui se situeraient dans un pourtour plus ou moins distant. Dans un contexte de dépassement de cette bipolarité, l'état de transgressivité est le nom que l'on donnera à la perpétuelle oscillation entre centre et périphérie, aux rapprochements que les forces périphériques tenteront d'opérer à l'égard du centre. (Westphal, *Géocritique* 83)

C'est une inversion tout aussi transgressive que l'on retrouve dans *The Ebb-Tide*, qui prend pour point de repère Tahiti, laquelle devient le nouveau centre d'où cherchent à s'évader les protagonistes : ils tentent tout d'abord de s'échapper en pensée ou en rêve, par le pouvoir magique de l'imagination. Herrick se fait alors conteur, et transporte ses deux acolytes sur son tapis volant fictionnel, par le truchement intertextuel des *Mille et Une Nuits*. La contrée exotique à laquelle rêve Herrick n'est pas une île lointaine mais bien le centre-ville de Londres, qui se superpose en un instant à l'île, brouillant la distinction entre marge et centre :

The one minute I was here on the beach at three in the morning, the next I was in front of the Golden Cross at midday. At first I was dazzled, and covered my eyes, and there didn't seem the smallest change; the roar of the Strand and the roar of the reef were like the same: hark to it now, and you can hear the cabs and buses rolling and the streets resound! (*TET* 131)

C'est alors la métropole qui devient l'espace paradisiaque rêvé par les habitants des îles (« Heaven » (*TET* 131)), tandis que l'île se dote de caractéristiques proprement métropolitaines, ce qui conduit à une forme de déterritorialisation du centre, le tapis volant permettant au trio comme à Keola de retomber sur l'ancien centre par le truchement du nouveau : « De la couche centrale à la périphérie, puis du nouveau centre à la nouvelle périphérie, passent des ondes nomades ou des flux de déterritorialisation qui retombent sur l'ancien centre et s'élancent vers le nouveau » (Deleuze et Guattari, *Mille* 70). Lorsqu'ils quittent finalement leur nouveau centre et parviennent à un espace insulaire particulièrement marginal, car éloigné de toutes les voies maritimes, ils y retrouvent toutefois une image de l'ancien et même du nouveau centre, qui se superposent à son paysage exotique, tissant un réseau d'images hétérogènes et ouvrant des « flux de déterritorialisation » entre centre et périphérie : « He tortured himself to find analogies. The isle was like the rim of a great vessel sunken in the waters; it was like the embankment of an annular railway grown upon with wood » (*TET* 188). L'aspect à la fois exotique et urbain de ce qui nous est apparu comme une image ancienne de la Nouvelle Cythère est renforcé un peu plus loin par la comparaison du bruit des vagues à celui d'un train : « like the passing of a train » (*TET* 187), et celui des alizés dans les palmiers au bourdonnement d'une ville (« a humming bass like the roar of cities » (*TET* 251)). Le

trope de la comparaison permet ainsi de déjouer le rapport de force hégémonique et unilatéral qui régissait la polarité marge-centre au sein des représentations exotiques typiques, en les mettant au même niveau linguistique : l'oscillation constante du point de vue met en évidence la relativité de leurs positions, et fluidifie les images exotiques figées en s'installant dans un état perpétuel de transgressivité.

On retrouve ce jeu entre centre et périphérie chez Conrad, notamment dans *Victory* où il déplace le centre spatial du récit vers l'archipel malais, « the Archipelago » (V 64) : « Roughly speaking, a circle with a radius of eight hundred miles drawn round a point in North Borneo was in Heyst's case a magic circle » (V 6). Il fait ensuite de Samburan le nouveau centre de son monde, microcosme circulaire qui redouble en miniature le cercle de l'archipel, comme en témoigne la carte que figure le prospectus publicitaire promouvant cette mine de charbon :

From the first he had selected Samburan, or Round Island, for the central station. [...] We greatly admired the map which accompanied [the prospectus] for the edification of the shareholders. On it Samburan was represented as the central spot of the Eastern Hemisphere with its name engraved in enormous capitals. Heavy lines radiated from it in all directions through the tropics, figuring a mysterious and effective star—lines of influence or lines of distance, or something of that sort. Company promoters have an imagination of their own. (V 22)

Là encore, le pouvoir de l'imagination et l'emploi d'un autre type de figure, cartographique et symbolique cette fois, permettent de mettre en question le rapport entre marge et centre, et d'esquisser ce que Deleuze et Guattari appelleraient des « lignes de fuite » au regard de cette relation hégémonique binaire, les « lignes d'influence » radiant désormais depuis le centre insulaire et vers la métropole, tandis que leur signification semble ouverte (« or something of that sort »). On prend ici toute la mesure de la puissance de représentation idéologique de la carte qui choisit de mettre « au milieu », au centre, ce qu'elle veut privilégier, et ne constitue en rien une forme de représentation neutre. Si l'inversion du rapport de force apparaît tout d'abord comme une opération publicitaire mensongère au vu de l'exploitation réelle des ressources de Samburan par cette puissance extérieure et métropolitaine, elle deviendra cependant effective lorsque cette entreprise fera faillite et que la nature sauvage reprendra, comme on l'a vu, ses droits sur l'île, à travers un processus de déterritorialisation et de reterritorialisation végétale. De surcroît, au sein de ce monde insulaire c'est désormais l'Angleterre qui apparaît comme une contrée étrange et dangereuse, où le partenaire de Heyst, Morrison, trouvera la mort avant même d'avoir vu naître leur entreprise :

He parted from his brig and disappeared from our ken; but we heard that he had written a letter or letters to Heyst, saying that London was cold and gloomy; that he did not like either the men or things, that he was "as lonely as a crow in a strange country." [...] Whether his exertions in the city of London had enfeebled his vitality I don't know [...]. (V 21)

Cette contrée sombre, peuplée de créatures et d'hommes étranges, semble regorger de dangers insoupçonnés, contrairement à ce que suggère le narrateur : « Nobody amongst us had any

interest in men who went home. They were all right; they did not count any more. Going to Europe was nearly as final as going to Heaven. It removed a man from the world of hazard and adventure » (V 21-22). On voit bien à quel point ces inversions constantes du point de vue fluidifient le rapport entre marge et centre, où la métropole se présente tantôt comme un lieu de danger exotique, tantôt comme un ailleurs paradisiaque et dénué d'événements, bien que dans les deux cas, l'absence d'intérêt que lui portent les habitants de l'archipel mette en question son aspect désirable et sa centralité.

Chez Wells, la dichotomie entre marge et centre apparaît tout aussi brouillée, en particulier au retour de Prendick en Angleterre, dont la figuration se fonde sur une inversion similaire. En effet, Prendick ne parvient plus à différencier les habitants de la métropole de ceux de l'île, de sorte que c'est désormais le macrocosme qui semble imiter et dupliquer le microcosme : « I feel as though the animal was surging up through them; that presently the degradation of the Islanders will be played over again on a larger scale » (*IDM* 130). Là encore, cette similitude est exprimée au moyen de divers tropes, tels que la métaphore et la comparaison, qui reflètent la fluidification des frontières entre animalité et humanité, île et métropole, marge et centre : « I would go out into the streets to fight with my delusion, and prowling women would mew after me, furtive craving men glance jealously at me, weary pale workers go coughing by me with tired eyes and eager paces like wounded deer dripping blood [...] » (*IDM* 131). Prendick décide alors de s'excentrer, et s'éloigne de Londres pour s'installer à la campagne ; c'est là qu'il découvre un nouveau centre possible vers lequel tendre, centre lui-même éminemment marginal puisqu'il s'agit du monde céleste : « There it must be, I think, in the vast and eternal laws of matter, and not in the daily cares and sins and troubles of men, that whatever is more than animal within us must find its solace and its hope » (*IDM* 131). Il retrouve alors dans les étoiles, nouveau centre de la périphérie, la possibilité d'une île ou plutôt d'un archipel, et une ligne de fuite ouverte à la déterritorialisation et à l'escapisme.

1.2. Des auteurs de la marge : du décentrement à la liminalité

Il s'agit alors de comprendre pourquoi nos auteurs s'installent délibérément au cœur de la marge, et la façon dont cette position spatiale liminaire éclaire leur posture littéraire : on pourrait en effet considérer qu'ils sont tous trois des auteurs de la marge, Stevenson de par ses origines écossaises, Conrad du fait de ses origines polonaises, et Wells en raison de ses influences intellectuelles « excentriques », sa formation étant davantage scientifique et journalistique que littéraire. Chacun d'entre eux semble à la fois reconnaître cette position marginale, mais aussi en user consciemment pour interroger ou transgresser le rapport entre marge et centre. Dans son essai « The Foreigner at Home », Stevenson souligne par exemple la marginalité superlative de l'Écosse, et notamment des Highlands :

It is not only when we cross the seas that we go abroad; there are foreign parts of England; and the race that has conquered so wide an empire has not yet managed to assimilate the islands whence she sprang. Ireland, Wales and the Scottish mountains still cling, in part, to their old Gaelic speech. (3-4)

La région des Highlands apparaît paradoxalement comme une marge intérieure (« abroad » ; « foreign » ; « parts of England »), apte à mettre en question l'hégémonie coloniale et linguistique de l'Angleterre, mais elle est aussi présentée comme l'un des centres insulaires d'où l'Angleterre serait issue (« the islands whence she sprang »), opérant ainsi un recentrement de la marge. Il poursuit dans cette veine transgressive et inverse le rapport entre ici et là-bas, intérieur et extérieur lorsqu'il décrit l'Angleterre du point de vue de l'Écossais : « A Scotchman may tramp the better part of Europe and the United States, and never again receive so vivid an impression of foreign travels and strange lands and manners as on his first excursion to England » (*TFH* 9). C'est désormais l'Angleterre qui constitue l'espace marginal par excellence, comme en témoigne l'usage de la tournure superlative ainsi que le terme « excursion », tandis que c'est depuis l'espace central de l'Écosse qu'on part explorer cette contrée étrange et périphérique. La vision romantique de l'Écosse, objet de fascination exotique pour les Anglais au XIX^e siècle dans le sillage des écrits de Scott, est ici remplacée par la vision exotique de l'Angleterre du point de vue de l'Écossais, inversion ou même sub-version du point de vue qui opère une dissolution fondamentale des hiérarchies politiques traditionnelles, et du rapport regardant-regardé.

On observe une inversion similaire lorsque Stevenson s'installe à Samoa et découvre les subtilités de la culture locale, notamment le rite du partage de l'ava, la boisson locale, avec ses hôtes. Il en fait le récit à Sidney Colvin dans une lettre, et rapporte la teneur d'une conversation qu'il aurait eue avec Fanny sur le chemin du retour :

Could we ever stand Europe again? Did she appreciate that if we were to go back to London, we should be *actually jostled* in the street? And there was nobody in the whole of Britain who knew how to take their ava like a gentleman. 'Tis funny to be thus of two civilisations – or, if you like, of one civilisation and one barbarism. And, as usual, the barbarism is the more engaging. (*Letters*, 4: 256)

Le pouvoir de séduction de la marge est tel qu'elle devient un nouveau centre, d'où il semble impossible de revenir sans décentrer l'ancien : les Samoans sont ici les gentlemen, tandis que les Britanniques apparaissent curieusement dépourvus de bonnes manières, à travers une nouvelle inversion du rapport entre marge et centre. Dès lors qu'il a été initié à ce rite local, l'appartenance de Stevenson se fait double ou même triple puisqu'il n'est plus seulement l'auteur de la marge écossaise mais aussi le *Tusitala* samoan, non plus seulement marginal et exilé mais essentiellement liminaire, provenant de deux civilisations ou même de trois. C'est aussi à cette époque qu'il prend publiquement position contre les pratiques coloniales à Samoa, et s'appuie sur son expérience personnelle de la marge écossaise pour établir un parallèle entre la situation des Samoans et celle des habitants des Highlands et des îles écossaises un siècle auparavant :

It was perhaps yet more important that I had enjoyed in my youth some knowledge of our Scots folk of the Highlands and the Islands. Not much beyond a century has passed since these were in the same convulsive and

transitory state as the Marquesans of to-day. In both cases an alien authority enforced, the clans disarmed, the chiefs deposed, new customs introduced, and chiefly that fashion of regarding money as the means and object of existence. The commercial age, in each, succeeding at a bound to an age of war abroad and patriarchal communism at home. In one the cherished practice of tattooing, in the other a cherished costume, proscribed. In each a main luxury cut off: beef, driven under cloud of night from Lowland pastures, denied to the meat-loving Highlander; long-pig, pirated from the next village, to the man-eating Kanaka. The grumbling, the secret ferment, the fears and resentments, the alarms and sudden councils of Marquesan chiefs, reminded me continually of the days of Lovat and Struan. (*South Seas* 11)

Son appartenance doublement marginale lui permet ainsi de mettre en question la vision et les pratiques coloniales ethnocentriques, notamment anglaises, ce qui conduit à l'époque à une forme de marginalisation de ses écrits, perçus comme trop réalistes et politiquement subversifs. C'est ce que note par exemple Julia Reid, qui cite notamment les critiques de Henry James et d'Oscar Wilde à l'égard des écrits de Stevenson à Samoa : « I see that romantic surroundings are the worst surroundings possible for a romantic writer. In Gower Street Stevenson could have written a new *Trois Mousquetaires*. In Samoa he wrote letters to *The Times* about the Germans » (cité dans Reid, *Science* 139). Un pan entier des écrits tardifs de Stevenson fut ainsi relégué à la périphérie de son œuvre et passé sous silence du fait de sa marginalité à la fois spatiale, politique et littéraire, comme le remarque Roslyn Jolly, qui met en évidence ces trois facteurs et souligne l'importance du facteur spatial : « [T]he Pacific world seemed to readers too marginal, too eccentric, to be the setting for important literature » (« Introduction » xxx). Cette marginalisation s'étendit ensuite à l'ensemble de son œuvre au début du XX^e siècle, puisqu'elle fut reléguée à la périphérie du canon littéraire du fait de son appartenance du moins partielle aux genres marginaux de la littérature populaire, transgressivité générique qui participe de la volonté de l'auteur de toucher un lectorat plus large :

Indeed, it seems that [Stevenson] crossed too many artistic boundaries, and early twentieth-century literary taxonomists punished him for his repeated trespassing by relegating him to a lowly and marginal position in the academic canon—way down, on the boundary between serious literature and boys' stories and other products of popular culture. (Dury et Ambrosini, *Writer of Boundaries* xiii)

Mais c'est précisément cette marginalité initiale qui permet désormais de re-centrer ses écrits, à travers non pas une réévaluation qui les replacerait au cœur du canon, mais plutôt une mise en question de la validité des hiérarchies littéraires bien ancrées : « And, yet, precisely the ex-centric nature of Stevenson's diversified and provocative opus, with its conscious intertwining of the "popular" and the "artistic", can turn into an asset. [...] As a result, Stevenson, the *marginal* novelist, gradually emerged, rather, as a *liminal* writer [...] » (Dury et Ambrosini, *Writer of Boundaries* xiv). La liminalité se substitue alors à la marginalité dans la mesure où elle œuvre à subvertir la hiérarchie entre marge et centre, à tel point que la posture transgressive et novatrice de Stevenson semble fondamentalement liée à sa volonté d'explorer le potentiel créatif de la périphérie, et de mettre la marge au centre de son œuvre.

La marginalité de Conrad semble tout aussi fondamentale à la compréhension de la modernité subversive de ses écrits, l'excentricité de ce positionnement conduisant inévitablement à un point de vue dé-centré sur la norme ou le canon, comme le remarque Edward Saïd :

Conrad's realization is that if, like narrative, imperialism has monopolized the entire system of representation [...], your self-consciousness as an outsider can allow you actively to comprehend how the machine works, given that you and it are fundamentally not in perfect synchrony or correspondence. Never the wholly incorporated and fully acculturated Englishman, Conrad therefore preserved an ironic distance in each of his works. (*Culture* 25)

Outre la distance ironique et transgressive au regard de l'idéal impérialiste permise par ce point de vue excentrique, Conrad adopte une posture littéraire tout aussi liminaire que celle de Stevenson, comme le souligne Richard Ambrosini :

[Conrad] sought ways to reach out to the British public by combining literary ambitions and the adoption of the popular narrative forms available in the literary market. In this fundamentally dialogic attempt he found models and inspiration in the corpus of writing created by the supreme late Victorian manipulator and creator of subgenres, RLS, his "secret sharer." [...] The Stevenson who was Conrad's "secret sharer" was the writers' writer who had intentionally chosen to occupy in the British literary establishment a liminal position similar to the one into which Conrad, as a Polish expatriate, had been forced by historical events. (« History » 16-18)

Malgré son refus de reconnaître l'influence de Stevenson, il semble que leur positionnement littéraire se fonde sur la même quête de lignes de fuite ou de flux de déterritorialisation pour la fiction, qui « retombent sur l'ancien centre et s'élancent vers le nouveau » (*Mille* 70), en se logeant au point ou plutôt sur la ligne d'oscillation entre marge et centre. Tout comme Stevenson, cette quête le conduira tout d'abord à une forme de marginalisation littéraire, comme le remarque Linda Dryden, qui souligne la façon dont certains critiques contemporains de Conrad ont pu le reléguer au rang d'auteur périphérique du fait de ses origines slaves et de l'excentricité de ses écrits au regard de la norme politique, littéraire mais également spatiale. Elle cite notamment une lettre à Garnett dans laquelle il s'insurge contre cette catégorisation réductrice, suite à la publication de *The Secret Agent* : « I've been so cried up of late as a sort of freak, an amazing bloody foreigner writing in English (every blessed review of S.A.¹ had it so – and even yours) that anything I say will be discounted on that ground by the public » (cité dans Dryden, *Fin-de-Siècle* 164). De façon similaire, c'est le caractère « exotique » de la fiction malaise de Conrad qui poussera Leavis à rejeter ce pan de sa fiction hors de la « Great Tradition » et à la marge de son œuvre, par opposition à ses travaux plus tardifs considérés comme supérieurs car plus proches du canon littéraire et moins « malais ». Mais c'est bien ce positionnement liminaire et dialogique qui nous semble aujourd'hui particulièrement fécond, en ce qu'il s'inscrit en faux au regard des hiérarchies littéraires et spatiales, et tend vers une forme universelle et même globale de fiction. C'est cette tension et ce potentiel duel que décela Woolf dès 1925, soulignant sa capacité à satisfaire à la fois un public enfantin et un public littéraire avisé :

¹ Il s'agit là d'une abréviation de *The Secret Agent*, roman publié en 1907 par Conrad.

Schoolboys of fourteen, driving their way through Marryat, Scott, Henty and Dickens, swallowed him down with the rest; while the seasoned and fastidious, who in a process of time have eaten their way to the heart of literature and there turn over and over a few precious crumbs, set Conrad scrupulously upon their banqueting table. (cité dans Dryden, *Fin-de-siècle* 133)

Par opposition à cette réévaluation précoce, Wells, pourtant reconnu pour le caractère novateur de ses « scientific romances » à la fin du XIX^e siècle, fut quant à lui relégué à la marge du roman réaliste canonique mais aussi du modernisme au début du XX^e siècle en Angleterre, en raison de son intérêt pour le *romance* et pour une écriture à la fois scientifique et engagée politiquement, plutôt que consciemment littéraire et artistique (Dryden, *Fin-de-Siècle* 155) : « Wells was dismissed by the burgeoning early twentieth-century modernist movement as [...] a prosaic, redundant representative of a past age [...] » (Starr 8-9). De fait, c'est bien le choix de l'aventure littéraire mixte, à la croisée du *romance* et du réalisme, qui est à l'origine de la marginalisation initiale de nos auteurs, du fait de son caractère apparemment régressif et fondamentalement excentrique : « L'aventure est extravitale, extraterritoriale, extraordinaire, c'est-à-dire hors de l'ordre (*extra ordinem*), exceptionnelle et littéralement excentrique. Tout ce qui commence par extra ou ex s'applique à elle » (Jankélévitch 32). Si elle apparaît tout d'abord aussi excentrique et marginale que les auteurs qui y ont recours, la version « littéraire » ou « sérieuse » qu'ils en proposent se situe en réalité tout comme eux au seuil liminaire entre marge et centre, littérature populaire et littérature sérieuse, conformément au principe selon lequel « pour qu'il y ait aventure, il faut être à la fois dedans et dehors » (Jankélévitch 15).

C'est donc paradoxalement le choix de ce genre qui est à l'origine d'une réévaluation de leurs œuvres dès le début du XX^e siècle notamment au sein de la critique française, comme on l'a déjà évoqué au chapitre 4. Tous trois sont de surcroît des auteurs de la transition, qui débutent leur carrière littéraire au seuil d'un nouveau siècle, et à la charnière entre réalisme, *romance* et modernisme, comme en témoigne l'un des seuls ouvrages ouvrant des parallèles entre Stevenson et Conrad, intitulé *Stevenson and Conrad: Writers of Transition* (Dryden, Arata et Massie), tandis que le seul ouvrage comparant Conrad et Wells à notre connaissance met également l'accent sur leur appartenance commune à la scène littéraire transitionnelle de la « fin de siècle » (Dryden, *Fin-de-Siècle*).

1.3. Marges textuelles excentriques : la puissance du milieu

Il s'agit alors d'innover non pas depuis la marge, ou depuis le centre, mais dans cet entre-deux transitoire, au beau milieu :

L'autre manière de recommencer, au contraire, c'est reprendre la ligne interrompue, ajouter un segment à la ligne brisée, la faire passer entre deux rochers, dans un étroit défilé, ou par-dessus le vide, là où elle s'était arrêtée. Ce n'est jamais le début ni la fin qui sont intéressants, le début et la fin sont des points. L'intéressant, c'est le milieu. Le zéro anglais est toujours au milieu. Les étranglements sont toujours au milieu. On est au milieu d'une ligne, et c'est la situation la plus inconfortable. On recommence par le milieu. Les Français pensent

trop en termes d'arbre : l'arbre du savoir, les points d'arborescence, l'alpha et l'oméga, les racines et le sommet. C'est le contraire de l'herbe. Non seulement l'herbe pousse au milieu des choses, mais elle pousse elle-même par le milieu. (Deleuze, *Dialogues* 50-51)

Là réside peut-être la spécificité de nos auteurs, qui tentent de recommencer non pas en repartant à zéro, à partir d'une table rase, mais en se logeant au milieu de l'ancien (l'épique, le mythe) et du nouveau, de la marge et du centre, du haut et du bas, du canon et de sa périphérie : c'est là le propre du rhizome deleuzien, qui « n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde [...]. Contre les systèmes centrés (même polycentrés) à communication hiérarchique et liaisons pré-établies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique [...] » (Deleuze et Guattari, *Mille* 32-32). C'est peut-être pour cette raison qu'une analyse des marges du texte apparaît particulièrement féconde, dans la mesure où ces espaces textuels liminaires fonctionnent en isomorphisme avec les marges diégétiques et interrogent le rapport entre centre et périphérie mais aussi entre début et fin, pour y substituer l'espace créatif du milieu.

De fait, on a vu à quel point la fin des œuvres de notre corpus demeurerait bien souvent ouverte, nombre d'entre elles se terminant de façon abrupte ou par une interrogation. Cette absence de finalité fait de la marge textuelle le lieu d'une mise en question de l'autorité narrative et de sa capacité à conclure le texte en verrouillant le sens, comme c'est le cas dans « *The Isle of Voices* » par exemple, qui s'achève au milieu vacillant d'une interrogation. De façon peut-être encore plus marquante, une œuvre comme *Kidnapped* ne s'achève pas sur un point mais au milieu d'une ligne, dans cet « espace inconfortable » qui se refuse à conclure et laisse David au seuil de la résolution de ses aventures : « The hand of Providence brought me in my drifting to the very doors of the British Linen Company's bank » (*K* 222). Comme le remarque Nathalie Jaëck : « In a totally unexpected and disorienting way, David halts just there, and leaves the reader stranded just before "the advent of the (final) event", right in the middle – the jump will remain suspended for six years, until the publication of *Catriona* in *Atalanta*, in 1892 [...] » (« *To Jump* » 39). Elle explique en effet que l'incipit de *Catriona* reprendra le récit presque où David l'avait laissé, aux portes de la banque, élidant simplement la narration de ce qui s'est joué entre ses murs : il s'agit bien là de recommencer par le milieu en reprenant « la ligne interrompue » et en y ajoutant un nouveau segment, où la ligne brisée apparaît symptomatique de la façon dont ce roman d'aventures littéraire rompt avec la linéarité typique du roman classique.

Cette ligne est en effet interrompue par un commentaire marginal, entre crochets, où la figure énigmatique d'un éditeur usurpe et déstabilise l'autorité du narrateur central à qui il vole le dernier mot, laissant la conclusion à venir en suspens : « Just there, with his hand upon his fortune, the present editor inclines for the time to say farewell to David. How Alan escaped, and what was done about the murder, with a variety of other delectable particulars, may be some day set forth » (*K* 222). Stevenson explique dans une lettre à Colvin le caractère dissident de la marge textuelle finale,

qui offre à l'auteur la possibilité de prendre davantage de liberté au regard de l'unité rythmique narrative : « The dénouement of a long story is nothing; it is just a “full close”, which you may approach and accompany as you please – it is a coda, not an essential member in the rhythm [...] » (*Letters* 3 : 309). C'est pourtant dans ce « rien » et dans cette « coda » narrative que s'exprime la liberté improvisatrice de Stevenson, son caractère périphérique l'autorisant à se soustraire à la structure rythmique organisatrice du récit et à le conclure, pour filer la métaphore musicale, sur une cadence rompue.

La fiabilité du narrateur avait d'ailleurs déjà été mise en question à la marge paratextuelle initiale du texte, constituée d'une carte des Highlands figurant la ligne des pérégrinations de David, et désignée comme « the probable course of David Balfour's Wanderings » (voir annexe 6). Stevenson explique dans la note à cette carte la signification de cette ligne intermittente, elle aussi interrompue à plusieurs reprises en son milieu : « It must be sometimes dotted to show uncertainty; sometimes full » (*K* lii). Ainsi, il semble que même l'auteur ne soit pas certain de la trajectoire de son personnage, et mine dès l'abord l'autorité de son narrateur en niant toute possibilité d'un récit mimétique et fiable, la carte a priori scientifique étant devenue une simple esquisse (« sketch »), et l'itinéraire « improbable » (*K* lii-iii), une véritable ligne de fuite pour la fiction au tournant du siècle : « the improbability of the itinerary is not so great as it appears, for my hero was trying to escape – like all heroes... » (*K* liii). Cette fin obscure et suspendue de la note anticipe dès le début sur la fin puisqu'elle reflète à merveille l'absence de conclusion du roman, qui se clôt (ou plutôt s'ouvre) lui aussi sur la ligne interrompue du trajet de David, mimée par le tiret long, suivie d'un commentaire entre crochets, le modal « may » et la répétition de l'adverbe « whatever » opérant à la manière de points de suspension ouvrant sur une suite à venir (*K* 222). La fin de cette note cartographique apparaît d'autant plus surprenante que David est en réalité tout sauf « like all heroes », preuve de l'aspect paradoxal de ce dispositif paratextuel qui n'a plus pour fonction d'ancrer le texte dans le réel mais plutôt dans l'espace intermédiaire ou intermittent entre réalité et fiction.

Un certain nombre de textes qui s'étaient ouverts sur un récit-cadre ne figurent de surcroît aucun retour à ce dernier et préfèrent là aussi laisser la conclusion ouverte et la ligne du récit brisée, se refusant à boucler le cercle : c'est le cas par exemple de *Lord Jim*, qui se clôt sur la fin du manuscrit de Marlow où il affirme précisément son incapacité à conclure, pas plus que le narrateur « omniscient » qui délègue ou excentre son autorité narrative centrale vers le narrateur a priori marginal qu'est Marlow. Ce dernier donne lui-même le dernier mot à Stein, ce personnage de la marge hétérotopique qui laisse sa phrase en suspens (« preparing to leave... » (*LJ* 318)) et met une fin performative au récit en annonçant sa propre fin, par un ultime geste d'adieu à ses coléoptères. Les papillons figés se confondent ici avec les personnages du récit et notamment Jewel, que nous nous préparons nous-mêmes à quitter. Le récit se clôt alors au milieu d'une phrase et d'un geste de la main suspendus, laissant la porte ouverte à toutes les interprétations : « Who knows? » (*LJ* 318).

De façon quelque peu différente, *Victory*, qui s'était ouvert sur un récit à la première personne pour ensuite évoluer vers un narrateur omniscient, use de la marge finale du dernier chapitre pour mettre ultimement en question l'autorité de ce narrateur omniscient, lequel ne semble plus pouvoir prendre en charge la narration après la mort de Lena : on revient alors au personnage de Davidson, qui avait déjà tenté, en vain, de percer le mystère de Heyst et de son île au début du récit en s'y arrêtant périodiquement. C'est à lui que le narrateur délègue le dernier mot, où il reconnaît lui aussi son incapacité à livrer la fin du récit et à expliquer la mort de Heyst et de Jones : « I suppose » (V 383) ; « I suppose he tumbled into the water by accident—or perhaps not by accident. [...] Who knows? » (V 384). La ligne du récit demeure ainsi suspendue au milieu de cette alternative exclusive, et s'ouvre littéralement sur du vide ou du « rien » : « Nothing! » (V 385).

La fin de *The Wrecker* ne figure pas non plus de retour au récit-cadre du narrateur omniscient du prologue, lequel avait introduit la narration de Dodd comme un récit véridique (« true » (TW 13)), ni au récit emboîté de ce dernier, qui sont remplacés par une intervention paratextuelle tout aussi surprenante que celle de l'éditeur dans *Kidnapped*. De fait, cette annexe paratextuelle se présente tout d'abord comme un épilogue dédié à Will Low par l'éditeur du texte, qui aurait rencontré Dodd et serait ainsi parvenu à obtenir le fin mot de l'histoire : « The truth is, since I have been mixed up with Havens and Dodd in the design to publish the latter's narrative, I seem to feel no want for Carthew's society » (TW 403). Ce « dispositif attestataire » (Racault, « Géographie et Topographie » 249), qui semble a priori témoigner de la véracité du récit et renforcer l'autorité narrative centrale, est toutefois mis en question par la deuxième partie de l'épilogue, où Stevenson explique la genèse du récit à Will Low et met en évidence son caractère essentiellement fictionnel et construit, comme en témoigne la métaphore architecturale « the scaffolding of the tale » (TW 404), ainsi que l'explication détaillée de l'exercice complexe d'hybridation générique, entre roman policier et roman de mœurs, sur lequel repose la construction du récit.

À la marge du récit et à la frontière liminaire entre réalité et fiction, cet épilogue est en réalité central à la compréhension du roman, puisqu'il permet de fournir une conclusion excentrée et même excentrique aux aventures de Dodd et de Carthew en instaurant une interaction dialogique entre auteur et protagoniste mais aussi entre auteur et lecteur, dont il s'efforce d'anticiper les potentielles questions, tout en introduisant une réflexion métatextuelle sur la construction narrative et générique du récit. Stevenson retrace ainsi la façon dont il s'est efforcé avec Lloyd Osbourne de recentrer le roman policier moderne et populaire en l'associant au roman réaliste classique et canonique, et compare cette méthode dialogique à celle de nul autre que l'illustre Charles Dickens, soulignant le caractère paradoxal de cette association hétérogène : « Here, you will say, is a prodigious quantity of theory to our halfpenny worth of police novel » (TW 405). Bien qu'il retombe sur le centre canonique du roman réaliste, le passage par la marge du roman policier permet de lui emprunter sa structure libre et de s'élancer vers un nouveau centre, qui préfère aux

points de départs et aux points finaux l'espace créatif du milieu : « We had long been at once attracted and repelled by that very modern form of the police novel or mystery story, which consists in beginning your yarn anywhere but at the beginning, and finishing it anywhere but at the end » (*TW* 405). Il semble alors que ce récit pousse littéralement « par le milieu », et use de la marge textuelle pour subvertir le canon en se logeant dans l'entre-deux, entre réalité et fiction, théorie et pratique, texte et métatexte, littérature populaire et grand art. Littérature de genre et roman réaliste apparaissent finalement comme de simples outils techniques au service de la création d'un art de la fiction idéal et universel, apte à parvenir à une forme de vérité, qui devient le centre réel et fuyant du texte :

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire, centre non pas fixe mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus certain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. (Blanchot, *Espace* 42)

C'est précisément ce qui se joue au cœur de *Lord Jim*, qui figure la quête du centre insaisissable de la vérité sur Jim, lequel ne semble toujours pas atteint à la marge finale du texte, et continue sa fuite spatiale par-delà le seuil textuel : « And that's the end. He passes away under a cloud, inscrutable at heart » (*LJ* 318).

La marge paratextuelle, qu'elle soit une carte, un poème, un prologue ou un épilogue, devient alors le lieu d'une mise en flottement du centre du texte, comme en témoigne également le poème liminaire de *Treasure Island*, qui place a priori le récit au cœur de la marge littéraire à la fois archaïque et populaire du *romance*. La véracité de cette affirmation sera toutefois niée par la modernité réelle du récit, faisant de cette marge le lieu d'une mise en scène excentrique de la distance ironique et réflexive de cet auteur liminaire, qui déplace le centre du récit vers des questionnements métatextuels et artistiques bien plus complexes. En cela elle se conforme à la définition que fournit Genette du paratexte, qui constitue selon lui une « “[z]one indécise” entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) » (*Seuils* 8).

Tout comme Stevenson, Wells et Conrad jouent eux aussi sur le rapport entre texte et paratexte, dedans et dehors, marge et centre, comme en témoigne l'introduction quelque peu problématique de *The Island of Doctor Moreau*, qui semble à première vue jouer son rôle attestatoire, puisqu'elle a pour but de renforcer la vraisemblance du récit et son ancrage dans la réalité en apportant la preuve de sa véracité. Elle permet notamment au neveu de Prendick de présenter le récit de son oncle comme un journal de voyage apparemment fiable, de localiser la scène de l'intrigue sur une île connue, « Noble's Isle » (*IDM* 5), et d'affirmer la vraisemblance de la trame temporelle du récit : « [A] date that tallies entirely with my uncle's story » (*IDM* 6). Le choix de la narration à la première personne permet également de renforcer l'autorité du narrateur, dans la mesure où le récit semble émaner directement du personnage principal, offrant un accès direct à la

vérité des faits qui favorise la suspension de l'incrédulité du lecteur : « I have the best evidence for this assertion – I am one of the four men » (*IDM 7*).

Toutefois, la fiabilité de ce narrateur est mise en question dès l'abord par sa propension à se contredire, puisqu'il n'évoque le nombre de quatre hommes que pour le nier immédiatement : « I must state that there never were four men in the dinghy; the number was three » (*IDM 7*). Il ouvre de surcroît son récit sur une affirmation qu'il s'empressera aussitôt de démentir : « I do not propose to add anything to what has already been written concerning the loss of the *Lady Vain*. [...] I have now, however, to add to the published story of the *Lady Vain* another as horrible, and certainly far stranger » (*IDM 7*). Cette mise en flottement de l'autorité du narrateur est initiée dès l'introduction de son neveu, qui suggère immédiatement l'idée de sa folie (« was supposed demented » ; « his case was discussed among psychologists at the time »), mais aussi l'absence réelle de preuve quant à la véracité de cet étrange récit, nulle trace des « Beast Folk » n'ayant été retrouvée : « this narrative is without confirmation in its most essential particulars » (*IDM 5*). Cet élément paratextuel oscille ainsi dès l'abord entre réalité et fiction, véracité et invraisemblance, usant du potentiel créatif de la marge pour faire vaciller l'autorité narrative centrale : ce doute oscillatoire sera confirmé par le seuil final du récit, qui se garde de conclure à la folie ou à la santé d'esprit du personnage, laissant le récit comme suspendu entre réalité et hallucination, au cœur fécond du milieu.

Les « Notes de l'auteur » que Conrad adjoint à ses œuvres semblent jouer un rôle tout aussi ambivalent, puisqu'elles permettent là aussi de jeter des ponts entre réalité et fiction, évoquant la genèse à la fois réelle et fictive de ses récits : Maxime Leroy propose notamment dans sa thèse d'envisager la préface ou la note de l'auteur « non comme une simple marge, mais comme une véritable interface, au sens qu'a ce mot dans la pensée systémique » (70), et s'appuie en particulier sur les préfaces et notes de Conrad. La note à *Nostramo* est particulièrement représentative de l'ambivalence de cet élément interfacial, dans la mesure où Conrad évoque l'anecdote et le personnage réel ayant inspiré son récit, mais prétend également avoir rencontré ses personnages fictifs, visité cette contrée imaginaire, et s'être appuyé sur l'improbable manuscrit de son vénérable ami Don José Avellano pour l'histoire du Costaguana, mention qui semble là encore attester de la véracité du récit : « My principal authority for the history of Costaguana » ; « I hope that my accuracy will be trusted » ; « each [historical allusion] is closely related to actuality » (*N 451*). La mise en place de ce dispositif attestatoire a paradoxalement pour effet de mettre en lumière la fictionnalité du récit puisqu'il affirme dans un même temps que le Costaguana est une contrée fictive (« vision » (*N 450*)) et que ses personnages sont créés de toutes pièces ou à partir de modèles réels (« I modelled her on my first love » (*N 453*)), contradiction qui souligne le caractère construit de toute fiction prétendument réaliste. Il semble finalement que la distinction entre réalité et fiction devienne de plus en plus floue même dans l'esprit de l'auteur, qui désire revoir la figure d'Antonia, laquelle se confond avec son modèle réel, oscillation reflétée par l'ajout marginal de la question

énigmatique entre parenthèses : « That's why I long sometimes for another glimpse of the "beautiful Antonia" (or can it be the Other?) » (N 454). Nathalie Martinière analyse cet usage de la « Note de l'auteur » comme une sorte d'annexe ou de dépendance textuelle, qui brouille la limite entre réalité et fiction :

Avec l'ajout de la note de l'auteur au roman, la fiction se voit contester son caractère fictif qui se vaporise dans la Note, où les personnages tentent une percée vers le « réel », et ne parviennent en fait qu'à entraîner la fiction au-delà de ses bornes traditionnelles. L'espace textuel et narratif se dilate donc à l'extérieur de ses frontières naturelles, découpant le texte, comme le dit Philippe Hamon de manière imagée, en un « corps principal » et une « dépendance ». (*Espace* 94)

Cette marge textuelle opère dès lors un décentrement de l'espace fictionnel en le faisant déborder sur le monde référentiel, phénomène que nous pourrions appeler « émargent », en ce qu'il dessine des ponts et même des flux interfaciaux entre ces deux mondes, au sein de l'espace hétérogène de la zone de contact entre intérieur et extérieur que constitue ce seuil textuel hybride. La marge apparaît dès lors comme un lieu de créativité et de liberté extrêmes, qui nie toute forme de hiérarchie binaire, à laquelle elle substitue l'espace fécond du milieu. On voit bien à quel point cette stratégie de brouillage et d'oscillation mène à une déstabilisation des binarismes essentialisants, et même à la négation pure et simple de l'idée d'un centre unique qui s'opposerait à une marge extérieure et périphérique, de sorte qu'à cette hiérarchie binaire se substitue un réseau complexe de relations entre une multiplicité de périphéries qui deviennent de nouveaux centres non hiérarchisés, dans un processus de fragmentation qu'il nous faut désormais préciser.

2. Fragmentation et récit archipélagique

Au tournant du siècle, l'île unique et centrale (quoique spatialement marginale) du récit insulaire romanesque est remplacée par un monde insulaire multiple et archipélagique, comme si l'on revenait à l'univers fragmenté et chaotique des grandes odyssées, qu'elles soient mythiques ou historiques. À la différence de ces dernières, toutefois, le monde insulaire n'est plus un monde étrange que l'on s'en va explorer pour retourner ensuite au monde d'origine, puisqu'il est désormais au centre du récit, de sorte que le protagoniste ne voyage plus vers l'extérieur mais circule à l'intérieur de ce cercle d'îles, dont il ne semble pouvoir revenir : « [Heyst] was not a traveller. A traveller arrives and departs, goes on somewhere. Heyst did not depart. [...] [The circle] just touched Manila, and he had been seen there. It just touched Saigon, and he was likewise seen there once. Perhaps these were his attempts to break out. If so, they were failures » (V 6). Une telle circulation archipélagique est également typique des îles du Pacifique, comme le montre Stevenson : « Throughout the island world of the Pacific, scattered men of many European races and from almost every grade of society carry activity and disseminate disease » (*TET* 123). On passe alors du modèle binaire de l'île contre le continent à un modèle complexe de relations archipélagiques,

dynamique multifocale qui, selon Stratford et ses coauteurs, est particulièrement sous-étudiée au sein des études insulaires, et ce dans tous les champs disciplinaires (114).

2.1. Des espaces morcelés

Ce modèle se caractérise en premier lieu par une forme de fragmentation de l'espace, qui se divise en de multiples îles apparemment isolées. Le petit archipel des « Isabels » par exemple, qui marque la frontière poreuse du golfe de Sulaco, est constitué de trois îles : « The shores on the gulf are steep-to all round; three uninhabited islets basking in the sunshine just outside the cloud veil, and opposite the entrance to the harbour of Sulaco, bear the name of "The Isabels." there is the Great Isabel; the Little Isabel, which is round, and Hermosa, which is the smallest » (N 8). De surcroît, la Great Isabel est décrite plus loin comme « a crumb of land » (N 235), fragmentation externe redoublée d'un morcellement interne puisqu'elle est coupée en deux. L'île de Midway dans *The Wrecker* apparaît comme un micro-archipel tout aussi fragmenté, la barrière de corail abritant en réalité deux îlots, comme deux frères jumeaux : « The two islets within began to show plainly—Middle Brooks and Lower Brooks Island, the Directory named them: two low, bush-covered, rolling strips of sand, each with glittering beaches, each perhaps a mile or a mile and a half in length, running east and west, and divided by a narrow channel » (TW 194). Aussi, lorsque Carthew en esquisse le paysage, il lui suffit de trois fragments descriptifs pour évoquer cette île à Dodd, mais aussi au lecteur : « The foreground was of sand and scrub and wreckwood » (TW 312). Il en va de même de Patusan dans *Lord Jim*, îlot encore en cours d'émiettement puisqu'il est désigné comme « a crumbling islet » (LJ 173). Isolé au sein du monde archipélagique (« the Archipelago » (LJ 167)), son insularité est elle-même redoublée par un rideau d'îles qui en dessinent la frontière tout aussi poreuse et morcelée : « In the offing a chain of islands, dark, crumbling shapes, stand out in the everlasting sunlit haze like the remnants of a wall breached by the sea » (LJ 185). On distingue dès lors le lien étroit qui unit l'archipel à la mer qui à la fois le forme et le morcelle : il porte la trace de cette dualité jusque dans son étymologie puisqu'il dérive de la combinaison de deux composants lexicaux, *archi-* signifiant « originel » ou « principal », tandis que *-pelago* signifie « la mer ». Plutôt que de penser l'archipel comme une constellation d'îles entourées de mer, les Grecs le conçurent comme une « mer principale » parsemée d'île, preuve de la complexité de cet espace hétérogène, à la fois terre et mer, fragmentation et lien, apte à fluidifier les binarismes bien établis et à renverser les points de vue stéréotypés en se logeant dans l'espace flottant du milieu et de l'entre-deux.

Il s'agit alors de s'interroger sur les implications de cette dissolution du centre spatial unique au sein du roman d'aventures insulaires au tournant du siècle, afin de déterminer dans quelle mesure ce processus de fragmentation archipélagique influe sur le récit et sa structure.

Au niveau diégétique tout d'abord, on a pu observer à quel point le morcellement de l'île était symbolique de la fissure identitaire qui se loge au cœur du nouveau héros, à travers la brèche

dans la colline de Patusan ou encore le dédoublement de l'île dans *Treasure Island*, *The Wrecker* ou *Nostromo*. Cette fragmentation insulaire à la fois interne et externe reflète non seulement la fissure identitaire intérieure du héros mais également celle, externe, d'une démultiplication des figures du « héros », le récit se trouvant tiraillé entre plusieurs protagonistes, de sorte que l'on peine à identifier le héros unique et central du roman, en particulier dans *Nostromo* : « Comme le territoire, saisi dans un mouvement qui le fait, le défait et le refait sans trêve, l'identité est plurielle, archipélagique. [...] Quant au territoire perçu sous un angle multifocal, il se met à osciller. C'est ainsi qu'il laisse transparaître toute la lympe identitaire qu'il recèle » (Westphal, *Géocritique* 211).

À la dissolution du centre spatial insulaire correspond aussi une dissolution du centre structurel du récit, puisque l'espace textuel se fragmente à son tour en un archipel pluriel, chacune de ses parties relevant d'un lieu spécifique, séparé des autres par une frontière textuelle : dans *Victory* par exemple, le monde archipélagique où circule Heyst dans la première partie laisse ensuite place à une partie centrée sur l'île de Java et l'hôtel de Schomberg à Sourabaya, pour finalement se concentrer uniquement sur l'île de Samburan dans la dernière partie. Il semble que le passage de l'archipel à l'espace réduit d'une île unique s'accompagne également d'une transition générique, preuve du caractère spatial de cette hybridité, chaque îlot littéraire relevant d'un genre ou plutôt d'un mode distinct : « The first problem is the generic transition from the realistic mode of Part I to an allegorical mode which eventually seems to take over the rest of the work » (Erdinast-Vulcan 181). Selon nous, cette transition ne constitue pas, contrairement à ce que certains critiques ont pu avancer, un « problème » ou un défaut du roman, puisqu'elle prend tout son sens si l'on considère la dynamique spatiale du récit. De fait, c'est bien l'ancrage progressif de Heyst à Samburan qui occasionne cette transition du mode réaliste de l'archipel, relevant du monde moderne et colonisé par la « civilisation », au mode symbolique typiquement associé à l'île marginale, dont l'aspect éloigné et difficile d'accès est particulièrement propice à ce type de discours, comme nous l'avons vu à travers notre analyse du franchissement du trio vers l'espace insulaire de Samburan, au statut référentiel flou.

Nostromo est également divisé en trois parties, associées chacune à un lieu de type insulaire, « The Silver of the Mine », « The Isabels » et « The Lighthouse ». Cette tripartition paraît à première vue ordonnée à la fois spatialement et chronologiquement, la ligne de l'intrigue progressant d'un espace à l'autre et d'une phase historique à l'autre, mais force est de constater à la lecture que les parties ne respectent en rien cette unité spatiale apparente, les trois espaces circulant de part et d'autre de ces frontières textuelles poreuses, et le texte construisant plutôt une « mer principale » ou un réseau de communication archipélagique entre ces trois îlots symboliques.

Il suffira d'un exemple marquant pour illustrer cette circulation spatio-temporelle multilinéaire. Bien après la fin de la deuxième partie supposément dédiée aux Isabels, lorsque *Nostromo* se dirige vers Sulaco sur le navire de Barrios venu leur porter main forte, il aperçoit

providentiellement l'embarcation de Decoud dans le golfe, apparition spatiale qui opère comme un renvoi à la partie précédente, et le ramène au souvenir de Decoud : « That empty boat, coming out to meet him mysteriously, as if rowed by an invisible spectre, exercised the fascination of some sign, of some warning [...] » (N 388). Il plonge alors pour rejoindre le bateau, saut qui rompt également avec la linéarité spatiale et narrative de l'aventure symbolisée par le trajet rectiligne du navire, à laquelle il oppose une ligne perpendiculaire subversive, comme en témoigne la surprise des autres personnages : « A tremendous shout from one end of the ship to the other stopped his guffaw. Nostromo had leaped overboard [...] » (N 388). De fait, ce saut inattendu conduit non seulement à un retour spatial vers les Isabels de la deuxième partie mais aussi à un saut narratif et à une remontée dans le temps vers les derniers instants de Decoud, qui semble permise par la coïncidence spatiale et temporelle des deux protagonistes dans la brèche liminaire de l'île, et au moment transitoire du coucher de soleil :

Then, after a few days, another form appeared striding away from the setting sun to sit motionless and awake in the narrow black gully all through the night, in nearly the same pose, in the same place in which had sat that other sleepless man who had gone away for ever so quietly in a small boat, about the time of sunset. (N 396)

Il semble ainsi qu'il faille retracer en marche arrière le parcours de Decoud afin d'avoir accès à la narration de son séjour insulaire (« looked over his shoulder at the Great Isabel » (N 390)), les couches temporelles et narratives se superposant de manière éminemment spatiale sur l'île, tandis que la narration semble circuler librement entre elles, au gré des trajectoires des personnages et de leur coïncidence dans un même lieu. C'est là le propre de l'archipel tel que le définit Glissant, qui substitue à la linéarité chronologique la rencontre fortuite avec des éclats de temps : « Les pays que j'habite s'étoilent en archipels. Ils raccordent les temps de leurs éclatements. [...] Nous avons su qu'on peut vivre non pas hors du temps mais sans lui, du moins sans le besoin de le mettre en ligne réglée ou de le répartir en divisions inaltérables » (*Tout-Monde* 43). Cette forme archipélagique orchestre ainsi une mise en question de la temporalité linéaire du récit, puisque c'est désormais l'espace qui ordonne la narration, et redonne une structure spatiale, certes plus libre, à la ligne brisée ou en pointillés du récit.

The Wrecker figure au premier abord une organisation tout aussi archipélagique, dont l'aspect fragmenté est reflété par le commentaire de Stevenson dans l'épilogue :

Why dedicate to you a tale of a caste so modern; full of the details of our barbaric manners, and unstable morals;—full of the need and the lust of money, so that there is scarce a page in which the dollars do not jingle;—full of the unrest and movement of our century, so that the reader is hurried from place to place and sea to sea, and the book is less a romance than a panorama; in the end, as blood-bespattered as an epic? (*TW* 404)

Le morcellement même de la phrase, entrecoupée de points-virgules et de tirets longs, illustre le caractère paratactique de ce type de récit, qui passe d'un espace à l'autre et rompt avec toute logique linéaire ou causale, y substituant l'ordre de la coïncidence et du saut : « It jumps like a flea » remarque Stevenson au sujet de *The Master of Ballantrae*, commentaire qui s'appliquerait tout aussi

bien à *The Wrecker* (*Letters* 3 : 47). Le modèle épique vers lequel tend Stevenson se fonde en effet sur une telle structure archipélagique, comme le montre Frank Lestringant lorsqu'il souligne que « l'archipel traversé par Ulysse était à l'image de l'œuvre elle-même, un ravaudage de pièces disparates, une rhapsodie aux coutures voyantes » (*Livre* 226). Cette structure en patchwork semble de surcroît offrir davantage de liberté à l'écrivain, qui peut organiser son récit de manière spatiale plutôt que causale : « Décrire les îles du monde, ou, mieux, décrire le monde par îles implique un émiettement de la matière géographique et aussi une plus grande liberté dans sa mise en ordre. L'archipel peut être pris à partir de n'importe quel bout et dévidé à volonté, selon les parcours les plus variés » (Lestringant « Voie » 3). C'est également ce que suggèrent Deleuze et Guattari, qui analysent le patchwork comme un « espace lisse », dépourvu de centre et offrant davantage de liberté à l'artiste que d'autres formes de tissage, puisque « c'est une collection amorphe de morceaux juxtaposés, dont le raccordement peut se faire d'une infinité de manière » (*Mille* 595).

Dans certains romans, cette organisation spatiale se superpose encore à une forme de linéarité temporelle, comme c'est de prime abord le cas dans *The Wrecker*, qui passe d'une scène à l'autre et suit la trajectoire spatio-temporelle de Dodd. Sa vie est en effet divisée en plusieurs espaces qui correspondent à diverses phases ou tranches de vie, dont Stevenson met réflexivement en évidence les coutures à certains moments-charnières du récit :

It is very much the custom to view life as if it were exactly ruled in two, like sleep and waking; the provinces of play and business standing separate. The business side of San Francisco has been now disposed of; I approach the chapter of diversion and it will be found they had about an equal share in building up the story of the Wrecker—a gentleman whose appearance may be presently expected. (*TW* 114)

Toutefois, à y regarder de plus près il s'agit davantage d'une organisation spatiale et générique que temporelle, puisque ce « chapitre » n'est pas consacré à la suite chronologique de la vie de Dodd mais ajoute au même laps de temps une nouvelle strate temporelle en revenant sur la façon dont il a occupé ses moments de temps libre, qui sont associés à une autre « province » de San Francisco puisqu'ils occupent l'espace transitoire de ses quartiers périphériques, et le rapprocheront symboliquement des îles. Cette transition spatiale opère également une transition générique et tonale puisque les « provinces of play and business » correspondent en réalité au ravaudage générique qu'opère Stevenson entre l'ouverture réaliste du roman et le « roman policier » qui suivra : « [...] if the tale were gradually approached [...] and the book started in the tone of a novel of manners and experience briefly treated, this defect might be lessened and our mystery seem to inhere in life » (*TW* 405). Stevenson emploie ici le même vocabulaire spatial (« approach » / « approached ») pour décrire ce passage d'un genre à l'autre et d'un « chapitre » à l'autre, preuve de la correspondance entre espace et récit, et de la validité du modèle archipélagique pour conceptualiser cette circulation spatiale entre divers îlots génériques. La linéarité spatiale et temporelle est alors progressivement remplacée par la superposition de diverses strates temporelles en un même lieu, à mesure que Dodd s'efforce de recomposer l'histoire de son prédécesseur à

partir de fragments et de bribes d'information, nouant un réseau d'allusions et de correspondances entre l'histoire de Carthew et la sienne, processus à la fois stratigraphique et archipélagique qui confère davantage d'épaisseur spatiale à l'histoire linéaire, ces strates se superposant sur l'île de Midway.

Il semble que *Lord Jim* soit lui aussi divisé entre deux espaces à la fois diégétiques et textuels, l'enquête concernant le sort du *Patna* s'opposant à l'épisode de Patusan, bien que cette division ne soit pas réellement marquée dans l'espace textuel :

Les sauts dans l'espace textuel répondent aux sauts physiques dans la diégèse, et prennent part à la création de deux parties implicites dans le roman. Entre elles, le fossé est structurel car les deux parties se déroulent l'une et l'autre de manière circulaire : la première débutant et se concluant dans un port oriental est centrée autour de l'épisode du *Patna*, tandis que la seconde s'ouvrant et se concluant chez Stein s'organise autour de Patusan. (Martinière, « Saut » 86)

Ces deux parties, qui apparaissent comme des îlots textuels circulaires et indépendants, correspondent également à une division générique, le saut d'un monde à l'autre menant comme on l'a vu à un changement de mode et de genre. Si cette fragmentation est apparue à certains critiques comme une brèche ou une faille dans le récit, et l'épisode de Patusan comme une adjonction périphérique superflue, ces deux îlots textuels sont en réalité liés par un réseau d'allusions et d'échos, et s'organisent non pas selon une dynamique binaire marge-centre mais selon un tissu de relations archipélagiques : « Lord Jim n'est pas décentré par l'adjonction de la seconde partie, mais au contraire recentré autour de l'espace laissé vide entre les deux parties. La narration ne prend tout son sens que si la lecture s'appuie sur cette opposition spatiale et symbolique entre les deux lieux » (Martinière, « Saut » 86).

2.2. Circulation archipélagique et patchwork narratif

Ce qui intéresse ici, ce n'est donc pas l'opposition binaire centre-périphérie, mais la « mer principale » qui relie deux espaces textuels distincts, à travers des ponts allusifs tels que le motif du saut, qui circule librement entre les deux parties. Cette tension entre fragmentation et lien semble particulièrement intéresser Conrad, qui emprunte fréquemment au lexique de la couture pour décrire sa méthode d'écriture fictionnelle : dans sa préface au *Nigger of the Narcissus*, il évoque notamment la façon dont il s'appuie sur des « fragment[s] » de temps qui rappellent les « éclats de temps » archipélagiques de Glissant (*Tout-Monde* 43), auxquels il s'efforce de redonner vie et épaisseur afin de parvenir à une certaine forme de vérité : « To snatch in a moment of courage, from the remorseless rush of time, a sapping phase of life [...]; to show its vibration, its colour, its form; and through its movement, its form, and its colour, reveal the substance of its truth » (*Prefaces* 52). Cette quête du fragment de vie a paradoxalement pour but de parvenir à une vérité essentielle capable de lier l'ensemble de l'humanité en un seul tissu solidaire : « [T]he subtle but invincible, conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts [...]. »

(*Prefaces* 50). On voit bien ici la tension entre insularité individuelle et lien universel qui régit cet archipel de cœurs, également reflétée par la capacité de Conrad à tisser une toile archipelagique entre des éléments, des narrateurs et des points de vue disparates, créant ce qu'il appelle au sujet de *Nostramo* « an achievement in mosaic » (*Collected Letters* 6 : 231), ou encore un patchwork, comme il le suggère à propos de *Lord Jim* :

I want to put into that sketch a good many people I've met—or at least seen for a moment—and several things overheard about the world. It is going to be a hash of episodes, little thumbnail sketches of fellows one has rubbed shoulders with and so on. I crave your indulgence; and I think that read in the lump it will be less of a patchwork than it seems now. (*Collected Letters* 2 : 226-7)

C'est précisément ainsi que Law et Mol définissent l'archipel, qui prend son sens lorsqu'on en considère la totalité (« lump ») et que l'on remet en relation ses éléments disparates et décousus (« hash » ; « little thumbnail sketches ») : « [B]its and pieces achieve significance in relation to others » (cité dans Stratford et al. 122). On passe alors du « Chaos-monde » de Glissant à ce qu'il nomme une « *Poétique de la Relation*, ce possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel Chaos-monde, en même temps qu'il nous permet d'en relever quelque détail, et en particulier chanter notre lieu, insondable et irréversible » (*Tout-Monde* 22).

Ian Watt étudie notamment cette écriture en patchwork, dont l'enchaînement est régi selon lui par un principe d'« apposition thématique » (*Conrad* 280), les épisodes se succédant selon une logique plus thématique que chronologique, logique thématique qui selon nous est bien souvent sous-tendue par une dynamique spatiale. Il suggère que Ford et Conrad ont construit cette technique en patchwork comme une alternative à la narration linéaire, moins apte à provoquer chez le lecteur une impression aussi multiple et hétérogène que celle que produit la vie réelle sur l'esprit humain : « Whole scenes, for instance, as well as conversations, must be rendered not in large and autonomous blocks, but in a mosaic composed of the fragments of perceptions, memories, and anticipations which normally pervade the individual consciousness throughout its dealing with others » (*Conrad* 291). Watt affirme que Conrad ne s'est pas exprimé, contrairement à Ford, sur l'emploi de cette technique, affirmation qui doit être nuancée si l'on considère l'emploi qu'il fait de la métaphore de la mosaïque et du patchwork, mais également la définition qu'il offre de son art dans une lettre à Curle :

As a matter of fact the thought for effect is there all the same, (often at the cost of mere directness of narrative) and can be detected in my unconventional grouping and perspective, which are purely temperamental and wherein almost all my “art” consists. That, I suspect, has been the difficulty the critics felt in classifying it as romantic or realistic. Whereas, as a matter of fact, it is fluid, depending on grouping (sequence) which shifts, and on the changing lights giving varied effects of perspective. (*Collected Letters* 8 : 131)

Cette fluidité fait du texte une sorte de « mer principale », voguant d'une séquence à l'autre selon des trajectoires aléatoires et non linéaires (« depending on grouping (sequence) which shifts »), et tissant un réseau de sens entre des scènes et points de vue disparates (« changing lights ; « varied effects of perspective »). C'est également cette idée de polyfocalisation qu'il introduit dans

une discussion avec Ford, montrant qu'elle est l'une des pierres angulaires de la construction d'une nouvelle forme de fiction qui lui serait propre :

I am the only one in our generation who seems to be seeking a new form. Not that I deliberately sought it—stories came to me so. I had to have a number of different people seeing others from different angles. I had already adopted the form before I had fully realised it. And then I knew it was essentially mine, so I continue in it. (cité dans Ambrosini, *Critical Discourse* 197)

Au sein de ce récit archipélagique, le narrateur apparaît comme une sorte de détective, lequel réunit ces fragments de souvenirs et de perceptions et les arrange en un ensemble hétéroclite, composant ce que Raimond appelle une « juxtaposition de témoignages » (379) qui illustre l'impossibilité d'atteindre une vérité unique, et se propose au contraire d'explorer les multiples facettes de la réalité : « La multiplication des centres à tous les niveaux aboutit donc encore une fois à un “décentrage” et à une mobilité narrative constante, exprimant la vanité de toute tentative de rendre un sens unique, final, incontournable » (Martinière, *Espace* 92). C'est ainsi que Marlow circule à la fois littéralement et métaphoriquement entre divers îlots narratifs, preuve de la spatialité de sa narration et de l'isomorphisme entre espace diégétique et espace textuel au sein du récit : « [Le patchwork] “représentera” des trajets, sera inséparable de la vitesse ou du mouvement dans un espace ouvert » (Deleuze et Guattari, *Mille* 596). Il part en effet en quête de témoignages qui lui permettront de tisser une toile narrative hétérogène et non-linéaire au gré de ses déplacements entre ces différents centres narratifs, soulignant réflexivement le caractère excentrique de cette quête lorsqu'il tente de recueillir le témoignage de l'ingénieur en chef du *Patna* : « He was so extremely calm, that I began to indulge in the eccentric hope of hearing something explanatory of the famous affair from his point of view » (*LJ* 41). La composition du récit suit alors non seulement la logique non-linéaire des déplacements et de la pensée de Marlow, mais dépend aussi du hasard de certaines rencontres : « [...] I was informed a long time after by an elderly French lieutenant whom I came across one afternoon in Sydney, by the merest chance [...] » (*LJ* 106).

On assiste dès lors à la confrontation dialogique de divers points de vue au sein de son récit, sa voix se mêlant à celle de Brierly et de son second ou encore à celle du lieutenant français, patchwork polyphonique dont la compilation met en évidence le caractère illusoire de la quête d'un point de vue monologique et panoptique sur la réalité, auquel se substitue la vision kaléidoscopique de Marlow, qui s'illustre à la fois dans la structure de sa narration et dans la figuration d'un espace diégétique morcellé : « There was, as I walked along, the clear sunshine, a brilliance too passionate to be consoling, the streets full of jumbled bits of colour like a damaged kaleidoscope : yellow, green, blue, dazzling white [...] » (*LJ* 121). L'énumération paratactique de touches de couleur reflète jusque dans l'espace textuel la vision fragmentée et multicentrée propre à ce « kaléidoscope endommagé », tableau impressionniste ou pointilliste qui illustre à merveille l'esthétique de Conrad, qu'Henricksen qualifie de postmoderne avant l'heure :

If postmodernism, suspecting the regularization implicit in notions of totality and harmony, privileges dispersal, pastiche, and fragmentation, then *Lord Jim*, while unified by the centrality of Marlow's voice—but a voice plagued with doubts and uncertainties—anticipates a postmodern dispersal into perpetually decentered textuality; it can be read as a critique of singular metanarratives that would totalize and finalize their objects. (86)

Cette circulation archipélagique et kaléidoscopique se fait à nouveau jour lorsqu'il tente de comprendre le drame qui s'est joué à Patusan et part en quête d'un ultime îlot narratif, celui de Brown, qu'il parvient à obtenir *in extremis* (au sens spatial et temporel) avant la mort de ce dernier : « Till I discovered the fellow my information was incomplete, but most unexpectedly I did come upon him a few hours before he gave up his arrogant ghost » (*LJ* 262). Ce mouvement spatial donne lieu à une circulation polyphonique entre la voix de Marlow et celle de Brown, dont il rapporte les dires tantôt au discours direct, tantôt au discours indirect, mêlant son témoignage à celui de 'Tamb' Itam.

Il décrit métatextuellement ce processus de recomposition narrative au moyen d'une autre métaphore, celle du puzzle, soulignant le fait qu'il ne peut offrir qu'un point de vue composite et partiel sur cette réalité, qu'une version contingente du récit qui diverge peut-être de l'expérience qu'en a eue Jim ou du récit concurrent qu'il aurait pu en fournir, s'il était parvenu à l'écrire : « I put it down here for you as though I had been an eyewitness. My information was fragmentary, but I've fitted the pieces together, and there is enough of them to make an intelligible picture. I wonder how he would have relate dit himself » (*LJ* 262). Cette image met à la fois en évidence la fragmentation du récit, le processus de tissage narratif, mais également les potentiels vides ou lacunes au sein de cette image partielle, qui forme certes un tout à partir de pièces disparates, mais se nourrit également des blancs qui la trouent.

De fait, la vision kaléidoscopique qui résulte de ce patchwork de points de vue met en échec toute possibilité de transparence réaliste, dont la « maison de verre » (Zola, *Romanciers* 118) apparaît désormais tout aussi brisée que le kaléidoscope, laissant au lecteur le soin d'en rassembler les morceaux disparates, hétérogènes et partiels : « I affirm nothing. Perhaps you may pronounce—after you've read. [...] It is impossible to see him clearly—especially as it is through the eyes of others that we take our last look at him » (*LJ* 259). La fin de son histoire, que Marlow ne raconte pas à voix haute, est en effet livrée à l'interprétation d'un seul des membres de l'auditoire de Marlow sous la forme d'un ultime îlot narratif qui semble avoir flotté jusqu'à lui par-delà la mer urbaine qui l'entoure, évoquée par la comparaison maritime filée : « It came to him at home, more than two years later, and it came contained in a thick packet addressed in Marlow's upright and angular handwriting. [...] The slopes of the roofs glistened, the dark broken ridges succeeded each other without end like sombre, uncrested waves [...] » (*LJ* 257).

Cette île flottante est en réalité un archipel, puisqu'elle est constituée de trois îlots narratifs clos et séparés entre lesquels le lecteur, à l'aide du narrateur, va devoir circuler : « At first he saw

three distinct enclosures. [...] He picked [the other letter] up and, laying it aside, turned to Marlow's message, ran swiftly over the opening lines, and, checking himself, thereafter read on deliberately, like one approaching with slow feet and alert eyes the glimpse of an undiscovered country » (*LJ* 258). Le caractère spatial et actif de cette exploration textuelle est mis en évidence par la polysémie du terme « enclosures », ainsi que par la métaphore et la comparaison spatiales filées, qui illustrent l'absence de fluidité du parcours de lecture : il revient en effet au lecteur de retrouver son chemin au cœur de cet archipel textuel labyrinthique en circulant entre les divers centres narratifs, avec l'aide de Marlow qui a déjà tracé un – possible, aléatoire – fil d'Ariane, fragmentaire et multilinéaire, entre eux. Cet archipel s'étendra finalement par-delà les limites spatiales du texte puisque Marlow circule également entre divers romans de Conrad, de même que certaines figures récurrentes comme celle de Schomberg par exemple, qui ressurgit à divers endroits de l'archipel malais conradien.

Cette figure est notamment présente dans *Victory*, dont la narration apparaît particulièrement archipélagique et polyphonique : le narrateur semble au premier abord homodiégétique dans la mesure où il parle à la première personne du singulier et du pluriel (« I » (*V* 4) ; « we » (*V* 5)), et affirme son absence de certitude quant à certains faits à travers des tournures orales modalisantes (« I believe » ; « so it was said » (*V* 5) ; « perhaps » ; « must have been » (*V* 6) etc.). Celui qui se présente comme le porte-parole d'une communauté de marchands de l'archipel tisse tout d'abord un patchwork narratif entre divers témoignages et avis sur Heyst, fondant sa présentation du protagoniste sur la façon dont il est perçu par cette communauté : « Part I is something in the nature of an interim report on the character of Axel Heyst—a patchy composite of anecdotes drawn from his “early days” in the tropics, to “now”, when he is “becomingly bald on the top” (p.7) » (Greaney 42).

Greaney met l'accent sur l'importance de la rumeur et du colportage dans ce portrait en mosaïque, qui peut tantôt avoir pour objet la représentation la plus complète possible du personnage à travers la combinaison kaléidoscopique de différents points de vue, tantôt avoir pour but de salir l'image et la réputation de celui dont il fait l'objet à travers un réagencement artificiel de ces bribes d'information pour servir ce dessein calomnieux. C'est cette dernière stratégie qui est employée par Schomberg dont l'auberge, trope classique du roman picaresque et du roman d'aventure, est le point nodal de cet archipel de rumeurs : « Yes, Schomberg of course. He was asking everybody about everything, and arranging the information into the most scandalous shape his imagination could invent » (*V* 29). Lorsque Heyst s'installe définitivement sur Samburan, c'est tout d'abord Davidson qui circule entre les différentes îles de l'archipel et parvient à obtenir divers fragments d'information à son sujet, rapportant les informations glanées au narrateur. Malgré son détachement insulaire, il semble que Heyst fasse tout de même partie de la communauté archipélagique, et circule une dernière fois jusqu'à Sourabaya, où il s'exposera aux attaques de

Schomberg : « But this reappearance shows that his detachment from the world was not complete » (V 30). Si Heyst est une île, il fait toujours partie de l'archipel, en dépit de sa volonté de s'en éloigner, et c'est cet ultime trajet qui causera sa perte.

La circulation narrative archipélagique du narrateur hétérodiégétique, qui incarne lui-même un archipel de voix et symbolise la diversité polyphonique du monde insulaire, est ensuite progressivement remplacée par un narrateur omniscient à mesure que l'on se concentre sur une île en particulier, tout d'abord Java puis Samburan : ce phénomène, qui a pu dérouter certains critiques (Erdinast-Vulcan 181), s'explique peut-être par la transition de l'archipel fragmenté et polyphonique vers un espace plus resserré, qui requiert davantage de concentration narrative. On assiste alors à un mouvement de zoom avant qui présente tout d'abord le protagoniste du point de vue extérieur de la communauté archipélagique (partie I), pour ensuite se concentrer sur sa lutte avec le discours calomnieux de Schomberg, à travers la mise en regard de Sourabaya et de Samburan et des deux îlots narratifs qui leur sont associés, pour finalement se resserrer sur Samburan (parties II et III). De surcroît, le caractère marginal et isolé de Samburan semble requérir la mise en œuvre d'un point de vue omniscient, au regard des difficultés rencontrées par Davidson pour accéder au centre de l'île et à son occupant, malgré la déviation qu'il opère dans son trajet habituel : « slight deviation » (V 28). Cette concentration narrative permet ainsi au narrateur de circuler de façon plus fluide et avec plus d'aisance entre divers points de vue, au moyen de changements de focalisation.

Ce processus de patchwork narratif est également caractéristique des écrits de Stevenson, bien qu'il aille moins loin que Conrad dans l'éclatement de la linéarité du récit : il emploie lui aussi dans son essai « Memoirs of an Islet » la métaphore du tissage pour décrire la façon dont il construit sa fiction comme un patchwork de souvenirs, les deux souvenirs qu'il explore étant précisément insulaires : « I shall once more lie in bed, and see the little sandy isle, [...] and wonder at the instancy and virgin freshness of that memory; and be pricked again, in season and out of season, by the desire to *weave* it into art » (58, nous soulignons). En outre, dès *Treasure Island*, le héros n'est plus engagé dans l'écriture de sa propre aventure mais dans la recomposition archipélagique de l'aventure de ses prédécesseurs, à partir de bribes d'informations glanées ici et là : « Jim est avant tout l'oreille, le réceptacle d'une mémoire enfouie, trésor des origines enfouies progressivement découvert par le jeune héros, par bribes, morceaux et fragments, archéologie d'un savoir perdu » (Naugrette, *L'aventure* 127).

La circulation entre les divers fragments informationnels et narratifs est en effet fondamentalement spatiale, puisque les premiers éléments parviennent à Jim par l'intermédiaire de l'arrivée de Billy Bones à l'auberge, et sont ensuite apportés à Livesey et au Squire dans la demeure de ce dernier, comme si l'histoire se déplaçait littéralement de lieu en lieu. Là encore, les bribes d'information concernant le trésor apparaissent comme un patchwork contenant deux îlots informationnels séparés et scellés : « The bundle was sewn together, and the doctor had to get out

his instrument-case, and cut the stitches with his medical scissors. It contained two things—a book and a sealed paper » (TI 49). Le livre ne contient lui-même qu'un certain nombre de fragments hétérogènes et obscurs qu'il apparaît au premier abord difficile à envisager comme un tout cohérent, bien que le Squire y parvienne finalement : « some scraps of writing » ; « some other snatches, mostly single words and unintelligible » ; « a curious series of entries » (TI 50). Ce travail de patchwork narratif est symbolisé plus loin par la tenue de Ben Gunn, qui apporte l'ultime fragment décisif (quoiqu'opaque et partiel) à cette toile narrative, comme on l'a vu au chapitre 7 : « He was clothed with tatters of old ship's canvas and old sea-cloth, and this extraordinary patchwork was all held together by a system of the most various and incongruous fastenings, brass buttons, bits of stick, and loops of tarry gaskin » (TI 92). On a ici l'image parfaite du travail de couture de l'écrivain, qui tisse en une pièce unique des éléments spatiaux, génériques, et narratifs hétéroclites, dont la collecte est permise par cette circulation archipélagique entre divers centres spatiaux et narratifs.

On observe notamment une telle hétéroglossie lorsque Jim reçoit une lettre du Squire au sujet des préparatifs pour leur départ de Bristol, un réseau de communication hétérogène s'instaurant entre diverses strates spatiales, temporelles et vocales, polyphonie qui met là encore en évidence la multiplicité des points de vue conflictuels : « “Redruth,” said I, interrupting the letter, “Doctor Livesey will not like that. The Squire has been talking, after all” » (TI 58). À travers cette interruption vocale du texte, il initie un dialogue et même un débat entre le discours écrit et passé du Squire, venu de Bristol, celui, imaginé et futur, de Livesey en visite à Londres, et le discours présent de Jim et de Redruth demeurés sur place. Une fois sur l'île, la jonction entre le récit de Jim et celui de Livesey est elle aussi fondamentalement spatiale, Jim étant incapable de narrer la suite des événements qui se sont déroulés sur l'*Hispaniola* dès lors qu'il a quitté le navire, ce qui mène à une rupture de la linéarité à la fois temporelle et spatiale du récit, puisque Livesey narre le même intervalle de temps depuis un point de vue et un point de référence spatial différent, ajoutant une nouvelle strate narrative et temporelle au récit. Ce passage d'un centre narratif à l'autre est actualisé à travers le franchissement visuel de la limite du fortin par Jim lorsqu'il aperçoit l'Union Jack qui en marque la localisation, tandis que le retour à sa narration est opéré spatialement lorsqu'il franchit le seuil du fortin : « And I ran to the door in time to see Jim Hawkins, safe and sound, come climbing over the stockade » (TI 154). Tout se passe comme si Jim avait littéralement repris le flambeau de la narration à travers ce passage de relais à la fois spatial et visuel, qui met en place une circulation dialogique entre les différentes voix narratives, comme lorsque Jim explore l'île et en découvre le seul habitant, instaurant un dialogue avec lui, ce qui lui permet d'avoir accès à un nouveau témoignage sur le trésor, et à une nouvelle voix narrative concurrente.

De façon similaire, c'est la circulation archipélagique apparemment circulaire mais en réalité fondamentalement erratique de Dodd qui lui permet de réunir les fragments narratifs de l'histoire

du *Flying Scud*, à travers son voyage à Midway mais aussi lorsqu'il se rend ensuite à Hawaï, où il glane le témoignage de plusieurs témoins, puis durant sa traversée vers l'Angleterre, où il rencontre Bellairs, et enfin à Barbizon, où il met finalement la main sur le dernier fragment qui lui permettra de comprendre le mystère du *Flying Scud*. Nares emploie en effet la métaphore du puzzle lorsqu'ils découvrent qu'il s'agit en réalité d'une histoire d'usurpation d'identité, soulignant le caractère incomplet de ce puzzle : « I would explain everything [...] but for the steam-crusher. It'll all tally as neat as a patent puzzle, if you leave out the way these people bid the wreck up » (*TW* 219). Ce dernier fragment du puzzle lui est livré par Carthew, et constitue un îlot narratif particulièrement dialogique, puisqu'il est raconté au discours indirect mais avec certaines irrptions de la voix de Carthew au discours direct, qui donnent à cette narration des allures de discussion : « "It didn't really matter, don't you know?" » (*TW* 319). Il permet également de retracer à l'envers le parcours de Dodd, de remettre en ordre les pièces du puzzle et de tisser une toile narrative entre eux. La boucle est bouclée, ou presque : s'ajoute en effet à cet archipel hétérogène un nouvel îlot narratif encore plus dialogique avec l'épilogue, qui mêle la voix de Dodd, celle de l'éditeur, et celle de Stevenson, lequel s'adresse à Will Low et imagine ses questions et ses réponses.

The Wrecker est d'autant plus multicentré et polyphonique qu'il a été écrit à deux mains et à deux voix, de sorte qu'il est désormais impossible de distinguer les apports de chacun de ces îlots auctoriaux, bien qu'ils apparaissent dans le paratexte comme des entités uniques et séparées. Dans l'épilogue, Will Low incarne pour Stevenson la figure du lecteur par excellence, apte à faire sens du récit en rassemblant les fragments et en tissant des liens entre les différents îlots spatiaux, temporels et narratifs :

For sure, if any person can here appreciate and read between the lines, it must be you—and one other, our friend. All the dominoes will be transparent to your better knowledge; the statutory contract will be to you a piece of ancient history; and you will not have now heard for the first time of the dangers of Rousillon. Dead leaves from the Bas Breau, echoes from Lavenue's and the Rue Racine, memories of a common past, let these be your bookmarkers as you read. (*TW* 406)

Il s'agit alors pour le lecteur non seulement de mettre activement au jour ce réseau de références à travers un travail herméneutique de lecture entre les lignes, mais aussi de déceler et de relier les différentes strates temporelles qui se superposent dans chaque espace. Le lexique du fragment est ici omniprésent (« dominoes » ; « piece » ; « dead leaves »), chacun de ces morceaux étant associé à un lieu spécifique : l'image des dominos fait écho à celles du patchwork et de la mosaïque employées par Conrad, qui confiait lui aussi au lecteur ce travail actif de remise en ordre herméneutique. Cette métaphore implique en effet à la fois la conjonction de pièces disparates et la mise en œuvre d'un parcours certes peu linéaire mais ordonné entre elles : le parcours qu'impliquent les dominos apparaît toutefois plus linéaire que ceux du patchwork ou de la mosaïque, qui s'étoilent de manière encore plus multilinéaire, et cette distinction nous paraît bien illustrer ce qui fait la différence entre leurs esthétiques. Stevenson emploie toutefois la métaphore

très victorienne de la toile dans « A Gossip on Romance », qui illustre également l'aspect multilinéaire de son récit, à laquelle il conjugue la possibilité fugace de parvenir à une image universelle et unique : « The threads of a story come from time to time together and make a picture in the web; the characters fall from time to time into some attitude to each other or to nature, which stamps the story home like an illustration » (*AGR* 237).

Si, dans le cas d'un récit homodiégétique et autodiégétique, la narration circule parfois entre des narrateurs différents, dans le cas d'un narrateur hétérodiégétique elle peut en outre circuler entre des points de vue différents, au gré des changements de focalisation qui offrent davantage de liberté et de fluidité dans ce processus de circulation polyphonique et poly focale. Dans *The Ebb-Tide* par exemple, c'est le départ de Herrick pour l'île et le camp d'Attwater qui fragmente le trio en trois entités narratives distinctes, et donne lieu à une circulation archipélagique de la focalisation entre leurs trois points de vue. La transition entre ces points de vue est là encore à la fois spatiale et visuelle, l'éloignement spatial de Herrick menant à un transfert de la focalisation vers Davis : « And the captain, from the deck of the *Farallone*, saw the two men pass together under the shadow of the grove » (*TET* 231).

De façon similaire, la difficulté à identifier le héros du récit dans *Nostromo* est peut-être due à la structure archipélagique de la focalisation narrative, qui circule de façon dialogique et aléatoire entre les divers personnages, sans qu'il n'y ait vraiment de centre désigné. Le passage d'un îlot de focalisation à l'autre semble en effet proprement spatial, comme on peut l'observer lorsque le narrateur glisse subrepticement de Dr Monygham à Nostromo à la fin du chapitre 7 de la troisième partie : « The doctor, holding a straight course for the Custom House, appeared lonely, hopping amongst the dark bushes like a tall bird with a broken wing » (*N* 322-23). S'éloignant de la figure du docteur à travers un effet de zoom arrière, la caméra narrative semble parcourir le golfe au moyen d'un plan panoramique horizontal, pour s'arrêter finalement sur les Isabels, espace triplement transitoire puisqu'elle constitue une zone de contact entre le golfe et le monde extérieur, le jour et la nuit, mais aussi Monygham et Nostromo. De fait, la description des Isabels nous ramène par un travelling avant jusqu'à ce dernier, comme si l'on retraçait sa trajectoire à travers le golfe et jusqu'au fort, technique cinématographique qui opère spatialement ce changement de focalisation :

At last the conflagration of sea and sky, lying embraced and asleep in a flaming contact upon the edge of the world, went out. The red sparks in the water vanished together with the stains of blood in the black mantle draping the sombre head of the Placid Gulf; and a sudden breeze sprang up and died out after rustling heavily the growth of bushes on the ruined earthwork of the fort. Nostromo woke up from a fourteen hour's sleep, and arose full length from his lair in the long grass. (*N* 323)

On avait en effet laissé Nostromo au beau milieu du golfe, nageant jusqu'à la rive, mouvement spatial qui avait occasionné la transition vers la dernière partie mais aussi un retour dans le temps puisque la narration avait repris au moment précis où les deux acolytes avaient quitté

le port, preuve du caractère spatial de ce récit, qui substitue à la linéarité temporelle une succession spatiale et même archipélagique des épisodes, comme par association spatiale d'idées.

C'est précisément cette substitution d'une logique spatiale synchronique à la logique réaliste diachronique qui caractérise selon Smethurst le chronotope postmoderne que nos auteurs semblent anticiper : « [T]he postmodern chronotope is often used against realist representations that rely on linearity and continuous time-space [...] » (221). Il développe :

In the chronotope of the postmodern novel, the sense of the present as a network connecting points across historical time is commonplace. In this chronotope, spatial separation or rather topographical separation to be more precise, can substitute for the temporal contingency in which past, present and future exist as a network within the present. (110)

Le narrateur circule ainsi entre des fragments d'espace et de temps, où la linéarité causale est remplacée par la co-incidence, le récit poussant à divers endroits simultanément, à la manière du rhizome deleuzien : « Au lieu d'être linéaire, l'action ressurgit à de multiples points d'articulation et se développe selon plusieurs directions, suivant successivement et sans souci chronologique le chemin des différents protagonistes, et édifiant ainsi des strates narratives » (Martinière, *Espace* 62). Chacun de ces îlots narratifs correspondrait alors à ce que Deleuze définit comme des « plateaux », connectés de façon sous-jacente par le rhizome narratif : « Nous appelons "plateau" toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome » (Deleuze et Guattari, *Mille* 32-33). Si chacun de ces « plateaux » narratifs conserve une forme de linéarité interne, la circulation entre les séquences est plus spatiale que chronologique, requérant un effort de réordonnement de la part du lecteur, « to make the reader share in the reconstructing and reimagining » (Najder 182) :

Conrad's "surprise" is produced by a series of juxtapositions and contrasts which involve subtle shifts of voice, viewpoint, and time, often within the same paragraph, deliberately subjecting the reader to a vertiginous process which simultaneously shakes our perceptions, disrupts our attempts to construct a stable linear narrative, and ensures as Conrad desires, that "the reader collaborates with the author"¹. (Carabine xviii)

Ce processus de recomposition ou de réagencement correspond précisément à la définition que propose Joseph Frank de la forme spatiale typique du modernisme : « [...] to present the elements of [...] narrative [...] in fragments, as they are thrown out unexplained in the course of casual conversation or as they lie embedded in the various strata of symbolic reference » (Frank 20). Le lecteur doit alors s'engager activement dans un travail de circulation archipélagique entre ces différents fragments et îlots narratifs, afin de reconstituer le liant de la « mer principale », « fitting fragments together and keeping allusions in mind until, by reflexive reference, he can link them to their complement » (Frank 20). Chronotope postmoderne, forme spatiale moderniste – tous ces rapprochements établis entre nos auteurs et les mouvements littéraires postérieurs illustrent la difficulté qu'il y a à les catégoriser, mais également la profonde modernité de la spatialité formelle

¹ Il cite ici une lettre de Conrad à Harriet Carpe, datant du 22 mars 1902.

archipélagique qu'ils mettent en œuvre, dont l'originalité au regard de la tradition victorienne peut parfois conduire à des rapprochements quelque peu erratiques avec la tradition littéraire postérieure, dont ils semblent parfois anticiper les motifs.

L'idée d'une pratique lectorielle spatiale et active fait en outre écho à la théorie narratologique de Genette, qui souligne le fonctionnement spatial de la construction du texte littéraire fondé notamment sur un réseau d'analepses et de prolepses, et met en évidence les rapports « verticaux, ou transversaux, de ces effets d'attente, de rappel, de réponse, de symétrie, de perspective » (*Figures II* 46), lesquels requièrent une lecture non pas linéaire mais spatiale. Aussi cette mise à mal de la linéarité narrative n'est-elle en aucun cas accidentelle puisque comme nombre de critiques l'ont remarqué¹, *Nostramo* est sous-tendu par une chronologie très travaillée, que l'auteur choisit délibérément de faire voler en éclats en superposant en un même espace des séquences narratives relevant de temporalités hétérogènes : « Au contraire, l'existence d'un schéma temporel sous-jacent, désorganisé puis recomposé selon des critères spatiaux, souligne le caractère essentiel de cette spatialité nouvelle et la subordination des données temporelles à la structure spatiale » (Martinière, *Espace* 41).

2.3. Archipel et forme brève

Le roman d'aventures insulaires de l'île unique est ainsi remplacé par un récit archipélagique qui circule entre de multiples séquences insulaires fragmentaires, comme on l'a vu avec l'exemple de la robinsonnade fragmentée ou écourtée dans *Kidnapped*, *The Wrecker* ou *Nostramo*, qui n'est plus qu'une étape dans le parcours spatial du héros. L'unité et l'homogénéité de chacune de ces séquences narratives interdépendantes est peut-être liée à la sérialisation initiale de la plupart de nos récits, qui force les auteurs à proposer des fragments à la fois autonomes et intégrés à un tout, et favorise une forme paratactique, conçue comme une suite d'épisodes qui s'ajoutent les uns aux autres de manière assez libre (Letourneux, *Roman* 47), bien que le réseau d'allusions et de références qui les sous-tend substitue la circulation multilinéaire à cette apparente linéarité paratactique.

Cette archipélisation du récit est également reflétée par l'intérêt que portent les trois auteurs à la forme brève, que ce soit la *novella*, la nouvelle, la fable ou le conte, ces derniers étant parfois eux-mêmes sérialisés, comme ce fut le cas de « The Isle of Voices » et « The Bottle Imp » par exemple. Ces formes brèves apparaissent dès lors comme fondamentalement insulaires, de par leur unité, leur cohérence et leur densité, et représentent pour Stevenson une « miniaturisation de la forme idéale » selon Raphaël Luis (318), miniaturisation qui nous est apparue cruciale au fonctionnement de l'espace insulaire. Luis suggère ainsi que la fable, forme brève qui engloberait à la fois le conte et la nouvelle, constitue pour Stevenson une forme idéale de fiction, du fait de son

¹ On pense notamment à la chronologie élaborée par Ian Watt au début de son ouvrage intitulé *Conrad : Nostramo* (xii-xv).

caractère subversif au regard du roman victorien typiquement long, mais également de son hybridité générique essentielle : il s'inspire selon lui du modèle excentrique de Poe pour créer une forme d'« utopie générique » caractérisée à la fois par son unité et sa diversité (Luis 326), à la manière de l'archipel tel qu'on l'a défini plus haut. Dès lors, le recueil apparaît selon nous comme la forme archipélagique par excellence, qui noue un réseau d'allusions et une forme de cohérence générique, thématique, stylistique ou spatiale entre les îles pourtant autonomes et hétérogènes qui le composent. Nos trois auteurs ont eu recours à ce modèle, ce qui leur a permis de réunir leurs textes courts autour d'une telle unité dans la diversité, comme c'est le cas des *Tales of Unrest* de Conrad, organisés selon leur titre autour d'une unité thématique, ou des *Tales of Time and Space* de Wells, fondés sur une unité spatio-temporelle. Certains recueils s'étoilent quant à eux autour d'un texte central, avec par exemple *Typhoon and Other Stories* de Conrad, ou *The Stolen Bacillus and Other Incidents* de Wells, qui contient les trois nouvelles de notre corpus, et semble centré autour de l'étrangeté à la fois fantastique et aventureuse de ces « incidents », et donc d'une certaine forme d'unité générique dans la diversité.

Conrad souligne le caractère à la fois hétérogène et cohérent de telles compilations dans sa préface aux *Shorter Tales*, où il analyse la structure de ses différents recueils, et remarque que ce n'est ni une unité spatiale, ni une unité temporelle qui leur confère une cohésion, mais plutôt leur similitude stylistique et narrative, qui va de pair avec leur période d'écriture :

I take the opinion expressed by one of the reviewers : "that the whole of the book seemed to produce the impression of being greater than its component parts" as a confirmation of my sentiment of having welded the diversities of subject and treatment into a consistency characteristic, in its nature, of a certain period of my literary production. (208)

La métaphore de la soudure (« welded ») ainsi que la mise en regard antithétique des termes « whole » et « parts » puis « diversities » et « consistency » illustrent bien ce paradoxe de l'unité dans la variété typique du recueil archipélagique, précisément décrit comme un milieu spatial pourvu de caractéristiques propres : « their appointed place » (209) ; « their natural surroundings » ; « their native atmosphere » (210). Il ajoute que cette composition est purement aléatoire, « their grouping was never the result of a preconceived plan. It "just happened" » (209), ce qui fait écho au caractère absolument erratique de la circulation textuelle archipélagique, d'autant qu'il mentionne dans la même préface la façon dont ces premiers recueils d'îlots ou de « paper boats » s'efforçaient justement d'imiter le mouvement imprévisible de la « mer principale » : « I aimed at an element as restless, as dangerous, as changeable as the sea [...] » (212).

Le nouveau recueil introduit par la préface s'efforce toutefois de sélectionner un certain nombre de récits déjà publiés et de les réorganiser autour d'une unité et d'une structure plus strictes, créant ainsi un nouvel archipel textuel potentiellement moins mouvant : là non plus, l'organisation n'est ni spatiale, ni thématique, mais plutôt psychologique, chaque récit étant centré autour d'une figure de marin. Il choisit néanmoins un titre particulièrement vague pour ce recueil, qui semble

nier toute forme d'unité autre que formelle, faisant simplement référence à la forme brève des récits, *Shorter Tales* : « It commends itself to me by its non-committal character, which will neither raise false hopes nor awaken blind antagonisms » (« Preface : “Shorter Tales” » 214). De surcroît, il souligne à nouveau le caractère non linéaire et absolument désordonné du recueil, fondé là encore sur le principe archipélagique du ravaudage de pièces disparates : « [I]n the arrangement of those two parts there has been no attempt at chronological order. Therefore, let neither friend nor enemy look for the development of the writer's literary faculty in this collection. As far as that is concerned the book is a jumble. The unity of purpose lies elsewhere » (« Preface : “Shorter Tales” » 215). Même lorsqu'il s'efforce de conférer une structure plus logique et une plus grande unité à l'un de ses recueils, l'hétérogénéité et la non-linéarité demeurent indissociables de ce nouvel archipel textuel, comme en témoigne encore l'emploi antithétique des termes « jumble » et « unity ».

Quant à Stevenson, à mesure qu'il se familiarise avec la vie dans l'archipel Samoan, il semble que son écriture elle-même s'*archipélise* puisqu'il écrit tout d'abord en collaboration avec Lloyd Osbourne, ajoute un nouvel îlot textuel à *Kidnapped*, et produit ensuite davantage de *novellas* que de romans. Le recueil *Island Nights' Entertainment* est peut-être l'aboutissement de cette forme archipélagique, bien qu'il ne soit pas tout à fait conforme au souhait initial de Stevenson, qui voulait en faire un recueil de « *Märchen* » (*Letters* 4 : 168) homogène en termes génériques mais aussi spatiaux, et centré autour de « The Bottle Imp », tandis que *The Beach of Falesá* devait être intégrée à un recueil différent du fait de son appartenance générique autre (Jolly, « Introduction » xxv). Ce recueil hybride permet alors de refléter la complexité du monde archipélagique polynésien, à la fois travaillé par une culture orale et populaire fondée sur un intérêt pour le mythe et le merveilleux, mais aussi affecté par l'influence de la perception du monde soi-disant rationnelle et « réaliste » occidentale (Smethurst 229-30). Malgré leur forme brève, ces récits eux-mêmes s'*archipélisent* puisqu'ils circulent entre diverses îles et même divers archipels, et voguent parfois même entre divers points de vue narratifs, comme c'est le cas de *The Beach of Falesá* qui mêle à la voix de Wiltshire celle d'Uma, du missionnaire et même des légendes locales, mais aussi de « The Isle of Voices », qui circule entre le point de vue de Keawe et de Kokua. Mathieu Duplay associe en outre le passage d'une île à l'autre à un changement de tonalité narrative : « Ce changement d'accent donne une curieuse impression d'incohérence et empêche de percevoir d'emblée les enjeux d'un récit qui semble virer de bord au gré du vent, comme si le narrateur lui-même n'avait pas une idée très claire de la direction dans laquelle il souhaite s'engager » (« Notice : “L'Île aux voix” » 1136).

Cette circulation narrative polyphonique et multi-tonale est particulièrement représentative de ce que Glissant appelle la « pensée archipélique », qui fonctionne en isomorphisme avec une conception du monde en archipel ou en « champ d'îles », à la fois morcelé et relié : « La pensée archipélique convient à l'allure de nos mondes. Elle en emprunte l'ambigu, le fragile, le dérivé. Elle consent à la pratique du détour, qui n'est pas fuite ni renoncement » (*Tout-Monde* 31). Il ajoute dans

un autre texte qu'il s'agit d'« une pensée non systématique, inductive, explorant l'imprévu de la totalité-monde et accordant l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture » (*Divers* 34). Ceci est d'autant plus vrai que ces récits empruntent aux traditions orales samoanes, « The Bottle Imp » ayant par exemple été publié tout d'abord en samoan, et usant des motifs et tournures typiques de la tradition orale du conte : « There was a man of the Island of Hawaii » (*TBI* 73) ; « and great, since then, has been the peace of all their days in the Bright House » (*TBI* 102). L'idée d'une « pensée non systématique, inductive, explorant la totalité-monde » illustre également le caractère spatial de ce type de pensée et d'écriture, qui fonctionne en isomorphisme avec l'espace de l'archipel : cet isomorphisme se reflète jusque dans ce que Genette appelle « l'espace sémantique » (*Figures II* 47), à travers l'omniprésence de la figure de la parataxe, que l'on a mise en évidence à de nombreuses reprises au cours de nos analyses.

Si, comme le déclare Franco Moretti, « les figures dépendent de l'espace » (*Atlas* 52), la parataxe est bien la figure de l'archipel par excellence, son aspect fragmenté reflétant à la fois le chaos du monde et celui du texte, tandis que l'unité et la clôture de la phrase lui confèrent une certaine homogénéité. Victor Hugo affirmait quant à lui que « la parenthèse est l'île du discours » (672), ce qui explique peut-être les nombreuses digressions dans lesquelles s'engagent nos narrateurs, mettant en œuvre cette « pensée non systématique, inductive », comme c'est le cas de Marlow par exemple : « However, this is not the place, nor the time, and we are concerned with Jim—who was unmarried » (*LJ* 121). Le caractère non systématique de ces associations spatiales d'idées est illustré par le tiret long, qui à la fois lie et sépare ces deux pensées hétérogènes, associées à deux univers spatio-temporels concurrents. La parenthèse finale, à la fois isolée et hétérogène, de *Kidnapped*, apparaît alors comme l'île discursive par excellence, donnant la parole à une instance narrative nouvelle, qui décentre fondamentalement celle du narrateur principal et opère la transition avec l'île textuelle de *Catriona*. Cet îlot textuel anticipe déjà de manière toutefois obscure sur le contenu du prochain roman, et instaure un dialogue avec le lecteur au moyen d'un commentaire à la tournure oralisante : « [L]est any one should complain of scurvy usage, he hastens to protest [...] » (*K* 222), détour textuel qui semble précisément « accord[er] l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture » (Glissant, *Divers* 34).

Outre la double dynamique de fragmentation et de connexion qui se joue au cœur de l'archipel, cette forme spatiale implique également un motif potentiellement répétitif du fait de l'apparente gémellité des îles qui le composent, éternel retour du même qui subvertit là encore la linéarité du récit. Mais ce motif répétitif n'est en réalité pas si statique que cela puisqu'il implique nécessairement une forme de variation, chaque îlot de l'archipel étant à la fois similaire à et différent de ses avatars : « Yet there is something about the privileging of “repetition” that is troubling: repetition can mean duplication, or cloning; and yet no two islands are ever alike » (Stratford et al.

117). C'est vers ce nouveau paradoxe que nous nous tournons désormais, afin de mettre au jour le caractère à la fois transgressif et fécond de la répétition archipélagique.

3. Du cercle à la spirale : répétition, différence et variation

Dès la définition préliminaire que nous avons proposée de l'île, la répétition nous est apparue comme l'un des critères définitoires de cet espace puisqu'il incarne la possibilité d'une re-création, qui n'est autre qu'une répétition (plus ou moins libre) de la création : « Elle est l'origine, mais l'origine seconde. A partir d'elle tout recommence. L'île est le minimum nécessaire à ce recommencement, le matériel survivant de la première origine, le noyau ou l'œuf irradiant qui doit suffire à tout re-produire » (Deleuze, « Îles » 16). L'île constituerait alors un substrat originel et essentiel, qui permettrait d'enclencher ce processus de répétition : « La seconde origine est donc plus essentielle que la première, parce qu'elle nous donne la loi de la série, la loi de la répétition dont la première nous donnait seulement les moments » (Deleuze, « Îles » 17). Le motif répétitif apparaît dès lors typiquement insulaire, d'autant plus lorsque l'île s'étoile en archipel, à tel point que cette itérativité insulaire semble influencer sur la forme même du récit : elle peut prendre la forme d'une reprise et d'une variation de la tradition littéraire existante, mais également conduire à un bégaiement interne du récit, lequel suit l'ouverture du cercle insulaire vers une forme de répétition spirale. Enfin, cette répétitivité insulaire s'illustre également par la récurrence lancinante d'un certain nombre de formules et de refrains, ritournelles qui créent un nouveau paysage sonore à l'île au tournant du siècle.

3.1. Répétitions et variations sur le thème insulaire

On a déjà pu observer à quel point le voyage insulaire au XIX^e siècle devenait tout aussi second que l'île vers laquelle il tend, à travers un processus de répétition et de réécriture apparemment servile de voyages et de quêtes insulaires toujours déjà effectués : on se souvient par exemple de la célèbre phrase de Stevenson dans son essai « A College Magazine », où il affirme s'être longtemps plu à imiter ses prédécesseurs : « I have thus played the sedulous ape to Hazlitt, to Lamb, to Wordsworth, to Sir Thomas Browne, to Defoe, to Hawthorne, to Montaigne, to Baudelaire, and to Obermann » (57). Lorsqu'il essaya pour la première fois de publier l'un de ses écrits propres dans le magazine universitaire qu'il participa à éditer, ni le magazine ni la publication ne rencontrèrent le succès escompté, forçant Stevenson à reprendre son travail d'imitation afin de parvenir à davantage de maîtrise technique : « I told myself that the time was not yet ripe, nor the man ready; and to work I went again with my penny-version book » (« College Magazine » 70). À cette réflexion sur les bénéfices de l'imitation et de la répétition de formules toutes faites comme

tremplins au développement de la créativité, fait écho celle de Conrad lorsqu'il remarque dans une lettre à Ernest Dawson :

In regard to what you say of greatness I doubt if greatness can be attained now in imaginative prose work. When it comes it will be in a new form; in a form for which we are not ripe yet. Till the hour strikes and the man appears we must plod in the beaten track, we must eternally "rabâcher" the old formulas of expression. (*Collected Letters 2* : 463)

Cette revendication de la redite servile met toutefois simultanément en évidence le potentiel novateur de la répétition, qui peut paradoxalement mener, à force de réitérations, à la création d'une nouvelle forme. Il s'agit alors de maîtriser la technique et les outils traditionnels afin de pouvoir finalement s'en émanciper, et mettre en question ses modèles en laissant libre court à sa créativité. De fait, Deleuze souligne le caractère subversif et artistique de la répétition dans son travail fondateur intitulé *Différence et Répétition*, où il affirme :

À tous égards, la répétition, c'est la transgression. Elle met en question la loi, elle en dénonce le caractère nominal ou général, au profit d'une réalité plus profonde et plus artiste [...]. [C]'est à force d'épouser la loi qu'une âme faussement soumise arrive à la tourner, et à goûter aux plaisirs qu'elle était censée défendre. (9-12)

C'est bien ce que suggère Conrad lorsqu'il introduit l'idée de variation créative au sujet de sa collaboration avec Ford en vue de l'écriture de *Romance*, qui a pu apparaître à certains comme une réécriture peu innovante des *romances* typiques de Stevenson (Dryden, *Fin-de-Siècle* 44), mais qu'il associe précisément à la quête d'une nouvelle forme de fiction : « We try to produce a variation from the usual type of romance, our point of view being that the feeling of the romantic in life lies principally in the glamour memory throws over the past [...] » (*Collected Letters 2* : 339). Comme on l'a vu au chapitre 7, outre la romantisation permise par le point de vue rétrospectif du souvenir, le potentiel créatif de la répétition avec variation peut notamment s'exprimer par un décalage ironique ou parodique au regard de l'hypotexte ou du référent. Deleuze mentionne précisément l'ironie comme l'une des modalités fondamentales de la répétition transgressive, puisque selon lui « [l]a répétition appartient à l'humour et à l'ironie ; elle est par nature transgression, exception, manifestant toujours une singularité contre les particuliers soumis à la loi, un universel contre les généralités qui font loi » (*Différence* 12). Ce décalage et cette transgression peuvent également passer par l'adoption d'un point de vue subversif sur le motif insulaire, où la répétition se fait miroir inversé : « If everybody has agreed to look at a landscape in one way, I don't see why we should not look at it in another. It does not hurt for us to stand on our head to see it, if it has grown stale to us when we look at it standing on our feet » (cité dans Ambrosini, *Critical Discourse* 197). La narration en archipel crée dès lors un espace textuel qui joue sur la répétition, mais aussi la variation permise par ces îlots littéraires à la fois semblables et différents de leurs avatars.

C'est également une telle répétition avec variation sur le thème insulaire que revendique Stevenson lorsqu'il explique son intérêt pour l'île d'Earraid, pièce centrale de son répertoire de lieux insulaires :

There is another isle in my collection, the memory of which besieges me. I put a whole family there, in one of my tales; and later on, threw upon its shores, and condemned to several days of rain and shellfish on its tumbled boulders, the hero of another. The ink is not yet faded; the sound of the sentences is still in my mind's ear; and I am under a spell to write of that island again. (« Memoirs » 60)

Ce « spectre plaisant » (« Memoirs » 59) fait en effet retour à de nombreuses reprises au sein de son archipel d'œuvres (« one » ; « another » ; « again »), sorte de revenant spatial qui offre un cadre particulièrement propice à la variation continue : « But the memories are a fairy gift which cannot be worn out in using. [...] *Glück und Unglück wird Gesang*, if Goethe pleases; yet only by endless avatars, the original re-embodying after each » (« Memoirs » 59). On note bien ici l'essence créative de cette perpétuelle répétition avec variation (« endless avatars » ; « original re-embodying »), qui apparaît fondamentalement liée, pour Conrad comme pour Stevenson, au pouvoir du souvenir, qu'il soit personnel ou littéraire.

Stevenson évoque en effet dans un autre essai la survivance de souvenirs littéraires liés à son enfance, qui continuent de résonner dans sa mémoire : « [T]hough not half of them are still to be procured of any living stationer, in the mind of their once happy owner all survive, kaleidoscopes of changing pictures, echoes of the past » (« Penny Plain » 199). De fait, c'est peut-être précisément la dimension archivale de l'île qui autorise cette répétition créatrice, puisque comme le montre Derrida « il n'y a pas d'archive sans consignation en un lieu extérieur qui assure la possibilité de la mémorisation, de la répétition, de la reproduction ou de la ré-impression » (*Mal d'Archive* 26). Toutefois, il nuance immédiatement l'idée de cette répétition à l'identique et en introduit la face cachée, qui a trait à la destruction ou du moins de la déconstruction, comme il le souligne aussi dans *Limited Inc.*, dans la mesure où « l'autre, et l'altération, travaille ou parasite le dedans même de l'*iter* comme répétition de l'identique [...]. Elle a un rapport essentiel avec la force de déconstruction [...] de ces limites oppositionnelles » (189). Toute répétition impliquerait dès lors un transfert et même une transformation, œuvrant à déplacer le modèle tout en le reproduisant, « en y mettant l'infini du mouvement réel comme la différence absolue dans la répétition de l'éternel retour » (Deleuze, *Répétition* 18). Le mouvement archipelagique d'un îlot narratif à l'autre permettrait ainsi d'accéder à cette « différence absolue dans la répétition de l'éternel retour » qui semble typique des récits de nos auteurs, lesquels fonctionnent en isomorphisme avec l'espace archipelagique au sein duquel ils circulent.

3.2. Bégaiement interne et spirale narrative

L'espace insulaire se caractérise également par sa circularité imparfaite ou brisée, qui entraîne la répétition circulaire vers une forme de variation à la structure plus spirale. De fait, on a vu que la plupart des héros, en plus de retracer la trajectoire de leurs illustres prédécesseurs fictionnels et intertextuels au moyen de la réécriture, répétaient également celle d'un ou de plusieurs

prédécesseur(s) homodiégétiques : Jim Hawkins suit les traces de Billy Bones, de Flint et de Ben Gunn, tandis que Dodd suit celles de Stoddard qu'il rencontre à San Francisco mais aussi celles de Carthew, tout comme Lord Jim suit la voie de Stein et de tous les colons qui l'ont précédé à Patusan, ou Prendick celle de Moreau et Montgomery. Force est toutefois de constater que la trajectoire de chacun de ces personnages ne se superpose pas exactement à celle de leur prédécesseur, qui n'offre qu'un motif ou un thème sur lequel ils pourront varier. Au sujet du caractère répétitif de la trajectoire de Wiltshire, qui a déjà été précédé par deux marchands ayant tous deux connu un sort funeste sur l'île, Naugrette remarque ainsi : « Tout cela paraît de l'histoire déjà connue : l'aventure n'est que répétition » (*L'Aventure* 120). Wiltshire parviendra toutefois à dévier de cette trajectoire toute tracée et à en proposer sa propre variation, plus réussie que celle de ses prédécesseurs.

Dans *The Ebb-Tide*, le motif de la répétition est double puisqu'il s'applique à la fois à la trajectoire personnelle des protagonistes et à celle de leurs prédécesseurs. Ainsi, le trio semble tout d'abord condamné à répéter le trajet de Wiseman et Wiseheart, dont ils apparaissent comme les héritiers puisqu'ils s'apprêtent à poursuivre la tâche entamée par ces ancêtres peu illustres, comme en témoignent les nombreux parallélismes introduits par Davis : « We're their heirs, I guess [...]. Wiseman and Wisheart were to be paid to cast away the schooner right enough; and I'll make it my private business to see that we get paid » (*TET* 179). Herrick avait déjà établi ce parallèle lorsque Davis et Huish avaient débuté leur descente aux enfers dans la cale, occupant le plus clair de leur temps à consommer leur cargaison de champagne, ivres, tout comme leurs funestes prédécesseurs dont Uncle Ned (ou plutôt Taveeta) lui conte l'histoire :

The implied last touch completed Herrick's picture of the life and death of his two predecessors; of their prolonged, sordid, sodden sensuality as they sailed, they knew not whither, on their last cruise. [...] Sickness fell upon him at the image thus called up; and when he compared it with the scene in which himself was acting, and considered the doom that seemed to brood upon the schooner, a horror that was almost superstitious fell upon him. (*TET* 169)

Malgré le changement d'acteurs, la grotesque tragédie qui s'est jouée sur le navire semble un scénario voué à se répéter, comme en témoigne le lexique théâtral : « the scene » ; « acting » ; « the last cast » (*TET* 170). Le spectre de leurs prédécesseurs revient en effet constamment les hanter, notamment à travers la narration répétée de leurs mésaventures, qui sont tout d'abord contées par Uncle Ned à Herrick, puis répétées par ce dernier à ses deux acolytes, de manière plus condensée (*TET* 179) : cette répétition avec variation illustre la difficulté qu'ils rencontrent à dévier de cette trajectoire toute tracée, comme s'ils se trouvaient emprisonnés dans une histoire qui se répète à l'infini. Julia Reid interprète de façon très convaincante ce motif répétitif en termes de subversion de l'aventure classique, dont le dynamisme est ici remplacé par une forme de répétition statique et peu vivifiante : « The repetitive narrative patterning, as well as the imagery of contamination, conveys the sapping of vigour: Davis's alcoholism reiterates past behaviour, while one botched fraudulent endeavour succeeds another » (*Science* 48). C'est toutefois la conscience d'une telle

tendance à la répétition qui provoque chez Herrick un déclic, et le pousse à s'émanciper de cette forme de fatalité et à assumer un autre rôle que celui auquel il avait toujours été destiné :

And yet the strange thing was, he did not falter. He who had proved his incapacity in so many fields, being now falsely placed amid duties which he did not understand, without help, and it might be said without countenance, had hitherto surpassed expectation; and even the shameful misconduct and shocking disclosures of that night seemed but to nerve and strengthen him. He had sold his honour; he vowed it should not be in vain; "it shall be no fault of mine if this miscarry," he repeated. (*TET* 170)

En effet, ce n'est pas seulement la trajectoire de ses prédécesseurs qu'il était en train de répéter mais la sienne propre, faite d'échecs en série, malgré les diverses tentatives de changements scéniques qu'il opère : « Herrick continued in the islands his career of failure; but in the new scene and under the new name, he suffered no less sharply than before. A place was got, it was lost in the old style [...] » (*TET* 126). De façon similaire, Davis semble ici répéter l'histoire de la perte de son premier navire, qui l'a mené à cette vie de paria : « "You lost the Sea Ranger because you were a drunken sot," said Herrick. "Now you're going to lose the *Farallone*. You're going to drown her the same way as you drowned others, and be damned. And your daughter shall walk the streets, and your sons be thieves like their father" » (*TET* 172). Cet héritage se transmet non seulement d'une troupe à l'autre mais aussi de père en fils et de soi à soi, motif répétitif qu'avait déjà souligné Huish : « It looks to me like the Sea Rynger over again » (*TET* 167). La variation phonétique et orthographique introduit néanmoins une dissonance dans cette apparente répétition à l'identique, et annonce la variation qu'ils parviendront à mettre en œuvre grâce à l'apparition inopinée de l'île à l'horizon, laquelle offre précisément la possibilité d'une déviation dans ce parcours tout tracé, et d'une « interruption » (*TET* 183) momentanée de cet éternel retour du même.

Au début de *Lord Jim*, le protagoniste apparaît lui aussi emprisonné dans une telle spirale de l'échec, comme en témoigne la longue série d'emplois qu'il enchaîne et quitte à chaque fois de manière inattendue : « There were many others of the sort, more than I could count on the fingers of my two hands. [...] The truth seems to be that it is impossible to lay the ghost of a fact. You can face it or shirk it [...] » (*LJ* 150). Encore une fois, on retrouve le motif de la hantise, comme si Jim était sans cesse poursuivi par le fantôme de son passé, et condamné à répéter à chaque reprise la même réaction et le même comportement dans un processus de fuite qui l'éloigne chaque fois du centre (spatial et narratif) tout en se répétant de manière circulaire : « There had been, he said, "no option" » (*LJ* 152). Watt souligne le caractère répétitif de cette trajectoire épisodique et peu héroïque lorsqu'il remarque avec justesse : « [T]hey were compulsive repetitions of a pattern [...]. The chronology lapsed into an undefined, iterative limbo [...] » (*Conrad* 304). On a déjà pu noter l'aspect compulsif de ses sauts, qu'il répète également à de nombreuses reprises, notamment aux abords de l'îlot de Patusan dont l'aspect circulaire, clos et réduit semble particulièrement propice à ce type de répétitions isomorphes à sa structure spatiale : « Il faut toujours en revenir à une structure circulaire du temps apparentée à celle de l'espace insulaire » (*Voyages* 101). Aussi, à Patusan ce motif

répétitif est également associé au caractère cyclique et donc en quelque sorte statique du temps insulaire, associé comme on l'a vu à une forme d'atemporalité mythique. Le saut de Jim vers Patusan, muni de son anneau magique, semble toutefois avoir rompu le cercle qui protégeait ce territoire : si cette rupture apparaît tout d'abord positive dans la mesure où elle lui permet a priori de rompre la malédiction de l'éternel retour du même par une spirale ascendante d'actes héroïques qui lui donnent accès au statut de figure mythique éternelle, portée aux nues par la constante répétition et amplification de sa légende qui voyage au sein du cercle d'influence de Patusan, la rupture du cercle le ramène finalement à la spirale descendante originelle avec l'arrivée de Brown, qui rompt ce cycle vertueux et le pousse à répéter une dernière fois la trajectoire de sa chute à travers un ultime saut métaphorique, à ceci près qu'il lui sera cette fois fatal. La spirale s'est dès lors substituée au cercle, et la variation à la répétition infinie. Si la répétition éternelle assurait l'absence d'évolution du personnage, la variation ouvre la possibilité du succès de Jim, et force le lecteur à lire et relire le roman, acte répétitif qui produit à chaque fois une interprétation différente, ouvrant la spirale à l'infini : « Is he satisfied—quite, now, I wonder? We ought to know. He is one of us—and have I not stood up once, like an evoked ghost, to answer for his eternal constancy? » (*LJ* 318). Le spectre de Marlow ne cesse de faire retour et de nous interroger sur l'essence de Jim et sur sa capacité à atteindre son idéal, dans une variation herméneutique continue.

De façon similaire, si la trajectoire de Dodd semble a priori circulaire dès lors qu'il s'en retourne finalement à Barbizon où avait débuté son histoire, sa structure est en réalité tout aussi spirale puisque ce retour ne fait qu'ajouter un autre cercle concentrique à la boucle en le ramenant sur l'île de Midway à travers la vision du tableau qui la représente, et la narration du périple presque circulaire de Carthew. Dodd finit par le suivre en Perse, pour retourner finalement dans les îles en tant que son subrécargue, bouclant apparemment la boucle avec le prologue, bien que là encore le cercle soit manqué puisque l'« éditeur » le retrouve sur une autre île que celle où il avait débuté son histoire après le prologue, et ne rejoint pas le « *Cercle internationale [sic]* » de Tai-O-Hae (*TW* 9). En outre, l'histoire de Carthew semble en réalité répéter celle de Dodd, alors que c'était lui qui avait suivi sa trace. Une telle réversibilité de l'histoire originale et de son avatar est précisément au cœur du processus de répétition avec différence tel que le définit Deleuze :

Non pas ajouter une seconde et une troisième fois à la première, mais porter la première fois à la « nième » puissance. Sous ce rapport de la puissance, la répétition se renverse en s'intériorisant ; comme dit Péguy, ce n'est pas la fête de la Fédération qui commémore ou représente la prise de la Bastille, c'est la prise de la Bastille qui fête et qui répète à l'avance toutes les Fédérations ; ou c'est le premier nymphéa de Monet qui répète tous les autres. (*Différence* 8)

C'est donc l'histoire de Carthew qui répète à l'avance celle de Dodd, puisqu'elle en est à la fois l'origine et la conclusion, et mène Dodd et Carthew à revenir sur eux-mêmes – « la répétition se renverse en s'intériorisant ». La carrière artistique ratée de Carthew fait en effet écho à celle de Dodd et se fonde sur un tel motif de répétition à l'envers, le jeune homme contractant toujours

plus de dettes à mesure qu'il s'éloigne de son père, dans une spirale descendante qui rappelle aussi celle de Lord Jim : « Norris was inexorably launched upon a backward voyage » (*TW* 320). Naugrette montre la même chose lorsqu'il compare cette trajectoire à celle de Herrick : « Dans les deux cas, l'aventure n'est plus synonyme de découverte : répétition, anamnèse ou introspection, l'aventure stevensonienne se déplie sur une série de cercles concentriques le long desquels le héros refait l'aventure des autres ou bien revient au point de départ de son aventure intérieure » (*L'Aventure* 122). Le motif de la répétition constituerait alors un moyen privilégié de mettre en question les dynamiques typiques de l'aventure, et notamment celle de la progression linéaire et initiatique.

Il semble en outre que Dodd incarne un spectre du passé de Carthew, dont le chuchotement sans cesse répété a hanté ses jours et ses nuits : « That little whisper has whistled in my ear ever since, like the wind in a keyhole » (*TW* 315). Le sifflement du chuchotement, reflété par l'allitération en [w] et l'assonance en [i]/[i:], évoque le son lugubre traditionnellement associé aux spectres, impression renforcée par la comparaison sonore avec le hurlement du vent qui tente de pénétrer la chambre de Carthew, laquelle symbolise de toute évidence son esprit, d'autant qu'elle est associée à une perception auditive¹ : « Le spectral naît non d'une faille de la réalité mais d'une réalité refusée ou reconstruite [...]. Il en va du spectral comme de l'aveu : il dévoile la vérité » (Duperray, *Folie* 177). Le surgissement de ce revenant le force alors à « dévoiler la vérité » à Dodd en répétant une dernière fois son histoire « irrecommençable » (Deleuze, *Différence* 8), et en particulier l'épisode d'horreur incompréhensible qui s'est joué sur le *Flying Scud* :

An hour went by, while the day came brighter, and the sun rose and drank up the clouds: an hour of silence in the ship, an hour of agony beyond narration for the sufferers. Brown's gabbling prayers, the cries of the sailors in the rigging, strains of the dead Hemstead's minstrelsy, ran together in Carthew's mind, with sickening iteration. [...] In the bright water into which he stared, the pictures changed and were repeated [...]. (*TW* 379-80)

La répétition anaphorique du substantif temporel « an hour » illustre le caractère itératif de ce temps qui apparaît comme figé, butant sur cet indicible et cet incompréhensible (« beyond narration »). Ce temps figé dans l'itération avec variation (« sickening iteration » ; « changed and were repeated ») sera ensuite remis en route par l'intervention d'Amalu, qui se met à préparer le petit-déjeuner et rompt ainsi la malédiction de Sisyphe en les ramenant à une temporalité plus terre-à-terre et linéaire, quoique cyclique, comme en témoignent le parallélisme ternaire ainsi que le lexique de la répétition temporelle : « The spell was lifted. [...] The condemned felt *once more* the good dry land of habit under foot; they touched *again* the familiar guide-ropes of sanity; they were restored to a sense of the blessed *revolution* and *return* of all things earthly » (*TW* 380, nous soulignons).

¹ Cette image rappelle notamment celle qu'emploie aussi Stevenson dans son essai « A Chapter on Dreams » : « an echo in the chambers of the brain » (230).

Cet équipage maudit semble toutefois toujours emprisonné dans ce processus de répétition, puisqu'ils butent une nouvelle fois sur l'île, et s'avèrent incapables de reprendre leur route malgré la prise de possession du *Flying Scud* : « Tea was taken on deck in the time of sunset, and not long after the five castaways—castaways once more—lay down to sleep » (*TW* 387). La répétition linguistique imite le bégaiement du récit, qui met à mal la linéarité événementielle de l'aventure, à laquelle le séjour insulaire a substitué ce motif répétitif du temps cyclique : « Thenceforward their affairs moved in a routine » (*TW* 360). S'ils parviennent finalement à s'échapper spatialement de l'île et à remettre en route la trajectoire linéaire du récit, ils n'échappent pas à la revenance répétée de son souvenir, malgré leur tentative d'endosser une nouvelle identité et un nouveau rôle : Carthew retrouve en effet sur le navire qui les secourt un fantôme de son passé, qui le reconnaît et provoque son évanouissement, le forçant finalement à « dévoiler la vérité » sur cette « réalité refusée ou reconstruite » (Duperray, *Folie* 177). De fait, cette apparition déclenche le retour du refoulé chez Carthew, qui semble littéralement pris dans une boucle sans fin et répète inconsciemment les mots prononcés sur le *Flying Scud* au paroxysme de l'horreur, révélant la vérité sur le meurtre délibéré d'un innocent : « “Brown must go the same road,” he said; “now or never” » (*TW* 395) – passage qui fait écho aux paroles de Wicks et aux siennes quelques pages plus tôt (*TW* 375-76). La structure à la fois itérative et spirale du souvenir, qui ne cesse de faire retour malgré la tentative de fuite des protagonistes, est reflétée par celle du récit et semble parfaitement isomorphe à la forme de l'île, dont on se souvient qu'elle avait été décrite au moyen de la figure géométrique du cercle : « We had gained the lee of the island as (for form's sake) I may call that ring of foam and haze and thunder » (*TW* 193). Mais ce cercle se double d'un mouvement hélicoïdal puisque les oiseaux qui l'habitent dessinent une trajectoire circulaire centrifuge : « With singular scintillation, this vortex of winged life swayed to and fro in the strong sunshine, whirled continually through itself, and would now and again burst asunder and scatter as wide as the lagoon: so I was irresistibly reminded of what I had read of nebular convulsions » (*TW* 194-95). Au cercle parfait de l'île s'est substitué un vortex en perpétuel mouvement, tandis que la linéarité circulaire du récit est remplacée par une narration spirale et éclatée, qui revient constamment sur elle-même au moyen d'un réseau d'échos et de répétitions, lesquels mettent en question le tempo typique de l'aventure : « [L]a monade ne peut plus inclure le monde entier comme un cercle fermé modifiable par projection, mais s'ouvre sur une trajectoire ou une spirale en expansion qui s'éloigne de plus en plus du centre » (Deleuze, *Le Pli* 188).

Sur la *Great Isabel*, Decoud se trouve pris dans une boucle répétitive similaire à celle de Carthew, le temps arrêté de l'île menant à un éternel retour du même : « [T]he silence, remaining unbroken in the shape of a cord to which he hung with both hands, vibrated with senseless phrases, always the same but utterly incomprehensible, about Nostromo, Antonia, Barrios, and proclamations mingled into an ironical and senseless buzzing » (*N* 394). Ce motif répétitif est imité

jusque dans le récit de cet épisode, rythmé par la répétition lancinante de formules obsessionnelles : « a tense, thin cord to which he hung suspended with both hands » ; « the silence [...] stretched taut like a dark, thin string » (N 394-395). La répétition avec variation reflète ainsi l'incapacité de Decoud à se sortir de cette spirale infernale autrement que par le suicide, qui échoue toutefois à rompre la monotonie de cette corde silencieuse : « without having heard the cord of silence snap aloud » (N 396). Pour Nostromo aussi, l'île met en œuvre le retour du refoulé puisqu'elle semble désormais habitée par des voix qui le ramènent encore et encore à son abandon coupable de Decoud, murmure spectral qui permet là encore de « dévoiler la vérité » : « He was sure that Decoud was dead. The island seemed full of that whisper. Dead! Gone! And he caught himself listening for the swish of bushes and the splash of the footfalls in the bed of the brook. Dead! The talker, the *novio* of Doña Antonia! » (N 397).

Prendick semble lui aussi pris dans un processus répétitif tout au long du récit, puisqu'il se retrouve par trois fois à la dérive sur une embarcation de fortune avant d'être sauvé in extremis, deux fois au début, et une fois à la fin, processus itératif mis en évidence par le trope de la répétition avec variation, qui rythme le récit et semble le faire bégayer : « We drifted famishing » (IDM 8) ; « I drifted slowly » (IDM 25) ; « I drifted very slowly » (IDM 26) « I drifted for three days » (IDM 129). Il fait également par deux fois l'objet d'une course-poursuite et même d'une chasse à l'homme, et se retrouve par deux fois le dernier survivant humain d'un naufrage réel puis métaphorique, après que ses acolytes y ont trouvé la mort. Selon Bozzetto, ce processus répétitif octroie là aussi une dimension mythique à ses aventures, dont Prendick doit pouvoir transmettre le récit : « Il est l' élu – ou le porte-parole. Cette répétition – inexpliquée – installe aussi le récit sur un fond archaïque : l'apprenti revient du pays des morts » (*Passages* 183). La répétition avec variation est en effet typique des traditions mythiques orales, qui se fondent dans la Grèce ancienne sur la transmission de ces histoires par l'aède, chaque acte d'énonciation déplaçant inévitablement le récit, tant la répétition à l'identique apparaît impossible en l'absence de texte écrit : Prendick ne pourra toutefois incarner le poète visionnaire et se fera plutôt Cassandre (« Neither the captain nor the mate would believe my story » (IDM 128)), de sorte que seul son manuscrit maintiendra la transmission de l'histoire.

De surcroît, s'il est l' élu, le motif répétitif le fait apparaître comme un héros particulièrement passif, incapable de prendre le contrôle de sa destinée, à la dérive puis pourchassé, puis simple survivant parmi les « Beast Folk ». L'« apprenti » ne semble pas avoir appris grand-chose sur l'île, pas même à se construire un radeau, et même l'embarcation qui lui permet finalement de s'échapper de l'île lui est envoyée comme par la main du destin ou du hasard. Ici aussi le hasard s'est substitué à la causalité, et ce n'est pas une évolution linéaire qu'aura subie Prendick sur l'île, mais une évolution spirale, fondée sur une alternance entre régression et fuite en avant, qui le pousse lui aussi à s'éloigner de plus en plus du centre en s'installant à l'écart de la civilisation : « Though I do not expect that the terror of that island will ever altogether leave me, at most times it lies far in the back

of my mind, a mere distant cloud, a memory and a faint distrust; but there are times when the little cloud spreads until it obscures the whole sky » (*IDM* 130).

Ce mouvement binaire s'apparente également à celui, tout aussi répétitif, du flux et du reflux central à *The Ebb-Tide*, comme en témoignent son titre et son épigraphe : il symbolise le mouvement à la fois cyclique et linéaire du temps, qui progresse inexorablement à chaque nouveau tour du cadran ou de la marée, de sorte que chaque instant passé est perdu à jamais. Comme on l'a vu, les aventuriers de *The Ebb-Tide* répètent et varient sur leur propre trajectoire et celle de leurs prédécesseurs, et leur séjour sur l'île se caractérise par un motif tout aussi répétitif, comme s'ils butaient eux aussi sur les abords de l'île. Au premier abordage de l'île en bateau, font écho les divers abordages des personnages, qui se brisent sur la côte de l'île et sur la muraille impénétrable d'Attwater à la manière d'une vague sur un rocher, et échouent à mener à bien leur plan. Herrick se heurte à l'impénétrabilité toute-puissante d'Attwater, tandis que Huish succombe à ses talents d'interrogateur, et Davis à sa défense impénétrable, qui stoppe net sa progression : « Coming on the top crest of his murderous intentions, he had walked straight into an ambush, and now stood, with his hands impotently lifted, staring at the veranda » (*TET* 223). La métaphore du sommet de la vague met en évidence ce processus de flux et de reflux, à nouveau évoqué lorsque Davis et Huish tentent un dernier abordage désespéré : « The whole thing was come and gone in a breath » (*TET* 247). On voit bien à quel point ce motif répétitif déplace la logique du récit de la progression linéaire et active de l'aventure classique vers une forme d'éternel échec qui mène chaque fois à un nouveau retour existentiel sur soi, preuve de la difficulté qu'ont ces personnages à évoluer et à avancer, dans un monde qui ne semble plus avoir de sens. Lorsque Herrick envisage pour la deuxième fois le suicide, sa tentative se heurte à un nouvel échec aux abords de l'île, et il ne peut que répéter en pensée les événements du jour, lesquels se succèdent dans son esprit de manière fragmentée : « The events of the ignoble day passed before him in a frieze of pictures » (*TET* 227). Ce passage qui fait écho à celui où Decoud décide lui aussi de mettre fin à ses jours : « He beheld the universe as a succession of incomprehensible images » (*N* 394). À la perte de sens des personnages correspond ainsi une sorte de bégaiement du récit, qui met en question la logique linéaire et initiatique de l'aventure à travers la mise en œuvre d'une narration en spirale, et fait progresser la narration en y ajoutant chaque fois un nouveau cercle concentrique, lequel reprend et amplifie le mouvement du précédent. Cette structure à la fois linéaire et circulaire épouse la forme de l'île, qui apparaît à la fois comme une ligne et un anneau brisé : « There are sixty miles of this island, you see, all in length like the Queen's highway » (*TET* 216) ; « like the embankment of an annular railway » (*TET* 188).

Chez Conrad, cette structure s'illustre également par la narration répétée d'un même épisode depuis plusieurs points de vue ou narrateurs différents, technique qu'Ian Watt appelle « the chronological looping method » en référence à la théorie de Joseph Warren Beach (*Conrad* 291). Il

analyse notamment la narration de la collision du *Patna*, qui prend la forme d'une amplification spirale : « [A] stereoscopic concentration in which the same episode is treated in several separate segments of the narrative sequence. Thus the collision is recounted on a scale of increasing amplitude in five main scene: first in one chapter (3); then in two (5 and 6); then in six (10 to 15) » (*Conrad* 292). Ce processus permet selon lui aux personnages de tourner autour de cet événement en cercles concentriques, afin de tenter de le comprendre : cet effort herméneutique privilégie une structure architectonique d'anticipation et de concentration à un récit linéaire et chronologique, puisque comme le montre Watt « the repetition inevitably reduces the importance of the temporal order of the narrative » (*Conrad* 304).

On observe une spirale narrative semblable dans *Victory*, l'histoire de la fuite de Lena avec Heyst étant tout d'abord racontée par bribes par l'intermédiaire des témoignages de Schomberg et de Davidson, pour ensuite être racontée par un narrateur omniscient, à travers la focalisation interne de Heyst puis de Schomberg. De surcroît, nous avons déjà pu observer la structure non chronologique de *Nostromo*, fondée elle aussi sur un réseau d'analepses et de prolepses, le récit revenant constamment sur lui-même : Watt emploie en effet la même image du « chronological looping » pour analyser *Nostromo* (*Conrad: Nostromo* 37-38), étudiant notamment l'analepse narrative où Charles Gould admire sa mine d'argent et se remémore sa première visite de la mine en compagnie de sa femme. Cet épisode est raconté tout d'abord du point de vue de Charles Gould puis de celui de Mrs Gould au dernier chapitre de la première partie, analepse qui permet de mettre en regard leurs points de vue. Il en va de même de la prolepse finale où l'on observe Captain Mitchell narrant l'histoire de Sulaco de manière répétée à divers visiteurs de nombreuses années plus tard. Une fois cette boucle narrative apparemment close, le narrateur revient encore une fois à l'arrivée de Barrios à Sulaco pour la narrer d'un autre point de vue, preuve que la boucle n'est pas bouclée et que la spirale répétitive, qui est précisément décrite en termes de cycle, continue : « And the coxswain's voice at the door, announcing that the gig was ready, closed the cycle. Nostromo had, indeed, found the lighter's boat [...] » (*N* 387).

On note un phénomène similaire et encore plus spatial lorsque *Nostromo* et Decoud tentent de sauver l'argent de la mine et entrent en collision avec le steamer, événement dont la narration alterne entre le point de vue de Sotillo sur le steamer et celui des deux aventuriers sur leur embarcation : c'est tout d'abord l'arrivée du steamer et la perception de son arrêt non loin de leur position qui permet la narration analeptique des événements qui ont mené au départ de Sotillo pour Sulaco. Cet épisode est narré chronologiquement, jusqu'au moment où le capitaine aperçoit les Isabels, autorisant le steamer à reprendre sa route. Cette nouvelle mise en mouvement du steamer permet au narrateur de revenir en boucle vers Decoud et *Nostromo*, au moyen d'un lien spatial et auditif puisque le steamer se rapproche d'eux : « The ship was put then full speed on the course, and a great bustle of preparation for landing arose among the soldiers on her deck. It was heard

distinctly by Decoud and Nostromo. The Capataz understood its meaning » (N 230). La collision et le passage de Hirsch sur le steamer permettent une nouvelle transition vers Sotillo, en passant par une courte narration analeptique de la collision depuis le point de vue de Hirsch, qui opère à la fois spatialement et narrativement la transition entre les deux espaces et les deux focalisations : enfin, on revient à l'embarcation et au point de vue des deux acolytes lorsque le steamer s'éloigne finalement vers Sulaco, comme si la narration demeurait concentrée dans le cercle restreint des abords de l'île et de la perception auditive et visuelle des deux protagonistes, et y revenait de manière spirale.

3.3. Refrains, rengaines et variations musicales

Ce motif répétitif passe également par le retour de formules récurrentes, processus typique de la narration orale itérative : Marlow est peut-être l'exemple archétypal du conteur invétéré, qui raconta l'histoire de Jim un nombre incalculable de fois, de sorte que l'acte d'énonciation sur lequel repose sa narration se situe dans un cadre spatio-temporel on ne peut plus flou : « And later on, many times, in distant parts of the world, Marlow showed himself willing to remember Jim, to remember him at length, in detail and audibly » (LJ 27). L'usage du modal itératif « would » pour introduire sa narration (LJ 28), l'installe dès l'abord dans le flux atemporel de ce processus de répétition et de variation orale constante. Rien d'étonnant alors à ce que ce soit ce conteur compulsif qui nous livre l'une de ces formules répétitives les plus commentées, « he was one of us », laquelle rythme le récit et parcourt tel un fil rouge la narration, déplaçant à chaque fois légèrement sa signification en fonction du contexte. Nathalie Martinière lui octroie ainsi la même fonction que celle des motifs narratifs itératifs :

Le rappel de cette image emprisonne Jim dans une permanence dont il lui est impossible de se libérer : passage du temps, changements de lieux, voient leurs effets bénéfiques anéantis par la simple récurrence de cette assertion, par laquelle le temps est privé de toute influence sur le jeune Anglais caractérisé non par son évolution (pratiquement inexistante), mais par une fatalité qui le condamne. Le temps n'est pas un élément avec lequel évolue le personnage (et avec lui la narration) mais un médium immobilisé où se répète avec de plus en plus de netteté son échec initial. (*Espace* 64)

Outre l'absence d'évolution du personnage, cette répétition permet également de suggérer la difficulté que rencontre Marlow à cerner l'essence de Jim, de sorte qu'il ne peut que réitérer encore et encore la même formulation, comme s'il butait chaque fois sur le caractère incompréhensible de son acte au regard de son apparente appartenance à leur communauté, et tentait de se (et de nous) persuader de la véracité de cette formule au moyen de la répétition.

De même, l'emploi répété des termes « truth », « knowledge », et « know », respectivement 65, 100 et 168 fois, illustre paradoxalement la façon dont Marlow tourne autour de la vérité et de la connaissance sans jamais les atteindre, mouvement spiral qu'il met réflexivement en évidence au moyen de ce champ lexical récurrent et même omniprésent. Ce processus de répétition avec

variation lui permet là encore de mettre en question la linéarité chronologique du récit, comme c'est le cas lorsqu'il passe à un mode de narration écrite, et répète par deux fois la formule d'ouverture typique « it all begins with » (*LJ* 262) / « it all begins, as I've told you, with » (*LJ* 268). Après s'être perdu dans une digression doublement analeptique dans sa lettre introductive, qui lui permet de conter la façon dont il a réuni les pièces de son patchwork, il répète et varie sur la formule d'ouverture, comme s'il était confronté à la difficulté de commencer sa narration et se trouvait bloqué au seuil de son récit, qu'il semble volontairement retarder : « [...] as one would linger within reach of a consoling whisper » (*LJ* 268). Chacun de ces îlots littéraires (lettre, manuscrit) semble ainsi répéter et varier l'îlot précédent, à la manière d'un archipel textuel à la fois hétérogène et cohérent.

Un autre type de discours oral répétitif sur lequel se fonde parfois la narration de Marlow est celui de la rumeur, dont on a vu qu'elle était également fondamentale à la narration de *Victory*, du moins dans sa première partie. Il s'agit là encore d'une répétition avec variation puisque la rumeur se fonde précisément sur un processus de modification et d'amplification, qui met en question sa véracité : « The storytelling on which the Conrad speech community thrives degenerates all too easily into gossip, hearsay, or rumour, discourses that are degraded and emptied of authority by thoughtless repetition » (Greaney 5). Ce processus répétitif a dès lors pour effet de suspendre la capacité du langage à atteindre la vérité, et met en évidence le caractère illusoire de la quête de Heyst pour les faits (« hard facts » (*V* 7)), tant l'expression répétée et amplifiée de majuscules se vide de son sens à mesure qu'elle se transforme en surnom, et que la rumeur qui entoure Heyst s'amplifie : « I am done with facts » (*V* 27), affirme-t-il finalement lorsqu'il décide de demeurer sur l'île. Ces formules récurrentes suivent ainsi la trajectoire des protagonistes au sein du cercle restreint de l'archipel, qui semble emprisonner les hommes mais aussi le discours dans la boucle d'une éternelle répétition avec variation, isomorphe à la structure spatiale de l'archipel.

À force d'itération, le langage peut ainsi perdre toute capacité à signifier et se transformer en rythme pur, lequel constitue selon Deleuze et Guattari un antidote au chaos : « Mais la riposte des milieux au chaos, c'est le rythme » (*Mille* 385). La rumeur et l'octroi de surnoms à Heyst résulterait alors d'un effort pour stabiliser le signe volant et constamment en mouvement qu'il représente, qui ne cesse d'échapper à leur emprise : « vanished » ; « swan into view again » (*V* 7) ; « nondescript wanderer » (*V* 14) ; « became visible again » (*V* 21). Il incarne ensuite précisément le danger du chaos puisqu'il participe à la destruction de leur mode de vie avec l'introduction des steamers : « [...] he materialised in this alarming way into the destroyer of our little industry—Heyst the Enemy. It became the fashion with a good many to speak of Heyst as the Enemy » (*V* 23).

La litanie des « Beast Folk » dans *The Island of Doctor Moreau* joue peut-être elle aussi ce rôle d'antidote au chaos engendré par l'arrivée de Prendick dans leur repaire, répétition lancinante d'une loi qu'ils ne comprennent pas, et dont le rythme entêtant les transporte dans un état de transe : « A

kind of rhythmic fervour fell on all of us; we gabbled and swayed faster and faster, repeating this amazing law. [...] And so on for another long series, mostly quite incomprehensible gibberish to me, about Him, whoever he might be. I could have fancied I was in a dream [...] » (*IDM* 59). Les termes « gabbled » et « gibberish » illustrent le caractère purement rythmique de cette « litanie » (*IDM* 58), associée à un balancement binaire en *accelerando* : répétition, avec variation rythmique. Pierre Jourde analyse ce motif répétitif en termes de temps cyclique, isomorphe à la forme géométrique de l'île :

La régularité rythmique constitue en fait un substitut de l'ordre et de la durée. Le temps rythmé donne l'apparence de ne plus s'échapper, pris dans un réseau de répétitions cycliques, il revient sur lui-même. Le rythme, c'est du temps circularisé, qui se rapproche du point immobile, de même que l'île, espace circulaire, donne l'image de l'unité concentrée du point. (Jourde, « Cythères mornes » 202)

Le caractère spatio-temporel de ce rite rythmique illustre le lien intrinsèque qu'il entretient avec le territoire qui l'accueille, ce qui l'apparente à la « ritournelle » telle que la définissent Deleuze et Guattari : « En un sens général, on appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux [...] » (*Mille* 397). Toutefois, l'arrivée de Prendick semble avoir causé une ouverture du cercle, qui orchestre une possible déterritorialisation :

Maintenant enfin, on entrouvre le cercle, on l'ouvre, on laisse entrer quelqu'un, on appelle quelqu'un, on s'élançe. On n'ouvre pas le cercle du côté où se pressent les anciennes forces du chaos, mais dans une autre région, créée par le cercle lui-même. [...] Sur les lignes motrices, gestuelles, sonores [...], se greffent ou se mettent à bourgeonner des « lignes d'erre » avec des boucles, des nœuds, des vitesses, des mouvements, des gestes et des sonorités différents. (*Mille* 382-83)

Aussi la ritournelle, à son stade ultime, semble-t-elle particulièrement propice à la déterritorialisation (*Mille* 368). La mise en chanson, en danse et en rythme de la loi de Moreau permet ainsi de la déterritorialiser, et de déterritorialiser l'île au moyen de la reprise musicale, ouvrant des « lignes d'erre » vers d'autres mondes et d'autres pans de la réalité. S'il semble à Prendick qu'il est dans un rêve dans le passage cité plus haut, il croit tout d'abord avoir été transporté vers l'au-delà : « I could have imagined I was already dead and in another world » (*IDM* 58-59). De même, les « Beast Folk » déplacent constamment cette loi en transformant la répétition en variation, fondée sur un principe de transgression : « This Law they were perpetually repeating, I found, and – perpetually breaking » (*IDM* 81). Wells était bien conscient des possibilités variationnelles offertes par l'espace insulaire (Bowen 324), qu'il exploite ici à plein, la variation zoologique menant inévitablement à une variation musicale et littéraire, laquelle s'appuie sur le principe scientifique de variation insulaire afin d'explorer de nouvelles possibilités pour la fiction.

De nombreux refrains rythment également les récits de Stevenson, et fonctionnent de façon tout aussi ambivalente : on pense bien sûr au chant des pirates dans *Treasure Island*, qui rythme le récit à la manière d'un fil rouge et ressurgit à certains moments cruciaux. Il est tout d'abord associé à la menace du chaos incarné par Billy Bones, qui perturbe dès la première page la tranquillité de

l'auberge de l'Admiral Benbow et la transporte du côté obscur et menaçant de la piraterie : « I remember him looking round the cove and whistling to himself as he did so, and then breaking out in that old sea-song that he sang so often afterwards : “Fifteen men on the dead man’s chest – / Yo-ho-ho-, and a bottle of rum!” » (TI 3). Elle devient alors objet de fascination pour les habitants alentour qui, malgré la terreur qu'éveillent en eux le capitaine, son chant sans cesse répété et ses histoires effrayantes, reviennent jour après jour les écouter, et reprendre avec lui le mystérieux refrain : « I really believe his presence did us good. People were frightened at the time, but on looking back they rather like dit; it was a fine excitement in a quiet country life [...] » (TI 7-8). Là encore, le discours perd sa capacité à signifier à force de répétition, et la menace du chaos contenue dans ce refrain est dès lors neutralisée : « At first I had supposed “the dead man’s chest” to be that identical big box of his upstairs in the front room, and the thought had been mingled in my nightmares with that of the one-legged seafaring man. But by this time we had all long ceased to pay any particular notice to the song » (TI 9). Pour Livesey qui l'entend pour la première fois, cette « ritournelle » incarne toutefois un élément perturbateur à l'auberge, qui le pousse à réaffirmer la prééminence de la loi auprès de Billy Bones, mettant fin à son chant intempestif : « [T]he captain held his peace that evening, and for many evenings to come » (TI 11).

Cette signification sera pourtant à nouveau renversée sur l'*Hispaniola*, où le refrain devient synonyme d'ordre lorsque l'équipage le reprend en chœur au départ de la goélette pour l'île : c'est alors ce chant qui met doublement en route l'aventure, puisqu'il signale dès la première page l'arrivée perturbatrice de Bones à l'auberge, et permet ensuite de mettre le navire en mouvement vers l'île, ouvrant le cercle narratif vers cet espace rêvé. L'ambivalence de ce fragment musical propice à la variation est immédiatement mise en évidence par son aspect cauchemardesque, dont la revenance autorise le retour du passé dans le présent et fait contrepoint à l'euphorie de l'aventure pour Jim : « Even at that exciting moment it carried me back to the old Admiral Benbow in a second; and I seemed to hear the voice of the captain piping in the chorus » (TI 82). Ce refrain est en effet synonyme de la violence des pirates, et revient à nouveau sur l'île lorsque ces derniers laissent libre cours au chaos de l'ébriété et de leurs luttes intestines, la narration alternant entre le chant du rivage et la funeste chorégraphie des deux pirates engagés dans une lutte à mort sur l'*Hispaniola*, Jim se situant dans l'entre-deux de la rade :

I could see nothing for the moment but these two furious, encrimsoned faces swaying together under the smoky lamp, and I shut my eyes to let them grow once more familiar with the darkness. The endless ballad had come to an end at last, and the whole diminished company about the camp-fire had broken into the chorus I had heard so often: “Fifteen men on the dead man's chest— / Yo-ho-ho, and a bottle of rum! / Drink and the devil had done for the rest— / Yo-ho-ho, and a bottle of rum!” (TI 195)

Le retour de ce refrain fait ici contre-point à une ballade sans fin, variation continue sur un motif unique qui rythme le trajet de Jim et lui fabrique un paysage sonore, lequel se substitue au paysage de l'île dans ce contexte nocturne et sombre : selon Deleuze et Guattari, c'est précisément

lorsque la mélodie et le rythme se chargent de motifs et de contre-points qu'ils se territorialisent et deviennent expressifs, dans la mesure où « le paysage mélodique n'est plus une mélodie associée à un paysage, c'est la mélodie qui fait elle-même un paysage sonore, et prend en contre-point tous les rapports avec un paysage virtuel » (Deleuze, *Mille* 391). La ritournelle a dès lors pour effet de donner une forme musicale à la violence pirate insulaire, et d'en ordonner en quelque sorte le chaos en la territorialisant : « And I thought it was a ditty rather too dolefully appropriate for a company that had met such cruel losses in the morning » (*TI* 194) ; « I was just thinking how busy drink and the devil were at that very moment in the cabin of the *Hispaniola* [...] » (*TI* 195-96).

Ce refrain est toutefois à nouveau déterritorialisé lorsqu'il émane des profondeurs effrayantes et spectrales de l'île, et opère la transition de l'aventure au fantastique. Ben Gunn use en effet de toutes les rengaines de Flint afin d'effrayer les pirates, que ce soit le refrain musical bien connu ou encore les derniers mots de Flint : « "Darby M'Graw! Darby M'Graw!" again and again and again; and then rising a little higher, and with an oath that I leave out, "Fetch aft the rum, Darby!" » (*TI* 276). Cette répétition avec variation finale produit l'effet escompté sur les pirates puisqu'elle semble là aussi proposer un nouveau paysage sonore, bien plus fantastique, à l'île, lequel fait concurrence à son paysage visuel dont il brouille momentanément les repères. Il ouvre en effet vers le monde fantastique des spectres, et vers le retour du passé dans le présent, égarement temporaire et oscillatoire que met en évidence Silver au moyen de la métaphore nautique lorsqu'il revient à la réalité : « This here crew is on a wrong tack, I do believe » (*TI* 278).

Mais le refrain qui ouvre de la façon la plus frappante le cercle insulaire est peut-être celui de Captain Flint, le perroquet cette fois. Symbole de la répétition infinie et vestige intemporel d'une piraterie révolue, il jette des ponts vers le passé mais aussi vers l'avenir :

"Now, that bird," [Silver] would say, "is, maybe, two hundred years old, Hawkins—they live forever mostly; and if anybody's seen more wickedness, it must be the devil himself. She's sailed with England, the great Cap'n England, the pirate. She's been at Madagascar, and at Malabar, and Surinam, and Providence, and Portobello. She was at the fishing up of the wrecked plate ships. It's there she learned "Pieces of eight," and little wonder; three hundred and fifty thousand of 'em, Hawkins! She was at the boarding of the viceroy of the Indies out of Goa, she was; and to look at her you would think she was a babby. (*TI* 85)

En répétant sans cesse sa rengaine, le perroquet tisse en effet des liens entre les divers fragments et strates hétérogènes de l'histoire de l'Île au Trésor, mais également entre l'animal et l'humain puisque selon Naugrette :

[L]e perroquet est l'invariant de la chasse au trésor. C'est lui qui a tout vu, tout entendu, qui était là au début et demeure présent aujourd'hui, au moment où Jim Hawkins part à l'aventure. À la fin du roman, Jim ne fait même plus la distinction entre le Capitaine et l'animal, et c'est l'un et/ou l'autre qui lui corne dans les oreilles, pendant ses cauchemars, le leitmotiv de cette aventure permanente, toujours recommencée, « Pièces de huit ! Pièces de huit ! » (*L'Aventure* 122)

En plus d'incarner l'ouverture spirale de cette histoire qui se refuse à boucler le cercle, le perroquet fait également signe vers la variation continue de la réécriture, comme l'explique

Stevenson dans « My First Book : Treasure Island » : « No doubt the parrot once belonged to Robinson Crusoe » (120). Donner le dernier mot à cette créature de la répétition est ainsi tout sauf anodin, et permet d'ouvrir le récit insulaire vers une autre forme de variation continue, celle de l'interprétation, ses mots sonnante comme un ultime rappel de l'énigme qui entoure les circonstances de l'acquisition du trésor, tandis que cette créature est l'incarnation métonymique du *romance* passé, à jamais perdu.

Mais la répétition de ces trois mots apparemment vides de sens opère également une rupture ultime entre le signifiant et le signifié (Sandison 48) et transforme le refrain en rythme pur, faisant du discours une forme de poésie évocatoire. Une fois le récit terminé, et le livre fermé, ce refrain envoûtant continue de hanter l'esprit du lecteur, ouvrant des ponts novateurs entre littérature et poésie, signification et musicalité, fiction et réalité : « [La ritournelle] tourne sur elle-même, s'ouvre sur elle-même pour révéler des potentialités jusqu'alors inouïes, entre dans d'autres connexions [...] » (Deleuze et Guattari, *Mille* 431).

Le refrain du perroquet, que Sandison décrit avec humour comme « a 200-year-old deconstructionist » (48), correspondrait alors précisément au spectre tel que le définit Derrida, en ce qu'il interroge à la fois l'idée de répétition et de fin, du fait de son ouverture infinie :

Répétition *et* première fois mais aussi répétition *et* dernière fois, car la singularité de toute *première fois* en fait aussi une *dernière fois*. Chaque fois, c'est l'événement même, une première fois est une dernière fois. Toute autre. Mise en scène pour une fin de l'histoire. Appelons cela une *hantologie*. [...] Elle abriterait en elle, mais comme des lieux circonscrits ou des effets particuliers, l'eschatologie et la téléologie mêmes. Elle les *comprendrait*, mais incompréhensiblement. Comment *comprendre* en effet le discours de la fin ou le discours sur la fin ? L'extrémité de l'extrême peut-elle être jamais comprise ? [...] Après la fin de l'histoire, l'esprit vient en revenant, il figure à la fois un mort qui revient et un fantôme dont le retour attendu se répète, encore et encore. (*Spectres* 31-32)

Cette fin spectrale et répétitive fait de l'aventure insulaire une sorte d'« *hantologie* » littéraire, qui se fonde sur une dynamique de la répétition en tant que variation événementielle continue, où l'aventure apparaît à chaque fois « toute autre », et met en question toute idée de finalité en ouvrant l'histoire vers la revenance ou la hantise infinie. Le cercle de l'île demeure dès lors ouvert, donnant lieu à une spirale narrative à la fois répétitive et variationnelle, qui épouse la forme et le mouvement centrifuge de l'espace insulaire.

Rien d'étonnant alors à ce que Stevenson compare à plusieurs reprises son écriture à un air de musique (« our little air » (*ANR* 103) ; « like an air artificially made by a discreet musician » (*AHR* 92)), dont elle emprunte à la fois la liberté et l'aptitude à proposer une variation sur la tradition littéraire et la réalité en les transformant du dedans. Il s'agit ici pour ce « musicien discret » d'offrir un nouveau paysage sonore à l'île, plus apte à trouver un écho permanent dans l'esprit du lecteur, à la manière de l'« *hantologie* » littéraire définie plus haut :

[W]e should gloat over a book, be rapt clean out of ourselves, and rise from the perusal, our mind filled with the busiest, kaleidoscopic dance of images, incapable of sleep or of continuous thought. The words, if the book

be eloquent, should run thenceforward in our ears like the noise of breakers, and the story, if it be a story, repeat itself in a thousand coloured pictures to the eye. (*AGR* 229)

La répétition des mots entraîne ainsi la revenance constante d'images marquantes, preuve du lien intrinsèque qui unit son et image, paysage sonore et paysage visuel chez Stevenson. Il nous offre des textes qui s'apparentent à des variations musicales, réconciliant différence et répétition afin de « faire de la répétition comme telle une nouveauté, c'est-à-dire une liberté et une tâche de la liberté » (Deleuze, *Répétition* 13), et ouvrant le cercle insulaire vers la spirale infinie d'une variation continue : « [...] and with each new subject [...], the true artist will vary his method and change the point of attack » (*AHR* 96).

Il en va de même pour Conrad qui affirme dans une lettre à Barrett H. Clarke : « My attitude to subjects and expressions, the angles of vision, my methods of composition will, within limits, be always changing » (cité dans Ambrosini, *Conrad* 17). Outre l'adoption d'une méthode tout aussi fluide que celle de Stevenson, il met réflexivement en évidence la façon dont il offre une variation sur l'aventure classique dans *Victory* au moyen de la métaphore musicale, lorsque Ricardo explique la raison pour laquelle il retient son geste et ne tue pas Heyst dès son arrivée sur l'île : « [...] this piece had to be played to another tune, and in much slower time » (*V* 226).

On voit bien la façon dont ces variations sur le motif de l'île, qui en imitent la structure répétitive et spirale, permettent à nos auteurs de composer un nouveau paysage sonore insulaire, apte à faire concurrence à son paysage stéréotypé, mais également de proposer un nouveau tempo, bien plus lent et irrégulier, pour l'aventure insulaire. C'est cette mise en question du temps linéaire et causal de l'aventure au moyen de la suspension et de la dérive narrative qu'il nous fait désormais étudier, afin de comprendre dans quelle mesure la nouvelle topographie de l'île permet de mettre en flottement la linéarité du récit.

4. Suspension et dérive : un espace lisse pour un récit en flottement

Si la forme géométrique de l'île se transforme dans la littérature du tournant du siècle, passant du cercle clos et stable à l'ouverture spirale et au morcellement archipélagique, c'est aussi sa topographie qui évolue, la déstabilisation des repères insulaire conduisant à une mise en flottement de cet espace auparavant bien ancré : pour reprendre les mots de Glissant, « l'archipel est errant, de terre en mer, il s'est ouvert de houle et de petit matin » (*Tout-Monde* 258). Cette topographie nouvelle influe non seulement sur la trajectoire des personnages, qui se fait elle aussi de plus en plus vagabonde, mais également sur la structure du récit, laquelle apparaît tout aussi désancrée que l'espace insulaire qui l'accueille.

4.1. Espace lisse et flottements insulaires

Prenons par exemple l'île de Midway, qui apparaît au premier abord sous la forme classique du cercle, mais semble en réalité particulièrement insubstantielle et mouvante : l'expression « that ring of foam and haze and thunder » (*TW* 193) déstabilise en effet l'ancrage terrestre de l'île, laquelle semble happée par les éléments marin et aérien bien plus fluides et volatiles. Elle semble dès lors une île volante ou même stellaire, animée par le mouvement perpétuel d'une révolution cosmique, à l'image du vortex d'oiseaux qui la surplombe, comme en témoigne l'usage du verbe en -ING adjectivisé doublé de l'hypallage : « rolling strips of sand » (*TW* 194). De façon similaire, New Island est décrite dans *The Ebb-Tide* comme « the rim of a great vessel sunken in water [...] : so slender it seemed amidst the outrageous breakers, so frail and pretty, he would scarce have wondered to see it sink and disappear without a sound, and the waves close smoothly over its descent » (*TET* 188). Là aussi, l'ancrage spatial de l'île est mis en flottement par la métaphore nautique puis l'évocation de son possible engloutissement par les flots, fusionnant à nouveau l'élément terrestre avec l'élément marin et illustrant la violence toute-puissante de ce dernier. On observe également une telle fusion élémentaire autour des Isabels dans *Nostramo*, ces îles apparaissant comme le point de rencontre des quatre éléments :

The three Isabels, overshadowed and clear cut in a great smoothness confounding the sea and sky, appeared suspended, purple-black, in the air. The little wavelets seemed to be tossing tiny red sparks upon the sandy beaches. The glassy bands of water along the horizon gave out a fiery red glow, as if fire and water had been mingled together in the vast bed of the ocean. (*N* 323)

Ces îles flottantes et même volantes, ayant perdu tout ancrage terrestre du fait de leur suspension aérienne sont, elles aussi, comparées plus loin à un navire en perdition : « Before the wide eyes of the Capataz, staring at the doorway of the dark staircase, floated the shape of the Great Isabel, like a strange ship in distress, freighted with enormous wealth and the solitary life of a man » (*N* 373). De même, Treasure Island apparaît dès l'abord particulièrement mobile, puisqu'elle prend tout d'abord la forme d'un dragon prêt à se mouvoir (« like a fat dragon standing up » (*TI* 52)), tandis que les trois collines qui la composent prennent le nom des trois mâts d'un navire : « That hill to nor'ard they calls the Fore-mast Hill; there are three hills in a row running south'ard – fore, main, and mizzen, sir » (*TI* 99).

La mise en flottement de l'île l'apparente dès lors à un « espace lisse », que Deleuze et Guattari opposent à l'« espace strié » :

Le strié, c'est ce qui entrecroise des fixes et des variables, ce qui ordonne et fait succéder des formes distinctes, ce qui organise des lignes mélodiques horizontales et des plans harmoniques verticaux. Le lisse, c'est la variation continue, c'est le développement continu de la forme, c'est la fusion de l'harmonie et de la mélodie au profit d'un dégagement de valeurs proprement rythmiques, le pur tracé d'une diagonale à travers la verticale et l'horizontale. (*Mille* 597)

On retrouve ici l'idée d'un espace en variation continue, mouvement constant propice à la fusion d'éléments hétérogènes : le brouillage des limites entre les éléments autour de l'île dans *Nostramo* était bien décrit en termes de « great smoothness », ce qui nous encourage à explorer l'usage de cet outil théorique pour analyser la topographie nouvelle de l'espace insulaire au tournant du siècle.

Ce caractère lisse peut apparaître, au premier abord, paradoxal, nos auteurs écrivant à une époque où les espaces blancs disparaissent des mappemondes et où « [l]e globe est repéré comme une balle dans le filet des latitudes et des longitudes » (Serres 174), de sorte que l'île se trouve bien souvent déjà quadrillée et striée par les cartes et atlas, et par les explorateurs précédents. Certaines îles font toutefois l'objet d'un repérage singulièrement flou, comme c'est le cas de New Island par exemple, dont l'existence est présentée dans le Directory sur le mode conditionnel, et dont les coordonnées apparaissent variables, comme on l'a vu au chapitre précédent. L'essence de l'île de Midway est elle aussi repérée de manière contradictoire par divers guides et atlas, selon que l'on se réfère à « Hoyt's Pacific Directory » ou à un ouvrage plus récent et complet, « an Admiralty book of a sort of orange hue, called *Islands of the Eastern Pacific Ocean, Vol. III* » (TW 214).

Il semble alors que même lorsque l'île est déjà repérée et cartographiée, elle subisse chez nos auteurs une forme de « lissage rétroactif » (Deleuze et Gattari, *Mille* 601) qui lui redonne une certaine fluidité, comme c'est le cas de Treasure Island par exemple. Les protagonistes disposent en effet d'une carte qui semble, de toute apparence, fournir tous les éléments nécessaires à son approche : « [W]ith latitude and longitude, soundings, names of hills, and bays and inlets, and every particular that would be needed to bring a ship to a safe anchorage upon its shores » (TI 38). Toutefois, malgré le striage apparent de l'île, l'entrée dans sa rade se révèle bien plus difficile que prévu, les informations fournies par la carte s'avérant erronées : « [T]he man with the chain got everywhere more water than was down in the chart [...] » (TI 82). Le passage qui mène à l'île apparaît en effet comme une forme en « développement continu », ces variations topographiques résultant de l'érosion du fond marin sous l'effet du mouvement constant des marées : « There's a strong scour with the ebb, [...] and this here passage has been dug out, in a manner of speaking, with a spade » (TI 111). Le sol de l'île semble dès lors particulièrement lisse, et les indications fournies par la carte quant à la localisation du trésor, ouvertes à l'interprétation : « The red cross was, of course, far too large to be a guide; and the terms of the note on the back [...] admitted of some ambiguity. [...] "Tall tree, Spy-glass shoulder, bearing a point to the N. of NNE. Skeleton Island ESE. And by E. Ten feet." A tall tree was thus the principal mark » (TI 269). L'imprécision et l'aspect tout relatif de cette marque topographique ouvre la carte vers une multiplicité de trajectoires, chacun des membres de l'équipage y allant de sa propre interprétation : « [E]very man on board the boats had picked a favourite [tall tree] of his own » (TI 269). Le « plateau » (TI 269) de l'île s'apparente ainsi au plateau deleuzien dans la mesure où, comme l'espace insulaire qui le

comprend, il « se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite » (Deleuze et Guattari, *Mille* 32). Au sein de cet espace, il s'agit alors pour les personnages non pas de suivre une trajectoire unique, fixe et définie mais d'inventer à l'envi leur propre trajectoire aléatoire : « Dans l'espace strié on ferme une surface, on la "répartit" suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées; dans le lisse on se "distribue" sur un espace ouvert, d'après des fréquences et le long des parcours » (Deleuze and Guattari, *Mille* 600). C'est précisément ce que fait l'équipage pirate, qui se met à divaguer d'un « grand arbre » à l'autre dans l'espoir d'y trouver le repère spatial nécessaire à la découverte du trésor, s'engageant dans un arpentage absolument libre et non-linéaire, et « se distribuant » dans un espace ouvert : « The party spread itself abroad, in a fan shape, shouting and leaping to and fro » (*TI* 270). Ces multiples revirements sont également essentiels à l'« espace lisse », qui est « construit par opérations locales avec changements de direction » (Deleuze et Guattari, *Mille* 598).

4.2. Vagabondage et désancrage

Les « espaces lisses » conduisent ainsi à la mise en œuvre de trajectoires déviantes et aléatoires, comme c'est encore le cas lorsque Jim tente de prendre le contrôle de l'*Hispaniola* au moyen de l'embarcation particulièrement irrégulière de Ben Gunn : « the most cross-grained, lopsided craft to manage » (*TI* 190). Le caractère fondamentalement déviant de cette embarcation, mis en évidence par le superlatif portant sur les deux adjectifs exprimant l'absence de régularité et de linéarité de sa matière, ne peut qu'influencer sa trajectoire qui apparaît incontrôlable, de sorte que le seul moyen de naviguer dans ce bateau est de le laisser dériver : « It was plain that she was not to be interfered with [...] » (*TI* 151). Jim se trouve ainsi privé de la capacité d'agir, et ne peut qu'observer passivement le mouvement libre et irrégulier de cette embarcation sur la mer, « car la mer, c'est l'espace lisse par excellence » (Deleuze et Guattari, *Mille* 598) :

I found each wave, instead of the big, smooth glossy mountain it looks from shore, or from a vessel's deck, was for all the world like any range of hills on the dry land, full of peaks and smooth places and valleys. The coracle, left to herself, turning from side to side, threaded, so to speak, her way through these lower parts, and avoided the steep slopes and higher, toppling summits of the wave. (*TI* 201)

Le coracle se déplace alors dans ces espaces, précisément qualifiés de « lisses » (« smooth places »), de façon très aléatoire, « évitant toute orientation sur un point culminant » (Deleuze et Guattari, *Mille* 32), au sein d'un territoire marin qui apparaît comme une version encore plus mobile et fluide de l'espace insulaire (« like any range of hills on the dry land »). Le caractère non-linéaire de cette trajectoire, qui change constamment de direction, est mis en évidence par la métaphore de la couture (« threaded »), laquelle évoque le va-et-vient constant de l'aiguille sur le tissu. Grâce à cette dérive plus ou moins contrôlée, il parviendra à aborder l'*Hispaniola*, elle aussi à la dérive,

preuve de l'efficacité d'une telle trajectoire nomade pour parcourir cet « espace lisse ». Ce sont des divagations tout aussi nomades qui avaient permis à Ben Gunn de découvrir le trésor sur l'île, vidant ainsi de son sens la carte au trésor, à laquelle se substitue une trajectoire bien plus erratique : « Ben, in his long, lonely wanderings about the island, had found the skeleton [...]; he had found the treasure [...] » (TI 286-87).

Rien d'étonnant alors à ce que ce soit Jim qui découvre la clé fuyante du trésor, incarnée par Ben Gunn, au cours de son exploration libre de l'île, plutôt que le Squire et son équipage ou même les pirates, munis tour à tour de la carte. C'est également le caractère vagabond de la trajectoire de Silver qui lui permet de s'emparer finalement d'une partie du trésor, Ben Gunn lui donnant là encore la clé partielle du trésor afin de lui permettre de reprendre son errance, ouvrant une ligne de fuite vers d'autres aventures nomades : « [Ben Gunn] had cut through a bulk-head unobserved, and had removed one of the sacks of coin, worth, perhaps, three or four hundreds of guineas, to help [Silver] on his further wanderings » (TI 296). L'espace qu'il parcourt apparaît dès lors tout aussi lisse que sa propre identité, puisqu'il est précisément qualifié de « smooth [...] adventurer » par Stevenson dans son essai « My First Book : Treasure Island » (126), et parvient même à vagabonder d'un texte à l'autre et d'un genre à l'autre : il apparaît non seulement dans les essais de Stevenson mais aussi, comme on l'a vu, dans l'une de ses fables, « The Persons of the Tale ».

Les protagonistes de *Nostromo* mettent en œuvre une trajectoire tout aussi aléatoire, le voyage s'effectuant par une nuit particulièrement sombre, ce qui prive les deux acolytes de tout repère puisqu'ils ne peuvent apercevoir les îles, qui semblent avoir été englouties par les eaux : « He peered for the islands. There was not a hint of them to be seen, as if they had sunk to the bottom of the gulf » (N 208) ; « We are making a crooked path [...]. I wish I could see the islands » (N 210). Ils sont ensuite amenés à se laisser dériver lorsqu'ils décident d'abaisser la voile afin de ne pas être repérés par le steamer : « I am going to lower the sail, and trust our escape to this black gulf » (N 221). C'est l'espace lisse d'un golfe dépourvu de tout relief qui décide alors de leur trajectoire, ôtant toute capacité d'action aux protagonistes. De même, lorsqu'ils découvrent la présence de Hirsch sur leur barge ils préfèrent repousser le moment de décider de son sort, lequel apparaît tout aussi suspendu que leur trajectoire et que les Isabels : « But Nostromo did nothing. And the fate of Señor Hirsch remained suspended in the darkness of the gulf at the mercy of events which could not be foreseen » (N 217).

La dérive, l'inaction et la suspension apparaissent ainsi comme le seul moyen de se déplacer dans cet espace opaque et lisse, à l'aspect constamment changeant : « It was a new experience to Decoud, this mysteriousness of the great waters spread out strangely *smooth*, as if their restlessness had been crushed by the weight of that dense night » (N 207, nous soulignons). Aussi, ce n'est qu'en dérivant au gré des courants de la mer de Java que les *desperadoes* de *Victory* parviennent finalement en vue de Samburan, où le principe aléatoire de la dérive semble constituer un antidote

spatial à la linéarité causale du roman réaliste, à laquelle il substitue une trajectoire régie par le hasard : « [T]he light winds and strong currents of the Java Sea had difted the boat about until they partly lost their bearings [...] » (*V* 220). Dans *The Wrecker*, Dodd suit sur l'île une trajectoire tout aussi irrégulière, celle-ci n'étant pas même dirigée vers un but :

I was, at least, so sunk in sadness, that I scarce remarked where I was going; and chance (or some finder sense that lives in us, and only guides us when the mind is in abeyance) conducted my step into a quarter of the island where the birds were few. By some devious route, which I was unable to retrace for my return, I was thus able to mount, without interruption, to the highest point of land. (*TW* 232)

La divagation sans but représente dès lors le moyen le plus efficace de parcourir cet espace insulaire, lequel ne se laisse appréhender au moyen de trajectoires linéaires mais invite au « pur tracé d'une diagonale à travers la verticale et l'horizontale » (Deleuze et Guattari, *Mille* 597), et résiste comme on l'a vu à l'effort de striage initial de Dodd et Nares. Lorsque Carthew s'y rend, il ne rencontre quant à lui aucun obstacle pour parvenir au sommet de l'île (« followed him to the top of the miserable islet » (*TW* 357)), preuve du caractère mouvant de cet espace, lequel semble varier en fonction de qui s'y rend. C'est une trajectoire tout aussi nomade qui permettra à Prendick de découvrir le monde des « Beast Folk », et de comprendre peu à peu ce qui se joue sur l'île : « scarcely heeding whither I went » (*IDM* 39) ; « I was so intent upon these peculiarities that I scarcely noted the path we followed » (*IDM* 56). Comme le montre Jean-Paul Engélibert, « c'est en s'égarant, en s'éloignant du laboratoire où se pratiquent les expériences qu'il découvre, même s'il ne peut encore le comprendre, le secret de l'île » (« Problèmes de l'insularité » 25).

Il apparaît alors que le caractère « lisse » ou « strié » d'un espace ne dépende pas tant de ses caractéristiques intrinsèques, que de la façon dont on y voyage, du « mode de spatialisation, la manière d'être dans l'espace, d'être à l'espace » (Deleuze et Guattari, *Mille* 602) : au tournant du siècle, plutôt que des aventuriers-explorateurs suivant un trajet défini et allant d'un point à l'autre de manière délibérée, les protagonistes deviennent ainsi des « nomades d'archipel » (Deleuze et Guattari, *Mille* 598), pour qui « les points sont subordonnés au trajet » (Deleuze et Guattari, *Mille* 597). Cette distinction rappelle également celle qu'élabore Jankélévitch entre l'« aventurier » et l'« aventureux », le premier étant un professionnel de l'aventure motivé par l'appât du gain, tandis que le second ferait de l'aventure un « style de vie », et mettrait en œuvre une trajectoire moins directement motivée (Jankélévitch 9).

Nombre de personnages se retrouvent ainsi à la dérive au sein de nos récits, comme c'est également le cas de Prendick, dont on a vu qu'il se trouvait par trois fois seul sur une embarcation, sans rames ou trop faible pour ramer, « a bit of human flotsam » (*IDM* 17), preuve du caractère déshumanisant de cette dérive qui prive les personnages d'un ancrage terrestre et de la capacité d'agir. C'est dans une position tout aussi passive que se retrouve le protagoniste de « Aepyornis Island » avant de parvenir sur l'île, ne disposant pas non plus de rames et décidant délibérément d'attendre que son adversaire sur le bateau se réveille plutôt que d'agir et de se confronter à lui : «

The thing kept turning round slowly as it drifted—kind of waltzing, don't you know. [...] So there I sat in the stern of the little canoe, drifting away over the calm phosphorescent sea, and with all the host of the stars above me, waiting for something to happen » (*AI* 12). Le caractère déviant et artistique (« waltzing ») de ce parcours semble lié à l'incapacité du héros à – ou à son refus de – prendre le contrôle de sa trajectoire et, par là même, de sa destinée, contrairement aux aventuriers classiques qui suivent un but précis et se définissent par leurs actions. De fait, lorsque Dodd suit la trace de Bellairs, ils dessinent tous deux une trajectoire particulièrement irrégulière et créative, résultant de leur réticence à passer à l'action :

We visited at least, by singular zigzags, Stratford, Warwick, Coventry, Gloucester, Bristol, Bath, and Wells. At each stage we spoke dutifully of the scene and its associations; I sketched, the Shyster spouted poetry and copied epitaphs. Who could doubt we were the usual Americans, travelling with a design of self-improvement? Who was to guess that once was a blackmailer, trembling to approach the scene of action—the other a helpless, amateur detective, waiting on events. (*TW* 289)

Le parcours erratique de ces nomades-artistes est ensuite tout naturellement décrit à travers une métaphore maritime, qui illustre paradoxalement le refus de la linéarité aventureuse traditionnellement symbolisée par le trajet rectiligne du navire à travers les océans, lui préférant les multiples changements de direction d'une embarcation défectueuse car incapable de s'adapter à des conditions difficiles :

And yet we were making progress all the time, tacking across broad England like an unweatherly vessel on a wind; approaching our destination, not openly, but by a sort of flying sap. And at length, I can scarce tell how, we were set down by a dilatory butt-end of local train on the untenanted platform of Stallbridge-Minster. (*TW* 290)

Cette trajectoire opère là aussi un « lissage rétroactif » de l'Angleterre pourtant indéniablement striée, qui redevient ici un « espace lisse » (Deleuze et Gattari, *Mille* 601). Le terme « dilatory » apparaît pour le moins réflexif, et met en évidence la façon dont ce parcours spatial déviant dilate l'aventure et en subvertit la traditionnelle concentration événementielle, les personnages usant du vagabondage comme d'un moyen de repousser ou de suspendre encore et toujours l'action et la confrontation, par manque de courage ou de volonté.

De façon, similaire, c'est une faiblesse de caractère ou un égarement momentané qui met en route le nomadisme archipélagique de Jim avant qu'il ne parvienne à Patusan, nomadisme dont le caractère cyclique (« the circle of his wanderings » (*LJ* 151)) met en question la linéarité de l'aventure et la capacité de Jim à affronter la réalité de son acte, qu'il préfère fuir éternellement. C'est cette trajectoire irrégulière d'un homme en perdition qui le mènera finalement à Stein, par l'intermédiaire de Marlow, et lui permettra d'accéder à l'espace encore lisse de Patusan, où il pourra proposer sa propre variation créative : « [T]hree hundred miles beyond the end of telegraph cables and mail-boat lines, the haggard utilitarian lies of our civilisation wither and die, to be replaced by pure exercises of imagination, that have the futility, often the charm, and sometimes the deep hidden truthfulness, of works of art [...] » (*LJ* 215).

L'errance à la fois psychologique et spatiale de Jim fait écho à celle de Dodd à San Francisco après que la vie a perdu tout sens à ses yeux, et qu'il envisage même le suicide : « I had no views on life, beyond an occasional impulse to commit suicide, or to get drunk, and drifted down the streets, semi-conscious, walking apparently on air, in the light-headedness of grief » (*TW* 269). Le vagabondage est ainsi lié de façon intrinsèque à la perte de sens à laquelle font face tous les parias des îles qui peuplent nos romans, dont le désancrage psychologique s'inscrit jusque dans leur trajectoire et les conduit à réinventer une nouvelle manière « d'être dans l'espace, d'être à l'espace » (Deleuze et Guattari, *Mille* 602).

Le nomadisme intellectuel de Herrick avant qu'il ne parvienne à Tahiti (« he wandered in bypaths of study, worked at music or at metaphysics when he should have been at Greek » (*TET* 125)), le conduit lui aussi à une errance réelle, se trouvant tellement désancré qu'il finira par dériver jusque dans les îles polynésiennes : même lorsqu'il retrouve apparemment un but avec ses deux acolytes, leur plan ne cesse de changer, illustrant le nomadisme de leur trajectoire, qui semble virer au gré du vent jusqu'à ce qu'ils parviennent, par pur hasard, aux abords de l'île. Ce type de parcours aléatoire constitue pour Herrick, tout comme pour Lord Jim ou pour Prendick, le seul moyen de parvenir à l'espace insulaire non (ou mal) répertoriée.

Carthew, ce flâneur intellectuel et artiste (« drifting dilettante » (*TW* 326)), fait quant à lui de son détachement métaphysique un art de vivre (« nothing really mattered » (*TW* 319)), et explore l'Europe en nomade, pour continuer de divaguer lorsqu'il est envoyé à Sydney : « he wandered in moving multitudes like a stick upon a river » (*TW* 328). Bien qu'il se décide finalement à l'action et suive son ami dans une aventure commerciale douteuse, il se retrouve finalement littéralement à la dérive sur un navire démâté, dérive qui le mènera sur l'île de Midway : là encore, ce n'est qu'en explorant les potentialités de l'« espace lisse » que l'on parvient à retrouver une île déserte et la possibilité d'une variation sur la robinsonnade, qui s'avère désormais particulièrement sombre.

Son détachement intellectuel initial rappelle en outre le choix de la dérive sceptique que fait Heyst dans *Victory* :

It was the very essence of his life to be a solitary achievement, accomplished not by hermit-like withdrawal with its silence and immobility, but by a system of restless wandering, by the detachment of an impermanent dweller amongst changing scenes. In this scheme he had perceived the means of passing through life without suffering and almost without a single care in the world—inulnerable because elusive. (*V* 87)

Il substitue à la solitude statique de l'ermite insulaire celle bien plus mobile de la circulation archipelagique, et élit paradoxalement la dérive passive comme mode d'action :

"I'll drift," Heyst had said to himself deliberately. He did not mean intellectually or sentimentally or morally. He meant to drift altogether and literally, body and soul, like a detached leaf drifting in the wind-currents under the immovable trees of a forest glade; to drift without ever catching on to anything. "This shall be my defence against life," he had said to himself with a sort of inward consciousness that for the son of his father there was no other worthy alternative. He became a waif and a stray, austere, from conviction, as others do through drink, from vice, from some weakness of character—with deliberation, as others do in despair. (*V* 89)

Cet être sans racines (« uprooted » (V 205)), devient dès lors un « nomade d'archipel », pour qui les points sont subordonnés au trajet, lequel ne semble pas être organisé vers un but : « [...] I had no schemes, no plans—and not even great firmness of mind to make me unduly obstinate. I was simply moving on, while the others, perhaps, were going somewhere. An indifference as to roads and purposes makes one meeker, as it were » (V 200). Ce choix délibéré de la dérive, qui donne une forme spatiale au détachement sceptique et stoïque de Heyst et lui permet de traverser la vie et l'archipel en évitant toute forme d'action aventureuse, sera toutefois doublement mis en question au sein du roman, puisque Heyst finira par s'attacher ou du moins s'accrocher à deux êtres par deux actes de sauvetage héroïques, ce qui le conduira à s'ancrer spatialement à Samburan. Cette tentative d'ancrage émotionnel et spatial se solde néanmoins elle aussi par un échec, puisqu'il s'avère non seulement incapable de retrouver sur l'île la solitude de l'ermite, mais aussi d'agir et de protéger sa partenaire et son île, préférant repousser ou même suspendre *ad libitum* la confrontation, et revenant ainsi à une forme d'inertie et de dérive inactive, persuadé qu'il est de son incapacité à agir :

The *flâneur* as a model of subjectivity is sustainable only in the context of a metropolitan modernism of which Conrad was a sceptical exponent, posing it constantly in tension with its colonial other. A moving target in his native cityscape, the *flâneur* cannot endure a sedentary island existence; but the other option available, that of adventure hero, is already a discredited anachronism in Conrad's fiction. (Greaney 41)

Greaney compare ici Heyst à un autre flâneur du nom de Decoud, lui aussi incapable de s'ancrer sur l'île de sorte qu'il apparaît suspendu dans les airs :

[T]he solitude appeared like a great void, and the silence of the gulf like a tense, thin cord to which he hung suspended by both hands, without fear, without surprise, without any sort of emotion whatever. Only towards the evening, in the comparative relief of coolness, he began to wish that this cord would snap. He imagined it snapping with a report as of a pistol—a sharp, full crack. And that would be the end of him. (N 394)

La suspension aérienne, symptomatique de la perte d'ancrage existentiel occasionnée par le séjour insulaire solitaire, fait de l'île un lieu inhabitable pour cet être flottant, qui préfère le suicide à cet ancrage forcé et à cet éternel retour du même : il repart alors à la dérive, et c'est au beau milieu du golfe qu'il passe à l'acte et rompt la corde de sa solitude – la gravité reprend alors ses droits, et ancre son corps au fond du golfe, lesté par le poids inaltérable des lingots. Comme le montre Nathalie Martinière, c'est le manque d'ancrage métaphysique de Heyst et Decoud qui est à l'origine de leur flottement ou de leur dérive existentiel(le) et spatial(e) :

L'isolement des îles fait donc ressortir la faiblesse de caractère des personnages, l'impossibilité finale à trouver un havre de paix ou de repos qui ne se transforme pas et ne devienne pas le contraire de ce que les personnages y cherchent. Les îles sont une manifestation extrême de l'incapacité des personnages à trouver leur place dans l'univers, par manque de confiance ou de foi en eux-mêmes et en l'autre. Semblables au juif errant, ils sont condamnés à un mouvement constant. (*Espace* 147)

Nombre de personnages échouent ainsi à se fixer sur une île qui apparaît elle-même trop flottante ou trop « lisse » pour s'y attacher, comme c'est le cas de Carthew qui peine lui aussi à

trouver sa place dans l'univers : « “I am out of place myself, ”said Hemstead. “You beat me all the way and back, says Carthew. My trouble is that I have never been in one” » (*TW* 324). La polysémie du terme « place », qui signifie à la fois un emploi et un point d'attache, résume bien la situation de Carthew, lequel finira par perdre tout ancrage identitaire lors de l'épisode d'horreur qui conclura son séjour insulaire et le poussera à changer d'identité, le menant à une forme de divagation mentale (symbolisée par le choix de son alias final, « Madden »), mais aussi spatiale, qui ne semble pas prendre fin au terme du récit. De façon similaire, contrairement à Davis qui y a trouvé la foi, Herrick ne peut demeurer sur l'île d'Attwater, et cette incapacité à se fixer spatialement reflète son errance métaphysique : « “I'd 'most rather stay here upon this island. I found peace here, peace in believing. Yes, I guess this island is about good enough for John Davis.” “I never heard such nonsense!” cried Herrick » (*TET* 252).

4.3. Dérive narrative : pour un texte nomade et suspendu

L'espace lisse et flottant de l'île échoue dès lors à proposer un ancrage satisfaisant à ces personnages nomades, dont l'errance perpétuelle est reflétée par la structure du récit, qui se plaît lui aussi à se déstabiliser sur l'île au tournant du siècle, et se fait tout aussi fluide et flottant que l'espace et les personnages qu'il figure : l'instabilité identitaire des protagonistes prend ainsi une forme éminemment spatiale, comme en témoigne la métaphore employée par Stevenson dans l'épilogue à *The Wrecker*, « the fiery and not quite romantic struggle for existence with its changing trades and scenery, and two types in particular » (*TW* 405). À la perte d'ancrage identitaire des personnages correspond dès lors une mise en flottement du récit (Ricoeur, *Soi-Même* 177), qui épouse le parcours nomade des personnages et le désancrage de l'espace insulaire autrefois unique et stable, comme on l'a vu à travers le motif de la circulation narrative archipélagique : « [...] full of the unrest and movement of our century, so that the reader is hurried from place to place and sea to sea, and the book is less a romance than a panorama [...] » (*TW* 404). Cette dérive narrative peut également prendre la forme de descriptions narrativisées particulièrement mobiles, et donner lieu à un discours narratif enclin à la divagation digressive.

Le récit panoramique et mouvant substitue en effet aux pauses narratives et aux descriptions statiques ce que Genette nomme la description « narrativisée » (*Nouveau Discours* 24), laquelle suit le mouvement constant des personnages et met en branle le paysage insulaire, dont la présentation autrefois figée et stéréotypée devient instable et plurielle. C'est notamment ce que l'on observe lorsque Prendick fait l'objet d'une chasse à l'homme après s'être rendu dans le ravin et parcourt l'île de manière erratique, à tel point que c'est l'espace qui semble se mouvoir plutôt que le protagoniste : « The setting sun flashed his blinding heat into my eyes. The slight Pacific tide was running in with a gentle ripple. Presently the shore fell away southward and the sun came round upon my right hand » (*IDM* 65). Ce paysage anthropomorphisé (« his ») se met à tourner autour

de Prendick, comme en témoignent les verbes de mouvement qui lui sont prédiqués : « fell away », « came round ». Cette mise en mouvement de l'espace insulaire épouse la perte de repères spatiaux et existentiels de Prendick, face à un soleil aveuglant qui semble, comme Moreau, le poursuivre : en effet, ce n'est pas seulement le soleil qui surgit sur sa droite mais également Moreau, de sorte que Prendick perd sa capacité de mouvement et d'action au sein de cet espace déjà quadrillé par ce prédécesseur, et trouve finalement une échappatoire lorsqu'il décide de mettre sa vie entre les mains d'un espace apparemment plus clément (« gentle »), en se noyant dans l'océan (*IDM* 66).

La description narrativisée permet ainsi non seulement de présenter l'espace tel qu'il est perçu par les personnages, c'est-à-dire en mouvement, mais également de montrer la façon dont il épouse le flux de leurs pensées, comme c'est également le cas lors de la présentation de New Island dans *The Ebb-Tide*. Herrick aperçoit l'île en mouvement et par touches successives à chaque interruption de la ligne de la forêt qui lui bloque la vue, de sorte qu'il ne parvient à stabiliser ce tableau au moyen d'une seule comparaison, préférant dériver librement de l'une à l'autre au gré de ses impressions successives : « Every here and there, as the schooner coasted northward, the wood was intermitted [...]. He tortured himself to find analogies. The isle was like [...] ; it was like [...] ; so slender it seemed [...] » (*TET* 188). Le caractère impressionniste de cette peinture par touches successives est renforcé par le lexique pictural : « pencilling » (*TET* 188). C'est une vision de l'île tout aussi panoramique que l'on obtient à travers les yeux de Davis, quoiqu'elle substitue au panorama pictural un panorama cinématographique, dans la mesure où il ne tente pas de stabiliser ce tableau au moyen de comparaisons, mais épouse la dérive permise par la vision panoramique que lui offre son point de vue surplombant depuis la barre de flèches :

But the isle continued to unfold itself in joints, and to run out in indeterminate capes, and still there was neither house nor man, nor the smoke of fire. Here a multitude of sea-birds soared and twinkled, and fished in blue waters; and there, and for miles together, the fringe of cocoa-palm and pandanus extended desolate, and made desirable green bowers for nobody to visit, and the silence of death was only broken by the throbbing of the sea. (*TET* 188)

Cette vision fragmentée (« in joints ») d'un « espace lisse » insulaire dont la forme apparaît, grâce aux verbes de mouvement qui lui sont associés (« to unfold itself » ; « to run out in indeterminate capes »), en « développement continu » (Deleuze et Guattari, *Mille* 597), fait de la description même une variation continue qui glisse de façon hypotactique d'une proposition à l'autre, divagant entre divers points de vue et divers tableaux insulaires. De fait, on dérive encore une fois du point de vue de Herrick à celui de Davis lors de l'entrée dans le lagon, ce qui permet une mise en regard de la vision réaliste et terre-à-terre de Davis avec celle, bien plus pittoresque et poétique, de Herrick qui use à nouveau du lexique pictural et de nombreuses comparaisons pour décrire les profondeurs du lagon : « A drove of fishes, painted like the rainbow and billed like parrots » ; « they were beautiful, like birds, and their silent passage impressed him like a strain of song » (*TET* 189). Le contraste qu'offre cette vision picturale avec celle, panoramique et

cinématographique, de Davis illustre la façon dont le récit propose lui-même un panorama de perspectives, de genres et même d'arts hétérogènes, entre lesquels il dérive librement : « Meanwhile, to the eye of Davis in the cross-tree, the lagoon continued to expand its empty waters, and the long succession of the shore-side trees to be paid out like fishing-line off a reel. And still there was no mark of habitation » (*TET* 189). L'emploi de la comparaison triviale « like fishing-line off a reel » (*TET* 189) contraste de façon frappante avec les comparaisons poétiques de Herrick, mais conduit toutefois à fusionner leurs points de vue en un seul, lorsqu'ils parviennent finalement à une vue d'ensemble de l'île, décrite là encore par touches panoramiques : « The *Farallone* made a soldier's breeze of it; the wind, besides, was stronger inside than without under the lee of the land; and the stolen schooner opened out successive objects with the swiftness of a panorama, so that the adventurers stood speechless » (*TET* 190). La description narrativisée épouse dès lors la trajectoire des personnages, et retarde la révélation de l'intérieur du lagon : là aussi, la dérive spatiale et narrative permet de dilater le suspense inhérent à l'aventure, en circulant de manière aléatoire entre les divers points de vue.

Une autre façon de mettre en question la linéarité du récit consiste à suivre non plus seulement la trajectoire spatiale erratique des personnages, mais aussi celle, mentale, du narrateur, dans la mesure où l'on est bien souvent confronté à des narrateurs qui dévient du cours de leur narration au moyen de digressions, de dérives narratives qu'ils décrivent de manière spatiale : « But my inexperience as a writer betrays me, and I wander from the thread of my story » (*IDM* 85), remarque réflexivement Prendick après une longue digression au sujet des « Beast Folk ». De façon similaire, le narrateur d'« Aepyornis Island » se reprend après s'être laissé aller à la divagation narrative : « How I lammed into the beggar! But sweet it was as if it was new-laid, not even smelly, and its mother dead these four hundred years perhaps. Said a centipede had bit him. However, I'm getting off the straight with the story » (*AI* 8). Le passage apparaît tellement désordonné que l'on peine à identifier le sujet des verbes, l'œuf se confondant avec l'un des ouvriers employés par le narrateur : « it » semble reprendre « beggar », tandis que le sujet omis de « said » semble faire référence à l'œuf évoqué dans la phrase précédente. Le narrateur oscille ainsi entre les deux sujets, à tel point que le récit dérive momentanément dans les limbes du flux de conscience moderniste, bien qu'il s'agisse ici de discours direct, et que le narrateur s'efforce immédiatement de remettre son récit sur les rails.

Ces deux exemples de dérive narrative rejoignent également la « pensée en archipel » évoquée plus haut, que Glissant définit comme « une pensée non systématique, inductive, explorant l'imprévu de la totalité-monde et accordant l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture » (*Divers* 34). Ce type de narration archipélagique et nomade caractérise aussi à de nombreuses reprises le discours de Marlow, comme dans le passage cité plus haut où il se reprend lui aussi au moyen d'une conjonction concessive : « However, this is not the place, nor the time, and we are concerned with

Jim—who was unmarried » (*LJ* 121). « Getting of the straight », « I wander », « this is not the place » : on voit bien à quel point cette écriture spatiale est vagabonde, est correspond bien à la nouvelle forme que Conrad définit dans sa Note à *Lord Jim* comme « a free and wandering tale » (*LJ* 319), cet auteur se refusant avec Ford à une écriture rectiligne : « It became very early evident to us that what was the matter with the Novel, and the British novel in particular, was that it went straight forward, whereas in our gradual making acquaintanceship with your fellows you never do go straight forward » (cité dans Dryden, *Fin-de-Siècle* 161). À ce roman rectiligne, il oppose une forme fluide, apte à suivre le cheminement nomade et la variation continue de la pensée humaine : « That, I suspect, has been the difficulty the critics felt in classifying it as romantic or realistic. Whereas, as a matter of fact, it is *fluid*, depending on grouping (sequence) which *shifts*, and on the *changing* lights giving *varied* effects of perspective » (Conrad, *Collected Letters* 8 : 131, nous soulignons).

Fluidité et variété sont également cruciales à Wells, qui souligne lui aussi l'absence de linéarité de tout discours fictionnel qui aurait pour objet de suivre le mouvement de la vie réelle : « [I]f the novel is to follow life it must be various and discursive » (Wells, *Record* 246). Stevenson emploie lui aussi la même métaphore du flux pour décrire son texte idéal dans « A Humble Remonstrance », où il décrit son art comme « flowing » (92), bien qu'il affirme dans ce texte la différence essentielle de nature entre la vie et l'art. Il emploie également à plusieurs reprises la métaphore de la vague pour exprimer l'effet que doit produire le roman d'aventures sur le lecteur : « to lay by our judgment, to be submerged by the tale as by a billow » (*AHR* 93). Cette constante mobilité et fluidité du texte vagabond est essentielle à la définition de l'aventure selon Jankélévitch, qui affirme que « l'aventure est en quelque sorte une œuvre fluente et mobile et toujours inachevée » (31). Dodd nous fournit un exemple particulièrement réflexif de ce type d'œuvre lorsqu'il conte son aventure maritime à Pinkerton et Mamie, qui se font les avatars du lecteur et reflètent son étonnement incrédule face à ce type de récit fluide et inachevé :

[...] and launched with spurious gaiety into the current of my tale. I told it with point and spirit; described the island and the wreck, mimicked Anderson and the Chinese, maintained the suspense.... My pen has stumbled on the fatal word. I maintained the suspense so well that it was never relieved; and when I stopped—I dare not say concluded, where there was no conclusion—I found Jim and Mamie regarding me with surprise. (*TW* 265)

La trajectoire fluente de ce récit est illustrée par la métaphore aquatique (« launched », « into the current »), tandis que les points de suspension illustrent la façon dont Dodd laisse le récit à la dérive, son trajet n'étant pas subordonné à un but ou à une fin précise, de sorte que la suspension et la dérive éternelles remplacent ici le mouvement stable et binaire du suspense suivi du dénouement : « [Y]ou didn't, somehow, make out to give us the thing straight, Loudon. Anybody might have—I mean it—I mean— » (*TW* 269). L'absence de linéarité de ce récit est mise en évidence dans ces propos de Jim au moyen la polysémie du terme « straight », tandis que les tirets longs reflètent, tout comme les points de suspension dans le passage précédent, la façon dont ce

récit change constamment de direction et ouvre vers de multiples fins possibles, incarnées entre autres par les conclusions divergentes qu'en tirent Mamie et Jim, Mamie se hâtant d'en figer le sens en élisant une interprétation unique, tandis que Jim s'ouvre à la dérive bégayante de l'histoire sans fin.

Le lisse, nous dit Deleuze, « c'est la variation continue, c'est le développement continu de la forme, c'est la fusion de l'harmonie et de la mélodie au profit d'un dégagement de valeurs proprement rythmiques, le pur tracé d'une diagonale à travers la verticale et l'horizontale » (*Mille* 597). Le récit est ainsi isomorphe à l'« espace lisse » de l'île et de l'archipel, la mise en flottement de ses repères spatio-temporels au tournant du siècle affectant non seulement la trajectoire des protagonistes, qui mettent en œuvre des courses déviantes et vagabondes du fait de la perte de sens spatiale et métaphysique à laquelle ils font face, mais aussi la trajectoire du récit. De fait, au tournant du siècle il semble que le récit perde son ancrage dans un espace textuel stable et homogène, car régi par un narrateur unique et omnipotent, auquel il substitue les « valeurs proprement rythmiques » de la ritournelle et la « variation continue » d'une vision kaléidoscopique. La déstabilisation de l'identité du sujet et d'une réalité insulaire de plus en plus flottante conduisent ainsi à une dérive textuelle constante, laquelle substitue au principe organisateur chronologique et linéaire, et au point de vue vertical surplombant du narrateur omniscient, la circulation spatiale archipélagique entre diverses voix, divers « éclats de temps » et divers points de vue au gré des déplacements spatiaux du narrateur ou des personnages, ouvrant vers la dérive éternelle d'un récit qui se refuse à mettre fin à sa trajectoire vagabonde.

On obtient ainsi un texte tout aussi décentré, fragmenté, itératif et nomade que l'archipel qui l'accueille, preuve de la spatialité de ce texte et de son isomorphisme avec l'espace archipélagique qu'il figure et qui le modèle : le principe d'« isotropie » qui régit cet espace au tournant du siècle (*Géocritique* 65) affecte dès lors l'espace textuel tout autant que l'espace réel, construisant un archipel textuel flottant, hétérogène et fondamentalement excentrique. Ce mouvement constant, qui met en flottement toute idée de centre et circule de façon erratique entre des éclats d'espace, de temps et de récit, fait de la narration une « mer principale » dont l'objet serait de construire un réseau multilinéaire entre ces îlots narratifs éparpillés, un archipel qui constituerait peut-être une forme plus apte à saisir à la volée des îlots de vérité fuyants, au sein d'une réalité devenue instable, morcelée et flottante :

I saw it vividly, as though in our progress through the lofty silent rooms amongst fleeting gleams of light and the sudden revelations of human figures stealing with flickering flames within unfathomable and pellucid depths, we had approached nearer to absolute Truth, which, like Beauty itself, floats elusive, obscure, half submerged, in the silent still waters of mystery. (*LJ* 166)

Personnages, narrateurs et écrivains se font alors cartographes errants, et parcourent avec nous ces archipels réels et textuels opaques et flous, auxquels ils tentent d'offrir une forme spatiale

ou une cartographie flottante, s'efforçant de redonner du relief à sa surface lisse afin d'en explorer les obscures profondeurs en herméneutes.

Chapitre 10 : Surface et profondeur – Explorations herméneutiques et géopoétiques de l'aventure insulaire

« Ce que vous appelleriez nos récits, ho ! c'est s'il se trouve de longues respirations sans début ni fin, où les temps s'enroulent. Les temps diffractés. Nos récits sont des mélopées, des traités de joyeux parler, et des cartes de géographie, et de plaisantes prophéties, qui n'ont pas souci d'être vérifiées. »

— Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*.

Il apparaît ainsi qu'au tournant du siècle, l'aventure ne repose plus sur la structure circulaire stable de la quête et sur les motifs rythmiques réguliers et bien rôdés de l'action et du suspense, de sorte que les repères intertextuels et architextuels sur lesquels s'appuyait le lecteur pour guider sa progression au cœur du texte se trouvent fondamentalement déstabilisés. Ce nouveau texte mouvant, instable et en perpétuelle évolution invite alors le lecteur à suivre l'auteur dans son exploration vagabonde de contrées littéraires non cartographiées. Dès lors, l'aventure se fait textuelle, et c'est la forme étrange ou inattendue du texte qui crée la surprise et attise la curiosité du lecteur, lequel participe activement à ce parcours littéraire exploratoire.

Les écrivains-cartographes inventent ainsi de nouveaux archipels textuels dont ils s'efforcent de fournir la carte, quoique fragmentaire et brouillée, que le lecteur est tout d'abord appelé à explorer et à arpenter en géographe. Le caractère palimpsestique de ces contrées redonne toutefois une certaine épaisseur à la surface lisse de ces cartes, qui nécessite cette fois une exploration archéologique, dont il s'agira d'interroger la validité. En effet, plutôt que de proposer un cœur ou un centre insulaire accessible au moyen de ces excavations, le texte s'ouvre bien souvent sur du vide, où la partie émergée de l'île fait signe vers des profondeurs sous-terraines inaccessibles ou fondamentalement décentrées. C'est finalement l'opacité de la langue qui opposera un ultime obstacle à la quête herméneutique et archéologique au cœur de ces îlots langagiers, illustrant l'inévitable flottement du signe et du langage, dont l'ancrage apparaît tout aussi archipélagique et mouvant que l'espace qu'ils construisent.

1. La surface floue des cartes et atlas : des écrivains-géographes

Dans *Qu'est-ce que la Philosophie*, Deleuze affirme que « les Anglais sont précisément des nomades qui traitent le plan d'immanence comme un sol meuble et mouvant, un champ

d'expérience radical, un monde en archipel où ils se contentent de planter leurs tentes, d'île en île et sur la mer » (106). Si les Anglais sont des nomades philosophiques, alors nos auteurs sont tous trois, à leur manière, des nomades littéraires, dans la mesure où ils traitent le plan littéraire « comme un sol meuble et mouvant », et explorent librement un archipel d'espaces, de genres, de techniques et de méthodes d'écriture, où ils plantent tour à tour leur tente afin de dessiner la trajectoire aléatoire d'une forme littéraire nouvelle. Ils deviennent ainsi ce que Kenneth White appelle des géopoètes, qui « se distinguent par un nomadisme autant intellectuel (White 1994 : 27) que physique, privilégiant le voyage, le mouvement et la transgression des frontières géographiques/linguistiques/disciplinaires. Le nomadisme se fonde sur des lectures extensives et l'appel du dehors » (Ziethen par. 27). C'est précisément ce que suggère J. M. Barrie lorsqu'il affirme à propos de Stevenson : « Mr Stevenson is not to be labelled novelist. He wanders the byways of literature without any fixed address » (cité dans Dryden, « *Romance-ing* » 129). Les explorations de Conrad et Stevenson en particulier, qui parcoururent respectivement l'archipel malais et divers archipels du Pacifique, semblent avoir contribué à nourrir mais aussi à déplacer la fascination qu'ils avaient entretenue depuis leur plus jeune âge pour la géographie et pour les cartes, fascination dont nous nous proposons d'examiner l'influence sur la forme de leurs récits.

1.1. De la géographie à la géopoétique

On comprend bien dans l'essai « *Geography and some Explorers* » que c'est l'intérêt réel de Conrad pour les cartes qui a inspiré celui, fictionnel, de Marlow, qui affirme dans *Heart of Darkness* : « Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration » (33). C'est une fascination enfantine tout aussi romanesque qu'évoque Conrad dans son essai, où il se remémore l'effet transformateur qu'a eu sur lui le récit des explorations polaires de McClintock : « The great spirit of the realities of the story sent me off on the romantic explorations of my inner self; to the discovery of the taste for poring over maps; and revealed to me the existence of a latent devotion to geography which interfered with my devotion (such as it was) to my other school-work » (« *Geography* » 17). On pressent déjà la façon dont la géographie constitue pour Conrad un moyen de réconcilier son intérêt pour la réalité et son esprit romanesque (« realities » ; « romantic »), en faisant d'une discipline scientifique un tremplin pour l'imagination : « I have no doubt that star-gazing is a fine occupation, for it leads you within the borders of the unattainable. But map-gazing, to which I became addicted so early, brings the problems of the great spaces of the earth into stimulating and directing contact with sane curiosity and gives an honest precision to one's imaginative faculty » (18-19). On comprend bien ici le double élan qui nourrit l'intérêt de Conrad pour les cartes, à mi-chemin entre la précision réaliste de cette forme spatiale (« honest precision ») et la fugue imaginative à laquelle elle invite (« imaginative faculty »). Cette fascination pour les cartes

va de pair avec son intérêt pour les explorateurs et le travail de construction d'une réalité spatiale en cours de striage cartographique auquel ils se livrent :

Regions unknown! My imagination could depict to itself there worthy, adventurous and devoted men, nibbling at the edges, attacking from north and south and east and west, conquering a bit of truth here and a bit of truth there, and sometimes swallowed up by the mystery their hearts were so persistently set on unveiling. (20)

Il semble bien que ce soit vers ce type de conquête géographique des marges de la réalité en vue de l'élaboration d'une cartographie fragmentée et évolutive de la vérité que tend l'écriture de Conrad (« nibbling at the edges »), qui ouvre sa carrière d'écrivain-géographe en herbe par la production d'un essai resserré et partiel sur les progrès récents de la géographie arctique dont il fut particulièrement fier. Toutefois, cet essai de géographie exploratoire ne fut pas au goût de ses professeurs, malheureusement dépourvus d'imagination romanesque et partisans d'une géographie figée et archaïque : « persons with no romantic sense for the real » ; « mere bored professors, in fact, who were no only middle-aged but looked to me as if they had never been young. And their geography was very much like themselves, a bloodless thing with a dry skin covering a repulsive armature of uninteresting bones » (17). Cette conception de la géographie était de toute évidence aux antipodes de celle de Conrad, au sens propre et figuré, à tel point que son professeur se refusa de noter ce premier essai de géographie, apparemment trop éloigné des sentiers battus :

My knowledge had considerable gaps, but I managed to compress my enthusiasm into just two pages, which in itself was a sort of merit. Yet I got no marks. For one thing it was not a set subject. [...] On another occasion I just saved it by proficiency in map-drawing. It must have been good, I suppose; but all I remember about it is that it was done in a loving spirit. (18)

Ces premières esquisses contiennent déjà en puissance l'essence même de l'écriture géographique de Conrad, qui invente ses propres sujets, et privilégie l'enthousiasme créatif d'un récit condensé, jonché de blancs mais cartographié avec goût au calque encyclopédique d'une réalité fade, conformément à la distinction entre « carte » et « calque » introduite par Deleuze et Guattari : « Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas [...], elle construit. [...] Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque, qui revient toujours "au même" » (*Mille* 20).

La carte contient en effet non seulement l'espace dont elle offre une représentation, mais semble également indissociable de l'histoire de ceux qui la dessinent et la strient, illustrant l'étroite correspondance entre la carte et le récit qui s'y trouve projeté, qui lui redonne une certaine épaisseur imaginative : « Of some of [these explorers] I had soon formed myself an image indissolubly connected with certain parts of the world. For instance, Western Sudan, of which I could draw the rivers and principal features from memory even now, means for me an episode in Mungo Park's life » (22). Non content de s'abreuver passivement de leurs nombreux récits géographiques, Conrad se lance alors sur les traces de ces explorateurs lorsqu'il décide d'ajouter lui-même une nouvelle entrée ou encore une nouvelle strate cartographique à son atlas obsolète en y dessinant le lac de

Tanganyika, découvert lorsqu'il était encore enfant au cœur de l'espace blanc qui occupait autrefois le centre inexploré de l'Afrique :

[I]t was only right that, grown to a boy's estate, I should have in the later 'sixties done my first bit of map-drawing and paid my first homage to the prestige of their first explorers. It consisted in entering laboriously in pencil the outline of Tanganyika on my beloved old atlas, which, having been published in 1852, knew nothing, of course, of the Great Lakes. The heart of its Africa was white and big. Surely it could have been nothing but a romantic impulse which prompted the idea of bringing it up to date with all the accuracy of which I was capable. Thus I could imagine myself stepping in the very footprints of geographical discovery. (20-21)

L'impulsion romanesque conduit ainsi au tracé minutieux et scientifique d'une géographie réelle, laquelle met toutefois en évidence le caractère évolutif et potentiellement imprécis de ces cartes incomplètes (« with all the accuracy of which I was capable »), dont les blancs apparaissent particulièrement propices à la divagation imaginative pour ce cartographe en herbe. Il oppose toutefois constamment la liberté de ses rêveries cartographiques enfantines à la réalité géographique pour le moins striée à laquelle il sera plus tard confronté lorsqu'il partira lui-même sur les traces de ces grands explorateurs :

Many years afterwards, as second officer in the Merchant Service, it was my duty to correct and bring up to date the charts of more than one ship, according to the Admiralty notices. I did this work conscientiously and with a sense of responsibility; but it was not in the nature of things that I should ever recapture the excitement of that entry of Tanganyika on the blank of my old atlas. (21)

Néanmoins, même à cette époque les cartes ne sont pas tout à fait stabilisées, ce qui permet de réactiver l'imagination créatrice de l'écrivain-cartographe, qui parvient à poursuivre dans l'espace encore imparfaitement cartographié du Pacifique la voie ouverte par les grands navigateurs, et à ajouter sa propre histoire aux leurs :

[P]erhaps it is by the professional favour of the great navigators ever present to my memory that, neither explorer nor scientific navigator, I have been permitted to sail through the very heart of the old Pacific mystery, a region which even in my time remained very imperfectly charted and still remote from the knowledge of men. (26)

Les explorations géographiques de Conrad semblent ainsi toutes entières tournées vers cette quête nostalgique du mystère inhérent à la carte et à la géographie, usant du potentiel expérimental de la géopoétique afin d'ajouter sa propre strate à la surface géographique existante, et de lui octroyer de fait une épaisseur palimpsestique.

Stevenson exprime une fascination similaire pour les cartes dans son essai « My First Book : Treasure Island », où il explique que ce récit est entièrement fondé sur l'exploration d'une carte fictive tout aussi expérimentale :

On one of these occasions I made the map of an island; it was elaborately and (I thought) beautifully colored; the shape of it took my fancy beyond expression; it contained harbors that pleased me like sonnets; and with the unconsciousness of the predestined, I ticketed my performance "Treasure Island." I am told there are people who do not care for maps, and find it hard to believe. The names, the shapes of the woodlands, the courses of the roads and rivers, the prehistoric footsteps of man still distinctly traceable up hill and down dale, the mills and the ruins, the ponds and the ferries, perhaps the "Standing Stone" or the "Druidic Circle" on the

heath; here is an inexhaustible fund of interest for any man with eyes to see, or twopence worth of imagination to understand with. No child but must remember laying his head in the grass, staring into the infinitesimal forest, and seeing it grow populous with fairy armies. Somewhat in this way, as I pored upon my map of "Treasure Island," the future characters of the book began to appear there visibly among imaginary woods; and their brown faces and bright weapons peeped out upon me from unexpected quarters, as they passed to and fro, fighting, and hunting treasure, on these few square inches of a flat projection. (116-18)

Cette carte, esquisse picturale qui construit de toutes pièces un espace fictionnel neuf (voir annexe 7), constitue là aussi un tremplin pour l'imagination, où le processus de création artistique a pour effet de redonner à la surface plane de cette « flat projection » une forme d'épaisseur et de relief en y superposant passé, présent et avenir. De fait, elle devient à la fois une archive spatiale (« an inexhaustible fund »), portant la trace de multiples vestiges historiques dont l'accumulation stratigraphique est reflétée par cette longue phrase paratactique (« prehistoric footsteps » ; « ruins » ; « Standing Stone » ; « Druidic Circle »), mais aussi le support de projections imaginatives futures, puisque le travail créatif de l'auteur va la peupler de personnages et de scènes qui constitueront la trame du roman à venir. La carte devient alors la source même du texte, et l'exégèse cartographique (ou du moins géographique) fondamentale à l'art de la fiction stevensonien :

It is one thing to draw a map at random, set a scale in one corner of it at a venture, and write up a story to the measurements. [...] It is perhaps not often that a map figures so largely in a tale; yet it is always important. The author must know his countryside, whether real or imaginary, like his hand; the distances, the points of the compass, the place of the sun's rising, the behavior of the moon, should all be beyond cavil. [...] But it is my contention—my superstition, if you like—that he who is faithful to his map, and consults it, and draws from it his inspiration, daily and hourly, gains positive support, and not mere negative immunity from accident. The tale has a root there; it grows in that soil; it has a spine of its own behind the words. Better if the country be real, and he has walked every foot of it and knows every milestone. But even with imaginary places, he will do well in the beginning to provide a map; as he studies it, relations will appear that he had not thought upon. He will discover obvious, though unsuspected, short-cuts and footprints for his messengers; and even when a map is not all the plot, as it was in *Treasure Island*, it will be found to be a mine of suggestion. (« My First Book » 131)

On note là encore le contraste entre le caractère aléatoire de la carte, fruit de l'inspiration créatrice spontanée (« at random » ; « at a venture »), et la fidélité minutieuse et presque scientifique du processus d'écriture qui en découle : l'auteur travaille ici en herméneute à partir de la surface cartographique dont il tente d'interpréter les signes, explorant cette « mine de suggestion » qui fait écho à la métaphore du « fond » archival de la citation précédente, afin d'offrir un équivalent verbal à cette figure cartographique. Les « empreintes de pas » qu'il y trouve font de toute évidence référence aux traces des illustres prédécesseurs littéraires qu'il évoque dans le même essai au moyen de cette métaphore, et dont même la carte originale semble porter la trace, preuve de son caractère palimpsestique. Ce striage littéraire et scientifique constitue toutefois un simple tremplin à la création artistique, qui explore quant à elle cette carte comme un « espace lisse » : la métaphore végétale fait en effet du récit une sorte de rhizome, lequel pousse en divers endroits de la carte et met en œuvre des connections inattendues entre ses éléments disparates, suivant un trajet tout aussi

aléatoire que la carte elle-même (« the tale has a root there » ; « grows in that soil » ; « relations » ; « unsuspected short-cuts and footprints »).

Stevenson souligne également sa prédilection pour l'exploration d'espaces réels (« Better if the country be real and he has walked every foot of it »), ce qui est bien la preuve que sa fiction se trouve comme celle de Conrad au croisement entre géographie réelle et projection imaginaire, espace strié et « lissage rétroactif », comme en témoigne également la façon dont il peuple l'île réelle d'Earraid de diverses histoires fictives dont il explique la genèse dans un autre essai, « Memoirs of an Islet ». Cette île semble même avoir servi de modèle plus ou moins conscient à la carte de « Treasure Island », ou du moins à l'une de ses collines les plus célèbres, « the spy-glass », dont Silver explique que le point de vue surplombant qu'elle offre permettait aux pirates de monter la garde lors de leurs préparatifs sur l'île (*TI* 99) : « In fine weather, when by the spy-glass on the hill the sea was observed to run low upon the reef, there would be a sound of preparation in the very early morning » (« Memoirs » 61). On se rappelle également l'intérêt de Stevenson pour certains espaces qui selon lui appellent certains types d'événements ou certaines histoires, où le récit se fait l'écho géopoétique de l'espace qu'il arpente : « Something must have happened in such places, and perhaps ages back, to members of my race; and when I was a child I tried in vain to invent appropriate games for them, as I still try, just as vainly, to fit them with the proper story » (*AGR* 233-34). Ainsi, la cartographie littéraire des lieux réels apparaît tout aussi multiple et palimpsestique que celle des lieux fictifs, l'espace et la carte constituant les réservoirs inépuisables et mouvants de récits toujours réinventés : « Comme si les souvenirs personnels de l'écrivain devaient s'effacer devant la mémoire des lieux, la géographie du rivage, l'histoire des naufrages : l'île est une boîte de Pandore de laquelle peuvent surgir et mugir les tempêtes qui s'y trouvaient renfermées » (Naugrette, « Mémoire » 49).

Le récit s'appuie dès lors sur un lieu réel ou fictif, dont il se propose d'offrir une géographie littéraire, c'est-à-dire d'y associer une histoire et des personnages-explorateurs, plutôt qu'une figure géométrique abstraite et scientifique :

No doubt a trigonometrical survey may be a romantic undertaking, striding over deserts and leaping over valleys never before trodden by the foot of civilised man; but its accurate operations can never have for us the fascination of the first hazardous steps of a venturesome, often lonely, explorer jotting down by the light of his camp fire the thoughts, the impression, and the toil of the day. For a long time yet a few suggestive words grappling with things seen will have the advantage over a long array of precise, no doubt interesting, and even profitable figures. [...] Of all sciences, geography finds its origin in action, and what is more, in adventurous action of the kind that appeals to sedentary people who like to dream of arduous adventure in the manner of prisoners dreaming behind bars of all the hardships and hazards of liberty dear to the heart of man. (Conrad, « Geography » 1-2)

L'écriture géographique constitue donc une forme aventureuse, apte à éveiller l'intérêt du lecteur du fait de son ancrage dans la perception du monde réel par un esprit aventureux : « the thoughts, the impression, and the toil of the day » ; « a few suggestive words grappling with things

seen ». À la démarche scientifique fiable, précise et assurée de la figure géométrique se substitue là encore une trajectoire bien plus erratique, de sorte que le texte géographique se fait géopoétique, et épouse les explorations spatiales et verbales fragmentaires, hésitantes et nomades de l'explorateur : « accurate operations » et « a long array of precise [...] figures » s'opposent de manière antithétique à « the first hazardous steps », « venturesome », « jotting down the thoughts » et « a few suggestive words ».

Le texte invente donc son trajet et son espace à mesure qu'il le parcourt, puisque selon Deleuze et Guattari « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir » (*Mille* 11). Rien d'étonnant alors à ce que la plupart des titres et sous-titres de nos récits annoncent dès l'abord le caractère géographique de ces récits, et indiquent le type d'espace qu'ils se proposent de parcourir : l'atlas littéraire ou même l'Insulaire¹ de Conrad comprend ainsi *Victory: An Island Tale* et *Nostromo: A Tale of the Seaboard*, tandis que celui de Wells se propose de cartographier *The Island of Doctor Moreau*, « Aepyornis Island », « In the Avu Observatory » ou encore « The Treasure in the Forest », et celui de Stevenson *Treasure Island* mais aussi les *South Sea Tales*, qui se présentent comme un Insulaire centré sur les mers du Sud et traçant notamment les contours de « The Isle of Voices » ou de « The Beach of Falesá ». Aussi, à l'orée de leur récit les auteurs apparaissent bien souvent comme des explorateurs en partance pour des contrées inconnues, comme c'est le cas de Conrad dans sa « Note » à *Nostromo* par exemple :

Yet even then I hesitated, as if warned by the instinct of self-preservation from venturing on a distant and toilsome journey into a land full of intrigues and revolutions. But it had to be done. It took the best part of the years 1903-4 to do; with many intervals of renewed hesitation, lest I should lose myself in the ever-enlarging vistas opening before me as I progressed deeper in my knowledge of the country. Often, also, when I had thought myself to a standstill over the tangled-up affairs of the Republic, I would, figuratively speaking, pack my bag, rush away from Sulaco for a change of air, and write a few pages of the *Mirror of the Sea*. But generally, as I've said before, my sojourn on the continent of Latin America, famed for its hospitality, lasted for about two years. On my return I found (speaking somewhat in the style of Captain Gulliver) my family all well, my wife heartily glad to learn that the fuss was all over, and our small boy considerably grown during my absence. (N 451)

La métaphore filée du voyage d'exploration géographique fait de l'écriture un travail d'arpentage spatial, et de l'écrivain un géographe qui découvre et dessine au fil de l'écriture les contours changeants d'une contrée nouvelle (« ever-enlarging vistas »), mais aussi fondamentalement fictive, comme en témoigne la comparaison de l'auteur à Gulliver. Dans *Lord Jim*, Marlow, qui apparaît comme un avatar de l'auteur, met lui aussi en évidence le mouvement spatial qu'implique la narration orale, puisqu'il semble non seulement retracer a posteriori sa trajectoire spatiale entre divers îlots narratifs, mais également voyager figurativement dans le temps et dans l'espace au moyen de sa narration : « Marlow swung his legs out, got up quickly, and

¹ L'Insulaire, ou *Isolario* en italien, correspond à un atlas exclusivement composé d'îles (Lestringant, *Livre* 34).

staggered a little, as though he had been set down after a rush through space. [...] Marlow looked at them all with the eyes of a man returning from the excessive remoteness of a dream » (*LJ* 244).

Là encore, les comparaisons spatiales mettent en évidence le caractère géographique de cette exploration, également associée au monde fictif du rêve. Le texte fournit dès lors la carte ambivalente, à mi-chemin entre rêve et réalité, d'une contrée nouvelle qui s'offre au lecteur-explorateur : « He picked it up and, laying it aside, turned to Marlow's message, ran swiftly over the opening lines, and, checking himself, thereafter read on deliberately, like one approaching with slow feet and alert eyes the glimpse of an undiscovered country » (*LJ* 258). C'est précisément ce que suggère Robert Tally lorsqu'il analyse la capacité des récits à cartographier un monde « réel-et-imaginé » : « Narratives are in some ways devices or methods used to map the real-and-imagined spaces of human experience. Narratives are, in a sense, mapping machines » (Tally, *Literary Cartographies* 3).

Comme le remarque Nathalie Jaëck dans un article où elle analyse les œuvres de Conrad et de Stevenson au prisme de l'espace et de la métaphore maritime (« Logbooks and "Paper boats" »), les deux auteurs comparent à plusieurs reprises leur art fictionnel à un type spécifique d'exploration géographique ou topologique, celui de la navigation, qui met en évidence le caractère transitoire et vagabond de leur écriture et de leur position littéraire. Conrad décrit notamment ses textes comme des bateaux de papier visant à explorer l'océan de la vie : « [P]aper boats [...] aimed at an element as restless, as dangerous, as changeable as the sea, and even more vast—the unappeasable ocean of human life » (« Preface to *Shorter Tales* » 212). Dans une lettre à Aniela Zagorska, il compare encore l'écriture à « cette galère—where we are navigating whilst using pens by way of oars—on an ocean of ink—pour n'arriver nulle part, hélas! » (*Letters* 2 : 132). Nathalie Jaëck souligne à quel point cette expression de regret est ironique, les navigations littéraires de Conrad et de Stevenson n'arrivant en réalité jamais « nulle part », et heureusement, puisque ce qui leur importe davantage, ce ne sont ni les débuts, ni les fins, mais le milieu : « For my part, I travel not to go anywhere, but to go. I travel for travel's sake. The great affair is to move; to feel the needs and hitches of our life more nearly; to come down off this feather-bed of civilisation, and find the globe granite underfoot and strewn with cutting flints » (Stevenson, *Travels* 35). C'est vers un vagabondage littéraire sans but et une perte de repères tout aussi franche que tend ainsi l'écriture de Stevenson, comme il l'exprime avec certes davantage d'enthousiasme que Conrad dans une lettre à Henley, où il emploie lui aussi la métaphore maritime :

O the height and depth of novelty and worth in any art! and O that I am privileged to swim and shoulder through such oceans! Could one get out of sight of land – all in the blue? Alas not, being anchored here in flesh, and the bonds of logic being still about us. But what a great space and a great air there is in these small shallows where alone we venture! and how new each sight, squall, calm, or sunrise! (*Letters* 3 :146)

Le texte apparaît ici comme un navire qui permettrait à l'auteur, s'il parvenait à lever l'ancre, de voguer « Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* » (Baudelaire, « Le Voyage » 192), « all

in the blue », et d'apercevoir peut-être les horizons vastes et vagues d'une forme artistique plus vivifiante, apte à procurer au lecteur des impressions inédites (« great space and great air » ; « how new each sight »).

Dans *The Wrecker*, Stevenson compare son texte à un navire, dont l'épilogue serait la poupe, « the stern of our poor ship » (*TW* 404), tandis que c'est l'arrivée du narrateur par bateau qui met en route le récit, lequel fait son entrée dans la rade du prologue et de Tai-O-Hae lorsque Dodd accepte de le conter à l'un de ses habitants : le titre du prologue, « In the Marquesas », témoigne du caractère spatial de cette trajectoire littéraire. L'arrivée du bateau-livre rompt alors la stase insulaire des Marquises et sort de leur torpeur les habitants d'un monde déjà cartographié : « All other folks slumbered and took their rest : [...] even the servant in the club, his head fallen forward on the bottle-counter, under the map of the world and the cards of navy officers » (*TW* 3-4). Ces textes remettent dès lors les cartes statiques en mouvement, et se plaisent à explorer un monde changeant et fluide sur leur bateau-livre, qui se fait « bateau-ivre »¹, « full of the unrest and movement of our century, so that the reader is hurried from place to place and sea to sea » (*TW* 404). Ils construisent ainsi des cartes vagabondes qui s'offrent, floues et brumeuses, à l'interprétation du lecteur : « On a part of our life's map there lies a roseate, indecipherable haze, and that is all » (*TW* 179). Ce sont bien l'absence de destination fixe du vagabondage littéraire infini, ainsi que le caractère énigmatique de ce monde transitoire et de l'océan imprévisible de la vie qui leur permettent de réinventer une forme moderne de voyage littéraire, comme le suggère également Conrad dans sa préface à « Into the East » de Richard Curle :

These basic facts of geography having been ascertained by the observation of heavenly bodies, the glance of the modern traveller contemplating the much-surveyed earth beholds in fact a world in a state of transition [...] [A] traveller of our day, condemned to make his discoveries on beaten tracks, he looks on, sensitive, meditative, with delicate perceptions and a gift for expression, alive to the saving grace of human and historical associations; and while pursuing amongst men busy with ascertained facts the riddles presented by a world in transition, he seems to have captured for us the spirit of modern travel itself. (« Travel » 130-134)

En dépit de la surdétermination des cartes et de la réalité au tournant du siècle (« much-surveyed » ; « beaten tracks » ; « ascertained facts »), ils trouvent un nouvel élan créateur dans la géographie culturelle et même psychologique, et s'amuse à remettre du mystère au cœur des cartes et de la géographie littéraire (« saving grace of human and historical associations » ; « riddles »). Ils nous proposent alors de nouvelles cartes, on ne peut plus floues et brouillées, qui jouent avec le surcodage des cartes existantes : « Néanmoins, cette surdétermination provoquée par un référent omniprésent entraîne parfois un effet libérateur : à défaut de remplir le vide comme au temps d'Homère, on videra le trop-plein. Et, par conséquent, on se mettra à jouer avec des repères considérés comme excessivement stables, surcodés » (Westphal, *Géocritique* 139). L'île apparaît dès lors comme le lieu idéal où vider ce trop-plein, du fait de l'instabilité de ses repères cartographiques

¹ Pour reprendre le titre du célèbre poème de Rimbaud.

et de son ancrage référentiel, qui permet aux auteurs de renouer avec les cartes mouvantes et mystérieuses d'avant les grandes explorations.

1.2. Brouillage des repères cartographiques et aventure géopoétique

Ainsi, de nombreuses îles se dotent de toponymes instables ou disparaissent progressivement des cartes au sein de nos récits, comme c'est le cas de l'île du Docteur Moreau, que le neveu de Prendick semble identifier comme étant probablement « Noble's Isle » dans son « Introduction » (« The only island known to exist in the region in which my uncle was picked up is Noble's Isle » (*IDM* 5)), mais dont Montgomery nous informe qu'elle est dépourvue de nom, ce qui tend à prouver qu'elle n'a pas encore été cartographiée : « It's an island. Where I live. So far as I know, it hasn't got a name » (*IDM* 12). L'article indéfini et les points de suspension accentuent le caractère énigmatique de cet espace a priori non répertorié, dont même les habitants n'ont pas une maîtrise exhaustive (« so far as I know »). Ce flou cartographique s'inscrit dès l'abord en faux au regard de la méthode soi-disant scientifique de Wells, qui affirme dans son autobiographie que sa formation scientifique le distingue d'auteurs comme Conrad, Crane ou James du fait de la précision et de la structure scientifique de ses écrits : « [My scientific training] confirmed and equipped all my inherent tendency to get things ruthlessly mapped out and consistent » (cité dans Dryden, *Fin-de-Siècle* 150). Il apparaît en définitive qu'il se plaît tout autant qu'eux à brouiller les repères cartographiques d'un monde trop figé, en quête d'un espace vierge où laisser libre cours à son imagination, un monde insulaire flou ouvert aux géographies littéraires les plus folles : « [T]he world was a confusion, blurred with drifting black and red phantasms » (*IDM* 38).

De façon similaire, l'île de Samburan dans *Victory* dispose en réalité de plusieurs noms selon que l'on se réfère à sa carte ou à ses habitants : « Samburan—the “Round Island” of the charts » (*V* 4). Même ses repères spatiaux semblent progressivement s'effacer de la carte, à mesure que la nature reprend ses droits et qu'elle redevient un espace sauvage : « the slight indentation which for a time was known officially as Black Diamond Bay » (*V* 27). On a déjà pu noter le caractère absolument créatif de la carte fournie par la T.B.C. Company, qui est présentée comme une représentation publicitaire trompeuse plaçant Samburan au centre de l'hémisphère est, d'où radient de mystérieuses lignes esquissant la figure symbolique d'une étoile, dont la signification semble ouverte à l'interprétation et à la fugue imaginative :

On it Samburan was represented as the central spot of the Eastern Hemisphere with its name engraved in enormous capitals. Heavy lines radiated from it in all directions through the tropics, figuring a mysterious and effective star—lines of influence or lines of distance, or something of that sort. Company promoters have an imagination of their own. (*V* 22)

Cette carte artistique et créative illustre le caractère malléable de la carte comme mode de représentation, qui offre un commentaire métatextuel sur le mode de représentation tout aussi

trompeur et partiel (ou partial) qui nous la présente, celui de la littérature. On comprend dès lors le pouvoir illimité de l'imagination cartographique, apte à donner naissance à une géopoétique absolument nouvelle, et à modifier allégrement les cartes existantes : « The implied cartographical accuracy of “the charts” in which Samburan figures as “Round Island” and the cartographical explicitness of the promotional map for the Tropical Belt Coal Company are set against (and undermined by) the actual impossibility of locating Samburan » (Hampson, « Heterotopic Fiction » 125). Hampson montre de surcroît que l'île de Samburan constitue en réalité un espace impossible du fait de ses caractéristiques spatiales improbables, tandis que sa carte demeure incomplète, l'accès à la partie de l'île occupée par les Alfuros nous étant interdit. Cet obstacle infranchissable et ce flou cartographique mettent ainsi en question l'autorité britannique et sa capacité à cartographier et donc à coloniser l'espace insulaire, mais aussi la capacité de Heyst à contrôler son île, et celle du narrateur omniscient à offrir au lecteur un point de vue englobant et une cartographie complète et stable de l'espace représenté.

C'est un évident semblable que subit la carte des Highlands dans *Kidnapped* qui, comme le remarque Nathalie Jaëck, se trouve dépouillée de tous les toponymes, routes et points dont les Anglais l'avaient striée, ne figurant que le trajet nomade de David et Alan et les endroits qu'ils visitent au gré de leur traversée irrégulière de la lande écossaise (voir annexe 6) :

In Stevenson's map, the land is returned to the mysterious *terra incognita* it used to be before English occupation. Instead of being an instrument of stabilisation and control, the map becomes an invitation to wander, only inscribed with random directions. Quite tellingly, there is no legend either, and so no authoritative instruction to read the map, no hierarchy of information to further encode space and its exploration: we could say that it is a sort of map-in-progress, that highlights the fact that it is not stabilized, that it is no reference. (« Indigenusness » par. 25)

La carte bien stabilisée du XIX^e siècle, symbole du pouvoir colonial britannique, est ici remplacée par une carte évolutive, et la ligne unique et directe par un itinéraire vagabond et incertain, en pointillés (« sometimes dotted, to show uncertainty » (K lii)) : comme on l'a vu au chapitre précédent, Stevenson nie ainsi dès l'abord toute possibilité d'une représentation mimétique stable et unique, la carte fournissant au lecteur une clé de lecture importante à l'orée du récit, dont la cartographie apparaîtra tout aussi floue et l'itinéraire tout aussi aléatoire que celui figuré sur la carte. À l'effacement des repères cartographiques correspond ainsi un lissage essentiel du texte, qui s'amuse à perdre son lecteur dans les méandres de sa narration vagabonde, et s'offre à lui comme une carte à explorer au hasard d'itinéraires non linéaires, et à repeupler par le pouvoir de son imagination. De fait, comme il le montre dans « A Humble Remonstrance », plus notre connaissance d'un sujet est lointaine, plus elle est propice à la créativité imaginative – en d'autres termes, plus la carte est floue, plus elle s'ouvre à des itinéraires libres : « Desire is a wonderful telescope, and Pisgah the best observatory » (94).

C'est ainsi que lorsque Herrick, Davis et Huish, qui se trouvaient quelques minutes auparavant dans une impasse, aperçoivent à l'horizon une île-mirage lointaine et fuyante, aux coordonnées floues, les trois aventuriers laissent libre cours à leur imagination, et font de ces signes incertains l'interprétation la plus désirable : « "It's anything you please," cried Davis, "only there it is! That's our place, and don't you make any mistake" » (*TET* 185).¹ Ils tentent alors d'interpréter les informations fournies par le Findlay, qui propose deux coordonnées géographiques différentes et deux témoignages concurrents au sujet de l'île :

"According to M. Delille this island, which from private interests would remain unknown, lies, it is said, in lat. 12°49'10" S. long. 133°6' W. in addition to the position above given, Commander Matthews H.M.S. Scorpion, states that an island exists in lat. 12°0' S. long. 133°16' W. This must be the same, if such an island exists, which is very doubtful and totally disbelieved in by South Sea traders." [...]

"Which from private interests would remain unknown", read Herrick, over his shoulder. What may that mean?"

"It should mean pearls," said Davis. "A pearling island the government don't know about? That sounds like real estate. Or suppose it don't mean anything. Suppose it's just an island; I guess we could fill up with fish, and coconut, and native stuff, and carry out the Samoa scheme hand over fist." (*TET* 185)

On a déjà analysé la déstabilisation de l'ancrage référentiel de l'île par le biais du mode conditionnel, où le brouillage des repères ouvre de nouveaux horizons aux aventuriers et réveille la possibilité d'une île au trésor, ou même d'une robinsonnade, tant le flou cartographique est propice à l'imagination fictionnelle. De fait, Roslyn Jolly souligne dans sa note concernant le Findlay qu'il s'agit du *Pacific Directory* dont Stevenson possédait une copie, et dont il remarque dans une lettre à Charles Baxter : « Persons with friends in the islands should purchase Findlay's *Pacific Directories*: they're the best of reading anyway, and may almost count as fiction » (*Letters to Charles Baxter* 267). Les multiples possibilités offertes par cette géographie fictionnelle sont toutefois immédiatement niées par la réalité de l'île, déjà occupée par Attwater, soulignant leur échec en tant qu'herméneutes-géographes et leur incapacité à interpréter correctement les textes géographiques qui s'offrent à eux, contrairement à ce qu'avait affirmé Davis au premier abord, « don't you make any mistake » (*TET* 185). C'est donc l'interprétation erronée de signes géographiques flous qui permet aux aventuriers d'accéder à l'île, et les conduit sur le lieu majeur de l'aventure, preuve de la capacité d'une géographie incertaine et fictionnelle à remettre en route l'aventure et à offrir de nouvelles possibilités à l'écrivain-géographe ou au géopoète.

Dans certains de ces récits, c'est même l'absence de fiabilité de ces cartes ou atlas qui crée l'événement, et qui est au fondement même du voyage et de l'aventure. Lorsque le navire de Carthew est démâté et à la dérive, ce sont bien les informations erronées fournies par le *Pacific Directory* de Hoyt qui les poussent à se diriger vers l'île, dans l'espoir d'y trouver une station de charbon :

¹ Le possessif « our » sera toutefois immédiatement mis en question par la présence d'Attwater sur l'île, dont il s'est déjà approprié les ressources, mettant en échec les rêves fous des aventuriers.

“It turns out it’s a coaling station of the Pacific Mail, he said, simply.”

“Well, and I know it ain’t no such a thing,” said Mac. “I been quartermaster in that line myself. All right, returned Wicks. There’s the book. Read what Hoyt says—read it aloud and let the others hear.”

Hoyt’s falsehood (as readers know), was explicit; incredulity was impossible, and the news itself delightful beyond hope. (*TW* 355)

Là encore, on a affaire à deux témoignages concurrents, et le texte écrit est considéré comme plus fiable que l’expérience réelle de Mac : le caractère mensonger de ce texte géographique (« falsehood ») sera toutefois mis en évidence lorsqu’ils parviendront sur l’île, en réalité déserte, et c’est précisément cette erreur textuelle et géographique qui conduira à la robinsonnade : « “Well, and where’s your station?” cried Mac. “I don’t someway pick it up,” replied the captain. “No, nor never will!” retorted Mac, with a clang of despair and triumph in his tone » (*TW* 356). C’est donc le mensonge ou le flou géographique qui met en route la chaîne d’événements menant au drame du *Flying Scud*, dont le mystère éveillera en outre le désir d’aventure de Dodd.

C’est également grâce à la mise en regard de deux textes géographiques concurrents que Dodd parvient à révéler le caractère mensonger d’un autre texte, celui de l’article de journal contant l’histoire de l’équipage de Carthew, qui apparaît pourtant a priori fiable et réaliste, à tel point que Jim regrette son manque d’élan romanesque :

“It’s miserable copy; these *Occidental* reporter fellows have no fire; but the facts are right enoug, I guess.” [...] “You will never know anything of literature,” said I, when Jim had finished. “That is a good, honest, plain piece of work, and tells the story clearly. I see only one mistake: the cook is not a Chinaman; he is a Kanaka, and, I think, a Hawaiian.” (*TW* 129)

L’imprécision initiale de ce texte aurait dû alerter Dodd sur le potentiel mensonger de tout récit soi-disant réaliste, dont il fera le constat lorsqu’il découvrira que le vrai Trent disposait en réalité d’un texte géographique bien plus fiable que celui de Hoyt, le livre de l’Amirauté intitulé *Islands of the Easter Pacific Ocean, Vol III*. De fait, l’article de journal apparaît fondamentalement fallacieux puisqu’il affirme que Trent avait été induit en erreur par le *Directory* :

“And has it not occurred to you,” I went on, “that all the Hoyts in creation couldn’t have misled Trent, since he had in his hand that red admiralty book, an official publication, later in date, and particularly full on Midway Island?”

“That’s a fact!” cried Nares; “and I bet the first Hoyt he ever saw was out of the mercantile library in San Francisco. Looks as if he’s brought her here on purpose, don’t it? But then that’s inconsistent with the steam-crusher of the sale. That’s the trouble with this brig racket; any one can make half a dozen theories for sixty or seventy per cent. of it; but when they’re made, there’s always a fathom or two of slack hanging out of the other end.” (*TW* 215)

Trent aurait ainsi sciemment utilisé du flou géographique entourant l’île pour construire de toutes pièces une histoire fictive, preuve de l’aspect fécond du brouillage cartographique pour la création géopoétique. Nares souligne ici la multiplicité des pistes interprétatives concurrentes ouvertes par cette aventure insulaire, et l’impossibilité de parvenir à une version stable et maîtrisée de la réalité et des faits (« fact »), au moyen de la métaphore du cordage dont l’extrémité demeure en suspens de sorte que le texte du navire (ou le navire textuel) ne peut être entièrement maîtrisé

et stabilisé. C'est ainsi que l'aventure insulaire, tout comme le *Directory*, devient un palimpseste d'informations, de corrections et d'ajouts qui s'offrent à l'interprétation du personnage et du lecteur, à l'image d'un guide géographique imprécis et flou : « There were Findlay's five directories of the world—all broken-backed, as is usual with Findlay, and all marked and scribbled over with corrections and additions—several books of navigation, a signal code, and an Admiralty book of a sort of orange hue [...] » (*TW* 214). Le bateau-livre se transforme alors en une bibliothèque de guides et de livres de navigation concurrents et peu fiables, dont il se nourrit pour alimenter les retournements de situations et les événements du récit, où l'aventure se fait de plus en plus textuelle et géopoétique. La réflexion sur le guide nautique en tant que palimpseste hétérogène et mode de représentation peu fiable permet ainsi à l'auteur de mettre métatextuellement en évidence le caractère tout aussi stratigraphique et non stabilisé (voire mensonger) de son propre texte de fiction, lequel ne peut parvenir à un point de vue unique et fiable sur la réalité insulaire, proposant au contraire au lecteur de voguer entre une multiplicité de points de vue et de cartes concurrents.

Les protagonistes de « The Treasure in the Forest » sont confrontés à une carte insulaire tout aussi floue, qui ne manque de provoquer leur perplexité :

The paper had the appearance of a rough map. By much folding it was creased and worn to the pitch of separation, and the second man held the discoloured fragments together where they had parted. On it one could dimly make out, in almost obliterated pencil, the outline of the bay. [...] “You see this dotted line,” said the man with the map; “it is a straight line, and runs from the opening of the reef to a clump of palm-trees. The star comes just where it cuts the river. We must mark the place as we go into the lagoon.”

“It's queer,” said Evans after a pause, “what these little marks down here are for. It looks like the plan of a house or something; but what all these little dashes, pointing this way and that, may mean I can't get a notion. And what's the writing?”

“Chinese,” said the man with the map. (*TF* 356)

Ces fragments usés d'une carte presque illisible (« dimly » ; « almost obliterated pencil ») présentent là encore une ligne floue, en pointillés, une étoile mystérieuse et des signes particulièrement obscurs pour les deux aventuriers : Evans propose alors une interprétation de l'un de ces signes, mais avoue son incompréhension au regard des deux autres, les petits traits et les caractères chinois faisant de cette carte un support extrêmement cryptique pour ces deux Occidentaux. C'est ainsi leur incapacité à déchiffrer ces signes qui les mène tout d'abord à dévier de leur trajectoire (« We have swerved a little from the straight » (*TF* 360)), et qui causera finalement leur perte puisqu'ils ne comprendront que trop tard la signification de la légende de la carte : « He thought of the little dashes in the corner of the plan, and in a moment he understood. “God help me!” he said. For the thorns were similar to those the Dyaks poison and use in their blowing-tubes » (*TF* 364). L'échec herméneutique et le mystère cartographique sont ici au cœur de l'aventure insulaire, les protagonistes ne se heurtant plus à des adversaires réels qu'il leur faut combattre afin de parvenir au trésor, mais à un adversaire textuel particulièrement coriace : la prouesse aventureuse réside désormais dans la capacité du héros à lire et à interpréter correctement les signes qui s'offrent

à sa lecture. La structure de la nouvelle repose dès lors sur la capacité du lecteur à déchiffrer cet objet cartographique avant les protagonistes, afin d'imaginer par anticipation la chute de ces anti-héros mais aussi celle du récit.

Dans *Lord Jim*, la surface cartographique qui s'offre aux yeux de Jim est tout aussi opaque que la surface maritime qu'elle représente, et c'est cet échec à en pénétrer les profondeurs qui conduira à la catastrophe du *Patna* :

The sheet of paper portraying the depths of the sea presented a shiny surface under the light of a bull's-eye lamp lashed to a stranchion, a surface as level and smooth as the glimmering surface of the waters. Parallel rulers with a pair of dividers reposed on it; the ship's position at last noon was marked with a small black cross, and the straight pencil-line drawn firmly as far as Perim figured the course of the ship [...] while the pencil with its sharp end touching the Somali coast lay round and still like a naked ship's spar floating in the pool of a sheltered rock. "How steady she goes," thought Jim with wonder, with something like gratitude for this high peace of sea and sky. (*LJ* 18)

On retrouve ici la comparaison du crayon à une rame, dont le navire apparaît toutefois arrêté dans son mouvement, contrairement au *Patna* : de fait, la linéarité apparente de la ligne et du trajet promise par cette surface lisse et sans accrocs sera mise en question par la collision inattendue, comme si l'événement aventureux consistait désormais à mettre en évidence l'aspect trompeur de la surface cartographique, qui recèle en réalité des profondeurs insondables, lesquelles font obstacle à la trajectoire rectiligne du navire et du texte.

C'est un phénomène d'opacité et de brouillage cartographique quelque peu différent qui se fait jour dans *Treasure Island*, où la carte surcodée constitue un objet paratextuel difficile à décoder pour le lecteur, et se trouve en réalité renversée par le récit qui en souligne les imprécisions et la vide de son sens :

[O]n remarque aussitôt à quel point cette carte, en principe destinée à guider ou éclairer, est elle-même un espace paradoxal couvert de signes, d'inscriptions, de lettres, de signifiants divers, trop contradictoires et proliférants pour ne pas brouiller le seul message qui compte vraiment, à savoir l'emplacement du trésor : comment s'y retrouver en effet avec ces trois croix rouges éparpillées du nord au sud-ouest de l'île, ces noms de lieux à peine lisibles, ces vaisseaux et autres créatures de la mythologie marine, cette rose des vents envahissante qui darde ses rayons aux quatre coins de l'horizon, ces chiffres égrenés un peu partout, ces gribouillis dus à la main tremblotante du capitaine ? Contrairement à la première page du roman, la carte pêche moins par omission que par surcharge, mais l'effet produit est finalement le même : qu'elle soit adressée au héros ou au lecteur, la carte de l'Île au Trésor est faite pour qu'on ne puisse pas s'en servir [...]. (Naugrette, « Espace » 68)

Le surcodage de la carte annonce déjà l'évidement dont elle fera l'objet au sein du texte, du fait de l'aspect indéchiffrable et apparemment aléatoire de ces signes flous et proliférants, au sein d'une carte qui apparaît plus artistique que scientifique, comme en témoigne l'ajout purement esthétique de navires et de créatures marines (voir annexe 7) : « with embellishments of blowing whales and sailing ships » (« My First Book » 128). L'accumulation de signes, de lignes et de symboles semble alors avoir pour seul objet d'ouvrir des lignes de fuite pour l'imagination au gré

des rayons pleins et en pointillés qui s'échappent de la rose des vents, lesquels rappellent l'étoile mystérieuse des cartes de Samburan et de « The Treasure in the Forest ».

Le lecteur est ainsi inévitablement amené à mettre cette carte en regard du roman, qui offre une cartographie textuelle de l'île bien plus mouvante, laquelle ne peut être superposée exactement à la carte paratextuelle puisque même Stevenson s'avère incapable d'effectuer le trajet herméneutique inverse et de reconstruire la vision cartographique initiale à partir du texte, lorsqu'il découvre que la carte a été perdue lors de l'envoi aux éditeurs : « [I]t is quite another [thing] to have to examine a whole book, make an inventory of all the allusions contained in it, and with a pair of compasses painfully design a map to suit the data. I did it [...]. But somehow it was never "Treasure Island" to me » (« My First Book » 128-29). Cet échec à retrouver l'objet cartographique initial met en évidence la différence fondamentale entre carte et récit, qui apparaissent comme des formes de représentation géographique complémentaires mais non superposables. Mais ce passage souligne également le caractère aléatoire et arbitraire du trajet mis en œuvre par la géographie littéraire, qui ne peut constituer qu'une version contingente de la réalité parmi d'autres : l'île rêvée par Jim, premier lecteur de la carte qu'il explore en la peuplant d'acteurs et de scènes à l'image de Stevenson devant son œuvre cartographique, sera ainsi bien différente de celle, réelle, dont il fera l'expérience. Rien d'étonnant alors à ce que la carte se dédouble dans le roman, le capitaine en fournissant un calque très convaincant à Silver afin qu'il l'aide à pénétrer dans la rade de l'île. Cette version est pourtant dépourvue des croix marquant l'emplacement du trésor mais aussi de sa légende, la vidant ainsi de son sens aux yeux de Silver qui connaît mieux que la carte la géographie de l'île (*TI* 99). L'adjonction de la carte au récit permet ici d'esquisser une réflexion sur la littérature comme mode de représentation cartographique flou et pluriel, et sur la spécificité du processus d'écriture géopoétique, apte à déstabiliser les cartes surcodées et à en proposer un parcours instable.

Que ce soit à travers un brouillage des repères cartographiques, une accumulation palimpsestique de couches textuelles géographiques, ou une opacité accrue de la surface cartographique de l'île, l'écriture géopoétique travaille ainsi à ouvrir de nouvelles perspectives à l'imagination géographique en proposant une géographie insulaire mouvante, qui met l'événement cartographique et l'interprétation géographique au cœur de l'aventure : le texte devient alors une carte insulaire floue, que le lecteur doit explorer en géographe.

Mais le floutage cartographique a aussi pour objet de mettre en question l'autorité narrative et sa capacité à parvenir à un point de vue unique et surplombant sur la réalité, initiant une réflexion sur la géographie et la littérature en tant que modes de représentation, qui sont nécessairement partiels et filtrés par un point de vue spécifique. Comme le montre Robert Tally, « narratives—like maps, for that matter—never come before us in some pristine, original form. They are always and already formed by their interpretations or by the interpretative framework in which we, as readers, situate them » (*Literary Cartographies* 3). Aussi nos auteurs font-ils de l'exploration de la surface

insulaire floue et multiple une méthode pour une herméneutique du texte palimpsestique et opaque qui s'offre au protagoniste et bien sûr au lecteur.

2. Le palimpseste de l'île et la quête herméneutique

2.1. Du défrichage au déchiffrement

Nous avons déjà pu observer, à travers notre étude du renouveau de la chasse au trésor classique, à quel point la fouille des profondeurs de l'île ne débouchait plus au tournant du siècle que sur du néant : la cache du trésor dans *Treasure Island* n'est plus qu'une cavité vide, dans *Victory* le trésor est trop petit pour nécessiter une caverne, tandis que la cale du navire dans *The Wrecker*, retournée de fond en comble, ne recèle qu'une quantité dérisoire d'opium. Mais ce ne sont pas que les chasses au trésor qui débouchent sur du vide, puisque le « voyage of discovery » qu'effectue Wiltshire au cœur de la partie sauvage de l'île dans *The Beach of Falesá* (51) ne révèle que la présence d'une grotte artificielle créée de toutes pièces par Case, qui ne contient elle-même qu'un masque de pantomime orné de peinture lumineuse (*TBF* 55), en lieu et place des effrayants démons censés l'occuper. Si le cœur géologique de l'île est vide, c'est peut-être qu'elle recèle un autre type de trésor, un centre secret qu'il s'agira de mettre au jour : on passe alors immédiatement du code du « défrichage » à celui du « déchiffrement » tels que définis par Barthes (« Par où commencer ? » 151), et de la fouille archéologique à la quête herméneutique.

Jean-Paul Engélibert montre en effet au sujet de *The Island of Doctor Moreau* que c'est le parcours topographique labyrinthique de Prendick au cœur de l'île qui lui permet d'accéder à son secret, symbolisé par la « fente » de l'île, qu'habitent les « Beast Folk » : « Ce parcours montre en fait une structure *en abyme* de l'île dont la figuration la plus achevée serait "l'île dans l'île". Toute île est mystérieuse et recèle un centre secret où son altérité se redouble » (« Problèmes de l'insularité » 26). Prendick endosse ainsi le rôle du détective, explorant les profondeurs de l'île dans le but de trouver la réponse à son questionnement initial : « What could it mean? A locked enclosure on a lonely island, a notorious vivisector, and these crippled and distorted men?... » (*IDM* 35). Toutefois, bien qu'il dispose apparemment de toutes les clés pour résoudre le mystère au terme de cet itinéraire dans les tréfonds labyrinthiques de l'île, ce n'est que grâce aux explications de Moreau qu'il parvient à obtenir la clé du son vrai « centre secret » de l'île précisément décrit en termes spatiaux : « Our little establishment here contains a secret or so, is a kind of Bluebeard's Chamber, in fact » (*IDM* 32). La clé de la chambre des secrets se trouvait en réalité au point de départ des explorations de Prendick, et n'ouvrait pas sur les profondeurs géologiques de l'île mais sur cette « locked enclosure » construite à sa surface (*IDM* 36). Aussi, l'exploration des entrailles géologiques de l'île aura eu pour seul effet de brouiller davantage les pistes puisque lorsqu'il s'échappe de la faille insulaire, Prendick en ressort persuadé que ces créatures sont des hommes transformés en bêtes :

le trajet erratique de Prendick, qui peine à retrouver son chemin au cœur de l'île, apparaît dès lors comme le reflet spatial de son errance interprétative, et de son échec à comprendre les phénomènes qui s'y font jour. L'aventure insulaire se trouve ainsi fondamentalement décentrée, à mesure que la réponse se déplace des profondeurs de l'île vers celles de l'être humain qui l'habite, lequel cèle une vérité insoupçonnée au cœur de la « chambre de son esprit »¹, à laquelle le personnage (et le lecteur avec lui) vont tenter d'accéder afin de percer le secret de l'île.

De façon similaire, s'il s'agit désormais pour le héros de « déchiffrer des signes et plus précisément des signes topographiques » présentés par l'île afin d'accéder à son centre (Engélibert, « Problèmes de l'insularité » 28), au sein d'un espace insulaire qui « opère toujours une réduction du champ de vision supérieure à la réduction spatiale » de sorte que « l'isolat n'est réellement intéressant que grâce au défaut de visibilité qui rend insaisissables ses tenants et aboutissants » (Engélibert, « Problèmes de l'insularité » 26), les explorations insulaires de David Balfour dans *Kidnapped* ne lui permettent ni d'obtenir un point de vue surplombant sur l'île, ni de déchiffrer sa topographie pour parvenir à son secret, dans la mesure où il se trouve dépourvu de la grille interprétative adéquate. En effet, il se rend compte après-coup qu'il ne disposait pas des connaissances pratiques qui auraient pu lui permettre de s'en échapper :

A sea-bred boy would not have stayed a day on Earraid; which is only what they call a tidal islet [...]. Even I, who had the tide going out and in before me in the bay, and even watched for the ebbs, the better to get my shell-fish—even I (I say) if I had sat down to think, instead of raging at my fate, must have soon guessed the secret, and got free. (*K* 99)

Il aurait toutefois suffi d'un effort d'interprétation pour permettre au protagoniste de comprendre le secret de l'île, dont la clé ne se trouvait pas au cœur de l'île mais à sa périphérie et en surface, dans le mouvement des marées qu'il observe sans le comprendre et en la personne des pêcheurs qui tentent de communiquer avec lui depuis leur embarcation au large de l'île : ici aussi, le message s'avère particulièrement cryptique, les deux hommes s'adressant à lui en gaélique, ce qui le conduit à interpréter tout d'abord leur comportement de façon erronée comme un acte de cruauté, et doit redoubler d'efforts herméneutiques lors de leur deuxième visite, afin de comprendre le mot « tide » et le langage gestuel de son interlocuteur (*K* 99).

Dans *The Ebb-Tide*, les trois aventuriers tentent eux aussi tout d'abord de percer la surface hermétique de l'île dans un effort visuel pour déchiffrer les « signes topographiques » qui s'offrent à leurs yeux, et déceler ainsi son secret : « [T]heir eyes dug in the deep shadow of the palms for some one hiding; if intensity of looking might have prevailed, they would have pierced the walls of houses [...] » (*TET* 190). Outre le secret cartographique qui entoure sa localisation (« the secret » (*TET* 214)), la surface paradisiaque de l'île dissimule en effet un mystère, dont la clé ne se trouve

¹ Pour reprendre la métaphore employée par Stevenson dans son essai « A Chapter on Dreams » : « the chambers of the brain » (230).

ni derrière les murs des maisons ni dans les profondeurs de la forêt insulaire, mais à ses abords et à la surface de son lagon, puisque c'est en bateau que l'insondable Attwater vient à leur rencontre.

C'est en réalité cet homme énigmatique qui s'offre à l'examen des protagonistes, lesquels sont tous trois incapables de saisir son essence et le sens de son discours, même Herrick qui parle pourtant son langage et que les deux autres envoient en éclaireur afin qu'il sonde ses profondeurs : « [Attwater] smiled when their eyes met, but the expression was inscrutable » (*TET* 201) ; « “You seem to speak in riddles,” said Herrick, unsteadily. “I do not understand what manner of man you are, nor what you are driving at” » (*TET* 211). L'apparence insondable d'Attwater et les références bibliques qu'il emploie mettent en échec les efforts de Herrick, qui semble dépourvu de la grille interprétative religieuse nécessaire à son déchiffrement, tandis que c'est également ce symbolisme religieux qui voile le discours d'Attwater aux yeux de Davis et Huish : « There followed a bar of silence, during which the captain sat mesmerized » (*TET* 214). Le silence même se fait opaque et mime l'obstacle sémiotique qui leur refuse l'accès au sens, à tel point que Davis reconnaît lui-même son incapacité à comprendre le discours d'Attwater : « There was one queer thing, to be sure, [...] that about the sherry. Damned if I caught on to that » (*TET* 221). L'opacité extrême d'Attwater peut être mise en regard de la parfaite transparence des trois aventuriers dont l'apparence est absolument lisible pour Attwater, qui a tout décelé au premier regard :

We're transparent; we've got rascal branded on us: detected rascal—detected rascal! Why, before he came on board, there was the name painted out, and he saw the whole thing [...]. He knows, he sees through all; we only make him laugh with our pretences—he looks and us and laughs like God! (*TET* 221-22)

Le secret que cèle Attwater, outre le trésor de perles qu'il révèle à Herrick de façon tout-à-fait transparente, pourrait finalement être celui du chemin vers la foi, qu'il parvient à transmettre à Davis mais pas à Herrick, qui y semble fondamentalement hermétique.

2.2. Violence herméneutique et fureur interprétative

Le secret de *Treasure Island* est tout aussi décentré, sa clé ne se trouvant ni sur sa carte, ni dans ses profondeurs, mais se mouvant à sa surface puisqu'elle est détenue par Ben Gunn, dont le discours apparaît particulièrement opaque aux yeux de Jim : « Well, [...] I don't understand one word that you've been saying » (*TI* 131). Le trésor revient alors non pas à celui qui en détient la carte, mais à celui qui parvient à arracher le secret de sa localisation à Ben Gunn, et à déchiffrer son discours hermétique. C'est ce à quoi parvient Dr Livesey, dont le travail de fouille archéologique est désormais métaphorique puisque ce sont les profondeurs de l'esprit de Ben Gunn qu'il explore : « When the doctor had wormed this secret from him » (*TI* 287).

Cette métaphore illustre la violence associée au travail herméneutique, également reflétée par la destruction du musée de pacotille de Case, dont Wiltshire a mis au jour le caractère mensonger, processus de déchiffrement qui le conduit à détruire littéralement la surface de cet artifice trompeur

afin que la vérité refasse surface. Cette ardeur potentiellement destructrice met en lumière la façon dont Wiltshire et Livesey ont cédé, face à ces vestiges ou ce musée d'une histoire passée, à la « pulsion d'archive » que définit Derrida, pulsion qui les pousse à mettre en œuvre une forme de frénésie interprétative tantôt excessive, tantôt libératrice : « La pulsion d'archive, c'est un mouvement irrésistible pour non seulement garder les traces, mais pour maîtriser les traces, pour les interpréter. [...] La pulsion d'archive est une pulsion terrible. C'est une pulsion destructrice, contrairement à l'image conservatrice qu'on en a » (Derrida, *Trace et archive* 62-63).

C'est à une pulsion interprétative tout aussi véhémement que cèdent les protagonistes de *The Wrecker* lorsqu'ils tentent de découvrir la vérité sur le drame du *Flying Scud*, qu'ils s'emploient à retourner, disséquer et éventrer méticuleusement en quête de l'opium mais aussi du secret qu'elle recèle, quel qu'il soit. De fait, cette nouvelle quête débute bien avant qu'ils ne parviennent sur l'île, lorsque Dodd observe le comportement de Trent à l'auberge et lors de la mystérieuse vente aux enchères de l'épave, où Jim et Dodd se muent en détectives et s'efforcent de lire la situation et les expressions de Trent et de Bellairs, qui apparaissent comme des textes à déchiffrer : « [Trent] was anxious, but now (if I could read a face) there was hope in his anxiety » (*TW* 234) ; « I had been able in the meanwhile to draw two conclusions » (*TW* 136). Cet effort de lecture intense les pousse néanmoins à un excès de confiance en leurs capacités d'exégètes, et à une forme de fureur interprétative : « Tearing a leaf from my sketch-book, and inspired (I suppose) by vanity in my own powers of inference and observation, I took the one mad decision of my life » (*TW* 137). Le lexique artistique (« sketch-book » ; « inspired ») ainsi que la référence à la folie illustrent le caractère absolument imaginaire et irrationnel de ce saut interprétatif, dont l'aspect potentiellement erroné est mis en évidence par le narrateur rétrospectif au moyen de l'ironie dramatique (« vanity » ; « mad »). Le saut dans l'aventure se fait désormais métaphorique, et consiste à s'y engager textuellement au moyen d'un engagement écrit, mû non par le désir d'action mais par la pulsion interprétative et la curiosité lectorielle. Jim se laisse alors emporter par la frénésie herméneutique de Dodd, persuadé qu'il est d'avoir découvert le secret du navire, qu'il prend en note sur son carnet de détective :

“*Chinese ship,*” ran the legend; and then, in big, tremulous half-text, and with a flourish that overran the margin,
“*Opium!*”

To be sure! Thought I: this must be the secret. [...] How much was it worth? We knew not, we were gambling in the dark; but Trent knew, and Bellairs; and we could only watch and judge. (*TW* 137)

Le caractère incertain et partiel du texte qui s'échappe au-delà des marges apparaît pour le moins symbolique, et reflète l'emportement excessif du duo de détectives dont l'imagination débordante a poussé un peu loin les conclusions en dépit de leur ignorance réelle, illustrée par la métaphore de l'obscurité, qui s'oppose de façon antithétique à la certitude exprimée par le modal « must » et l'adjectif « sure ». Ce texte fragmentaire, qui outrepassé les marges, pourrait également offrir un commentaire métatextuel sur le roman lui-même, dont l'intrigue repose sur cette ardeur

interprétative initiale et sur cet échange de textes et de documents, où la fugue imaginative romanesque prend le pas sur le travail scientifique de déduction et s'échappe hors des marges du roman policier, mais aussi hors de sa marge textuelle finale.

Lorsque la fouille et même l'examen physiologique des entrailles du navire débouche sur du vide ou plutôt sur une quantité dérisoire d'opium, la quête archéologique au cœur de l'épave et du paysage insulaire est ainsi remplacée par l'exploration d'un espace bien plus abstrait, celui de l'esprit des protagonistes :

Dinner came to us not long after, and we ate it on deck, in a grim silence, each privately racking his brain for some solution of the mysteries. I was indeed so swallowed up in these considerations, that the wreck, the lagoon, the islets, and the strident sea-fowl, the strong sun then beating on my head, and even the gloomy countenance of the captain at my elbow, all vanished from the fields of consciousness. My mind was a blackboard, on which I scrawled and blotted out hypotheses; comparing each with the pictorial records in my memory: cyphering with pictures. In the course of this tense mental exercise I recalled and studied the faces of one memorial masterpiece, the scene of the saloon; and here I found myself, on a sudden, looking in the eyes of the Kanaka. (*TW* 209)

La métaphore spatiale fait de l'esprit une sorte de bureau de détective, meublé d'un tableau noir et contenant divers dossiers. La métaphore de la fouille illustre quant à elle à quel point le travail du détective est associé à une pulsion d'archive tout aussi violente que la fouille réelle (« racked » ; « records »), Dodd s'efforçant d'explorer de fond en comble son esprit afin d'exhumer des images de sa mémoire, et d'en faire l'exégèse ou l'analyse picturale : l'expression « cyphering with picture » semble particulièrement représentative de l'esthétique de Stevenson, qui se plaît lui aussi à jouer avec des images d'archive tirées de sa mémoire ou de son imagination, et à les explorer en herméneute, comme on l'a vu à travers celles de *Treasure Island* ou d'*Earraid*.

C'est grâce à la trouvaille d'une dernière image qu'ils mettront finalement au jour le complot d'usurpation d'identité, illumination qui nous est présentée au moyen d'une métaphore révélatrice, celle du lever d'un voile brumeux qui permet à Dodd de recouvrer une vision nette : « As I continued to gaze, a shock went through me; the dimness of sleep and fatigue lifted from my eyes, as fog lifts in the Channel; and I beheld with startled clearness the photographic presentment of a crowd of strangers » (*TW* 217). L'accession au secret est en effet présentée à plusieurs reprises au moyen de métaphores spatiales, exprimant la quête d'une surface résiduelle par-delà (ou par-dessous) les apparences trompeuses : « I mean to get at the bottom of it; and if the bogus Captain Trent is to be found on the earth's surface, I guess I mean to find him » (*TW* 229). Le fond se trouve ici paradoxalement à la surface, et c'est en se laissant aller à l'exploration libre de la surface de l'île qu'il finira par parvenir à un point de vue surplombant et fera une dernière découverte marquante, celle des débris de la robinsonnade passée. De même, lorsque Dodd ne dit pas tout à Jim et omet la conclusion de son récit, ce dernier emploie une métaphore similaire : « “[W]hat I want to get at is the facts about the wreck. I don't seem to understand it; appears to me like as there was something underneath.” “There was nothing *in* it anyway” » (*TW* 265). De fait, la coquille

vide de l'épave insulaire dissimule toujours un secret, qui ne se trouve en réalité ni sous, ni en elle, mais bien loin, à Barbizon, au point de départ de Dodd et en la personne énigmatique de Carthew.

Ni la quête archéologique, ni la violence interprétative, symbolisée par l'acte ultime de mise à feu de l'épave, ne constituent dès lors une stratégie satisfaisante pour parvenir au secret de l'île et à la vérité qu'elle renferme, et ce n'est que lorsque Dodd se laisse aller à une exploration vagabonde de la surface terrestre qu'il parvient finalement, presque par hasard, à la clé de l'histoire, et à sa conclusion : « I fell from the skies on Barbizon about two o'clock of a September afternoon » (*TW* 310). Il s'agit peut-être là d'un commentaire métatextuel sur le travail de lecture qui, plutôt que de tenter d'accéder aux profondeurs du texte au moyen d'une forme de fureur interprétative stérile et contre-productive, consisterait à explorer librement la surface fluide du texte archipélagique, stratégie de lecture plus apte à lui permettre d'accéder, au hasard de sa trajectoire non linéaire, à son secret. Le lecteur est ainsi invité non pas à éventrer le bateau-livre, ou plutôt le bateau-bibliothèque palimpsestique, mais à se laisser aller à la trajectoire vagabonde et archipélagique du bateau-ivre qui, si elle ne mène nulle part, lui permettra peut-être d'entrevoir la vérité en chemin.

Les protagonistes de *Victory*, quant à eux, ne s'essaient même plus à creuser les profondeurs de l'île, et s'efforcent au contraire de creuser la surface indéchiffrable de Heyst et même de Lena, afin de parvenir à leur secret. L'aventure est ainsi déplacée dès l'abord, puisqu'il n'y a plus de carte au trésor mais seulement un être insondable, de sorte que le travail physique d'excavation devient exclusivement mental : « The anguish of mental effort contracted Ricardo's brow. The skin of his head seemed to move in this travail of vain and tormenting suppositions » (*V* 256). Ricardo se fait alors espion, et fonde la réussite de son entreprise sur sa capacité à déchiffrer les apparences de Lena, qui appartient au même milieu que lui et lui apparaît dès lors comme un texte plus lisible : « It all depended on his reading of the face. She couldn't be much. He knew that sort! » (*V* 264). Dans un effort herméneutique similaire à celui du trio de *The Ebb-Tide*, il tente comme on l'a vu de percer visuellement les murs et le mystère du bungalow, afin d'obtenir un aperçu de cette jeune fille insaisissable qui refuse de faire surface. Mais cet effort se solde par un échec puisqu'il ne peut accéder à la profondeur d'une vision en perspective et doit se contenter d'une vision en surface, ou en deux dimensions : « Excellent eyes! The only thing that they could not penetrate was the dark oblong of the doorway on the verandah under the low eaves of the bungalow's roof. And that was vexing. [...] Surely she would come out presently! Why didn't she? » (*V* 264). Il commente métatextuellement cette évolution de l'aventure franche vers l'espionnage et le travail de détection, et finit par tenter de raviver l'aventure classique en revenant à une forme d'action directe et non dissimulée :

[His craft] had its cunning too, but it was being almost too severely tried since the feral solution of a growl and a spring was forbidden by the problem. Ricardo dared not venture out on the cleared ground. He dared not. [...] What exasperated him just now was his inability to understand Heyst. Ricardo was human enough to suffer from the discovery of his limitations. No, he couldn't size Heyst up. He could kill him with extreme ease—a

growl and a spring—but that was forbidden! However, he could not remain indefinitely under the funeral blackboard. “I must make a move,” he thought. He moved on, his head swimming a little with the repressed desire of violence and came out openly in front of the bungalows, as if he had just been down to the jetty to look at the boat. (V 266)

Le terme « problem » rappelle le lexique typique du genre policier développé notamment par Conan Doyle, bien qu’ici le détective soit faillible et reconnaisse son incapacité à parvenir au « centre secret » de l’île au moyen de la seule quête herméneutique. Il décide finalement de traverser la surface plane du tableau noir de détective derrière lequel il se dissimule, qui symbolise peut-être la mort de l’aventure classique (« funereal blackboard »), afin de réactiver un mode d’action plus franc en tentant d’accéder aux profondeurs du bungalow, après avoir traversé les diverses couches de voilures qui l’opacifient : « the door » ; « A curtain! This unforeseen veil, baffling his curiosity, checking his brusqueness » (V 269). La violence avec laquelle il traverse finalement ce voile illustre la fureur interprétative à laquelle il continue malgré tout de se livrer afin d’assouvir sa curiosité, bien que cette ardeur soit là encore freinée par le poids du voile et le caractère indéchiffrable de Lena : « The stuff, tossed up violently by his rush, settled itself with a slow, floating descent into vertical folds, motionless, without a shudder even, in the still, warm air » (V 270) ; « To Ricardo the girl had been so unforeseen that he was unable to bring upon her the light of his critical faculties » (V 275). Le combat physique est alors à nouveau remplacé par une lutte herméneutique et une quête de la vérité, tous les personnages étant engagés dans un effort de déchiffrement mutuel : « And always in her head there was that tension of the mind trying to get hold of something, of a saving idea which seemed to be so near and could not be captured » (V 281) ; « perhaps because of the similarity of their miserable origin in the dregs of mankind, she had understood Ricardo perfectly » (V 288). Comme le remarque Daphna Erdinast-Vulcan (147), Lena représente également dès leur première rencontre et jusqu’à la fin du roman, un texte indéchiffrable pour Heyst, qui appréhende la réalité en lecteur : « unreadable as ever » (V 208) ; « That girl, seated in her chair in graceful quietude, was to him like a script in an unknown language, or even more simply mysterious, like any writing to the illiterate » (V 209).

De façon similaire, Heyst est incapable de lire Jones et d’interpréter ses paroles, tout comme Jones est incapable de le comprendre, malgré leur appartenance de classe commune : « You favoured me earlier in the day with a rather cryptic phrase about yourself. “I am he that is,” you said, What does that mean? » (V 351) ; « We don’t speak the same language. If I were to tell you why I am here, talking to you, you wouldn’t believe me, because you would not understand me » (V 362). Le combat entre ces deux hommes se transforme alors en une lutte interprétative, comme le souligne Jones : « [Y]ou are accustomed to employ the subtler weapons of intelligence [...] » (V 352) ; « Of iron self-possession at the gaming-table, fearless in a sudden affray, [Jones] found that this rather special kind of work was telling on his nerves » (V 357). C’est grâce à ce combat mental que Jones découvre le « centre secret » de l’île, qui n’est autre que l’absence de secret réel et l’aspect

trompeur du centre, lequel semble tout aussi fuyant que les protagonistes, et se déplace à mesure que le texte évolue : « You are giving yourself no end of trouble, you and your faithful henchman, to crack an empty nut. There are no fruits here, as you imagine » (V 358). Le seul « secret[...] » (V 357) que recelait véritablement l'île était visible à sa surface et connu dès l'abord, mais avait été dissimulé à Jones par Ricardo, devenu lui aussi illisible pour Jones, puisqu'il est parvenu à lui cacher la présence de Lena sur l'île : « Is it possible that you didn't know of that significant fact? [...] Of the only effective truth in the welter of silly lies that deceived you so easily? » (V 361) « [H]ere I am, fairly caught. He shaved himself right in front of me—and I never guessed! » (V 363). L'explication du mystère de l'île et du récit réside en réalité non pas dans sa coquille vide mais hors d'elle, à sa périphérie, en la personne de Schomberg et sa capacité à recouvrir la vérité d'une couche opaque de mensonges pour parvenir à ses fins (« welter of lies »), mais aussi dans l'épisode de Sourabaya qui avait précédé leur aventure insulaire à Samburan.

La clé du mystère que représente Heyst semble quant à elle dissimulée dans un ailleurs à la fois spatial et temporel, puisqu'il peut s'expliquer par l'éducation reçue dans son enfance en Angleterre, et par l'influence toujours palpable de la philosophie de son père sur la sienne (Erdinast-Vulcan 178). La seule vérité à laquelle parviendra finalement Jones résidera dans ces « new impressions » (V 359) offertes par l'opacité du texte heystien, et donc dans l'effet produit par cet être mystérieux sur Jones, figure du lecteur dérouté : « All my life I have been seeking new impressions, and you have turned out to be something quite out of the common » (V 359). Il est possible de lire cela comme un commentaire métatextuel sur le rôle nouveau de l'œuvre de fiction, qui fonctionne de manière isomorphe à l'île puisqu'elle n'a plus pour objet de livrer de façon transparente une topologie stable et une profondeur aisément accessible, mais de proposer au lecteur de nouvelles impressions fondées sur sa confrontation à une surface textuelle de plus en plus difficile à déchiffrer.

Même Davidson, qui a pourtant pu apercevoir une partie des profondeurs de l'île en se rendant finalement dans le bungalow, sera toutefois incapable d'accéder à son cœur puisqu'il se verra sommé d'attendre à sa périphérie, de même qu'il devra se contenter de tourner autour du centre de l'histoire en explorant les indices trouvés à sa surface. C'est également ce à quoi se trouve condamné Marlow, qui tente désespérément de percer le mystère de Jim en se rendant à Patusan et en s'efforçant de percer la surface de cet espace pour atteindre ses profondeurs, c'est-à-dire, selon ses mots, sa vérité :

This was, indeed, one of the lost, forgotten, unknown places of the earth; I had looked under its obscure surface; and I felt that when to-morrow I had left it for ever, it would slip out of existence, to live only in my memory till I myself passed into oblivion. I have that feeling about me now; perhaps it is that feeling which had incited me to tell you the story, to try to hand over to you, as it were, its very existence, its reality—the truth disclosed in a moment of illusion. (LJ 246-47)

Le texte devient ainsi un moyen de donner une substance et une forme à ce centre insulaire fuyant et mouvant, bien que la capacité de cette forme à atteindre la vérité soit mise en suspens par l'opposition antithétique des termes « truth » et « illusion ». Au cœur de cette île se trouve en effet l'identité insaisissable de Jim, son « centre secret », qui apparaît tout aussi fuyant que le territoire qui l'accueille :

He was white from head to foot, and remained persistently visible with the stronghold of the night at his back, the sea at his feet, the opportunity by his side—still veiled. What do you say? Was it still veiled? I don't know. For me that white figure in the stillness of coast and sea seemed to stand at the heart of a vast enigma. The twilight was ebbing fast from the sky above his head, the strip of sand had sunk already under his feet, he himself appeared no bigger than a child—then only a speck, a tiny white speck, that seemed to catch all the light left in a darkened world...And, suddenly, I lost him... (LJ 257)

Malgré les multiples tentatives de Marlow pour parvenir à résoudre cette énigme humaine et à discerner la vérité sous la surface opaque ou le voile de Patusan qui l'enveloppe et finit par l'engloutir, il clôt comme on l'a vu son récit sur une interrogation, et laisse le centre énigmatique de Jim s'échapper du texte à sa marge : « And that's the end. He passes away under a cloud, inscrutable at heart, forgotten, unforgiven, and excessively romantic » (LJ 318).

Si l'on n'accède jamais à une vérité stable et univoque, le sens du texte réside alors dans l'itinéraire interprétatif multilinéaire qu'il propose, et consiste à suivre les méandres de la quête herméneutique Marlow afin d'en observer (ou d'en imiter) le fonctionnement :

Le narrateur tourne autour du sens, tentant de pénétrer le secret des choses par recoupement et superpositions. Il crée le texte autour d'un vide : puisque les profondeurs diégétiques n'ont rien à révéler, il faut bien que ce soit la narration elle-même qui comble le vide en créant le sentiment de profondeur, comme une illusion d'optique, un leurre visuel qui se révèle plus intéressant à observer que ce qu'il cache. (Martinière, *Espace* 349)

Cette illusion de la profondeur peut être atteinte à travers une accumulation de références intertextuelles, mythologiques, symboliques mais aussi intratextuelles, qui semblent donner une épaisseur littéraire à l'aventure insulaire, comme on l'a vu avec le motif de l'archive et la forme spatiale stratigraphique de l'île :

L'aventure acquiert une véritable épaisseur, stéréophonique, polyphonique, se développant comme sur les harmoniques d'une portée, les références culturelles se mêlant et s'entrecroisant en une progression souple, les résonances d'époques variées se faisant écho, à moins qu'elles ne se confondent et fusionnent. (Vareille 190)

Le lecteur s'efforcera donc d'émuler les efforts interprétatifs des personnages et du narrateur au cœur de cette archive, puisque selon Frédérique Toudoire-Surlapierre « l'expérience visionnaire de l'île interdit au spectateur de se cantonner au rôle passif, elle le métamorphose en herméneute, lui apprenant à s'orienter dans le noir, autrement dit à voir ce qui n'est pas » (327). On assiste ainsi à une forte textualisation de l'île, où se superposent diverses versions de la réalité et divers indices textuels que le lecteur doit démêler, que ce soient les lettres que les trois protagonistes de *The Ebb-Tide* écrivent à Tahiti, le journal de bord de Billy Bones ou encore la lettre avortée de Jim à Patusan :

le lecteur est amené à circuler librement entre ces textes et à retrouver le sens du récit en reliant ses éléments disparates.

Dès lors, il s'agit de laisser affleurer le sens à sa surface et à sa périphérie, au gré d'une exploration aléatoire :

I saw it vividly, as though in our progress through the lofty silent rooms amongst fleeting gleams of light and the sudden revelations of human figures stealing with flickering flames within unfathomable and pellucid depths, we had approached nearer to absolute Truth, which, like Beauty itself, floats elusive, obscure, half submerged, in the silent still waters of mystery. (*LJ* 166)

L'évidement du cœur de l'île provoque ainsi la remontée du centre du texte à la surface, puisqu'il ne se loge plus selon Conrad à l'intérieur de la coquille narrative mais à l'extérieur de cette dernière, comme le remarque réflexivement le narrateur de *Heart of Darkness* à propos de la stratégie interprétative de Marlow :

The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted), and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel; but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty haloes that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine. (*Heart* 48)

C'est alors la poésie brumeuse des mots, leur opacité mystérieuse et esthétique, qui permet de retrouver dans la forme littéraire une substance ou une épaisseur nouvelle, comme l'explique Conrad dans sa préface au *Nigger of the "Narcissus"* :

And it is only through complete, unswerving devotion to the perfect blending of form and substance; it is only through an unremitting never-discouraged care for the shape and ring of sentences that an approach can be made to plasticity, to colour, and that the light of magic suggestiveness may be brought to play for an evanescent instant over the commonplace surface of words: of the old, old words, worn thin, defaced by ages of careless usage. (*Prefaces* 51)

Il ne s'agit plus de retrouver les diverses couches de sens dissimulées sous ces îlots verbaux, mais de laisser affleurer leur substance et leur suggestivité poétique. La forme géopoétique du roman, et sa trajectoire nomade au cœur de cet archipel textuel en quête d'un centre évanescent, pourrait ainsi constituer elle-même le centre vers lequel il tend, qui n'est pas à trouver dans les profondeurs du discours mais à la surface brouillée des mots qui lui donnent forme. Conrad emploie à plusieurs reprises dans cette préface le lexique du voile et de la brume, et suggère en effet que la vérité ne se livre pas de façon brute et transparente mais surgit, fuyante et brouillée, au détour d'une image fugace qui s'offre au regard du lecteur :

[T]he aim of art, which like life itself, is inspiring, difficult, obscured by mists. It is not in the clear logic of a triumphant conclusion; it is not in the unveiling of one of those heartless secrets which are called the Laws of Nature. It is not less great, but only more difficult. To arrest, for the space of a breath, the hand busy about the work of the earth, and compel men entranced by the sight of distant goals to glance for a moment at the surrounding vision of form and colour, of sunshine and shadow; to make them pause for a look, for a sigh, for a smile—such is the aim, difficult and evanescent, and reserved only for a very few to achieve. (*Prefaces* 54)

C'est dans cette suspension momentanée du travail de fouille archéologique de la terre et de la quête d'un sens lointain (« work of the earth » ; « sight of distant goals ») pour diriger son attention vers la forme esthétique des choses et des mots qu'on est le plus à même d'entrevoir à la dérobée une vérité fugace (« evanescent ») qui ne se trouve pas *sous* mais *à* la surface terrestre et textuelle, pas au loin mais aux alentours (« the surrounding vision of form and colour, of sunshine and shadow »). Stevenson semble accorder une place tout aussi fondamentale à la surface dans son essai sur le style littéraire, « On some Technical elements of Style in Literature » : « All our arts and occupations lie wholly on the surface. It is on the surface that we perceive beauty, fitness and significance; and to pry below is to be appalled by their emptiness and shocked by the coarseness of the strings and pulleys » (3). Là encore, la coquille de l'île textuelle est vide, et c'est à la surface de sa carte géopoétique que se trouve la vérité, dans la poésie suggestive des mots qui la dessinent.

Une autre façon de mettre en échec la pulsion herméneutique archéologique éveillée par le palimpseste insulaire, et de laisser affleurer la vérité sans la dire, consiste à jouer sur les vides qui séparent les îlots de l'archipel textuel, et à ménager ainsi des blancs et des trous au cœur même de cet espace textuel fragmenté, à travers une poétique de la réticence et de l'omission qu'il nous faut désormais explorer.

3. « An island is but the top of a mountain » : la poétique de l'omission

Le passage cité dans le titre est extrait des premières pages de *Victory* (4), et nous semble fournir une image spatiale particulièrement représentative du type de poétique mise en œuvre par nos auteurs : en effet, Conrad y considère l'île comme une montagne partiellement immergée, dont la partie émergée ne fait que suggérer les profondeurs qui l'entourent, lesquelles acquièrent paradoxalement une visibilité accrue du fait de leur invisibilité, la puissance suggestive de cette absence les rendant d'autant plus présentes. Bien avant qu'Hemingway ne développe sa théorie fictionnelle de l'iceberg¹, il semble que Conrad, Stevenson et Wells avaient déjà élaboré une pratique et même une théorie fictionnelle similaires : il apparaît en effet que l'espace insulaire, en tant que montagne partiellement immergée, constitue une figure particulièrement adéquate pour appréhender cette poétique de l'omission. Stevenson a notamment insisté à plusieurs reprises sur l'importance que revêt pour lui la technique de l'omission, qu'il oppose à l'exhaustivité et au foisonnement de détail réalistes et balzaciens dans une lettre à R.A.M. Stevenson :

[Balzac] would leave nothing undeveloped, and thus drowned out of sight of land amid the multitude of crying and incongruous details. There is but one art—to omit! O if I know how to omit, I would ask no other

¹ Il définit notamment ce principe dans *Death in the Afternoon* : « If a writer of prose knows enough about what he is writing about, he may omit things that he knows, and the reader, (if the writer is writing truly enough) will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water. A good writer does not need to reveal every detail of a character or action » (192).

knowledge. A man who knew how to omit would make an *Iliad* of a daily paper. Your definition of seeing is quite right. It is the first part of omission to be partly blind. Artistic sight is judicious blindness. (*Letters* 2 : 173)

Il emploie précisément la métaphore de l'immersion pour décrire la fiction, cette fois au sens négatif, l'excès de détail conduisant à perdre de vue la rive, et à noyer le centre insulaire sous le trop-plein d'information. Il s'agit au contraire, comme il l'explique encore dans « A Note on Realism », de se débarrasser du superflu afin de parvenir à des îlots fictionnels condensés et épurés : il propose ainsi plusieurs stratégies, « the elusion of the useless » (94), « to aspire after a more naked, narrative articulation [...] after the succinct, the dignified, the poetic; and as a means of this, after a general lightening of this baggage of detail » (95), stratégies qu'il oppose à l'écriture par trop détaillée et foisonnante d'un Balzac ou d'un Zola : « this tendency of the extreme of detail » (96). Il définit dans le même essai la loi d'airain sur laquelle repose son art fictionnel : « [The artist] must, that is, suppress much and omit more. He must omit what is tedious or irrelevant, and suppress what is tedious and necessary » (*ANR* 101). Afin d'omettre les détails superflus et de mettre en œuvre cette réserve narrative, Stevenson emploie en particulier la technique de la vision (ou de l'aveuglement) partiel(le), qu'il évoque également dans « A Humble Remonstrance » : « Man's one method, whether he reasons or creates, is to half-shut his eyes against the dazzle and confusion of reality » (91). C'est justement l'effet que produit l'immersion partielle de l'île, qui dissimule à la vue ses territoires immergés. Ainsi, l'art n'imité pas la vie mais plutôt le discours humain, plus enclin à l'omission mais aussi à la mise en valeur ou à l'*émersion* d'éléments marquants : « So far as it imitates at all, it imitates not life but speech: not the facts of human destiny, but the emphasis and the suppressions with which the human actor tells them » (*AHR* 91). Comme l'exprime très justement Marc Porée : « Au roman victorien qui a horreur du vide, et enfle jusqu'à épouser la forme, le volume et la masse d'un bus à l'impériale, il oppose des fictions sèches, trouées, elliptiques » (« Introduction » xxiv). Cette fiction épurée, condensée et trouée nous rappelle la forme de l'archipel, qui constitue précisément un territoire troué de part en part par l'océan qui ne conserve à la surface que quelques denses îlots signifiants.

Bien que sa fiction apparaisse parfois moins « sèche » ou épurée que celle de Stevenson, Conrad revendique lui aussi une pratique littéraire fondée sur l'omission et la réserve, notamment de détails toponymiques, en vue de promouvoir la suggestivité poétique : « Explicitness [...] is fatal to the glamour of all artistic work, robbing it of all suggestiveness, destroying all illusions [...] In "Youth", in which East or West are of no importance whatever, I kept the name of the Port of landing out of the record for "poeticized" sensations » (*Conrad to a Friend* 142-43). Wells reproche toutefois à Conrad un manque de concentration et d'épure littéraire et syntaxique, dans sa critique de *An Outcast of the Islands* :

[I]t never seems to dawn upon [Conrad] that, if a sentence fails to carry the full weight and implication it was meant to do, the remedy is not to add a qualifying clause, but to reject it and try another. His sentences are not

unities, they are multitudinous tandems, and he has still to learn the great half of his art, the art of leaving things unwritten. (Parrinder and Philmus 90)

Wells semble lui-même appliquer cette esthétique à ses récits, puisqu'il emploie tout comme Conrad et Stevenson la technique de l'ellipse narrative, notamment dans *The Island of Doctor Moreau*. Nous savons par exemple que le séjour de Prendick sur l'île aura duré onze mois, tandis que le récit couvre à peu près un mois, de sorte qu'il omet de narrer dix mois de son séjour. Il explique en partie les raisons de cette ellipse au chapitre 21, dans un commentaire métatextuel qui illustre le caractère sélectif de sa narration :

In this manner began the longest part of my sojourn upon this Island of Doctor Moreau. But from that night until the end came there was but one thing happened to tell, save a series of innumerable small unpleasant details and the fretting of an incessant uneasiness. So that I prefer to make no chronicle for that gap of time, to tell only one cardinal incident of the ten months I spent as an intimate of these half-humanized brutes. (*IDM* 121)

À la « chronique » ou au journal de bord détaillés et exhaustifs du récit de voyage réaliste, se substitue ici un récit débarrassé de ses détails superflus, mais aussi potentiellement lacunaire (« gap ») et arbitraire, puisqu'il ne narre qu'un seul incident parmi d'autres, et se garde d'expliquer les raisons de ce choix. Il use également de cette technique dans ses nouvelles, dont la narration apparaît d'autant plus épurée que leur forme est brève. C'est notamment la flexibilité et le caractère lacunaire de la narration onirique qui lui permet une telle liberté avec l'exhaustivité réaliste dans « The Treasure in the Forest », où l'on n'accède, comme on l'a vu, qu'à la narration fragmentée d'une robinsonnade énigmatique, et où la violence de l'attaque de Chang-hi par les deux Britanniques est partiellement élidée : « Evans' dream shifted to the moment when he had Chang-hi's pigtail in his hand » (*TF* 357).

Stevenson met en œuvre une ellipse tout aussi réflexive et arbitraire que celles de Wells lorsque Dodd affirme sa volonté consciente d'omettre une partie de l'histoire qu'il juge insignifiante : « I began, and delivered a lecture on that branch of art, with illustrations from my own masterpiece there present, all of which, if you don't mind, or whether you mind or not, I mean to conscientiously omit » (*TW* 46). Il met ainsi en évidence la toute-puissance partielle du narrateur, qui se refuse à fournir un récit absolument fidèle et exhaustif des faits mais exhibe au contraire les ficelles de sa narration, et la façon dont il sélectionne les informations qu'il juge pertinentes. Ce passage élidé sera ensuite narré de façon partielle et romancée par Pinkerton dans un article pour le *Sunday Herald*, texte dont l'accès nous est encore une fois nié :

I found it inspiring to have my words thus taken down like a professor's lecture; and having had no previous experience of the press, I was unaware that they were all being taken down wrong. For the same reason (incredible as it must appear in an American), I never entertained the least suspicion that they were destined to be dished up with a sauce of penny-a-lining gossip; and myself, my person, and my works of art butchered to make a holiday for readers of a Sunday paper. (*TW* 46)

On voit bien ici l'aspect potentiellement mensonger de l'écriture, qui manipule la réalité en vue d'en offrir un récit plaisant. Le lecteur n'a en réalité accès qu'à l'analyse que Dodd fournit de cette version romancée de la réalité, et à quelques fragments de texte qu'il met en regard de sa propre expérience de la scène :

In the body of the text besides, my eyes caught, as it passed, some deadly expressions : "Figure somewhat fleshy," "bright, intellectual smile," "the unconsciousness of genius," " 'Now, Mr Dodd,' resumed the reporter, 'what would be your idea of a distinctively American quality in sculpture?' It was true the question had been asked; it was true, alas! That I had answered; and now here was my reply, or some strange hash of it, gibbeted in the cold publicity of type. (TW 48)

Dodd oppose ainsi le goût du détail entretenu par Jim en tant que narrateur à sa propre réticence narrative :

"Only the next time you wish to do me a service, just speak about my work; leave my wretched person out, and my still more wretched conversation; and, above all, I added, with an irrepresive shudder, don't tell them how I said it! There's that phrase, now: 'With a proud, glad smile.' Who cares whether I smiled or not?"
"O, there now, Loudon, you're entirely wrong," he broke in. "That's what the public likes; that's the merit of the thing, the literary value. It's to call up the scene before them; it's to enable the humblest citizen to enjoy that afternoon the same as I did." (TW 49-50)

La double omission textuelle permet ici d'introduire un débat métatextuel sur la forme littéraire et de mettre en regard le goût pour une forme sèche et épurée incarné par Dodd de celui pour une forme foisonnante, détaillée et romanesque que revendique Jim (« penny-a-lining ») : le travail d'omission apparaît paradoxalement comme un moyen de mettre en lumière la partie émergée du fragment textuel, sa forme, et de souligner à quel point elle peut varier en fonction du narrateur et du genre dans lequel il s'inscrit, conduisant à divers types de manipulations et d'omissions. Dodd (et Stevenson à travers lui) s'emploie en effet à plusieurs reprises à omettre de narrer les événements typiques de l'aventure romanesque, comme on l'a vu par exemple avec l'ellipse narrative de l'entrée dans le port de la première île que rencontrent Carthew et son équipage au cours de leur aventure maritime, malgré le danger imminent, y préférant la mention purement informative de leur arrivée « à bon port » : « At a quarter before nine o'clock on Christmas morning, the anchor was let go » (TW 349).

Conrad emploie lui aussi cette technique de l'ellipse narrative, notamment dans *Nostromo* où il opère une longue prolepse qui lui permet d'éluder la narration détaillée de la course de Nostromo vers Cayta, lorsque Gould l'y envoie afin qu'il convainque Barrios de leur venir en aide. C'est en effet Captain Mitchell qui narre cet épisode après-coup de manière répétée et condensée à divers visiteurs de Sulaco, à la manière d'un fait historique aventureux et épique dont le récit n'est présent qu'en puissance au sein du roman :

He carried to Barrios the letters from Sulaco which decided the General to evacuate Cayta for a time, and come to our help here by sea. [...]—four hundred miles in six days, through a disturbed country, ending by the feat of passing though the Monterist lines outside Cayta. The history of the ride, sir, would make a most exciting

book. He carried all our lives in his pocket. Devotion, courage, fidelity, intelligence were not enough. Of course, he was perfectly fearless and incorruptible. (N 381)

Le déroulement détaillé de l'épisode le plus aventureux et héroïque du roman est ainsi passé sous silence, et résumé a posteriori à travers le commentaire presque littéraire de son potentiel épique : de fait, Mitchell souligne métatextuellement la façon dont ce récit omis ou ce vide narratif constitue en quelque sorte le roman d'aventures historiques manqué que *Nostramo* aurait pu être s'il s'était plié à des codes littéraires plus classiques. Cet épisode est ensuite rapidement évoqué au plus-que-parfait lorsque la prolepse prend fin et que la narration reprend le cours du récit au moment où le steamer de Barrios pénètre dans le golfe de Sulaco, soit après l'ellipse narrative de la course : « It was his daring, his courage, his act that had set these ships in motion upon the sea, hurrying on to save the lives and fortunes of the Blancos, the task-masters of the people; to save the San Tomé mine; to save the children » (N 389). Il s'agit là encore de souligner la distance qui sépare le roman d'aventures classique auquel auraient pu donner lieu ces événements, de la modernité de cette nouvelle forme qui se plaît à omettre ces éléments qu'elle juge désormais superflus ou inracontables, déjouant ainsi les attentes du lecteur au moyen de cette frustration littéraire constante. La partie immergée de l'archipel textuel apparaît ainsi comme un moyen de mettre encore davantage en lumière sa partie émergée, incarnée par cette forme nouvelle, et par la conscience de l'impossibilité d'un retour à l'héroïsme classique. De fait, cette omission ne fait que suggérer avec plus de force le caractère mensonger du discours épique de Mitchell, le lecteur ayant conscience de la corruption de Nostromo, qui a succombé à l'appel du trésor et sacrifié son acolyte Decoud auquel il avait promis de revenir le chercher sur l'île, ce qui rend ces propos d'autant plus ironiques, et interdit tout retour à l'aventure classique.

De façon peut-être encore plus marquante, *Lord Jim* s'organise lui aussi autour d'un blanc, à travers la suggestion à la fois proleptique et elliptique du saut de Jim vers le canot de sauvetage du *Patna*, dont Nathalie Jaëck a montré qu'il « échappe [...] à l'inscription factuelle » du fait des nombreuses tournures grammaticales déréalisantes qui l'entourent, et devient une « présence absente », « perpétuellement remis[e] à un horizon qui se dérobe » (« Saut manqué » 136). Le saut de Jim n'est en effet narré qu'après-coup, sur le mode de l'ellipse, comme l'ont souligné de nombreux critiques :

L'entreprise représentative se heurte ainsi à l'irreprésentable, car cet épisode n'est traité que sur le mode de l'ellipse, et n'aura d'autre statut narratif que celui de lacune diégétique. Mais cet événement, en vertu d'une reprise mémorielle, deviendra le centre absent du livre, l'élément hors-structure appelé à fonder la structure de l'œuvre. (Robin 201)

C'est précisément ainsi que fonctionne l'« iceberg » insulaire, dans la mesure où c'est de toute évidence l'élément invisible de sa partie immergée qui fonde sa structure, et rend présente l'absence sur laquelle il repose. On pourrait alors transposer la célèbre phrase d'Hemingway et proposer la paraphrase suivante : « The dignity of movement of an [*island*] is due to only one-eighth of it being

above water » (Hemingway, *Death* 192). De fait, Ian Watt montre bien la façon dont le narrateur omniscient nie au lecteur tout accès à l'explication de l'événement sous-marin qui cause le saut de Jim, au moyen de ce qu'il appelle « delayed decoding » :

Conrad's omniscient narrator here pretends to be strictly limited to the point of view of an actual observer at the time of the occurrence; the mystery of the event is made vividly real through a sequence of minutely presented physical sensations, mainly visual but also aural (the engineer's words) and kinetic (the staggering). (Conrad 272)

Le narrateur se cantonne ainsi à la surface, et nous refuse l'accès aux profondeurs qui pourraient expliquer cette occurrence, usant là encore de la poétique de l'omission afin de rendre ce mystère d'autant plus poignant, et l'acte de Jim d'autant plus inexplicable. Cette technique narrative du « delayed decoding » s'apparente ici à la « paralipse » telle que la définit Genette dans *Nouveau Discours du Récit*, laquelle consiste précisément en « la rétention d'une information logiquement entraînée par le type adopté » (44). Il s'agit alors pour le lecteur de tenter de combler ce blanc, et de participer ainsi à la construction du sens au moyen d'un travail interprétatif actif.

Mais ce ne sont pas seulement les narrateurs qui pratiquent la « rétention d'informations » et la réticence, puisque le discours fragmentaire de Jim est lui aussi rythmé de silences qui semblent plus signifiants que ses paroles, et sont livrés au questionnement de Marlow ainsi qu'à celui du lecteur, comme c'est le cas lorsqu'il lui conte les prémices de sa romance avec Jewel, dont l'accès nous est là encore nié :

He did not tell me what it was he said when at last he recovered his voice. I don't suppose he could be very eloquent. The world was still, the night breathed on them, one of those nights that seem created for the sheltering of tenderness, and there are moments when our souls, as if freed from their dark envelope, glow with an exquisite sensibility that makes certain silences more lucid than speeches. (*LJ* 232)

Tout comme le silence de Jim en dit plus que les mots, cette omission et la description poétique du silence nocturne permettent à la vérité de filtrer par-delà les mots, et expriment l'affection mutuelle des protagonistes en procurant au lecteur une impression polysensorielle complexe par la simple suggestion du pouvoir signifiant du silence.

Si l'ellipse résulte bien souvent d'une omission narrative volontaire, elle peut également mettre en évidence le caractère partiel et peu fiable de la narration, désormais incapable d'offrir une version stable et complète de la réalité. De fait, dans *The Island of Doctor Moreau* les diverses pertes de connaissance de Prendick résultent en des ellipses narratives du fait de l'absence de narrateur omniscient apte à combler ces blancs, comme c'est le cas lorsqu'il est repêché, à demi-conscient, par l'*Ipecacuanba* : « [...] and I do not remember anything distinctly after the sight of her side, until I found myself in a little cabin aft » (*IDM* 9). Il souligne encore une fois son incapacité à décrire fidèlement la réalité lors de la chasse du Leopard Man, dont l'aspect chaotique semble affecter la narration elle-même et conduit à une autre ellipse narrative : « That is all I can tell definitely. I saw the Leopard Man strike Moreau, and then everything spun about me until I was running headlong »

(IDM 91). Au narrateur hétérodiégétique omniscient ou du moins à un narrateur homodiégétique fiable, se substitue ici un narrateur potentiellement indigne de confiance, qui met réflexivement en évidence l'aspect partiel (et partial) de sa narration. Il semble ainsi que lorsque Moreau décrit les « Beast Folk » et la façon dont il les a créés, passage dont on a vu qu'il pouvait constituer un commentaire sur l'art fictionnel et la création artistique, il mette aussi métatextuellement en évidence le caractère inévitablement lacunaire du roman. En effet, tout comme les efforts que déploie Moreau pour imiter la création se heurtent à une incapacité à recréer des créatures humaines de manière absolument fidèle, la narration exhaustive de Prendick butte sur une impossibilité à présenter une version stable et exhaustive de la réalité qui ne peut, contrairement à ce que revendiquait la littérature à prétention réaliste, être saisie dans son entier : « with unaccountable blank ends, unexpected gaps » (IDM 78).

Dodd met lui aussi en évidence son propre manque de fiabilité dans *The Wrecker* lorsqu'il explique, sans toutefois exprimer de regrets, la façon dont sa mémoire lui fait défaut : « I do not know, and I am glad to have forgotten, how long these travels were continued. We visited at least, by singular zigzags, Stratford, Warwick, Coventry, Gloucester, Bristol, Bath and Wells » (TW 289). Parmi ces tribulations aléatoires il ne narre alors que deux modestes incidents, et omet de narrer le reste des événements, par oubli ou par choix : « Two trifles, indeed, completed though they scarcely changed my conception of the Shyster » (TW 289). Le caractère central des éléments sélectionnés est en outre mis en question par le terme diminutif « trifles », et par l'adverbe « scarcely », qui illustrent la façon dont la narration ne répond plus à une logique rationnelle mais se fonde sur une mémoire et des choix partiels de la part du narrateur. Un peu plus tôt dans le roman, Mamie et Jim mettent réflexivement en évidence le caractère à la fois arbitraire et lacunaire de la narration de Dodd lorsqu'il ne peut leur conter l'issue de son aventure maritime, dont il laisse la conclusion en suspens : « ...My pen has stumbled on the fatal word. I maintained the suspense so well that it was never relieved; and when I stopped—I dare not say concluded, where there was no conclusion—I found Jim and Mamie regarding me with surprise » (TW 265). Les points de suspension ainsi que la métaphore du stylo trébuchant illustrent l'omission cruciale sur laquelle se fonde ce récit, dont Mamie souligne métatextuellement le manque de fiabilité et la partialité lorsqu'elle remarque : « And this is not the first time he has practised reticence » (TW 267).

Il semble ici que le narrateur butte à la fois littéralement et métaphoriquement sur un indicible qui le conduit à une poétique de la réticence, de sorte que le lecteur se heurte à l'incompréhension face à ce texte lacunaire, qui met en échec tout effort interprétatif : « “But how do you explain it?” He asked. “I can't explain it,” said I. [...] “It won't do, Loudon; it's nonsense, on the face of it!” » (TW 265). Jim, qui incarne comme on l'a vu une figure du lecteur, illustrera jusque dans son discours bégayant la façon dont il butte sur ce vide narratif : « Anybody might have—I mean it—I mean— » (TW 269). Même lorsque Dodd finira par obtenir le fin mot de l'histoire, il mettra à

nouveau en évidence l'aspect toutefois partiel de cette conclusion, laissant la porte ouverte à l'interprétation : « Some of these problems are unsolved to this day; others were soon made clear » (*TW* 280). Au sein de cet archipel textuel, il s'agit bien pour le lecteur de s'appuyer sur la partie immergée des îles afin de construire une interprétation unique et personnelle : « For sure, if any person can here appreciate and read between the lines, it must be you—and one other, our friend » (*TW* 406). Même dans cet épilogue explicatif, Stevenson demeure énigmatique, puisqu'on ne sait à qui il fait référence lorsqu'il évoque ce mystérieux « friend », ouvrant un nouvel espace de spéculation lectorielle.

De façon similaire, c'est l'incomplétude de la narration orale de Marlow dans *Lord Jim*, laquelle se termine sur des points de suspension et laisse l'aventure de Jim à Patusan en suspens, qui semble interdire toute stabilisation du sens, comme le met réflexivement en évidence le narrateur hétérodiégétique :

With these words Marlow ended his narrative, and his audience had broken forthwith, under his abstract, pensive gaze. Men drifted off the verandah in pairs or alone without loss of time, without offering a remark, as if the last image of the incomplete story, its incompleteness itself, and the very tone of the speaker, had make discussion vain and comment impossible. (*LJ* 257)

Même lorsque Marlow propose une fin à cette histoire, celle-ci s'avère partielle, comme on l'a vu à travers l'image du puzzle fragmentaire et lacunaire. Le paquet envoyé au lecteur privilégié de Marlow contient notamment un fragment particulièrement intéressant, dont Marlow nous offre une exégèse révélatrice : il s'agit de la tentative de narration de Jim, qui demeure avortée et suspendue. Marlow met l'accent sur les manques qui trouent ce texte, lequel fournit une localisation mais pas de date :

No date, as you observe. What is a number and a name to a day of days? It is also impossible to say whom he had in his mind when he seized the pen: Stein—myself—the world at large—or was this only the aimless startled cry of a solitary man confronted by his fate? “An awful thing has happened,” he wrote before he flung the pen down for the first time; look at the ink blot resembling the head of an arrow under these words. After a while, he had tried again, scrawling heavily, as if with a hand of lead, another line. “I must now at once...” The pen had spluttered, and that time he gave it up. There's nothing more; he had seen a broad gulf that neither eye nor voice could span. I can understand this. He was overwhelmed by the inexplicable [...]. (*LJ* 261)

Là encore, le texte se heurte à un indicible, comme en témoigne le recours au substantif indéfini « thing », ce qui le conduit à une omission majeure, puisque le texte échoue à signifier et s'achève avant même d'avoir commencé : le stylo apparaît ici tout aussi trébuchant que celui de Dodd (« spluttered » fait écho à « stumbled »), et sa progression encore plus laborieuse (« heavily » ; « hand of lead »). Le vide sur lequel débouche cette tentative d'écriture est mis en évidence au moyen de la métaphore marine, « a broad gulf that neither eye nor voice could span », comme si cet îlot textuel fragmentaire était entouré d'une mer insondable et indicible, que Marlow s'efforce alors de combler. Il reconnaît toutefois son incapacité à offrir une interprétation stable et une narration fiable, aux repères spatio-temporels fixes (« no date »), préférant proposer de multiples

pistes interprétatives, îlots verbaux séparés de tirets qui évoquent l'aspect kaléidoscopique de sa narration fragmentaire et polycentrée.

Le journal de Billy Bones dans *Treasure Island* pourrait bien constituer un archipel textuel fondé sur une poétique de l'omission tout aussi radicale, étant constitué de fragments désordonnés de texte, de coordonnées géographiques, de dates... Nathalie Jaëck a notamment étudié ce texte ainsi que la lettre avortée de Jim comme des prototypes textuels expérimentaux, qui viennent saborder le récit de l'intérieur en niant toute possibilité de représentation réaliste exhaustive et fiable, proposant des solutions alternatives bien plus fragmentaires et opaques :

Towards the end of the logbook, the blank pages gradually take over the text, and the single words, bearings of places, interspersed and nearly intruding islands of meaning in between the blank spaces, are like invitations to travel. The blank pages open the text, they materialize and picture the multiplicity of virtual ways that are for the reader to devise. (« Greenhouse » 57)

Elle emploie elle aussi la métaphore insulaire pour décrire ces îlots textuels, dont la partie immergée, les blancs qui les entourent, constituent des moteurs pour l'imagination et pour l'innovation littéraire, comme une invitation à explorer de nouvelles voies pour la littérature : « L'art ici consiste à ne point dire. [...] Je suis sûr de ne jamais lire la vie de Captain Flint ou de Long John. Elles reposent informulées dans le tombeau du Mont Pala, dans l'île d'Apia¹ [*sic*]. [...] Ces espèces de silence du récit, [...] Stevenson a su les employer avec une extraordinaire maîtrise » (Schwob 71). Il s'agit alors pour le lecteur de laisser libre cours à son imagination afin de compléter le journal de bord narratif, comme le fait Herrick dans *The Ebb-Tide* lorsqu'il se rend compte qu'il a oublié de noter les coordonnées du navire : « He took two steps forward and remembered his dead reckoning. "How has she been heading?" he thought; and he flushed from head to foot. He had not observed or had forgotten; here was the old incompetence; the slate must be filled up by guess » (*TET* 164). Herrick, qui est pourtant le seul repère stable du navire, omet son devoir d'écriture et laisse le texte cartographique partir à la dérive, comblant ses blancs en imaginant de nouvelles coordonnées pour leur parcours nomade. L'omission permet ainsi de ménager des blancs au cœur de ce « logbook » qui est aussi une métonymie du roman, dont la carte incomplète offre à la forme littéraire géopoétique la possibilité de renouer avec les « blancs » si chers à Marlow et à Conrad, et d'ouvrir de nouveaux horizons pour l'imagination littéraire aventureuse.

Mais ce que ces fragments textuels mettent aussi en évidence, c'est la difficulté accrue que rencontre le langage à signifier, et la fracture qui existe entre discours et réalité, les mots apparaissant de plus en plus inadéquats face à une réalité incompréhensible ou insaisissable, de sorte que l'île devient aussi le lieu où l'on part en quête d'autres moyens de signifier, et où l'on réinvente un ailleurs langagier.

¹ Il s'agit en fait de la ville d'Apia, sur l'île d'Upolu.

4. L'île ou l'ailleurs de la langue : quand le langage s'espace

4.1. Un ailleurs linguistique hybride et polyglotte

L'île incarne dans un premier temps un ailleurs langagier littéral, puisqu'elle est bien souvent marquée par une pratique langagière autre, comme c'est le cas dans *The Beach of Falesá* par exemple, qui accueille une communauté polyglotte, où se rencontrent des langues aussi diverses que les langues polynésiennes, le français, l'anglais, mais aussi l'argot auquel Wiltshire a bien souvent recours. Il met en évidence ces différences langagières lorsqu'il se présente au missionnaire, et signale que cet écart linguistique est aussi un écart social : « I am what you call a sinner—what I call a sweep » (*TBF* 35). Il oppose le langage religieux à la langue argotique, le tiret long illustrant à la fois leur proximité et leur différence fondamentale, qui est ici de l'ordre du registre. C'est également à un obstacle linguistique qu'il se heurte sur Falesá puisque c'est son incapacité à communiquer avec les habitants de l'île qui l'expose aux machinations de Case, dont il est fondamentalement dépendant puisque Case lui sert d'interprète, et se sert de ce rôle pour manipuler les deux camps.

Les habitants des îles ont toutefois recours à un langage hybride qui leur permet d'outrepasser ces différences sociales et communautaires, le bêche-de-mer ou « Beach de Mar » (*TBF* 30), qui porte jusque dans son nom son essence insulaire hybride et liminaire. Le bêche-de-mer est en effet une créature marine vivant aux abords des îles du Pacifique, tandis que l'anglicisation du terme l'a fait glisser vers l'espace littoral qui l'accueille du fait de la proximité phonique entre « bêche » et « beach », et a substitué au terme « mer » son équivalent espagnol « mar », faisant de ce substantif un composé hybride de trois langues différentes. Il s'agit ainsi d'une sorte de pidgin ou de *lingua franca* du Pacifique, créée au point de contact entre les Européens et les habitants des îles, dans l'espace liminaire de la plage insulaire qui est un lieu de commerce et de rencontre entre ces différentes communautés : « Pidgin is a form of English which includes as many speakers as possible and erases distinctions between them [...] » (Jolly, « Introduction » xxiii). On note dès lors le caractère subversif de ce langage hybride, qui anéantit les rapports de classe et le rapport dominant-dominé, mais offre également davantage de liberté linguistique à l'auteur : comme le montre Julia Reid, la suppression des signes diacritiques et l'anglicisation de certains termes par les éditeurs du texte de Stevenson mettent en évidence la menace que pouvait incarner l'intrusion de cette nouvelle langue au sein de la langue officielle (*Science* 157). On observe notamment le potentiel révolutionnaire de cette langue à travers le discours d'Uma, en particulier lorsqu'elle développe sa vision de la religion :

“Victoreea he big chief, like you too much. No can help you here in Falesá; no can do—too far off. Maea he small chief—stop here. Suppose he like you—make you all right. All-e-same God and Tiapolo. God he big chief—got too much work. Tiapolo he small chief—he like too much make-see, work very hard.”

“I'll have to hand you over to Mr Tarleton, said I, Your theology's out of its bearings, Uma.” (*TBF* 48)

Pour le lecteur non avisé, ce n'est pas seulement la religion catholique qu'Uma déplace au moyen de ce métissage linguistique (« out of its bearings »), mais aussi le pouvoir britannique, puisqu'elle met sur le même plan linguistique la reine Victoria et le chef natif Maea, qui sont tous deux des « chief » à une échelle respectivement macrocosmique et microcosmique. De surcroît, elle modifie à la fois le genre et la prononciation de Victoria, lui ôtant également son titre et lui niant toute influence sur l'île de Falesá du fait de l'éloignement spatial insulaire (« too far off »). Enfin, ce sont aussi les codes langagiers qui sont fondamentalement mis à distance et déconstruits au sein de ce langage insulaire défamiliarisant, de sorte que la progression du lecteur à travers ce texte se fait particulièrement difficile, l'opacité de la langue faisant obstacle à l'entreprise de signification : l'omission de certains sujets grammaticaux et de certains verbes, le caractère difficilement compréhensible de certains mots composés (« make-see »), ainsi que le discours haché au moyen des tirets rendent ce passage d'autant plus énigmatique.

Wiltshire met en évidence l'opacité et l'indétermination linguistique de ce langage insulaire hybride lorsqu'il remarque au sujet du surnom que donnent les habitants de l'île à Case : « *Ese* was the name the natives had for Case; it may mean foreign, or extraordinary; or it might mean a mummy apple; but most like it was only his own name misheard and put in a Kanaka spelling » (*TBF* 27). La multiplicité des sens possibles donne lieu à un pêle-mêle bigarré de définitions conflictuelles dont le contraste produit ici un effet comique, les significations possibles allant de l'abstrait (« extraordinary »), au concret (« mummy apple »), pour déboucher finalement sur une absence totale de sens et un déplacement purement phonétique. Il semble que sur l'île, le lien entre signifiant et signifié se distende et devienne pluriel et incertain, comme en témoignent les nombreux auxiliaires modaux et périphrases épistémiques (« may » ; « might » ; « most like »), mais également le style paratactique et la rupture syntaxique opérée par les points-virgules. L'ensemble de ces phénomènes linguistiques atypiques met en évidence la fracture entre signifiant et signifié actualisée par l'éloignement insulaire, dont le flou cartographique semble occasionner une mise en flottement de l'ancrage sémiotique du langage.

Mais ce n'est pas seulement le discours de l'Autre, en la personne d'Uma ou des insulaires, qui incarne cet ailleurs linguistique et permet la création d'un texte pour le moins polyphonique, puisque le discours même de Wiltshire est présenté dès l'abord comme fondamentalement hétérogène et même hétéroglossique, comme le souligne Stevenson dans une lettre à Sidney Colvin :

But there is always the exotic question, and everything, the life, the place, the dialects—trader's talk, which is a strange conglomerate of literary expressions and English and American slang, and Beach de Mar, or native English,—the very trades and hopes and fears of the characters, are all novel, and may be found unwelcome to that great, hulking, bullering whale, the public. (*Letters* 3 : 343)

Stevenson associe précisément cette altérité linguistique à la spécificité de l'espace insulaire, et montre à quel point le discours des marchands tels que Wiltshire est hybride (« a strange

conglomerate »). Il apparaît toutefois que son discours ne cesse d'évoluer au cours du récit, et se trouve progressivement déplacé et altéré au contact de l'espace insulaire et des multiples communautés qu'il accueille, pour devenir de plus en plus polyphonique. De fait, la retranscription fidèle des dialogues au discours direct au sein de son récit témoigne d'un recours de plus en plus fréquent au Beach de Mar mais aussi à certains termes polynésiens pour communiquer avec Uma, tandis que comme le remarque Mathieu Duplay « sa prononciation soignée des mots polynésiens indique qu'une forme de métissage linguistique est déjà à l'œuvre (sans doute à son insu) », hybridité langagière accrue « suggérée dans le manuscrit par l'emploi des signes diacritiques » (« Notice : *La Plage de Falesá* » 1113). Wiltshire s'emploie en effet à apprendre à la fois la langue polynésienne et le français à l'aide du prêtre catholique de l'île, ce qui ne fait qu'accentuer l'hybridité mais aussi l'opacité de son discours, comme en témoigne la référence à l'archétype biblique qui en est le symbole : « He could talk to Uma, of course, and started to teach me native and French at the same time. He was a kind old buffer, though the dirtiest you would wish to see, and he muddled me up with foreign languages worse than the tower of Babel » (*TBF* 44). « The Isle of Voices » figure une île qui évoque elle aussi le mythe de la tour de Babel, la partie sauvage de l'île étant habitée par des voix parlant toutes les langues du monde, voix qui entrent en contact avec les habitants de l'île sans toutefois qu'aucune communication ne soit possible, les visiteurs étant invisibles et se rendant uniquement sur l'île afin d'en prélever gratuitement les ressources, de sorte qu'aucune langue commerciale n'est nécessaire à ce pillage en règle.

Cette liminalité linguistique insulaire finit par affecter la narration elle-même, qui se trouve progressivement colonisée par cette langue insulaire. Se crée alors au sein de la « langue majeure » du récit une « langue mineure » telle que la définit Deleuze, qu'il définit précisément comme « une langue étrangère » qui « entraîne la langue hors des sillons coutumiers, [et] la fait *délirer* [...] : en effet, quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite "asyntaxique", "agrammaticale", ou qui communique avec son propre dehors » (*Critique* 9). C'est bien ce que l'on observe à travers le discours d'Uma par exemple, qui fait bel et bien « délirer » la langue et l'entraîne « hors des sillons coutumiers » (« out of its bearings » (*TBF* 48)). Deleuze affirme en outre le potentiel subversif de cette langue mineure, laquelle permet de donner une voix à des « peuples mineurs » (*Critique* 15), ce qui est précisément le cas dans « The Isle of Voices » et « The Bottle Imp » à travers le choix d'un narrateur insulaire. Keola fait lui aussi tendre le langage vers un ailleurs insulaire lorsqu'il déplace par exemple certaines expressions figées au sein de sa narration : l'expression « to be beside oneself with joy » devient ainsi « he was out of the body with pleasure » (*IOV* 121), déplacement linguistique qui illustre la façon dont la langue anglaise « communique avec son propre dehors » au sein de ces textes.

C'est un phénomène de délire langagier encore plus marquant que l'on observe à la fin de la narration de Wiltshire, qui apparaît de plus en plus orale et parfois même asyntaxique, usant de

questions rhétoriques et d'exclamations, comme si elle communiquait littéralement avec son propre dehors en s'adressant à un lecteur-auditeur de manière particulièrement dialogique, imaginant les questions qu'il pourrait lui poser :

As for the old lady, you know her as well as I do. [...] Mr Tarleton's gone home, his trick being over. [...] Well, that's best for him; he'll have no Kanakas there to get lunny over.

My public-house? Not a bit of it, nor ever likely. I'm stuck here, I fancy. I don't like to leave the kids, you see: and—there's no use talking—they're better here than what they would be in a white man's country, though Ben took the eldest up to Auckland, where he's being schooled with the best. (TBF 70-71)

Le processus d'oralisation est ici évident, avec l'usage des formes contractées, des locutions interjectives typiquement orales telles que « well » et « you see », ou encore l'emploi de termes argotiques tels que « lunny » ou « trick ». La référence à « Ben » sous-entend que nous connaissons son identité, et permet d'inclure le lecteur dans cette communauté insulaire en le mettant sur le même plan linguistique que le narrateur, initiant ainsi un dialogue avec lui (« you know her as well as I do »). Julia Reid s'appuie notamment sur les travaux de la linguiste Linda Dowling pour mettre en évidence l'aspect novateur de ce recours répété à la culture et à la langue orale, qui permet à Stevenson de renouveler le *romance* et d'ouvrir la voie vers une forme plus flexible et vivace de discours littéraire : « Stevenson shared the late-Victorian interest in the origins of literature and in primitive forms of narrative—an interest which Linda Dowling compellingly relates to new scientific insight into language, and to the interpretation of spoken dialects as active, vital tongues, and of written languages as moribund » (*Science* 156). Stevenson exprime notamment son intérêt pour l'oralité dans ses essais « Talk and Talkers » et « A Humble Remonstrance », où il suggère que la littérature devrait imiter la fluidité de la narration orale, afin de renouer avec des formes narratives plus archaïques mais aussi plus authentiques : « The real art that dealt with life directly was that of the first men who told their stories round the savage camp-fire » (*AHR* 91). La tradition orale des légendes insulaires influence ainsi la forme du discours de Wiltshire tout autant que ses actions et sa compréhension de l'île, oralisation qui sera d'autant plus palpable dans des textes comme « The Isle of Voices » et « The Bottle Imp », lesquels se présentent comme des contes populaires polynésiens, de sorte que c'est à la fois la langue et la forme qui s'*archipélisent*, réunissant des îlots linguistiques relevant de langues et de cultures hétérogènes.

Conrad s'appuie lui aussi sur la liberté discursive permise par l'oralité, notamment au sein du discours narratif de Captain Mitchell dans *Nostramo* ou de Marlow dans *Lord Jim*, tous deux engagés dans un dialogue avec un auditoire invisible et anonyme : « Picturesque, is it not? [...] Observe the old Spanish house. Great dignity. Eh? » (*N* 375) ; « What do you say? Was it still veiled? I don't know » (*LJ* 256). Marlow souligne en effet la profonde vitalité du discours oral et des légendes populaires, aptes à faire resurgir une histoire passée et à lui redonner vie : « Indeed this affair, I may notice in passing, had an extraordinary power of defying the shortness of memories and the length of time: it seemed to live, with a sort of uncanny vitality, in the minds of men, on the tips of their

tongues. [...] Has it not turned up to-night between us?» (LJ 106). À travers sa circulation archipélagique entre divers témoignages au sujet de cette « affaire », son texte est ainsi colonisé par de multiples voix et devient tout aussi polyphonique et polyglote que celui de Wiltshire, comme en témoigne l'irruption de l'allemand dans le discours de Stein mais aussi celle du français dans le discours du lieutenant français, qui illustre le polyglottisme de Conrad qui parlait polonais, français, anglais mais aussi allemand et russe¹ (Baxter et Hampson 3). Greaney souligne là encore le caractère subversif de ce procédé : « Marlow's encounter with the French Lieutenant [...] is one of the major disruptions of lucid, linear, teleological narrative in the novel. *Lord Jim* at this point becomes a "bilingual" text, written in English but interspersed with parenthetical French » (84). Mais le français n'est pas uniquement présent entre parenthèses et en italiques, ou encore à travers les signes diacritiques qui en illustrent la prononciation (« *Patt-nà* » (LJ 108)), puisqu'il affecte également l'anglais du lieutenant ou plutôt la traduction anglaise que fournit Marlow de ses interventions au discours direct, parsemée de gallicismes : « You are extraordinary—you others » (LJ 109). Il s'agit là d'une traduction calquée du français « vous autres » qui entraîne là aussi la langue anglaise vers une limite agrammaticale du fait de l'intrusion de cette langue mineure au sein de la langue textuelle majeure, qui produit un effet défamiliarisant. De surcroît, cette contamination linguistique opère dans les deux sens puisque même le français du lieutenant contient des anglicismes majeurs : « demanded the greatest care (*exigeait les plus grands managements*) » (LJ 107). Le terme « *management* » n'est autre qu'un emprunt à la langue anglaise, qui met en évidence les déplacements que fait subir Marlow au français comme à l'anglais. Cette hybridité finit par affecter jusque sa narration en anglais, non seulement à travers le discours indirect qui épouse les tournures de phrases étranges du lieutenant, mais aussi au sein des passages narratifs descriptifs qui introduisent certains mots français sans les traduire (« *soutane* » (LJ 108)), et figurent de plus en plus de gallicismes : « supportable » (LJ 110) au lieu de « bearable », « elevated his eyebrows » (LJ 111) au lieu de « raised », etc.

La mise en regard du français et de l'anglais illustre la difficulté à dire et l'inadéquation inévitable des mots auxquelles les deux protagonistes doivent faire face, difficulté également mise en évidence par les nombreuses aposiopèses qui trouent le discours du lieutenant : « I, who am speaking to you, once... » (LJ 113). Mais il s'agit peut-être aussi pour Conrad de procurer au lecteur l'expérience de la difficulté à comprendre, que font à la fois Marlow et le lieutenant : « "*Impossible de comprendre—vous concevez,*" he said [...]. I could very easily conceive how impossible it had been for them to understand » (LJ 107). GoGwilt analyse l'aspect translinguistique des écrits de Conrad comme un signe de leur modernisme, et de leur capacité à proposer un nouvel espace linguistique

¹ On pourrait également évoquer l'irruption de l'espagnol et de l'italien au sein de *Nostromo*, qui confèrent à ce récit une dimension tout aussi polyglotte.

pour la littérature, qui s'inscrit en faux au regard de la transparence réaliste et interroge le rapport du lecteur au langage :

Such translinguistic effects organise the temporal and spatial unfolding of narrative in Conrad in ways that might be seen as foundational for English modernism. Those translinguistic effects in Conrad that cross over between European languages – Polish, French and English, above all – might indeed offer a particularly rich kind of *chronotope*, in Mikhail Bakhtin's sense of the word, for modernist narrative form. (« Romanized form » 118)

Le chronotope idéal à la mise en œuvre d'une telle hybridité et de telles circulations linguistiques semble bien incarné par l'espace archipélagique, comme en témoigne encore la rencontre de Marlow et Jim avec le capitaine malais qui permet à ce dernier d'accéder à Patusan. Les multiples déplacements linguistiques mis en œuvre par ce protagoniste apparaissent en effet comme la préfiguration verbale du déplacement spatial vers l'îlot particulièrement reculé de Patusan, et conduisent dès l'abord les langues européennes vers un ailleurs linguistique fondamentalement étrange :

His flowing English seemed to be derived from a dictionary compiled by a lunatic. Had Mr Stein desired him to “ascend” he would have “reverentially”—(I think he wanted to say respectfully—but devil only knows)—“reverentially made objects for the safety of properties. [...] Dark frowns ran swiftly over the placid sea, and the brigantine, with her fore-topsail to the mast and her main-boom amidships, seemed bewildered amongst the cat's-paws. [...] “Plenty too much enough of Patusan,” he concluded, with energy. (*LJ* 183)

Il semble ici que la langue anglaise soit précisément sujette à un « délire » (« lunatic »), qui la fait déborder de ses règles (« flowing ») et l'entraîne vers une structure inconnue, dont l'équivalent spatial est Patusan : la perplexité du navire face à la surface maritime irrégulière apparaît comme le corrélat objectif du sentiment de Marlow face à cette pratique langagière singulière, l'irruption de cette « langue mineure » faisant obstacle au flux rectiligne de la signification narrative (« dark frowns » ; « bewildered »). La prolifération linguistique, à travers l'accumulation de locutions adverbiales contradictoires devant le nom « Patusan », met en évidence l'opacité du langage et l'impénétrabilité à la fois spatiale et linguistique de cette contrée. Comme le remarque Francis :

The captain's hybrid English is reshaped just as other aspects of existence and culture were reshaped by colonialism and trade, and shows the coloniser's culture undergoing modification by the colonised. [...] In the captain's language we are taken away from our linguistic norms, a type of postcolonial language having apparently planted itself in the colonisers' language to make it new and subtly independent linguistically, while the dialogue between Marlow and Jim instantiates the restricted code of their class. (140-41)

C'est un déplacement linguistique tout aussi radical que font subir les « Beast Folk » à la langue anglaise dans *The Island of Doctor Moreau*, à travers notamment le délire litanique de la loi qu'ils répètent jusqu'à ce qu'elle perde son sens, conduisant ainsi le langage aux limites de la référentialité, et Prendick à la limite de la fièvre incantatoire : « [A]nd incontinently he began again the strange litany of the Law, and again I and all these creatures began singing and swaying. My head reeled with this jabbering and the close stench of the place » (*IDM* 61). La langue se transforme ici en un simple bruit (« such a noise » (*IDM* 61)), un charabia étrange et

incompréhensible : « [M]ostly quite incomprehensivle gibberish to me, about *Him*, whoever he might be » (*IDM* 59). La créature qui pousse peut-être le plus loin ce délire de la langue est l'Homme Singe, qui se plaît à inventer de nouveaux mots, et crée sa propre langue mineure en mettant la langue « en variation continue » (Deleuze et Guattari, *Mille* 135) :

He assumed, on the strength of his five digits, that he was my equal, and was for ever jabbering at me, jabbering the most arrant nonsense. One thing about him entertained me a little: he had a fantastic trick of coining new words. He had an idea, I believe, that to gabble about names that meant nothing was the proper use of speech. He called it "big thinks," to distinguish it from "little thinks" – the sane everyday interests of life. If ever I made a remark he did not understand, he would praise it very much, ask me to say it again, learn it by heart, and go off repeating it, with a word wrong here or here, to all the milder of the Beast People. He thought nothing of what was plain and comprehensible. (*IDM* 123)

Cet usage surréaliste des mots conduit à une pratique révolutionnaire de la langue, qui ne semble plus avoir pour objet de signifier mais de procurer une forte impression sur l'auditeur (« entertained », « praise » ; « big thinks ») : la puissance poétique du langage atteint de toute évidence une dimension supérieure sur l'île.

4.2. Voyage aux confins de la signification

Mais le caractère subversif de cet usage de la langue a également trait à la potentielle dégénérescence que lui font subir les « Beast Folk », dont la maîtrise du langage finit par se déliter jusqu'à perdre toute capacité à signifier : « My Ape Man's jabber multiplied in volume, but grew less and less comprehensible, more and more simian. [...] Can you imagine language, once clear-cut and exact, softening an guttering, losing shape and import, becoming mere lumps of sound again? » (*IDM* 122). Cette menace, également incarnée par l'hybridation langagière insulaire dans *The Beach of Falesá*, est aussi mise en évidence dans « Jimmy Goggles the God » à travers la déliquescence momentanée du discours du narrateur, qui dégénère progressivement en un jargon argotique incompréhensible ou indicible, à mesure qu'il relate la façon dont il a frôlé la folie sur l'île : « "Gummy? How wild I felt! And guying it in that stinking silly dress! Four months !" The sunburnt man's story degenerated gain. "Think of it," he said, when he emerged to linguistic purity once more. "Forty thousand pounds' worth of gold" » (*JGG* 1027). Là encore, c'est l'oralité du discours direct qui nous donne accès à cette langue argotique et au délire de la langue provoqué par la menace de la folie insulaire, bien qu'une partie de ce discours soit omise, sûrement pour les mêmes raisons qui avaient poussé les éditeurs de Stevenson à atténuer le métissage de sa langue, inquiets de l'effet de cette dégénérescence linguistique insulaire sur la « pureté » de la langue anglaise.

Le personnage de Huish fait un usage tout aussi abondant de la langue argotique, d'autant que son accent cockney est retranscrit phonétiquement par Stevenson, ce qui crée là encore un

effet défamiliarisant. De surcroît, Huish se plaît sur l'île à pratiquer une forme de dérive langagière, à tel point que ce n'est plus la signification mais la sonorité de la langue qui lui importe :

“O, crikey, yes!” He looked across at Herrick with a toothless smile that was shocking in its savagery; and his ear caught apparently by the trivial expression he had used, broke into a piece of the chorus of a comic song which he must have heard twenty years before in London: meaningless gibberish that, in that hour and place, seemed hateful blasphemy : “Hikey pikey crikey fikey chillinga-wallaba dory.” (*TET* 199)

Du fait de son déplacement vers le contexte spatio-temporel insulaire (« in that hour and place »), le charabia même prend un sens nouveau, et se charge d'une signification blasphématoire qui s'accorde à la dégénérescence permise par cet espace (« savagery »). La langue de Huish est prise d'un délire encore plus opaque lorsqu'il est en état d'ébriété sur l'île, et peine de plus en plus à faire sens : « “S all righ. Sleep here 'th Atty-Attwa. Go boar' t'morr'” replied the festive one. [...] “Splén'l fl' Attwa!” This the expert construed into splendid fellow, Attwater; with so much innocence had this great spirit issued from the adventures of the evening » (*TET* 225-26). Huish, comparé un peu plus tôt à un nouveau-né (*TET* 224), emporte ainsi la langue dans un ailleurs de plus en plus lointain au cours de son séjour insulaire, à travers sa pratique linguistique enfantine à la fois régressive et jubilatoire, qui requiert du lecteur une grande expertise, à moins qu'elle ne l'invite à explorer de façon ludique les possibilités offertes par ce délire langagier typiquement insulaire, comme le narrateur, taquin, le suggère.

Cette pratique ludique de la langue est à mettre en regard du délire hystérique de Herrick un peu plus tôt dans le récit, lequel illustre au contraire un aveu d'échec face au caractère incompréhensible et indicible d'une réalité insulaire par trop horripilante : « “Murderer and hypocrite—murderer and hypocrite—murderer and hypocrite” he repeated, and his tongue stumbled among the words. [...] [Davis's] comfortable voice was to be heard soothing and remonstrating, and Herrick answering, at intervals, with the mechanical noises of hysteria » (*TET* 219). Le discours de Herrick, qui apparaît lui aussi comme un enfant dans les bras de Davis (« like a frantic child » (*TET* 219)), passe alors de la répétition bégayante à l'incapacité à dire, pour finir par dégénérer en de simples sons (« mechanical noises »). La métaphore spatiale « stumbled among the words » rappelle la fameuse lettre avortée de Jim à Patusan, et sa difficulté à écrire la réalité insulaire, qui semble là encore ineffable.

La capacité de Prendick à signifier est elle aussi mise en échec par la réalité étrange de l'île du Docteur Moreau, de sorte que les substantifs et pronoms indéfinis prolifèrent au sein de son discours, phénomène linguistique qui apparaît symptomatique de son incapacité à saisir cette réalité : « “The thing that bled and ran screaming and sobbing – that is dead, too,” said the Grey Thing, still regarding me » (*IDM* 104). La répétition des indéfinis tels que « thing » et « that » met en évidence la difficulté qu'il éprouve à mettre des mots sur les choses, au sein d'une réalité insulaire cauchemardesque de plus en plus difficile à appréhender : comme le montre Nicoletta Vallonani, « if seeing the truth is difficult, saying it slowly becomes almost impossible » (246). L'événement

catastrophique qui conduit à ce chaos à la fois spatial et linguistique est décrit en des termes tout aussi indéfinis :

Then something happened. I do not know what it was exactly to this day. I heard a sharp cry behind me, a fall, and turning, saw an awful face rushing upon me, not human, not animal, but hellish, brown, seamed with red branching scars, red drops starting out upon it, and the lidless eyes ablaze. (*IDM* 98)

L'expression indéfinie et énigmatique « something happened » rappelle là aussi la lettre avortée de Jim, bien que Prendick s'efforce tout de même de mettre des mots sur cette réalité insaisissable (« I do not know what it was exactly ») : l'accumulation paratactique de propositions illustre l'aspect chaotique de cette réalité, que Prendick décrit par touches impressionnistes qui tentent de rendre compte de ses perceptions successives et désordonnées au moment du drame. La difficulté à dire est illustrée par la nécessité de passer par le détour de la négation : puisqu'il apparaît impossible de saisir l'essence de cette chose, il s'agit de définir ce qu'elle n'est pas, et de présenter un patchwork disparate de qualificatifs dont les pièces une fois réunies parviendront peut-être à produire une image partielle et hétérogène de la réalité.

Ces différentes pratiques langagières, qui vont du bégaiement à la surcharge verbale et passant par l'aposiopèse, constituent ainsi diverses stratégies employées par les protagonistes mais aussi par les auteurs pour mettre en évidence la difficulté qu'ils éprouvent à signifier. Stevenson et Conrad ont en effet suggéré à plusieurs reprises la façon dont les mots pouvaient faire obstacle à la signification et à la transcription d'un idéal littéraire. Conrad met notamment en évidence l'aspect arbitraire du lien entre le signifiant et le signifié dans une lettre à Edmund Gosse :

Life knows us not and we do not know life—we don't know even our own thoughts. Half the words we use have no meaning whatever and of the other half each man understands each word after the fashion of his own folly and conceit. Faith is a myth and beliefs shift like mists on the shore; thoughts vanish; words, once pronounced, die. (cité dans Cox 9)

On voit bien ici à quel point cette crise de la signification a partie liée aux différentes crises qui ont travaillé la « fin de siècle », et notamment à la perte de la foi qui va de pair avec une mise en cause des certitudes victoriennes quant à la capacité de l'homme à maîtriser son propre esprit et à appréhender la réalité au moyen de sa pensée. Conrad souligne à la fois l'incapacité récurrente du langage à signifier, mais aussi la multiplicité des signifiés possibles pour un seul signifiant. Marlow partage son scepticisme :

And besides, the last word is not said, probably shall never be said. Are not our lives too short for that full utterance which through all our stammerings is of course our only and abiding intention? [...] My last words about Jim shall be few. I affirm he had achieved greatness; but the thing would be dwarfed in the telling, or rather in the hearing. (*LJ* 172)

L'ironie de cette affirmation est mise en évidence par la quantité de mots qu'emploiera encore Marlow pour tenter de saisir Jim, et souligne la difficulté qu'il éprouve à conclure et à donner du sens à son récit, ce qui donne lieu à la mise en œuvre d'un discours proliférant et répétitif (« all our stammerings »). La quête d'un discours plein (« full utterance ») fait écho à la quête de Conrad pour

une forme artistique apte à parvenir à une forme de vérité, qui lui semble elle aussi bien lointaine dans sa préface au *Nigger of the "Narcissus"* : « Art is long and life is short, and success is very far off. And thus, doubtful of our strength to travel so far, we talk a little about the aim—the aim of art, which, like life itself, is inspiring, difficult—obscured by mists » (*Prefaces* 34). Ainsi, le voyage de Marlow vers Patusan en quête de cette vérité fait écho au voyage de l'auteur vers son idéal artistique, qu'il cherche à plusieurs reprises aux alentours brumeux de l'île : dans les deux cas, la même incertitude quant à la capacité du langage à signifier, et de l'art narratif à parvenir à cette vérité au moyen du langage.

Stevenson souligne quant à lui dans « On Some Technical Elements of Style in Literature » les limites de l'art littéraire au regard des arts plastiques du fait de l'inadéquation de ses outils, les mots constituant des blocs rigides et arbitraires que l'auteur est condamné à employer :

The sister arts enjoy the use of a plastic and ductile material, like the modeller's clay; literature alone is condemned to work in mosaic with finite and quite rigid words. You have seen these blocks, dear to the nursery: this one a pillar, that a pediment, a third a window or a vase. It is with blocks of just such arbitrary size and figure that the literary architect is condemned to design the palace of his art. Nor is this all; for since these blocks, or words, are the acknowledged currency of our daily affairs, there are here possible none of those suppressions by which other arts obtain relief, continuity, and vigour: no hieroglyphic touch, no smoothed impasto, no inscrutable shadow, as in painting; no blank wall, as in architecture; but every word, phrase, sentence, and paragraph must move in a logical progression, and convey a definite conventional import. (5-6)

Le travail d'écriture est ici décrit au moyen de la métaphore de la mosaïque, où les mots apparaissent comme des blocs ou des îlots entre lesquels l'auteur va tisser des liens afin de créer un motif cohérent. La rigidité et les limites de ce médium verbal sont également évoqués dans « A Note on Realism », où il oppose le motif idéal à la réalité de son exécution :

It is the work and it is a great part of the delight of any artist to contend with these unruly tools, and now by brute energy, now by witty expedient, to drive and coax them to effect his will. [...] Thus any work of art, as it proceeds towards completion, too often – I had almost written always – loses in force and poignancy of main design. Our little air is swamped and dwarfed among hardly relevant orchestration; our little passionate story drowns in a deep sea of descriptive eloquence or slipshod talk. (*ANR* 101-03)

Les mots se font ainsi progressivement des voiles, qui empêchent l'accès direct à la pureté idéale et noient la vérité parmi les détails superflus, comme il le remarque encore au sujet de *The Ebb-Tide* : « I am discontented with *The Ebb Tide*, naturally; there seems such a veil of words over it; and I like more and more naked writing; and yet sometimes one has a longing for full colour and there comes the veil again » (*Letters* 4 : 194). Il semble que le voile des mots ait à la fois pour effet de faire obstacle à la transparence (« naked writing »), mais aussi de mettre au jour une forme de vérité esthétique supérieure (« full colour ») : il devient alors possible de retrouver les « hieroglyphic touch », « smoothed impasto », « inscrutable shadow » et même le « blank wall » qui nous avaient semblé être le privilège des arts plastiques, en explorant la puissance esthétique de l'opacité verbale, et même des blancs narratifs.

De façon similaire, la multiplicité des signifiés peut faire obstacle à la signification tout comme elle peut l'enrichir en ouvrant le champ de la littérature vers une réalité kaléidoscopique aux suggestions poétiques infinies. C'est ce que remarque notamment Conrad dans une lettre à Barrett H. Clark : « A general proposition; that a work of art is very seldom limited to one exclusive meaning and not necessarily tending to a definite conclusion. And this for the reason that the nearer it approaches art, the more it acquires a symbolic character » (*Letters 2* : 205). C'est alors au moyen de la richesse suggestive des figures et du symbolisme que l'on se sort de l'impasse de la fracture inéluctable entre signifiant et signifié : il s'agit en effet de faire jouer cet espace qui sépare les mots des choses, et d'en parcourir les possibilités esthétiques en géopoète. Genette soulignait déjà le caractère spatial des figures, puisque selon lui « la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens » (*Figures II* 47). Il explore notamment le caractère spatial de la métaphore dans *Figures I* :

Le terme même de « métaphore spatiale » est presque un pléonasme, car les métaphores sont généralement tirées du lexique de l'étendue : il y a toujours de l'espace dans le langage, quand ce ne serait que cet intervalle variable, souvent imperceptible, mais toujours actif, entre la lettre et l'esprit, que la Rhétorique appelait « figure ». (107)

Le lien étroit qui unit espace et langage conduit à une prolifération des figures au sein de la littérature moderne spatiale, qui joue sur cet « intervalle variable [...] entre la lettre et l'esprit » afin d'explorer de nouvelles façons de signifier : « Aujourd'hui la littérature—la pensée—ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure : figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive » (Genette, *Figures II* 108).

Il semble alors indispensable que « le langage s'espace » afin que l'espace s'écrive, ce qui explique sûrement la prolifération des figures autour de l'espace liminaire insulaire au tournant du siècle, qui a peut-être trait à la façon dont elle met en crise notre rapport au langage en nous proposant un lieu absolument inconnu et insaisissable, puisque selon Moretti « seules les métaphores sont capables à la fois *d'exprimer* l'inconnu qui s'ouvre à nous et de *le contenir* » (*Atlas* 56). Ainsi, si l'île est un lieu où l'on est face à une réalité étrange ou étrangère, difficile à appréhender, et où par conséquent le lien entre le réel et les mots s'espace, elle est aussi (et par conséquent) le lieu d'une prolifération des figures, qui permettent à la littérature de jouer avec cet espace fécond et d'en faire jaillir du sens. Irène Tamba-Mecz montre notamment à quel point l'élaboration du sens figuré s'appuie sur l'écart spatial qui sépare le mot de son référent : « Le syntagme figuré exige comme tout syntagme discursif un *ancrage référentiel*, autrement dit s'articule à un ailleurs où il situe ce dont il parle » (189). La confrontation à l'espace autre de l'île s'accompagne donc de la quête d'un ailleurs référentiel, dans la mesure où son altérité absolue et le flou qui entoure

cet espace semblent fondamentalement désancrer le rapport du mot au réel, et offrir davantage de liberté au discours, qui se plaît à explorer l'espace qui sépare le syntagme et son référent.

C'est précisément ce qui se joue dans *Lord Jim*, où le saut vers le monde mythique et symbolique de Patusan s'accompagne d'une prolifération de figures et de métaphores, omniprésentes dès sa première mention puisque l'île est présentée comme « a heavenly body » (*LJ* 167), métaphore qui met symboliquement en évidence la distance qui la sépare du monde réel : l'éloignement spatial résulte ainsi en un espacement fondamental du langage par la métaphore. Elle est ensuite qualifiée métaphoriquement de « grave » (*LJ* 168), espace sépulcral séparé du monde par un mur figuré, « the wall » (*LJ* 176), qui permet à Jim de sortir métaphoriquement du monde au moyen d'un déplacement spatial littéral. Par ce geste d'éloignement, il effectue « a jump into the unknown » (*LJ* 176), saut métaphorique qui deviendra aussi un saut littéral par-delà la rivière de Patusan. C'est la propension de cet espace au symbolisme que remarque aussi Nathalie Martinière, qui souligne à quel point le saut à la fois littéral et métaphorique autorise l'accès à cet ailleurs spatial mais aussi à un au-delà linguistique, seul apte à parvenir à une forme de sens :

Parce que le sens ne s'établit qu'« en creux », dans des failles impossibles à combler, il semble que l'unique réponse, pour les personnages comme pour le romancier, se situe dans le « pari » de l'ailleurs (« leap of faith »), pari de type pascalien, qui détermine la dynamique du roman ; mais seules les manifestations narratives et métaphysiques de la figure du saut résolvent le dilemme entre séparation et union (le saut vers Patusan se solde finalement par un échec), en plaçant la figure de l'écart, insurmontable certes mais positif du point de vue de la production du texte romanesque, au centre du roman. (« Saut » 90)

Le saut métaphorique et symbolique permet ainsi de combler l'écart qui nous sépare de l'espace insulaire, et de s'aventurer, par le détour de la figure, dans les plis de la langue.

Ce saut ou ce glissement est également permis par la figure de la comparaison, qui se nourrit elle aussi de l'écart entre le réel et les mots, comme on le voit à travers la difficulté qu'éprouve Herrick à saisir l'essence de New Island, glissant comme on l'a vu de comparaisons en métaphores lorsqu'il tente d'approcher l'île à la fois spatialement et linguistiquement. C'est le caractère poétique et symbolique du nom mythologique « *nemorosa Zacynthos* » qui permet peut-être le mieux de refléter la richesse poétique du lieu, comme le souligne Attwater lui-même :

“I daresay too you can appreciate what one calls it. It's a lovely name. It has a flavour, it has a colour, it has a ring and fall to it; it's like its author—it's half Christian! Remember your first view of the island, and how it's only woods and woods and water; and suppose you had asked somebody for the name, and he had answered—*nemorosa Zacynthos*.”

“*Jam medio apparet fluctu!*” exclaimed Herrick. “Ye gods, yes, how good!”

“If it gets upon the charts, the skippers will make nice work of it,” said Attwater. (*TET* 203)

C'est donc là encore le flou cartographique qui entoure l'île et son absence d'ancrage spatial qui sont à l'origine de ce désancrage référentiel, et autorisent un tel flottement symbolique autour de la description de l'île, laquelle entraîne la langue dans un dehors insulaire synesthésique éminemment fécond (« It has a flavour, it has a colour, it has a ring and fall to it »).

Face à cet ailleurs spatial et verbal, il s'agit ainsi pour l'auteur d'innover dans la façon dont il combine ses outils verbaux, et Stevenson ne se contente pas dans son essai sur le style de regretter la lourdeur et la rigidité des mots, mais suggère diverses stratégies afin de faire de cette mosaïque une œuvre d'art :

It is, indeed, a strange art to take these blocks, rudely conceived for the purpose of the market or the bar, and by tact of application touch them to the finest meanings and distinctions, restore to them their primal energy, wittily shift them to another issue, or make of them a drum to rouse the passions. (« Technical Elements of Style » 7)

Il s'agit ainsi de renouer avec la vivacité du pouvoir des mots, en usant du déplacement ou du glissement linguistique permis entre autres par les figures : « shift them to another issue ». Il emploie à nouveau la métaphore de la toile et du tricot pour décrire le travail de l'écrivain :

Communication may be made in broken words, the business of life be carried on with substantives alone; but that is not what we call literature; and the true business of the literary artist is to plait or weave his meaning, involving it around itself; so that each sentence, by successive phrases, shall first come into a kind of knot, and then, after a moment of suspended meaning, solve and clear itself. [...] Nor should the balance be too striking and exact, for the one rule is to be infinitely various; to interest, to disappoint, to surprise, and yet still to gratify; to be ever changing, as it were, the stitch, and yet still to give the effect of an ingenious neatness. (9-11)

La clé résiderait donc dans le tissage d'une toile linguistique originale en vue de la création de motifs esthétiques en constante évolution, fondés sur des trajectoires verbales hétérogènes et non linéaires entre ces îlots linguistiques : « to be infinitely various » ; « to be ever changing, as it were, the stitch ». C'est précisément ce qu'il affirme encore dans « A Note on Realism », où il oppose l'emploi de formules toutes faites à la quête de formules innovantes, soulignant la complémentarité de ces deux approches :

The old stock of incidents and accessories, tricks of workmanship and schemes of composition [...] haunt and tempt our fancy, offer us ready-made but not perfectly appropriate solutions for any problem that arises, and wean us from the study of nature and the uncompromising practice of art. To struggle, to face nature, to find fresh solutions, and give expression to facts which have not yet been adequately or not yet elegantly expressed is to run a little upon the danger of self-love. (ANR 103-04)

L'île déserte constitue peut-être le lieu idéal d'une telle combinaison de méthodes, puisqu'elle repose bel et bien sur une longue tradition littéraire qui en a déjà dessiné les contours, mais permet également, en raison du flou référentiel et cartographique qui l'entoure, de constamment déplacer les conventions littéraires et linguistiques afin de recréer une nouvelle géopoétique plus apte à la saisir. Il s'agit alors de retrouver un espace d'innovation au cœur de l'île, par-delà la transparence et l'exhaustivité réalistes, en rouvrant des blancs à la fois topographiques, herméneutiques, narratifs et linguistiques au cœur de la carte insulaire autrefois stable et bien définie. Dès lors, la profondeur insulaire semble remonter à sa surface, dans les signes flous figurés par sa carte et dans sa topologie insaisissable, qui font dévier l'attention du lecteur de la quête herméneutique de ses profondeurs géologiques vers l'exploration nomade de sa surface textuelle et verbale flottante. Le « centre

secret » de l'île se trouverait ainsi à la surface opaque mais poétique des mots, et dans la forme géopoétique archipélagique du texte qui s'offrent à la lecture.

CONCLUSION

1. Synthèse des enjeux

À l'issue de ce travail de thèse, il s'agit pour conclure de réunir les fils d'une analyse qui s'est fondée sur l'hypothèse selon laquelle l'espace polymorphe de l'île « déserte » pouvait constituer un lieu de renouveau et de mutation du genre hybride de l'aventure, à la période charnière du tournant du siècle, autour de trois auteurs dont le positionnement littéraire nous est apparu tout aussi excentrique que le genre et l'espace dans lesquels ils inscrivent leurs expérimentations fictionnelles. L'ambition de ce travail aura donc été d'élaborer une poétique insulaire de l'aventure à cette époque transitionnelle, en nous appuyant notamment sur diverses figures spatiales typiquement insulaires, afin de mettre au jour la spatialité et même l'insularité de la forme géopoétique originale élaborée par nos auteurs.

L'approche diachronique adoptée en première partie nous a permis de mettre en lumière l'extrême variété de la tradition littéraire insulaire sur laquelle s'appuient nos auteurs, et la façon dont certains mythes et *topoi* se sont construits autour de cet espace au cours des siècles, circulant librement entre des genres aussi divers que l'épopée, la relation de voyage, le théâtre, le roman dit « réaliste » ou encore le roman maritime. À la lumière de ce panorama, nous avons pu dégager un certain nombre de critères définitoires et d'invariants insulaires, et esquisser une première approche topologique et typologique de cet espace et de ses habitants au sein de cette tradition littéraire prolifique. Ce premier aperçu nous a permis d'éclairer l'ambivalence du terme « île déserte », et la nécessité d'en préciser les caractéristiques propres, dont nous avons vu qu'elles consistaient *a minima* en un critère de séparation et d'isolement, et en son potentiel re-créatif. Nous avons également proposé les grandes lignes d'une structure matricielle de la littérature insulaire, apte à servir de fondement à une étude de son évolution au tournant du siècle. Cette étude a montré que l'ensemble de ces récits avait toujours inévitablement trait, de près ou de loin, à une littérature aventureuse, le chronotope insulaire occasionnant la mise en œuvre d'une certaine forme d'aventure, preuve du lien indissociable qui unit espace et récit, et de la validité d'une étude spatiale du sous-genre de l'aventure insulaire.

C'est à partir de la définition préliminaire de ce sous-genre et de sa genèse qu'il nous a été possible d'étudier la spécificité de la forme d'aventure insulaire développée par Stevenson, Conrad et Wells au tournant du siècle. Nous avons ainsi mis au jour la dimension paradoxale de ce choix générique au regard de son association avec le mode conservateur du *romance* et en particulier avec le *romance* impérial à l'époque victorienne, genre traditionnellement sous-tendu par diverses stratégies de légitimation de l'entreprise coloniale. Une approche comparatiste à la fois culturelle et

intertextuelle, fondée sur une étude détaillée des motifs typiques de l'aventure insulaire ainsi que de leur renouveau au tournant du siècle, nous a permis de tisser des liens non seulement entre les œuvres hétérogènes de notre corpus mais aussi avec la tradition littéraire antérieure. Nous avons montré à quel point la position de nos auteurs est duelle, tant ils sont tiraillés entre un attrait plus ou moins nostalgique pour le *romance* insulaire et la conscience d'une nécessité d'en renouveler les enjeux à cette époque charnière. Le déclin de l'impérialisme, ainsi que les différentes crises qui traversent la « fin de siècle », conduisent en effet à saper les fondements autrefois stables sur lesquels reposait le *romance* insulaire, censé apaiser les anxiétés victoriennes au regard des multiples changements qui accompagnent l'avènement de la modernité. De fait, l'attrait de ce genre reposait à l'époque sur sa capacité à offrir au lecteur la possibilité de s'échapper vers un ailleurs insulaire vierge et préservé, et de renouer par là même avec un monde plus simple et plus manichéen, tout en éduquant les masses et un lectorat souvent juvénile à un système de valeurs conservatrices. Le potentiel régressif et conservateur de ce genre nous a semblé au premier abord particulièrement incompatible avec toute forme d'innovation littéraire, ce qui a renforcé la nécessité d'une étude plus poussée des raisons de ce choix générique de la part de nos auteurs.

Ainsi, il nous est apparu que Stevenson, Conrad et Wells offrent un traitement pour le moins ambivalent du *romance* insulaire, et ne convoquent ses stéréotypes que pour mieux les subvertir de l'intérieur, construisant une forme d'aventure insulaire sérieuse et littéraire. Ils se plaisent en effet à renouveler le paysage insulaire et en particulier le motif de « l'île déserte » afin d'alimenter les peurs victoriennes, tout en soulignant l'aspect trompeur de l'idéologie impérialiste et religieuse que cette tradition littéraire promouvait auparavant avec didactisme. L'espace insulaire permet alors la mise en scène des dérives à la fois politiques et religieuses associées à l'entreprise coloniale et missionnaire, à travers la présentation de figures despotiques et démiurgiques régnant sur cet espace microcosmique, qui illustrent l'aspect corrompateur de la présence coloniale dans les îles. S'inscrivant en faux au regard de l'idéal de pureté insulaire, les trois auteurs s'efforcent au contraire de mettre en évidence la complexité, l'hybridité et les multiples tensions sur lesquelles repose cet espace au tournant du siècle, tant il se fait le théâtre de la rencontre d'éléments hétérogènes, et conduit à une mise en question des binarismes essentialistes ainsi que des certitudes sur lesquelles se fondaient autrefois les diverses idéologies qui continuent de le travailler, qu'elles soient politiques, religieuses, scientifiques ou philosophiques.

Ce renouveau du *romance* insulaire passe également par une subversion et une complexification de ses protagonistes typiques, qui tirent inévitablement le roman d'aventures insulaires tantôt vers son pôle ludique et parodique, tantôt vers son pôle réaliste et parfois même tragique. L'île apparaît alors également comme un lieu propice à l'exploration approfondie des méandres de l'esprit humain, du fait de son isolement et de sa propension à exacerber les passions humaines en forçant l'homme à se confronter à sa propre essence en revenant aux racines de son

être. La dissolution identitaire bien souvent occasionnée par la solitude insulaire a pour corollaire une fluidification de la structure autrefois stable du récit, elle aussi travaillée par cette tension entre jeu et sérieux.

Les auteurs alternent en effet entre reprise ludique et ironique des codes du roman d'aventures insulaires typique, et réécriture dysphorique du genre, stratégies qui mettent en évidence le manque de vraisemblance à la fois psychologique et littéraire d'hypotextes tels que *Robinson Crusoe* et ses multiples avatars, et plus généralement du *romance* insulaire traditionnel. Cette écriture au second degré fait de la tension entre répétition et recreation le moteur principal de l'écriture, et une force fondamentale d'innovation : les récits se fondent ainsi sur une déconstruction et même un piratage organisé des motifs et de la structure matricielle de l'aventure insulaire, la transition vers le contexte moderne entraînant inévitablement un déplacement de ses caractéristiques typiques. Plutôt que de symboliser la mort de l'aventure, ce travail de vivisection permet paradoxalement sa survie par le biais de diverses formes d'hybridation, notamment avec le mode réaliste, qui résulte en une complexification de ses enjeux et en la création d'objets littéraires hétérogènes et inédits.

Nous avons donc montré à quel point les trois auteurs usent de l'espace insulaire comme d'un laboratoire fictionnel, qui leur permet de tester diverses formules pour la fiction, à travers un recours paradoxal et réflexif à des formes littéraires anciennes, et leur combinaison avec des techniques plus modernes. Ils s'appuient en effet sur l'ambivalence essentielle de l'île, qui offre certes la possibilité d'un retour nostalgique vers le passé et une forme d'aventure plus archaïque, mais se fonde également sur un principe de recreation constante, dynamique duelle qui leur permet de construire leur « utopie littéraire » insulaire, et leur poétique insulaire de l'aventure. Cet idéal se fonde sur leur volonté de créer une forme de fiction apte à toucher un lectorat plus large, en empruntant à la fois à la littérature populaire et à celle dite « sérieuse », afin de parvenir à une vérité plus universelle. Le potentiel expérimental de l'île en tant qu'espace fictionnel propice au développement de cet idéal nous a permis d'introduire l'approche géocritique et géopoétique qui nous a occupée dans la troisième partie, où nous avons cherché à mettre au jour l'impact du choix de cet espace sur la forme de l'œuvre.

Il s'est agi de démontrer que l'île constitue en effet une archive où se superposent diverses strates temporelles mais aussi fictionnelles, que le voyage insulaire permet de parcourir : l'esthétique de nos auteurs repose dès lors sur leur capacité à redonner vie et mouvement à cet espace archival figé et atemporel, en le repeuplant de ses habitants et en l'ouvrant à l'apport imprévisible de la temporalité moderne et continentale, qui fluidifie les limites autrefois stables et closes de cet espace non plus utopique mais hétérotopique. Aussi, cette circulation et ce flottement autour des frontières insulaires opèrent la transition du principe de transgression aventureuse classique à celui, bien plus moderne, de transgressivité : se multiplient dès lors les espaces liminaires et les zones de contact

hétérogènes sur l'île, dont les limites rétractiles transforment la géométrie de l'aventure insulaire typique en une géographie bien plus complexe. De fait, cet espace hybride permet de spatialiser la rencontre entre différents genres mais également entre le monde dit « réel » et des espaces insulaires au statut référentiel incertain, preuve de la validité d'une approche spatiale et géocritique de ces enjeux génériques et littéraires. L'île devient alors le théâtre d'une dramatisation de l'entrée en aventure, où le récit exhibe ses propres mécanismes et met réflexivement en évidence la façon dont il orchestre le passage entre différentes scènes et différentes tonalités littéraires, faisant de l'île le lieu d'une réflexion sur le caractère construit du médium fictionnel. La circulation du récit entre ces différents espaces insulaires conduit ainsi à une forte spatialisation de l'aventure, dont les événements semblent déterminés par la spécificité de ce lieu et de ses différents chronotopes, ce qui ne fait que confirmer le lien intrinsèque qui unit espace et genre.

Dans la troisième partie, nous sommes ainsi progressivement passée de l'approche géocritique et stratigraphique de l'île à une approche que nous avons appelée « géopoétique », à travers l'étude d'un certain isomorphisme entre espace insulaire et fiction aventureuse, qui se fonde sur l'intuition selon laquelle l'évolution du paysage et de l'espace insulaire ne peut qu'influer sur la forme du récit qui les représente. Partant d'un point de vue macrocosmique de l'île au sein de l'espace global, nous avons pu montrer à quel point la subversion de la relation hégémonique entre marge insulaire et centre métropolitain qui se fait jour dans les œuvres de notre corpus reflète également le positionnement littéraire excentrique de nos auteurs au regard du canon, et se traduit au sein de ces œuvres par un certain nombre de phénomènes littéraires que nous avons appelés « émargents ».

Réduisant progressivement le champ, nous nous sommes ensuite concentrée sur une approche plus microcosmique : une étude de la transition vers un monde insulaire fragmenté et archipélagique au tournant du siècle a révélé un certain nombre de correspondances entre cette forme spatiale et la forme des œuvres que figure notre corpus. De fait, la circulation des protagonistes entre diverses îles et divers espaces conduit à une *archipélisation* accrue du récit, et au tissage d'un patchwork narratif complexe et potentiellement lacunaire entre des îlots textuels hétérogènes. Fragmentation et circulation archipélagique multilinéaire se substituent alors à la linéarité chronologique et causale du récit insulaire traditionnel, et requièrent du narrateur ainsi que du lecteur un travail actif de reconstruction et de réorganisation de ces éléments disparates, preuve de la modernité formelle de ces récits.

La forme archipélagique se caractérise en outre par son aspect à la fois répétitif et variationnel, chaque îlot étant à la fois semblable et différent, élément spatial qui nous a semblé tout aussi caractéristique de la forme de ces différentes œuvres, qui se plaisent comme on l'a vu à répéter et à varier les motifs insulaires. De fait, la répétition affecte non seulement la trajectoire des personnages mais aussi celle du récit, qui passe d'une forme circulaire isomorphe au cercle autrefois

parfait de l'île à une forme que nous avons appelée « spirale », du fait de la brisure et de l'ouverture du cercle insulaire au monde extérieure, qui entraînent les protagonistes et le récit dans une trajectoire hélicoïdale, et ouvrent le texte vers une forme de variation continue. Cette structure fait à la fois obstacle à la linéarité chronologique et à la structure initiatique de l'aventure, auxquelles se substitue le rythme bégayant d'un récit qui peine à retrouver l'élan événementiel de ses avatars classiques, y substituant des crises psychologiques de plus en plus insolubles, et une forme d'« *hantologie* » littéraire moderne.

Enfin, la mise en flottement de l'ancrage spatial insulaire résulte en une dérive spatiale qui affecte là aussi tant la trajectoire des personnages que celle du récit, qui deviennent tout aussi nomades et lisses que l'espace insulaire qui les accueillent, mettant en question la structure stable et l'enchaînement événementiel logique et régulier du roman classique.

L'introduction de ce nomadisme littéraire nous a ainsi permis de proposer une définition de la poétique et de l'art fictionnel de nos auteurs, dont nous avons vu qu'ils étaient fort influencés par la géographie, en particulier Stevenson et Conrad, qui ont tous deux beaucoup voyagé, et exprimé à plusieurs reprises leur intérêt pour la cartographie. Nous avons ainsi proposé l'hypothèse selon laquelle leur écriture pourrait s'apparenter à une forme d'arpentage géographique, au vu de son incontestable spatialité, et de leur recours récurrent à la métaphore du voyage littéraire, qu'il soit pédestre ou nautique. Le voyage vers l'île et le parcours de l'espace insulaire conduiraient ainsi à l'élaboration d'une forme littéraire spécifique, qui joue sur le flou cartographique permis par le statut référentiel instable de cette île « déserte », et construit l'écriture comme une forme de géographie fluide et flexible. Le choix de l'île déserte témoigne ainsi d'une volonté de remettre du blanc dans les cartes, et de retrouver un espace de liberté pour l'aventure géopoétique. La mise en évidence du caractère malléable, instable et palimpsestique des cartes et des guides nautiques permet par conséquent à nos auteurs d'initier une réflexion métatextuelle sur la fiction en tant que mode de représentation instable, et sur le lien distendu qui unit l'élément cartographique ou textuel et son référent : ils proposent parfois même plusieurs modes de représentation concurrents, adjoignant cartes et éléments paratextuels hybrides à leurs textes, et jouant sur les écarts qui apparaissent entre eux.

Il semble dès lors que les auteurs s'attachent à dissimuler la légende de leurs cartes au cœur du texte par le biais de ces nombreux commentaires métatextuels, suggérant ainsi au lecteur de résister à toute fureur archéologique et herméneutique, et de chercher le « centre secret » de l'île non pas dans les profondeurs obscures de ces cartes feuilletées, mais plutôt à la surface textuelle, qu'il s'agit d'explorer librement afin de laisser affleurer la vérité à la surface des mots.

L'aspect partiellement immergé de l'île fait signe vers le choix d'une poétique de l'omission, où ce sont les blancs et les vides entourant ces îlots textuels qui permettent au secret insulaire de refaire surface, et d'ouvrir des pistes imaginatives et interprétatives multiples et fécondes, plutôt

que de verrouiller radicalement le sens du texte en permettant au lecteur d'accéder à ses profondeurs en toute transparence. C'est alors en explorant l'écart entre le langage et son référent, dans l'ailleurs linguistique que nous propose d'atteindre l'île, que l'on découvrira peut-être toute la richesse géopoétique de ces textes. Ils se plaisent en effet à explorer le délire de la langue qu'autorise cet espace du fait de son hybridité linguistique et de son éloignement spatial, propices à une forme de folie sinon littérale, du moins verbale. À l'écart entre l'île et le continent fait ainsi écho l'écart entre les figures et leurs référents, figures floues qui prolifèrent aux abords de cet espace inconnu, et qui invitent les auteurs à explorer de nouveaux moyens de signifier.

Bien loin de la transparence du texte réaliste stable, les auteurs anticipent déjà sur la crise de la signification et la rupture du lien entre le signe et son référent typiques du modernisme, et font de l'île un laboratoire à la fois formel et linguistique, apte à proposer de nouveaux types de discours mais aussi de nouvelles images marquantes, et à renouveler le « stock » littéraire de l'aventure insulaire. L'île constituerait donc bien le lieu d'une mutation de l'aventure au tournant du siècle, et permettrait aux auteurs d'échapper aux contraintes génériques et formelles d'une fiction « continentale » en adoptant une posture spatiale et littéraire excentrique. Le rôle de l'espace dans la (re-)définition du genre apparaît ainsi crucial, et la forme spatiale insulaire nous informe sur la nouvelle poétique de l'aventure élaborée par nos auteurs au tournant du siècle, preuve de la validité d'une telle approche pour l'étude de ce corpus victorien et édouardien.

Nous avons donc proposé une possible cartographie géocritique et géopoétique de l'aventure insulaire chez nos auteurs, en nous appuyant sur une méthode comparatiste, narratologique et stylistique qui a peut-être pu paraître à certains égards mécanique ou répétitive, mais qui a permis de mettre au jour la cohérence du corpus et les similitudes entre les projets littéraires de nos auteurs, tout en soulignant la spécificité de leur apport individuel et l'originalité de leur positionnement au regard de la problématique abordée.

Aussi avons-nous pu déceler de nombreux parallèles entre des auteurs aux parcours pourtant divergents, ce qui tend à prouver que dans le cadre d'une telle étude, c'est bien « au référent spatial qu'il apparten[t] de fonder la cohérence de l'analyse » (Westphal, *Géocritique* 185). Cette cohérence est également renforcée par l'homogénéité à la fois culturelle, générique et formelle du corpus qui parcourt, certes, plusieurs décennies et un certain nombre de possibilités littéraires, mais s'appuie sur le caractère transitoire de cette époque charnière, et sur le choix d'une forme d'hybridité générique aventureuse de la part de nos auteurs, qui mettent tous trois à profit la malléabilité spatiale, générique et formelle de l'île. Nous nous sommes également appuyée de manière récurrente sur les apports conceptuels de la philosophie et en particulier de la géophilosophie, dont le rôle crucial au sein du « tournant spatial » des études littéraires a été démontré en introduction, et justifie le recours à de tels concepts afin de proposer un cadre théorique à cette méthodologie

géocritique et géopoétique encore fluente et peu stabilisée, dont nous espérons avoir élaboré une proposition cohérente dans le cadre de notre étude.

2. Ouvertures et explorations futures

Pour conclure ce travail, nous souhaiterions évoquer un certain nombre de pistes qui n'ont pu être explorées dans le cadre de cette thèse, du fait des nécessaires limitations temporelles, génériques et spatiales imposées par le choix d'un corpus homogène. Un travail sur ces différents sujets pourrait à l'avenir nous permettre d'affiner encore davantage notre compréhension du lien entre île et aventure et entre espace et littérature, et prolonger l'effort de définition méthodologique géocritique et géopoétique entrepris dans cette thèse.

Nous regrettons notamment de n'avoir pas pu inclure certaines œuvres de nos auteurs dans le corpus, par souci d'équilibre et de cohérence : il serait possible d'ouvrir des parallèles féconds avec d'autres romans de Conrad tels que *An Outcast of the Islands* ou encore *Almayer's Folly*, qui ont aussi pour cadre l'archipel malais, et pourraient enrichir notre réflexion sur l'évolution des motifs de l'aventure insulaire au tournant du siècle. Nous pourrions également envisager une comparaison avec la nouvelle « The Merry Men » de Stevenson, qui a elle aussi pour cadre l'île d'Erraid, et offre une vision nouvelle de la chasse au trésor, du motif du naufrage et de la folie insulaire.

De surcroît, si l'aventure insulaire littéraire et géopoétique constitue bien un sous-genre à part entière au tournant du siècle, la validité de cette catégorie pourra être renforcée et nourrie par l'ouverture de la comparaison à d'autres auteurs. De nombreux parallèles ont pu nous être suggérés durant diverses conférences, ou nous apparaître plus tardivement au cours de cette thèse : nous pourrions par exemple nous intéresser à des auteurs écossais tels que J. M. Barrie, avec entre autres *The Admirable Crichton* et *Peter Pan*, qui pourraient faire l'objet de comparaisons fructueuses en particulier avec Stevenson, d'autant que ces deux auteurs ont entretenu une importante correspondance amicale et littéraire. Stevenson a également correspondu avec S. R. Crockett, qui a écrit un certain nombre de romans d'aventures ayant parfois pour cadre des îles écossaises, mais aussi des îles tropicales, comme c'est le cas dans *Little Anna Mark* ou encore *The Isle of the Winds: An Adventurous Romance*. Une comparaison de ces îles avec celles qui figurent dans notre corpus, à la lumière de la correspondance entre les deux auteurs, pourrait ainsi nourrir notre réflexion sur le lien entre espace insulaire et littérature aventureuse. Un autre parallèle a pu être décelé avec certaines nouvelles de Conan Doyle, notamment au sein de son recueil intitulé *Tales of Pirates and Blue Water*, où l'on retrouve de nombreux motifs typiques de l'aventure insulaire, et notamment certaines îles peuplées de créatures étranges, que l'on pourrait mettre en rapport en particulier avec les nouvelles de Wells. De surcroît, nous pourrions également ouvrir la comparaison à un écrivain

français contemporain de nos auteurs, Jules Verne, qui a lui aussi proposé des réécritures de la robinsonnade, et s'inspire largement du genre de l'aventure à l'anglaise.

Outre ces auteurs contemporains, nous pourrions aussi envisager un parallèle transatlantique avec les prédécesseurs et les successeurs de Stevenson dans les îles du Pacifique, notamment Herman Melville dont nous avons vu qu'il était mentionné à plusieurs reprises par Stevenson, afin de mettre en regard la perception et la représentation des îles chez ces deux auteurs, et de comparer le point de vue écossais et victorien à un point de vue américain quelque peu antérieur. De surcroît, le volume d'*Omoo* qui induit Loudon Dodd à partir pour les îles dans *The Wrecker* lui est offert par un personnage que nous avons reconnu comme étant probablement un avatar de Charles Warren Stoddard, qui a lui aussi composé un certain nombre de textes portant sur les îles du Pacifique, notamment les *South Sea Idyls*, un recueil de textes courts ayant principalement pour cadre Hawaï et Tahiti. Il serait intéressant d'étudier l'influence de ces écrits sur Stevenson, d'autant que c'est Stoddard qui aurait éveillé son intérêt pour les îles du Pacifique lors de leur rencontre à San Francisco, mais également la façon dont il se distingue de telles représentations parfois idéalisées des mers du Sud.

Un autre écrivain américain, Jack London, s'est quant à lui inscrit dans un rapport de filiation conscient avec Stevenson : outre son voyage dans le Pacifique (narré dans son récit de voyage intitulé *The Cruise of the Snark*) et ses hommages répétés à Stevenson, il a également produit un recueil de nouvelles intitulé *South Sea Tales*, qui pourrait donner lieu à certains parallèles intéressants avec les *South Sea Tales* de Stevenson. Il s'agirait de comparer le portrait qu'ils offrent de ces îles mais aussi l'évolution du contexte historico-politique dans le Pacifique, une vingtaine d'années après le décès de Stevenson à Vailima.

Si l'on se projette plus avant dans le XX^e siècle, on peut également entrevoir la possibilité d'une comparaison avec d'autres auteurs qui se sont proposé de réécrire la robinsonnade, tels que Tournier avec *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* ou même William Golding avec *The Lord of the Flies*, dont le caractère dysphorique s'inscrit dans le prolongement des réécritures conradiennes, wellsiennes et stevensoniennes de la robinsonnade collective.

Outre l'élargissement du champ à d'autres auteurs, il serait également intéressant de comparer l'île à d'autres espaces marginaux ou coloniaux, tels que l'Afrique très présente chez Conrad, ou encore les Highlands écossais chez Stevenson, dont nous avons déjà pu observer les similitudes avec les îles du Pacifique dans le cadre de communications proposées lors de divers colloques. Stevenson s'est aussi intéressé à l'Ouest américain, qu'il a visité et dont il a traité tant dans sa fiction que dans ses essais : comme nous l'avons aperçu à travers notre étude du quartier hétérotopique de San Francisco dans *The Wrecker*, certains parallèles pourraient ainsi être envisagés entre les îles de notre corpus et cet espace américain encore considéré comme excentrique ou marginal. Plus généralement, la méthode géocritique et géopoétique pourrait être appliquée à l'ensemble des

espaces explorés par nos auteurs, qu'il s'agisse des Cévennes chez Stevenson, des mondes perdus chez Wells ou même de ses planètes lointaines, qui apparaissent comme les nouvelles îles désertes au sein du genre émergent de la science-fiction.

De surcroît, nous aurions voulu aller plus loin dans notre effort de cartographie littéraire, et proposer un véritable repérage géographique de ces espaces insulaires tantôt réels, tantôt imaginés, en construisant de nouvelles cartes hybrides, à mi-chemin entre géographie réelle et imaginaire. Ce type de projet pourrait conduire à une approche encore plus interdisciplinaire, et à un travail collaboratif avec non seulement des géographes mais également des spécialistes des humanités numériques, afin de proposer peut-être une version numérique de ces cartes littéraires. Un certain nombre de projets de géographie littéraire se développent actuellement, que ce soit en Allemagne et en Suisse avec le projet *LiteraturAtlas* qui travaille à l'élaboration d'un atlas interactif de la littérature européenne, ou encore au Royaume-Uni avec celui de Robert Clark intitulé *MappingWriting*, qui s'efforce, comme son nom l'indique, de cartographier les espaces parcourus par divers écrivains et protagonistes, en particulier au sein de la littérature britannique. L'idée d'une collaboration sur un tel projet a notamment été évoquée avec Robert Clark suite à la conférence qui s'est déroulée à Lyon en avril 2019, intitulée « 300 ans de robinsonnades », projet qui pourrait constituer un prolongement intéressant de cette thèse. Une telle approche permettrait d'approfondir notre étude du lien entre géographie et littérature, et de l'interaction entre cartographie et textualité, afin d'analyser plus avant la façon dont ces différents modes de représentation se complètent, se répondent et se commentent mutuellement, pour créer des objets littéraires transmédiaux et transdisciplinaires complexes et hétérogènes.

Voilà donc un certain nombre de pistes exploratoires susceptibles de prolonger le travail entrepris au cours de cette thèse, qui aura permis, nous l'espérons, de circonscrire un champ géocritique et géopoétique fécond autour de la problématique stimulante de l'aventure insulaire, et de jeter un certain nombre de ponts entre géographie et littérature, aptes à ouvrir de nouvelles perspectives critiques dans le champ des études victoriennes et édouardiennes.

ANNEXES

Annexe 1 : L'île mythique de Thulé (« Tile »), située ici entre les îles Féroé et l'Islande : détail de la *Carta Marina* d'Olaus Magnus (1539). Cette carte figure également un certain nombre de monstres marins et de créatures fabuleuses, qui en font un objet cartographique particulièrement esthétique. Source : James Ford Bell Library, University of Minnesota. Reproduction photographique (Wikimedia Commons).

<http://www.npm.ac.uk/rsdas/projects/carta_marina/carta_marina_small.jpg>.



Annexe 2 : Partie nord-est de la carte des Amériques d'Abraham Ortelius (1570), figurant l'île de Saint Brendan (« S. Brandani ») à l'est (soulignée en rouge par nos soins), ainsi qu'un certain nombre d'autres îles mythiques ou imaginaires. Cette carte est extraite du *Theatrum Orbis Terrarum* d'Ortelius, qui est considéré comme le premier atlas moderne : cet ouvrage réunit de nombreuses cartes, et nous éclaire sur l'étendue des connaissances cartographiques au XVI^e siècle.

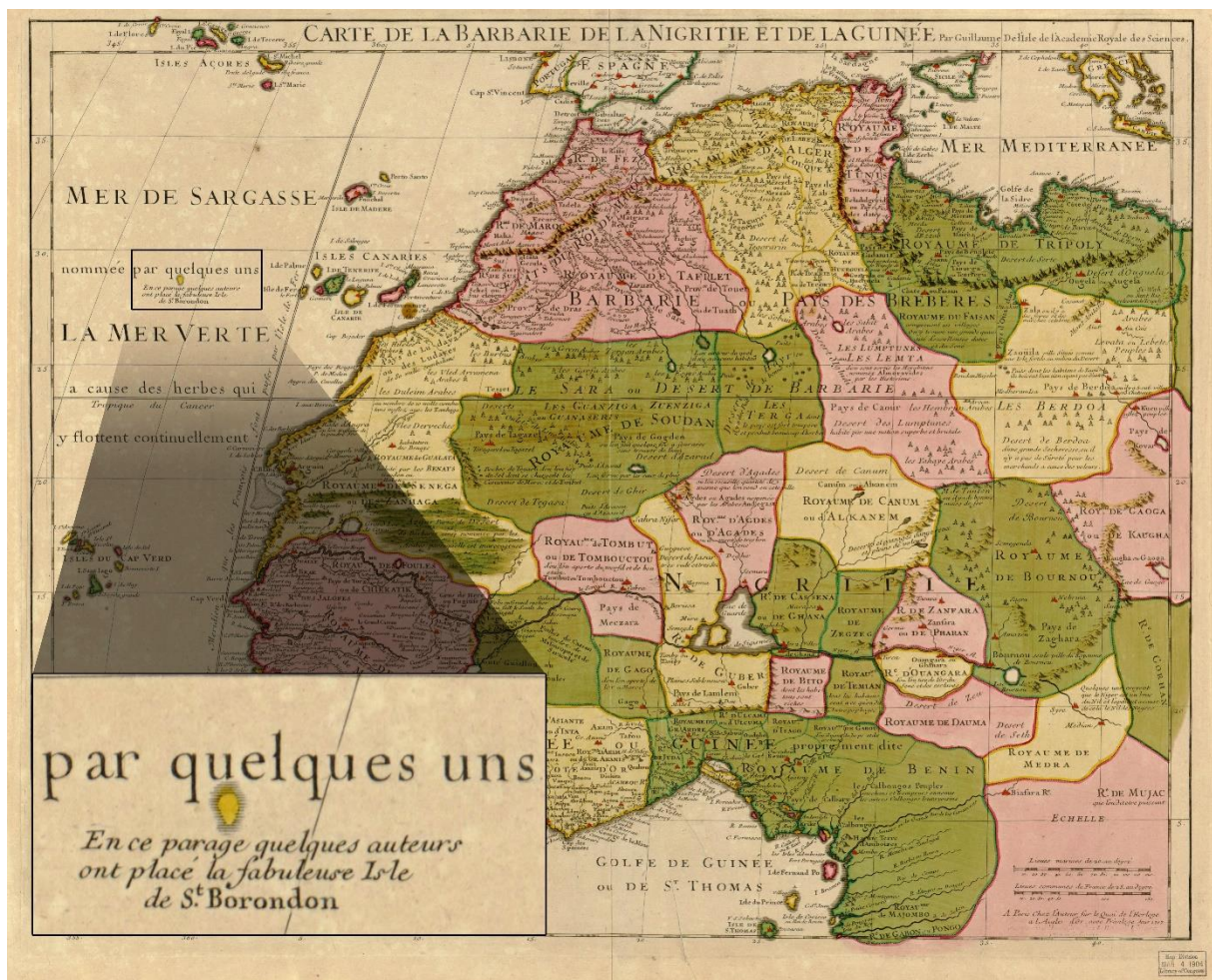
Source : The Library of Congress (Wikimedia Commons). <<https://lccn.loc.gov/2005625339>>.



Annexe 3 : Carte du nord-ouest de l'Afrique par Guillaume Delisle (1707), figurant l'île de Saint Brendan (« St Borondon ») à l'ouest des îles Canaries. On peut y lire : « En ce parage quelques auteurs ont placé la fameuse isle de St Borondon. »

Titre original : *Carte de la Barbarie de la Nigritie et de la Guinée.*

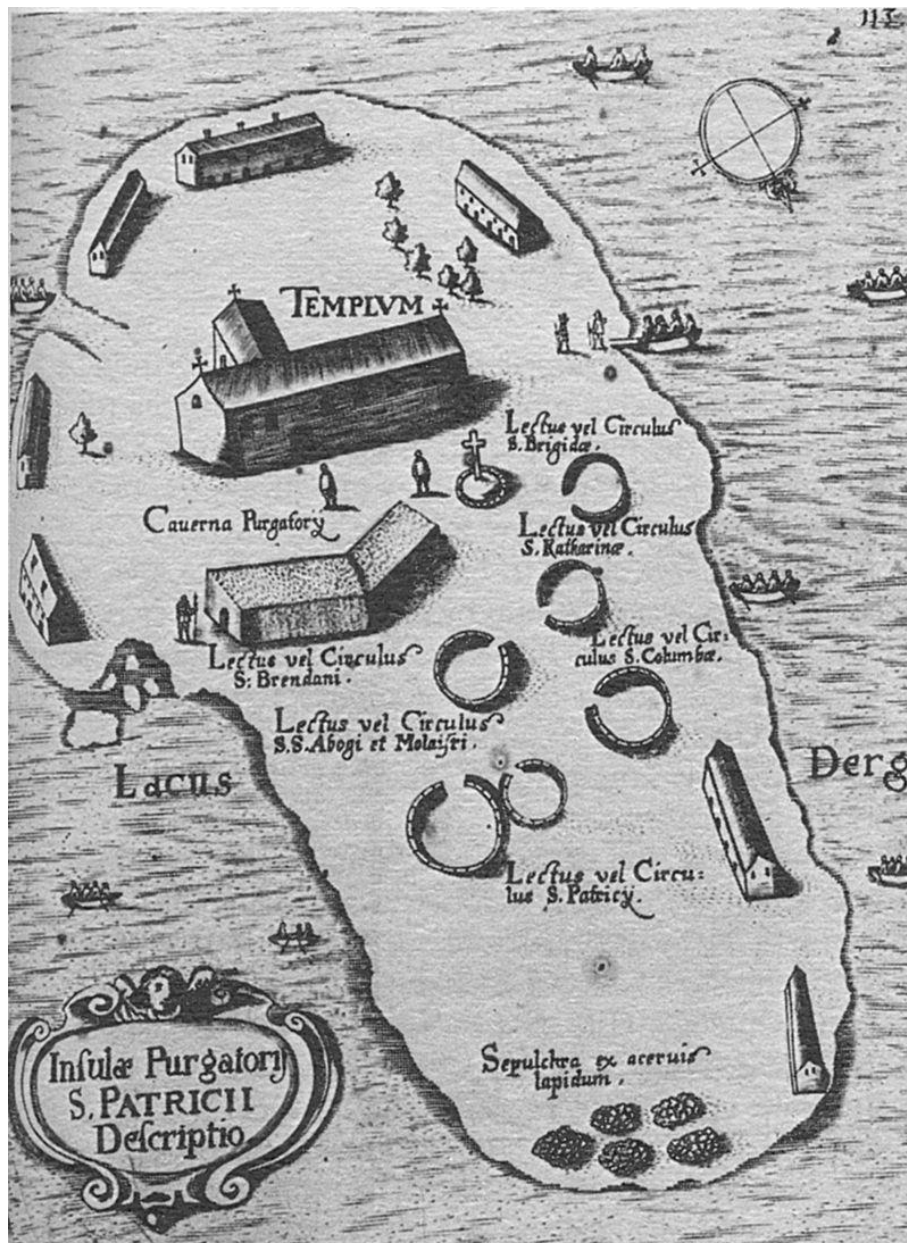
Source : Library of Congress Geography and Maps Division (Wikimedia Commons).
 <<https://lcn.loc.gov/2005625339>>.



Annexe 4 : Carte du Purgatoire de saint Patrick, sur l'île des Saints (autrement appelée Station Island) dans le Lough Derg en Irlande. La légende raconte que ceux qui y passent la nuit et s'exposent à ses tourments en ressortent purgés de leurs péchés, et échappent ainsi à l'enfer. C'est en montrant ce Purgatoire aux Irlandais que saint Patrick les aurait convaincus de la réalité du paradis et de l'enfer.

Ce site fut détruit par le pape Alexandre VI, puis reconstruit, accueillant toujours plus de pèlerins malgré l'interdiction religieuse et légale qui portait sur ces pratiques jugées superstitieuses.

Source : Scan de Picard, Jean-Michel, et Yolande de Pontfarcy. *Saint Patrick's Purgatory*. Dublin : Four Courts Press, 1985. 13. Carte tirée de *Lyra; sive Anacephalaeosis Hibernica*, par Thomas Carve (Sulzbach 1666). University College Dublin Library.



Annexe 5 : Carte de l'île d'Utopie, gravure figurant dans la première édition de 1516.

Source : Palla, Rudi. *Die Kunst Kinder zu kneten*. Frankfurt am Main : Eichborn Verlag 1997.

Reproduction photographique (Wikimedia Commons).

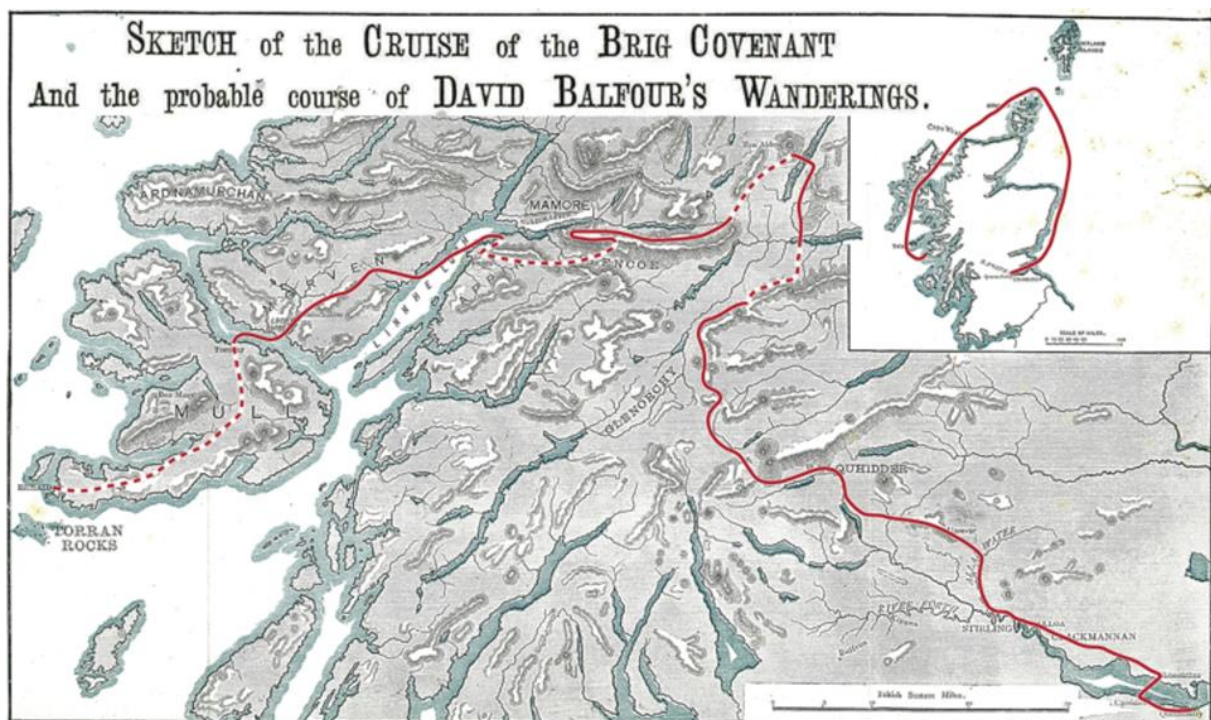
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Insel_Utopia.png>.



Annexe 6 : Scan modifié de la carte qui figure au début de *Kidnapped*.

Source : Stevenson, Robert Louis. *Kidnapped*. Londres : Cassell & Co., 1895 (1886). (Wikimedia Commons).

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Kidnapped_%28sketch%29.jpg>.



Annexe 7 : Carte de Treasure Island, tirée de l'édition de 1885 chez Cassell. En rouge, la localisation du trésor, l'une des croix étant accompagnée de la mention « Bulk of treasure here. »
 Source : Stevenson, Robert Louis. *Treasure Island*. Londres : Cassell & Co., 1885 (1883). Beidecke Library (Wikimedia Commons).

<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Treasure-island-map.jpg>>.



BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires :

1. Corpus principal

- Conrad, Joseph. *Victory, an Island Tale*. Londres : Everyman's Library, 1998 (1915). Print.
- . *Lord Jim*. New York : Barnes & Noble, 2004 (1900). Print.
- . *Nostramo*. Londres : Penguin Classics, 2007 (1904). Print.
- Stevenson, Robert Louis. *The Beach of Falesá. South Sea Tales*. Éd. par Roslyn Jolly. Oxford : Oxford World's Classics, 2008 (1893). 3-71. Print.
- . *The Ebb-Tide: A Trio and Quartette. South Sea Tales*. Éd. par Roslyn Jolly. Oxford : Oxford World's Classics, 2008 (1894). 123-252. Print.
- . « The Bottle Imp. » *South Sea Tales*. Éd. par Roslyn Jolly. Oxford : Oxford World's Classics, 2008 (1893). 73-102. Print.
- . « The Isle of Voices. » *South Sea Tales*. Éd. par Roslyn Jolly. Oxford : Oxford World's Classics, 2008 (1893). 103-22. Print.
- . *Kidnapped*. Londres : Penguin Classics, 2007 (1886). Print.
- . *Treasure Island*. Londres : Puffin Classics, 1994 (1883). Print.
- . *The Wrecker*. Londres : Heinemann, 1925 (1892). Print.
- Wells, H. G. *The Island of Dr Moreau*. Londres : Penguin Classics, 2005 (1896). Print.
- . « Aepyornis Island. » Milton Keynes : Cryptofiction Classics, 2013 (1894). Print.
- . « In the Avu Observatory. » *The Complete Short Stories of H. G. Wells*. Londres : Ernest Benn, 1927 (1894). 241-49. Print.
- . « Jimmy Goggles the God. » *The Complete Short Stories of H. G. Wells*. Londres : Ernest Benn, 1927 (1898). 1013-27. Print.
- . « The Treasure in the Forest. » *The Complete Short Stories of H. G. Wells*. Londres : Ernest Benn, 1927 (1894). 355-64. Print.

2. Corpus élargi

Ballantyne, R. M. *The Coral Island: A Tale of the Pacific Ocean*. Oxford : Oxford University Press, 1990 (1858).

Benedeit. *Le Voyage de saint Brendan*. Éd. et trad. par Ian Short et Brian Merrilees. Paris : Honoré Champion, 2006.

Bougainville, Louis-Antoine de. *Voyage autour du monde: Par la frégate « la Boudeuse » et la flûte « l'Etoile. »* Paris : La Découverte, 2006.

Colomb, Christophe. *Relations des quatre voyages entrepris par Christophe Colomb pour la découverte du Nouveau-monde de 1492 à 1504*. Éd. par Martín Fernandez de Navarette et trad. par F. T. A. Chalumeau de Verneuil et de la Roquette. Paris : Treuttel et Würtz, 1828. Web. 10 jan. 2018. <<http://books.google.com/books?id=i2wFAAAAQAAJ&oe=UTF-8>>.

Conrad, Joseph. « Geography and Some Explorers. » *Last Essays*. Éd. par Richard Curle. Londres : J.M. Dent & Sons, 1926. 1-32. *Archive.org*. Web. <in.ernet.dli.2015.206431>.

---. « Preface to “The Shorter Tales of Joseph Conrad.” » *Last Essays*. Éd. par Richard Curle. Londres : J.M. Dent & Sons, 1926. 205-20. *Archive.org*. Web. <in.ernet.dli.2015.206431>.

---. « Tales of the Sea. » *Notes on Life and Letters*. Londres : J.M. Dent & Sons, 1921.73-78. *Archive.org*. Web. <in.ernet.dli.2015.504146>

---. « Travel : A Preface to Richard Curle’s *Into the East*. » *Last Essays*. Éd. par Richard Curle. Londres : J.M. Dent & Sons, 1926. 128-34. *Archive.org*. Web. <in.ernet.dli.2015.206431>.

---. *Conrad’s Prefaces to his Works*. Éd. Par Edward Garnett. Londres : J.M. Dent & Sons, 1937.

---. *The Collected Letters of Joseph Conrad*. Éd. Par Frederick Robert Karl et Laurence Davies. 9 vols. Cambridge : Cambridge University Press, 1983-2008. Print.

---. *Joseph Conrad, Life & Letters*. Éd. par Georges Jean-Aubry. Londres : William Heinemann, 1927. Print.

---. *Conrad to a Friend: 150 Selected Letters from Joseph Conrad to Richard Curle*. Londres : Sampson, Low, Marston & Co.,1928. *Archive.org*. Web. <<https://ia801601.us.archive.org/28/items/in.ernet.dli.2015.235429/2015.235429.Conrad-To.pdf>>.

Cook, James. *The Three Voyages of Captain James Cook Round the World*. 7 vols. Londres : Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, 1821. *Biodiversity Heritage Library*. Web. 10 fév. 2017. <<https://doi.org/10.5962/bhl.title.6760>>.

Darwin, Charles. *The Foundations of the Origin of Species Two Essays Written in 1842 and 1844*. Éd. par Sir Francis Darwin. *Project Gutenberg*. Web. <<http://www.gutenberg.org/files/22728/22728-h/22728-h.htm>>.

- . *The Voyage of the Beagle*. New York : P.F. Collier & Sons, 1909. Print.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Londres : Penguin Books, 2003 (1719). Print.
- . *The Farther Adventures of Robinson Crusoe: Being the Second and Last Part of His Life, and of the Strange Surprising Account of His Travels round Three Parts of the Globe*. Written by Himself. Londres : W. Taylor, 1722. *HathiTrust*. Web. <<https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015078548362>>.
- . *The Life, Adventures, and Pyracies, of the Famous Captain Singleton*. Oxford : Oxford university Press, 1990 (1720). Print.
- . *A General History of the Pyrates*. Éd. par Manuel Schonhorn. Mineola : Dover Publications, 1999 (1724). Print.
- Homère. *L'Odysée*. Éd. et trad. par Médéric Dufour et Jeanne Raison. Paris : Éditions Garnier Frères, 1959. Print.
- Marryat, Frederick. *Masterman Ready, or the Wreck of the Pacific*. Londres : Purnell, n.d. (1841). Print.
- More, Thomas. *Utopia*. Trad. et éd. par Robert M. Adams. New York : Norton, 1992 (1516). Print.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Éd. par Stephen Orgel. Oxford New York : Oxford University Press, 1987 (1623). Print.
- Stevenson, Robert Louis. *Fables*. New York : Charles Scribner's Sons, 1898. Print.
- . *The Letters of Robert Louis Stevenson*. Éd. par Sydney Colvin. 4 vols. New York : Charles Scribner's Sons, 1917. Print.
- . *R. L. Stevenson's Letters to Charles Baxter*. Éd. par Ferguson DeLancey et Marshall Waingrow. New Haven : Yale University Press, 1956.
- . « The Foreigner at Home. » *Memories and Portraits*. New York : Charles Scribner's sons, 1905. 3-23. *Archive.org*. Web. <<https://archive.org/details/memoriesportrait00sev/page/n13>>
- . « My First Book: Treasure Island. » *Essays in the Art of Writing*. Londres : Chatto & Windus, 1919. 111-34. *Universal Library*. Web. 10 oct. 2014. <<https://hdl.handle.net/2027/uc1.31175035209306>>.
- . « A Note on Realism. » *Essays in the Art of Writing*. Londres : Chatto & Windus, 1919. 93-110. *HathiTrust*. Web. 10 oct. 2014. <<https://hdl.handle.net/2027/uc1.31175035209306>>.
- . « On Some Technical Elements of Style in Literature. » *Essays in the Art of Writing*. Londres : Chatto & Windus, 1919. 3-46. *Universal Library*. Web. 10 oct. 2014. <<https://hdl.handle.net/2027/uc1.31175035209306>>.
- . « A Penny Plain and Twopence Coloured. » *Memories and Portraits*. New York : Charles Scribner's Sons, 1905. 198-211. *Archive.org*. Web. <<https://archive.org/details/memoriesportrait00sev/page/n13>>.

- . « A Gossip on Romance. » *Memories and Portraits*. New York : Charles Scribner's Sons, 1905. 229-53. *Archive.org*. Web. <<https://archive.org/details/memoriesportrait00sev/page/n13>>
- . « A College Magazine. » *Memories and Portraits*. New York : Charles Scribner's Sons, 1905. 55-72. *Archive.org*. Web. <<https://archive.org/details/memoriesportrait00sev/page/n13>>
- . « Pastoral. » *Memories and Portraits*. New York : Charles Scribner's Sons, 1905. 85-99. *Archive.org*. Web. <<https://archive.org/details/memoriesportrait00sev/page/n13>>
- . « A Humble Remonstrance. » *Henry James and Robert Louis Stevenson: A Record of their Friendship and Criticism*. Éd. par Janet Adam Smith. Londres : Rupert Hart-Davis, 1948. 86-100. Print.
- . « Memoirs of an Islet. » *Memories and Portraits*. Londres : Heinemann, 1924. 59-64. Print.
- . « Child's Play. » *Virginibus Puerisque, and Other Papers*. Londres : Chatto & Windus, 1907. 151-66. *Archive.org*. Web. <<http://hdl.handle.net/10689/14617>>.
- . « Notes on the Movements of Young Children. » *The Works of Robert Louis Stevenson*. Vol.4. Londres : Chatto & Windus, 1896. 124-30. *Archive.org*. Web. <<http://archive.org/details/worksofrobertlvol21stev>>.
- . « A Chapter on Dreams. » *Across the Plains*. Londres : Chatto & Windus, 1892. 229-52. *Archive.org*. Web. <<https://archive.org/details/with00stevacrossplainsrich/page/n5>>.
- . « Victor Hugo's Romances. » *The Works of Robert Louis Stevenson*. Vol. 2. Londres : Chatto & Windus, 1895. 17-48. *Archive.org*. Web. <<http://www.archive.org/details/familiarstudiesOOstev>>.
- . *In the South Seas*. Londres : Chatto & Windus, 1912. *Archive.org*. Web. <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.172516>>
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Éd. par Robert DeMaria. Londres : Penguin, 2003. Print.

3. Autres sources primaires

- Barrie, J. M. *British Weekly*. vol. 9 (2 November 1888).
- Baudelaire. « Le Voyage. » *Les Fleurs du Mal*. Paris : Librairie Générale Française, 1999. 186-92. Print.
- . « L'Invitation au voyage. » *Les Fleurs du Mal*. Paris : Librairie Générale Française, 1999. 101. Print.
- . « Un Voyage à Cythère. » *Les Fleurs du Mal*. Paris : Librairie Générale Française, 1999. 172-75.
- Burney, S.H. *The Shipwreck*. Londres : Colburn, 1916. *HathiTrust*. Web. 20 avr. 2015. <<https://hdl.handle.net/2027/iau.31858021873785>>.

- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Londres : Penguin Books, 1989 (1899). Print.
- ,et Ford Maddox Ford. *Romance: A Novel*. Londres : T. Nelson, n.d. (1903). Print.
- . *Within the Tides*. Londres : Penguin Books, 1978 (1915). Print.
- Coleridge, Samuel Taylor. « The Rime of the Ancient Mariner. » *Lyrical Ballads*. Éd. Par R. L. Brett et A. R. Jones. Londres : Routledge, 2011. 51-78. Print.
- Cooke, Edward. *Voyage to the South Sea, and Around the World*. Londres : Lintot & Gosling, 1712. *Archive.org*. Web. 15 fév. 2018. <<https://archive.org/details/voyagetosouthsea02cook/page/n7>>.
- Delisle, Guillaume, et Charles Inselin. *Carte de la Barbarie, de la Nigritie, et de la Guinée*. Paris : chez l'auteur, 1718. Carte. *Library of Congress*. Web. <www.loc.gov/item/2005625339/>.
- Doyle, Arthur Conan. « The Fiend of the Cooperage. » *Tales of Pirates and Blue Water*. Londres : Murray, 1924. Print.
- Du Bellay, Joachim. « Heureux qui comme Ulysse. » *Les Regrets*. Éd. par D. Aris et F. Joubokovsky. Paris : Bordas, 1993. 39. Print.
- Donne, John. *Devotions upon Emergent Occasions*. New York : Vintage Spiritual Classics, 1999. Print.
- Golding, William. *Lord of the Flies*. Londres : Penguin Books, 2006. Print.
- Gracq, Julien. *Le Rivage des Syrtes*. Paris : Corti, 1951. Print.
- Hemingway, Ernest. *Death In the Afternoon*. New York : Charles Scribner's Sons, 1932.
- Hésiode. *Les Travaux Et Les Jours Précédé De La Théogonie*. Éd. et trad. par Claude Terreaux. Paris : Arléa, 1998. Print.
- Hope, Anthony. *Phroso*. New York : F. A. Stokes, 1897. *HathiTrust*. Web. 14 jan. 2016. <<https://hdl.handle.net/2027/nyp.33433074857511>>.
- Hugo, Victor. *Notre Dame de Paris*. Paris : Ollendorf, 1904.
- Kipling, Rudyard. « The White Man's Burden. » *McClure's Magazine* 12, Feb. 1899. Web. 13 Mar. 2017. <<https://sourcebooks.fordham.edu/mod/kipling.asp>>.
- Kingsley, Charles. *At Last: A Christmas in the West Indies*. *Project Gutenberg*, 2004. Web. 20 fév. 2015. <<http://www.gutenberg.org/files/10669/10669-h/10669-h.htm>>.
- Magnus, Olaus. *Carta Marina*. Venise, 1539. University of Minnesota : James Ford Bell Library. Carte. *Wikimedia Commons*. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Carta_Marina.jpeg>.
- Nitze William A., et T.A. Jenkins, éd. *Perlesvaus. Le Haut Livre du Graal*. Chicago : University of Chicago Press, 1932. Print.

- Ortelius, Abraham, Aegid, Coppenius Diesth, et Humphrey Llwyd. *Theatrum Orbis Terrarum*. Antverpiae: Apud Aegid. Coppenium Diesth, 1570. Carte. *Library of Congress*. Web. <www.loc.gov/item/98687183/>.
- Palla, Rudi. *Die Kunst Kinder zu kneten*. Frankfurt am Main : Eichborn Verlag, 1997.
- Patmore, Coventry. *The Angel in the House*. *Project Gutenberg*. Web. 26 Avr. 2011. <<http://www.gutenberg.org/files/4099/4099-h/4099-h.htm>>.
- Picard, Jean-Michel, et Yolande de Pontfarcy. *Saint Patrick's Purgatory*. Dublin : Four Courts Press, 1985.
- Platon. *Oeuvres Complètes X. Timée - Critias*. Éd. et trad. par Albert Rivaud. Paris : Les Belles Lettres, 1925. Print.
- Poe, Edgar Allan. « Dreamland. » *Complete Poems*. Cutchogue, New York : Buccaneer, 1998. Print.
- Reade, Charles. *Foul Play*. Londres : Chatto & Windus, 1894. *HathiTrust*. Web. <<https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015063949583>>.
- Rogers, Woodes. *The Cruising Voyage Around the World*. New York : Longmans, Green & Co., 1928. *Hathitrust*. Web. <<https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015008447735>>.
- Shakespeare, William. *As You Like It*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. Print.
- Stacpoole, H. De Vere. *The Blue Lagoon: A Romance*. 1996. *Project Gutenberg*. Web. 18 jun. 2015. <<http://www.gutenberg.org/files/393/393-h/393-h.htm>>.
- Stevenson, Robert Louis. « Travel. » *A Child's Garden of Verses and Underwoods*. New York : Charles Scribner's Sons, 1889. 13. *Archive.org*. Web. 10 Jan. 2017.
- . *Travels with a Donkey in the Cévennes*. Londres : Penguin Books, 2004 (1895).
- . *Kidnapped*. Londres : Cassell & Co, 1895 (1886). *Wikimedia Commons*. Web. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Kidnapped_%28sketch%29.jpg>.
- . *Treasure Island*. Londres : Cassell & Co., 1885 (1883). *Wikimedia Commons*. Web. <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Treasure-island-map.jpg>>.
- Wallace, Alfred Russell. *Island Life, Or, The Phenomena and Causes of Insular Faunas and Floras Including a Revision and Attempted Solution of the Problem of Geological Climates*. Chicago : University of Chicago Press, 2013. Web.
- Wells, Herbert George, et Henry James. *Henry James and H. G. Wells: a Record of their Friendship, their Debate on the Art of Fiction, and their Quarrel*. Éd. Par Leon Edel. Urbana : University of Illinois Press, 1958.
- Wyss, Johann David. *The Swiss Family Robinson*. Oxford : Oxford University Press, 1991. Print.

Wells, H. G. « In the Abyss. » *The Complete Short Stories of H. G. Wells*. Londres : Ernest Benn, 1927. 426-44. Print.

---. « The Flying Man. » *The Complete Short Stories of H. G. Wells*. Londres : Ernest Benn, 1927. 279-86. Print.

II. Sources secondaires :

1. Critique générale et philosophie

Arendt, Hannah. *Imperialism: Part Two of the Origins of Totalitarianism*. San Diego : Harcourt Brace, 1976. Print.

Bachelard, Gaston. *La Terre et les Réveries du repos*. Paris : Corti, 1988. Print.

Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch. *Esthétique et Théorie du roman*. Trad. par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978. Print.

---. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trad. par Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970.

Baroni, Raphaël. *La Tension narrative, Suspense, Curiosité et Surprise*. Paris : Seuil, 2007. Print.

Barthes, Roland. *Le Neutre : Notes de cours au Collège de France : 1977-1978*. Paris : Seuil, 2002. Print.

---. *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*. Paris : Seuil, 1991. Print.

---. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973. Print.

---. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957. Print.

---. « Par où commencer ? ». *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*. Paris : Seuil, 1972, pp.145-155. Print.

---. « L'Effet de réel. » *Communications* 11.1 (1968) : 84-89. Web.
<<https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>>.

Bertrand, Nicolas. « L'Épopée homérique : De l'oralité à l'écriture. » *Camennulae* 3 (2009). Web.
<http://lettres.sorbonne-universite.fr/IMG/pdf/N_-_Bertrand.pdf>.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres : Routledge, 1994. Print.

Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955. Print.

---. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969. Print.

- . *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959. Print.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Londres, New York et Ringwood : Penguin Books, 1991. Print.
- Bozzetto, Roger. *Territoires des fantastiques : Des Romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence, 1998. Print.
- . *Passages des Fantastiques : Des imaginaires à l'inimaginable*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2005.
- Butor, Michel. *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 1972. Print.
- Campbell, Joseph. *Le Héros aux mille et un visages*. Trad. par Henri Crès. Paris : OXUS, 2010. Print.
- Caillois, Roger. *Approches de l'imaginaire*. Paris : Gallimard, 1990. Print.
- Couégnas, Daniel. *Fictions, Enigmes, Images : Lectures (para ?) littéraires*. Limoges : Pulim, 2001. Print.
- Cousin, Catherine. « L'Hadès, le Tartare et la Plaine élyséenne : évolution des paysages de l'Autdelà dans l'Antiquité grecque jusqu'à la fin du V^e siècle avant J.-C. » *Connaissance hellénique* 135.6 (2013). Web. 1 fév. 2017. <<https://ch.hypotheses.org/tag/île-des-bienheureux>>.
- Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1993. Print.
- . *Différence et Répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1969. Print.
- , et Claire Parinet. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1977. Print.
- , et Félix Guattari. *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980. Print.
- . *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Les Éditions de Minuit, 1991. Print.
- Derrida, Jacques. *Mal d'archive*. Paris : Galilée, 1995. Print.
- . *Foi et Savoir*. Paris : Points Seuil, 2000. Print.
- . « Hors Livre. » *La Dissémination*. Paris : Seuil, 1972. Print.
- . *Limited Inc*. Paris : Galilée, 1990. Print.
- . *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993. Print.
- . *Trace et Archive, Image et Art*. Bry-sur-Marne : INA éditions, 2014. Print.
- Diderot, Denis. *Discours de la poésie dramatique*. Paris : Larousse, 1975. Print.
- Domenach, Jean-Marie. *Le Retour du tragique*. Paris : Seuil, 1973. Print.
- Duncan, Ian. *The Modern Romance and Transformation of the Novel: the Gothic, Scott and Dickens*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992. Print.

- Duperray, Max. *La Folie et la Méthode : Essai sur la déréalisation en littérature*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- Eco, Umberto. *De superman au surhomme*. Paris : Librairie Générale Française, 1995. Print.
- . *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. par Myriem Bouzaher. Paris : B. Grasset, 1985. Print.
- Eliade, Mircea. *Mythes, Rêves et Mystères*. Paris : Gallimard, 1989 (1957). Print.
- . *Initiation, Rites, Sociétés secrètes : Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*. Paris : Gallimard, 2004 (1959). Print.
- Foucault, Michel. « Des Espaces autres. » *Dits et Ecrits 1954-1988, IV (1980-1988)*. Éd. par Daniel Defert et François Ewald. Paris : Gallimard, 1994. 752-762. Print.
- . « Questions à Michel Foucault sur la géographie » *Dits et Ecrits 1954-1988, III (1976-1979)*. Éd. par Daniel Defert et François Ewald. Paris : Gallimard, 1994. 28-40. Print.
- Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. Trad. par S. Jankélévitch. Paris : Payot, 1975 (1917). Print.
- . *L'Interprétation du rêve*. Trad. par Janine Altounian et éd. par François Robert. Paris : Presses Universitaires de France, 2010 (1900).
- . « Une Difficulté de la psychanalyse. » *L'inquiétante Étrangeté et autres essais*. Trad. par B. Ferron. Paris : Gallimard, 1985 (1917). Print.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Londres : Penguin Books, 1990. Print.
- . *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge : Harvard University Press, 1976. Print.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes - La Littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982. Print.
- . *Figures I*. Paris : Seuil, 1966. Print.
- . *Figures II*. Paris : Seuil, 1969. Print.
- . *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. Print.
- . *Seuils*. Paris : Seuil, 1987. Print.
- . *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983.
- Gilpin, William. *An Essay upon Prints, Containing Remarks upon the Principles of Picturesque Beauty*. Londres : Robson, 1768. *Archive.org*. Web. 18 juin 2018. <https://archive.org/details/bub_gb_h7E-AAAACAAJ/page/n7>.
- Gignoux, Anne-Claire. « De l'Intertextualité à la réécriture. » *Cahiers de Narratologie* 13 (2006). Web. 30 sept. 2016. <<http://narratologie.revues.org/329>>.

- Glissant, Édouard. *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997.
- . *Introduction à la poésie du divers*. Paris : Gallimard, 1996.
- Godicheau, François. « Chapitre I : L'Événement et les Catégories du social. » *L'Écho de l'évènement : Du Moyen Âge à l'époque contemporaine*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011. Web. 20 juin 2018. <<http://books.openedition.org/pur/40768>>.
- Hamon, Philippe. *Texte et Idéologie*. Paris : Presses Universitaires De France, 1997. Print.
- . *Expositions : Littérature et Architecture au XIX^e siècle*. Paris : José Corti, 1989. Print.
- Kristeva, Julia. *Pouvoir de l'horreur*. Paris : Points, 1983. Print.
- Leavis, Frank Raymond. *The Great Tradition : George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. New York : George W. Stewart, 1950. *Archive.org*. Web. 13 avr. 2016.
- Le Goff, Jacques. *La Naissance du Purgatoire*. Paris : Gallimard, 1991. Print.
- Lepaludier, Laurent, éd. *Métatextualité et Métafiction: Théorie et Analyses*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003. Print.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes tropiques*. Paris : Plon, 1955. Print.
- Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Londres : E. Arnold, 1977. Print.
- Marx, Karl, et Friedrich Engels. *The Communist Manifesto*. Project Gutenberg, eBook #61. Web. 30 mai 2011. <www.gutenberg.net/6/61/>.
- Molinié, Georges. *Éléments de stylistique française*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986. Print.
- Montaigne, Michel de. *Essais*. Éd. par Pascal Michel. Paris : Magnard, 2016. Print.
- Naufftus, William. *British Short-Fiction Writers: The Romantic Tradition*. Detroit : Gale Research, 1996. Print.
- Pavel, Thomas G. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1988. Print.
- Poe, Edgar Allan. « Critical Notice on Robinson Crusoe. » *Southern Literary Messenger* II.2 (jan.1836) : 127-129. Web. <<https://www.eapoe.org/works/criticism/slm36dd1.htm>>.
- Ricoeur, Paul. *Soi-Même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990. Print.
- . *Temps Et Récit II : La Configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984. Print.
- . *Temps Et Récit III : Le Temps raconté*. Paris : Seuil, 1991. Print.
- Robert, Marthe. *Roman des origines et Origines du roman*. Paris : Grasset, 1972. Print.

- Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et le fondement de l'inégalité parmi les hommes*. Paris : GF Flammarion, 2008. Print.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, 1999. Print.
- . *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989. Print.
- Tamba-Mecz, Irène. *Le Sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*. Paris : P.U.F., 1982.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971. Print.
- . *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions Points, 2015. Print.
- . *Les Genres du discours*. Paris : Seuil, 1978. Print.
- . *Nous et les Autres : la Réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil, 1992. Print.
- Turner, Victor. *The Ritual Process*. Chicago : Aldine, 1969. Print.
- Saïd, Edward. *Culture and Imperialism*. New York : Vintage, 1994. Print.
- . *Orientalism*. New York : Vintage, 1979. Print.
- Symons, A. J. A. *An Anthology of Nineties Verse*. St Clair Shores : Scholarly Press, 1971. Print.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley : UCP, 1984. Print.
- Zola, Émile. *Le Roman expérimental*. Paris : Charpentier, 1880. Print.
- . *Les Romanciers naturalistes*. Paris : Charpentier, 1893.

2. Critique sur la géographie et son rapport avec la littérature

- Baron, Christine. « Littérature et Géographie : Lieux, Espaces, Paysages et Écritures. » *Fabula-LbT* 8, « Le Partage des disciplines » (2011). Web. 23 mai 2017.
<<http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>>.
- Besse, Jean-Marc. « Cartographier les lieux de nulle part. » *Notre Histoire* 233 (2005) : 18-22. Web.
<halshs-00113281>.
- Butor Michel. « Le Voyage et l'Écriture. » *Romantisme* 4 (1972) : 4-19. *Persée*. Web.
<http://www.persée.fr/doc/roman_0048-8593_1972_num_2_4_5399>.
- Collot, Michel. *Pour une Géographie littéraire*. Paris : Corti, 2014. Print.
- . *La Pensée-Paysage : Philosophie, Arts, Littérature*. Arles : Actes Sud, 2011. Print.
- Camus, Audrey, et Rachel Bouvet. *Topographies romanesques*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. Print.

- Frank, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1991.
- George, Pierre, et Georges Viers. *Dictionnaire De La Géographie*. Paris : Presses Universitaires De France, 1970. Print
- Grassin, Jean-Marie, *et al.* *La Géocritique : Mode d'emploi*. Limoges : Pulim, 2000. Print.
- Harvey, David. « Evaluation: Geographical Knowledge in the Eye of Power: Reflections on Derek Gregory's Geographical Imagination. » *Annals of the Association of American Geographers* 85.1 (1995) : 160-164. *Jstor*. Web. <<http://www.jstor.org/stable/2564284>>.
- Jourde, Pierre. *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien. Paris : José Corti, 1991. Print.
- Lambert, Fernando. « Espace et Narration : Théorie et Pratique. » *Poétiques du recueil* 30.2 (1998) : 111–121. *Érudit*. Web. <<https://id.erudit.org/iderudit/501206ar>>.
- Lavergne, Gérard, éd. *Création de l'espace et Narration littéraire*. Nice : Presses De L'UFR Lettres, Arts Et Sciences Humaines, 1997. Print.
- Moretti, Franco. *Atlas du roman européen, 1800-1900*. Paris : Seuil, 2000. Print.
- . *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. Londres : Verso, 1998. Print.
- Peraldo, Emmanuelle. « “Gulliver, Robinson et les autres...” : Espace du texte et Textualisation de l'espace au XVIII^e siècle. » *XVII-XVIII HS3* (2013). Web. <<http://journals.openedition.org/1718/678>>.
- Pugh, Simon, éd. *Reading Landscape. Country – city – capital*. Manchester et New-York : Manchester University Press, 1990.
- Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam : Rodopi, 2000. Print.
- Tally, Robert T., Jr. *Geocritical Explorations: Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York : Palgrave Macmillan, 2011. Print.
- . *Literary Cartographies: Spatiality, Representation and Narrative*. New York : Palgrave Macmillan, 2014. Print.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Persepective of Experience*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002.
- Turchi, Peter. *Maps of the Imagination. The Writer as Cartographer*. San Antonio, Texas : Trinity University Press, 2004. Print.
- Westphal, Bertrand. *La Géocritique : Réel, Fiction, Espace*. Paris : Les Éditions de Minit, 2007. Print.
- . « Pour une Approche géocritique des textes : Esquisse. » *La Géocritique Mode D'emploi*. Ed. Jean-Marie Grassin *et al.* Limoges : Presses Universitaires De Limoges, 2000. 9-39. Print.

---. *Le Monde plausible : Espace, Lieu, Carte*. Paris : Éditions de Minuit, 2011. Print.

White, Kenneth. *Le Plateau de l'albatros : Introduction à la géopoétique*. Marseille : Le Mot et le Reste, 2018 (1994).

Ziethen, Antje. « La Littérature et l'Espace. » *Arborescences* 3 (Juil. 2013). Web. <<https://doi.org/10.7202/1017363ar>>.

3. Critique sur l'insularité et la robinsonnade

Aubert de La Ruë, Edgar. *L'Homme et les Îles*. Paris : Gallimard, 1935. Print.

Berthelot, Anne. « Le Graal en archipel : Perlesvaus et les “illes de mer.” » *Mondes marins du Moyen Âge*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2006. 57-67. Web. 1 fév. 2018. <<http://books.openedition.org/pup/3827>>.

Burgos, Jean, et Jean-François Rubino, éd. *L'Île et le Volcan : Formes et Forces de l'imaginaire*. Paris : Lettres Modernes, 1996. Print.

Compère, Daniel. « Les Déclinaisons de Robinson Crusoé dans *L'Île mystérieuse* de Jules Verne. » *Études françaises* 35.1 (1999) : 43-53. *Érudit*. Web. <<http://id.erudit.org/iderudit/036124ar>>.

Cooper-Richet, Diana, et Carlota Vincent-Pujol. *De l'Île réelle à l'Île fantasmée : Voyage, Littérature(s) et Insularité*. Paris : Nouveau Monde, 2012. Print.

Deleuze, Gilles. « Causes et Raisons des îles désertes. » *L'Île déserte : Textes et entretiens 1953-1974*. Éd. par David Lapoujade. Paris : Éditions de Minuit, 2002. 11-17. Print.

Doyon-Gosselin, Benoit et David Bélanger. « Les Possibilités d'une île. De l'Utopie vers l'Hétérotopie. » *Temps Zéro* 6 (2013). Web. 14 nov. 2014. <<http://tempszero.contemporain.info/document956>>.

Durand, Pascal. « La Leçon des choses : Robinson ou la répétition. » *Études françaises* 35. 1 (1999) : 7-23. *Érudit*. Web. <<http://id.erudit.org/iderudit/036122ar>>.

Engélibert, Jean-Paul. *La Postérité de Robinson Crusoé : Un Mythe littéraire de la modernité, 1954-1986*. Genève : Droz, 1997. Print.

---. « L'Empreinte de l'homme. Robinson et le désir de l'île déserte. » *Écologie et Politique* 37.3 (2008) : 183-194. *Cairn.info*. Web. 10 juin 2014. <[10.3917/ecopo.037.0181](https://doi.org/10.3917/ecopo.037.0181)>.

---. « Problèmes de l'insularité : La Clôture et la Fente dans *Le Château des Carpathes*, *L'Île du docteur Moreau* et *L'Invention de Morel*. » *Revue de littérature comparée*. 305.1 (2003) : 23-34. Web. 10 juin 2014. <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-1-page-23.htm>>.

- . « L'École de l'aventure coloniale dans trois robinsonnades du XIXe siècle : *Le Robinson Suisse, L'Île de Corail* et *Deux ans de vacances*. » *Syllabus Review* I (2010) : 263-280. Web. 23 mai 2014. <http://www.ens.cm/files/syllabus_lettres/Vol1No1_263_280.pdf>.
- Fougère, Éric. *Les Voyages et l'Ancre : Représentation de l'espace insulaire à l'Âge classique et aux Lumières*. Paris : l'Harmattan, 1995. Print.
- Fourtina, Hervé, Nathalie Jaëck, et Joël Richard, éd. *Insularités*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2006. Print.
- Gérard-Lojacono, Florence. *Le Roman de l'île : Contribution à la poétique de l'île romanesque dans la fiction du XXème siècle de langues anglaise, espagnole, française et italienne*. Thèse de doctorat. Mulhouse : Université de Haute-Alsace, 2006. Print.
- Ginzburg, Carlo. *Nulle île n'est une île. Quatre regards sur la littérature anglaise*. Trad. par Martin Rueff. Lagrasse : Verdier, 2005. Print.
- Grosman, Simon. « L'Île, Territoire du fantastique. » *L'Insularité*. Éd. par Mustapha Trabelsi. Clermont-Ferrand : Presse Universitaire Blaise Pascal, 2005. 135-46. Print.
- Imbroscio, Carmelina. « L'Île dans la littérature fantastique : Présence et Signification de l'insolite. » Carmelina Imbroscio, Nadia Minerva et Patricia Oppici, éd. *Des Îles en archipel... : Flottements autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*. Bern : Peter Lang, 2008. 203-14. Print
- , Nadia Minerva et Patricia Oppici, éd. *Des Îles en archipel... : Flottements autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*. Bern : Peter Lang, 2008. Print.
- Jourde, Pierre. « Cythères Mornes. » *Île des merveilles : Mirage, Miroir, Mythe*. Éd. par Daniel Reig. Actes du Colloque de Cerisy. Paris : L'Harmattan, 1993. 193-208. Print.
- Le Goff, Jean-Pascal. « L'Île déserte, territoire mythique du XVIII^e siècle. » *L'Île, Territoire mythique*. Éd. par François Moureau. Paris : Aux Amateurs de Livres, 1989. 101-13. Print.
- . « Le Paysage de l'île déserte. » *Ailleurs imaginés : Littérature, Histoire, Civilisations*. Éd. par Jean-Michel Racault. Saint-Denis : Publications de l'Université de la Réunion, 1990. Print.
- Le Juez, Brigitte et Olga Springer. *Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts*. Leiden : Brill, 2015. Print.
- Lestringant, Frank. *Le Livre des îles. Atlas et Récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*. Genève : Droz, 2002. Print.
- . « La Voie des îles. » *Médiévales* 47 (automne 2004). Web. 23 juil. 2016. <<http://medievales.revues.org/506>>.
- . « Île des cannibales de Robinson à Jules Verne. » *Île des merveilles : Mirage, Miroir, Mythe*. Éd. par Daniel Reig. Actes du Colloque de Cerisy. Paris : L'Harmattan, 1993. 125-149. Print.
- Létoublon, Françoise, éd. *Impressions d'îles*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1996. Print.

- Loxley, Diana. *Problematic Shores: The Literature of Islands*. Basingstoke : Macmillan, 1990. Print.
- Lurbe, Pierre. « Une Utopie inverse : *The Isle of Pines* de Henry Neville (1668). » *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles, XVII-XVIII* 38 (1994) : 19-32. Web. 7 juil. 2017. < http://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_1994_num_38_1_1281>.
- Marimoutou, Jean-Claude, et Jean-Michel Racault, éd. *L'Insularité : Thématiques et Représentations*. Actes du colloque international de St Denis de la Réunion, avril 1992. Paris : L'Harmattan, 1992. Print.
- Meistersheim, Anne. *Figures de l'île*. Ajaccio : Éditions DCL, 2001. Print.
- . « Figures de l'île, image de la complexité. » *Île des merveilles : Mirage, Miroir, Mythe*. Éd. par Daniel Reig. Actes du Colloque de Cerisy. Paris : L'Harmattan, 1993. 109-24. Print.
- Menegaldo, Gilles. « Quelques figures de l'île insolite dans le cinéma fantastique américain des années trente. » *Île des merveilles : Mirage, Miroir, Mythe*. Éd. par Daniel Reig. Actes du Colloque de Cerisy. Paris : L'Harmattan, 1993. 83-107. Print.
- Montoya, Manuel, éd. *L'Île, Poétique et Réalité*. Brest : Université de Bretagne Occidentale, 1997. Print.
- Moureau, François, éd. *L'Île, Territoire mythique*. Paris : Aux Amateurs de Livres, 1989. Print.
- Pagetti, Carlo. « Un Coup de fusil dans l'Éden : Une Île à la mesure de l'Angleterre. » *L'Île et le Volcan : Formes et Forces de l'imaginaire*. Éd. par Jean Burgos et Jean-François Rubino. Paris : Lettres Modernes, 1996. 95-111. Print.
- Péron, Françoise. « Le Désir d'île des continentaux, sa nature contemporaine, son impact sur les sociétés et les espaces insulaires. » *De l'Île réelle à l'Île fantasmée : Voyage, Littérature(s) et Insularité*. Éd. par Diana Cooper-Richet et Carlota Vincent-Pujol. Paris : Nouveau Monde, 2012. 57-82. Print.
- Philippe, Nora. « Du Spirituel dans l'île. » *Tracés. Revue de Sciences humaines* 3 (2003). Web. 11 oct. 2012. < <http://traces.revues.org/3503>>.
- Racault, Jean-Michel. *Robinson et Compagnie : Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*. Paris : Pétra, 2010. Print.
- . « De L'Île réelle à l'Île mythique : Bernardin de Saint-Pierre et l'île de France. » *L'Île, Territoire mythique*. Éd. par François Moureau. Paris : Aux Amateurs de Livres, 1989. 101-13. Print.
- . « Géographie et Topographie de l'espace insulaire dans l'utopie narrative classique. » *Impressions d'îles*. Éd. par Françoise Létoublon. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1996. 247-58. Print.
- , éd. *Ailleurs imaginés : Littérature, Histoire, Civilisations*. Saint-Denis : Publications de l'Université de la Réunion, 1990. Print.

- Reig, Daniel, éd. *Île des merveilles : Mirage, Miroir, Mythe*. Actes du Colloque de Cerisy. Paris : L'Harmattan, 1993. Print.
- Ruddick, Nicholas. *Ultimate Islands: On the Nature of British Science Fiction*. Westport : Greenwood Press, 1993. Print.
- Seguí Llinas, Miguel. « Le Voyage : Une Catharsis menant au mythe de l'île. » *De l'Île réelle à l'Île fantasmée : Voyage, Littérature(s) et Insularité*. Éd par Diana Cooper-Richet et Carlota Vincent-Pujol. Paris : Nouveau Monde, 2012. 51-56. Print.
- Serres, Michel. *Jouvenances sur Jules Verne*. Paris : Éditions de Minuit, 1974. Print.
- Stephanides, Stephanos, et Susan Bassnett. « Islands, Literature, and Cultural Translatability. » *Transtext(e)s Transcultures*, Hors série (2008) : 5-21. Web. 14 avr. 2014. <<http://journals.openedition.org/transtexts/212>>.
- Stratford, Elaine, et al. « Envisioning the Archipelago. » *Island Studies Journal* 6. 2 (2011) : 113-30. Print.
- Tomé, Mario. « Odyssée et Robinsonnade : L'Aventure insulaire. » *Île des merveilles : Mirage, Miroir, Mythe*. Éd. par Daniel Reig. Actes du Colloque de Cerisy. Paris : L'Harmattan, 1993. 265-78. Print.
- Touidoire-Surlapierre, Frédérique. « Les Îles qui venaient du froid. » *L'Insularité*. Éd. par Mustapha Trabelsi. Clermont-Ferrand : Presse Universitaire Blaise Pascal, 2005. 313-30. Print.
- Trabelsi, Mustapha, éd. *L'Insularité*. Clermont-Ferrand : Presse Universitaire Blaise Pascal, 2005. Print.
- Vibart, Éric. « L'Île du pacifique, territoire sans mémoire. » *L'Île, Territoire mythique*. Éd. par François Moureau. Paris : Aux Amateurs de Livres, 1989. 115-21. Print.
- Voisset, Georges, éd. *L'Imaginaire de l'archipel*. Paris : Karthala, 2003. Print.
- Weaver-Hightower, Rebecca. *Empire Islands: Castaways, Cannibals and Fantasies of Conquest*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2007. Print.

4. Critique sur la littérature de voyage

- Deloughrey, Elizabeth M. *Roots and Routes: Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures*. Honolulu : University of Hawai Press, 2007. Print.
- Duverger, Christian. *Cortés*. Paris : Fayard, 2001. Print.
- Knox-Shaw, Peter. *The Explorer in English Fiction*. Basingstoke : Macmillan, 1987. Print.
- Moura, Jean-Marc. *La Littérature des lointains : Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*. Paris : H. Champion, 1998. Print.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eye: Travel Writing and Transculturation*. New York : Routledge, 2008. Print.

Viviès, Jean, éd. *Lignes d'horizon : Récits de voyage de la littérature anglaise*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2002. Print.

Weber, Anne-Gaëlle. *A beau mentir qui vient de loin : Savants, Voyageurs et Romanciers au XIX^{ème} siècle*. Paris : H. Champion, 2004. Print.

Youngs, Tim. *Beastly Journeys: Travel and Transformation at the Fin de Siècle*. Liverpool : Liverpool University Press, 2013.

5. Critique sur le roman maritime et le roman de piraterie

Blain, Marie. *Rêveries marines et Formes littéraires*. Nantes : Pleins Feux, 2001. Print.

Foulke, Robert. *The Sea Voyage Narrative*. New York : Routledge, 2002. Print.

Gannier, Odile. *Le Roman maritime : Émergence d'un genre en Occident*. Paris : PUPS, 2011. Print.

Le Grand, Jean-François. *La Naissance du roman maritime*. Saint-Vaast-la-Hougue : Musée maritime de l'île de Tatihou, 2004. Print.

Moore, Grace. *Pirates and Mutineers of the Nineteenth Century: Swashbucklers and Swindlers*. Farnham : Ashgate, 2011. Print.

Peck, John. *Sailors and the Sea in British and American Novels. 1719-1917*. New York : Palgrave, 2001. Print.

Peraldo, Emmanuelle. « Histoire des pirates et pirate(s) de l'Histoire dans quelques écrits de Daniel Defoe. » *Études Épistémè* 20 (2011). Web. 17 août 2017.
<<http://journals.openedition.org/episteme/439>>.

Racault, Jean-Michel, éd. *L'Aventure maritime*. Saint-Denis : Université de la Réunion et Paris : L'Harmattan, 2001. Print.

6. Critique sur l'aventure

Bellet, Roger, éd. *L'Aventure dans la littérature populaire au XIX^{ème} siècle*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1985. Print.

Boyer, Alain-Michel, et Daniel Couégnas, éd. *Poétiques du roman d'aventures*. Nantes : Editions C. Default, 2004. Print.

Boyer, Alain-Michel. « Introduction. Mondes perdus, cités oubliées et retrouvées. » *Modernités. Mondes perdus*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 1991. 3-19. Print.

- Bruzelius, Margaret. *Romancing the Novel: from Scott to Sebald*. Lewisburg : Bucknell Université Press, 2007. Print.
- Bushell, Sally. « Mapping Victorian Adventure Fiction: Silences, Doublings, and the Ur-Map in *Treasure Island* and *King Solomon's Mines*. » *Victorian Studies* 57.4 (2015). 611-37. JSTOR. Web. <<https://www.jstor.org/stable/10.2979/victorianstudies.57.4.02>>.
- Couégnas, Daniel. « Les Fins du roman d'aventures. » *Poétiques du roman d'aventures*. Éd. par Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas. Nantes : Defaut, 2004. 273-290. Print.
- Deane, Bradley. « Imperial Boyhood: Piracy and the Play Ethic. » *Victorian Studies* 53.4 (2011) : 689-714. JSTOR. Web. 26 oct. 2015. <<http://www.jstor.org/stable/10.2979/victorianstudies.53.4.689>>.
- Fourtina, Hervé, Nathalie Jaëck, et Joël Richard, eds. *Aventure(s)*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. Print.
- Fitzpatrick, Mark. R. L. *Stevenson, Joseph Conrad and the Adventure Novel: Reception, Criticism and Translation in France, 1880-1930*. Thèse de Doctorat. Sorbonne Paris Cité, 2015. Print.
- Fraser, Robert. *Victorian Quest Romance: Stevenson, Haggard, Kipling and Conan Doyle*. Plymouth : Northcote House, 1998. Print.
- Gaugain, Claude. « Afrique, terre d'aventure. » *Poétiques du roman d'aventures*. Éd. par Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas. Nantes : Defaut, 2004. 199-227. Print.
- Green, Martin Burgess. *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*. New York : Basic Books, 1979. Print.
- Guillaud, Lauric. « Du Roman de la frontière au roman d'aventures : Un Exemple d'hybridité générique. » *Poétiques du roman d'aventures*. Éd. par Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas. Nantes : Defaut, 2004. 147-159. Print.
- Guillaume, Isabelle. *Le Roman d'aventures depuis L'Île au trésor*. Paris : L'Harmattan, 1999. Print.
- Jankélévitch, Vladimir. « L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux. » *Philosophie morale*. Paris : Flammarion, 1998. Print.
- Letourneux, Matthieu. *Le Roman d'Aventures : 1870-1930*. Limoges : PULIM, 2010. Print.
- . « Le Roman d'aventures relu par le *romance*. » *Poétiques du roman d'aventures*. Éd. par Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas. Nantes : Defaut, 2004. 229-46. Print.
- Marineau, Hélène. *Le Concept d'aventure dans la prose narrative française du vingtième siècle*. Thèse de doctorat. Université Paris 8, 2007. Print.
- Maxwell, Richard, et Katie Trumpener. « The Romance of the Outlands: The Adventure Story between History and *Fin-de-siècle* Geography. » *The Yearbook of English Studies: Victorian World Literatures* 41. 2 (2011) : 106-124. *Modern Humanities Research Association*. Web. 26 oct. 2015. <<http://www.jstor.org/stable/10.5699/yearenglstud.41.2.0106>>.

- Mellier, Denis et Luc Ruiz. *Dramaxes de la fiction policière, fantastique et d'aventures*. Saint Cloud : ENS Editions Fontenay Saint Cloud, 1995. Print.
- Millet, Baudoin. « *Romance et Novel* : histoire d'un chassé-croisé générique. » *Cercles* 16.2 (2006) : 85-95. Web. 9 sept. 2017. <www.cercles.com/n16/2/millet.pdf>
- Naugrette, Jean-Pierre. *Lectures aventureuses*. La Garenne-Colombe : Éd. de l'Espace Européen, 1990. Print.
- Parfect, Ralph. « Romances of Nationhood: Ford and the Adventure Story Tradition. » *International Ford Madox Ford Studies* 5 (2006) : *Ford Madox Ford and Englishness*. Éd. par Dennis brown et Jenny Plastow. Amsterdam : Rodopi, 2006. 37-46. Print.
- Phillips, Richard. *Mapping Men and Empire. A Geography of Adventure*. Londres et New York : Routledge, 1997. Print.
- Racault, Jean-Michel. « Centre et Périphérie. Quête du secret et Stratégie narrative dans quelques romans d'aventures du XIX^e siècle (Poe, Verne, Conrad). » *Revue de Littérature comparée* 293, janvier-mars (2000) : 75-96. Print.
- Rivière, Jacques. *Le Roman d'aventure*. Paris : Edition des Syrtes, 2000. Print.
- Schwob, Marcel. *Spicilège*. Paris : Mercure de France, 1960 (1896). Print.
- Scott, Walter. « Essay on Romance. » *Essays on Chivalry, Romance and the Drama*. Edinburgh : Robert Cadell, 1834. 127-216. *GoogleBooks*. Web. 25 fév. 2017. <<http://books.google.com/books?id=zvIMAAAIAAJ&oe=UTF-8>>.
- Tadié, Jean-Yves. *Le Roman d'aventures*. Paris : P.U.F., 1982. Print.
- Vaninskaya, Anna. « The Late-Victorian Romance Revival: A Generic Excursus. » *English Literature in Transition, 1880-1920* 51. 1 (2008) : 57-79. *Project MUSE*. Web. <[http://dx.doi.org/10.2487/elt.51.1\(2008\)0015](http://dx.doi.org/10.2487/elt.51.1(2008)0015)>.
- Vareille, Jean-Claude. « Roman policier archaïque et Aventure archaïque. » *L'Aventure dans la littérature populaire au XIX^{ème} siècle*. Éd. Par Roger Bellet. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1985. 185-198. Print.
- Venayre, Sylvain. *La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne 1850-1940*. Paris : Aubier, 2002. Print.

7. Critique sur l'époque et la littérature victoriennes et édouardiennes

- Ambrosini, Richard. « History, Criticism, Theory and the Strange Case of Joseph Conrad and Robert Louis Stevenson. » *Stevenson and Conrad, Writers of Transition*. Éd. par Linda Dryden, Stephen Arata et Eric Massie. Lubbock : Texas Tech University Press, 2009. 14-29. Print.

- Bergonzi, Bernard. *The Turn of a Century. Essays on Victorian and Modern English Literature*. Londres : The Macmillan Press, 1973. Print.
- Bongie, Chris. *Exotic Memories: Literature, Colonialism and the Fin de Siècle*. Stanford University Press : 1991. Print.
- Brantlinger, Patrick. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*. Ithaca : Cornell University Press, 1988.
- Daly, Nicholas. *Modernism, Romance and the Fin de Siècle: Popular Fiction and British Culture, 1880-1914*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. Print.
- Deirdre, David, éd. *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001. Print.
- Dryden, Linda. *Joseph Conrad and H. G. Wells: The Fin-de-Siècle Literary Scene*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2015. Print.
- . « “The Difference Between Us”: Conrad, Wells, and the English Novel. » *Studies in the Novel* 45.2 (2013) : 214-33. JSTOR. Web. 26 Oct. 2015. <<http://www.jstor.org/stable/41955659>>.
- , Stephen Arata, et Eric Massie, éd. *Stevenson and Conrad, Writers of Transition*. Lubbock : Texas Tech University Press, 2009. Print.
- Ducrey, Guy, et Jean-Marc Moura, éd. *Crise fin-de-siècle et Tentation de l'exotisme*. Villeneuve D'Ascq : Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2002. Print.
- Floyd, David. *Street Urchins, Sociopaths and Degenerates: Orphans of Late-Victorian and Edwardian Fiction*. Cardiff : University of Wales Press, 2014. Print.
- Fulton, Richard D., et Peter H. Hoffenberg, éd. *Oceania and the Victorian Imagination: Where all Things Are Possible*. Farnham : Ashgate, 2013. Print.
- Haggard, Henry Rider. « About Fiction. » *The Contemporary Review* LI (1887) : 172-80. *Archive.org*. Web. 10 Oct. 2017. <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.68765/page/n3>>.
- Hampson, Robert. « *Treasure Island and Victory* : Maps, Class and Sexuality. » *Stevenson and Conrad, Writers of Transition*. Éd. par Linda Dryden, Stephen Arata et Eric Massie. Lubbock : Texas Tech University Press, 2009. 140-158. Print.
- Houghton, Walter Edwards. *Victorian Frame of Mind: 1830-1870*. New Haven : Yale University Press, 1957. Print.
- Hunter, Jefferson. *Edwardian Fiction*. Cambridge : Harvard University Press, 1982. Print.
- Jaëck, Nathalie. « Conrad's and Stevenson's Logbooks and “Paper Boats”: Attempts in Textual Wreckage. » *Stevenson and Conrad, Writers of Transition*. Éd. par Linda Dryden, Stephen Arata et Eric Massie. Lubbock : Texas Tech University Press, 2009. 39-51. Print.

- Karl, Frederick R. « Conrad, Wells, and the Two Voices. » *PMLA* 88.5 (1973) : 1049-65. *JSTOR*. Web. 25 oct. 2010. <<http://www.jstor.org/stable/461639>>.
- Katz, Wendy R. « Stevenson, Conrad and the Idea of the Gentleman: Long John Silver and Gentleman Brown. » *Journal of Stevenson Studies* 3 (2006) : 51-68. *robert-louis-stevenson.org*. Web. <<http://robert-louis-stevenson.org/wp-content/uploads/jss-volume-3.pdf>>.
- Keen, Suzanne. *Victorian Renovations of the Novel: Narrative Annexes and the Boundaries of Representation*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. Print.
- Kitzan, Laurence. *Victorian Writers and the Image of Empire. The Rose-Coloured Vision*. Westport et Londres : Greenwood Press, 2001. Print.
- Lang, Adrew. *Essays in Little*. New York : Charles Scribner's Sons, 1901. *Archive.org*. Web. 20 nov. 2017. <<https://archive.org/details/essaysinlittle03langgoog/page/n10>>.
- . « Romance and Realism. » *The Contemporary Review* LII (1887) : 683-93. *Archive.org*. Web. 10 Oct. 2017. <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.501749/page/n3>>
- Marshall, Gail, éd. *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. Print.
- Martin, Pierre. « Aspects de la présence chinoise en Malaisie. » *Politique étrangère* 6 (1962) : 581-98. *Persée*. Web. <www.persee.fr/doc/polit_0032-342x_1962_num_27_6_2328>.
- Massie, Eric. « Stevenson and Conrad: *The Ebb-Tide* and *Victory* Revisited. » *Stevenson and Conrad, Writers of Transition*. Éd. par Linda Dryden, Stephen Arata et Eric Massie. Lubbock : Texas Tech University Press, 2009. 30-38. Print.
- Parrinder, Patrick et Andrzej Gaziorek, éd. *The Oxford History of the Novel in English. Volume Four: The Reinvention of the British and Irish Novel 1880-1940*. Oxford : Oxford University Press, 2010. Print.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. Londres : Virago, 1987.
- Wiener, Martin J. *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850-1980*. Cambridge : Cambridge University Press, 1981. Print.

8. Critique sur Conrad

- Ambrosini, Richard. *Conrad's Fiction as Critical Discourse*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. Print.
- Baxter, Katherine Isobel. *Joseph Conrad and the Swan Song of Romance*. Farnham : Ashgate, 2010. Print.

- , et Robert Hampson éd. *Conrad and Language*. Edimbourg : Edinburgh University press, 2017. Print.
- Carabine, Keith. Introduction. *Nostromo*. Oxford : Oxford University Press, 1991.
- Chon, Sooyoung et al. *L'Époque Conradienne* 24 (1998). Éd. par Société Conradianne Française. Limoges : Presses de l'Université De Limoges, 1998. Print.
- Coroneos, Con. *Space, Conrad and Modernity*. Oxford : Oxford University Press, 2002. Print.
- Cox, Charles Brian. *Joseph Conrad: The Modern Imagination*. Londres : Dent, 1974. Print.
- GoGwilt, Christopher. *The Invention of the West: Joseph Conrad and the Double-Mapping of Europe and Empire*. Stanford : Stanford University Press, 1995. Print.
- Greaney, Michael. *Conrad, Language and Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. Print.
- Erdinast-Vulcan, Daphna. *Joseph Conrad and the Modern Temper*. Oxford : Clarendon Press, 1991. Print.
- Epstein, Hugh. « *Victory's* Marionettes: Conrad's Revisitation of Stevenson. » *Conrad, James and Other Relations*. Éd. par Keith Carabine, Owen Knowles et Paul Armstrong. New York : Columbia University Press, 1998. 189-216. Print.
- Darras, Jacques. *Joseph Conrad and the West*. Hong Kong : The Macmillan Press, 1982. Print.
- Dryden, Linda. *Joseph Conrad and the Imperial Romance*. New York : Palgrave Macmillan, 2000. Print.
- . *Romance and Anti-romance in Conrad's Malay Fiction: Almayer's Folly, An Outcast of the Islands, "Karain" and Lord Jim*. Dissertation : Loughborough University of Technology, 1995. Print.
- . « *Romance-ing Treasure Island: Robert Louis Stevenson's Legacy to Conrad*. » *Journal of Stevenson Studies* 10 (2013) : 129-60. robert-louis-stevenson.org. Web. <<http://robert-louis-stevenson.org/wp-content/uploads/jss-2013-issue-010.pdf>>.
- Ho, Janice. « The Spatial Imagination and Literary Form of Conrad's Colonial Fiction. » *Journal of Modern Literature: Reading from the Margins of Modernism*, 30.4 (2007) : 1-19. JSTOR. Web. 26 Oct. 2015. <<http://www.jstor.org/stable/30053143>>.
- Hampson, Robert. *Cross-Cultural Encounter in Joseph Conrad's Malay Fiction*. Basingstoke : Palgrave, 2000. Print.
- . « Conrad's Heterotopic Fiction: Composite Maps, Superimposed Sites, and Impossible Spaces. » *Conrad in the Twenty-First Century*. Éd. par Carola M. Kaplan, Peter Lancelot Mallios et Andrea White. New York et Londres : Routledge, 2005. 121-135. Print.
- Henricksen, Bruce. *Nomadic Voices: Conrad and the Subject of Narrative*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 1992. Print.

- Hunter, Allan. *Joseph Conrad and the Ethics of Darwinism: The Challenges of Science*. Londres : Croom Helm, 1983. Print.
- Jameson, Frederic. *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*. Ithaca : Cornell UP, 1982. Print.
- Kaplan, Carola M., Peter Lancelot Mallios, et Andrea White, éd. *Conrad in the Twenty-First Century*. New York et Londres : Routledge, 2005. Print.
- Knowles, Owen. « Conrad, Anatole France and the Early French Romantic Tradition: Some Influences. » *Joseph Conrad: Intertexts and Appropriations: Essays in Memory of Yves Hervouet*. Éd. Gene M. Moore, Owen Knowles et J.H. Stape. Amsterdam : Rodopi, 1997. Print.
- Krajka, Wieslaw. *Isolation and Ethos: A Study of Joseph Conrad*. Boulder : East European Monographs, 1992. Print.
- Le Boulicaut, Yannick. « L'Éden perdu dans *Tomorrow* et *Victory*. » *L'Epoque Conradianne* 24 (1998). Éd. par Société Conradianne Française. Limoges : Presses de l'Université De Limoges, 1998. 65-74. Print.
- Lodge, David. « Conrad's *Victory* and *The Tempest*: An Amplification. » *The Modern Language Review* 59.2 (Apr., 1964) : 195-99. Modern Humanities Research Association. JSTOR. Web. 7 mars 2017. <<http://www.jstor.org/stable/3721746>>.
- Lothe, Jacob. *Conrad's Literary Method*. Oxford : Clarendon Press: 1991. Print.
- Martinière, Nathalie. *Les Représentations de l'espace dans les romans de Joseph Conrad*. Thèse de doctorat. Université Paris 3, 1996. Print.
- . « La Figure du saut comme dynamique d'écriture dans *Lord Jim*. » *L'Epoque Conradianne* 24 (1998). Éd. par Société Conradianne Française. Limoges : Presses de l'Université De Limoges, 1998. 75-90. Print.
- Moore, Gene M., Owen Knowles et J.H. Stape, éd. *Joseph Conrad: Intertexts and Appropriations: Essays in Memory of Yves Hervouet*. Amsterdam : Editions Rodopi, 1997. Print.
- Moura, Jean-Marc. « L'Imaginaire de l'archipel de Joseph Conrad. » *L'Imaginaire de l'archipel*. Éd. par Georges Voisset. Paris : Karthala, 2003. 151-164. Print.
- Najder, Zdzislaw. *Conrad in Perspective: Essays on Art and Fidelity*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
- Rosenfield, Claire. *Paradise of Snakes: An Archetypal Analysis of Conrad's Political novels*. Chicago : University of Chicago Press, 1967. Print.
- Stape, John Henry. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Print.
- Thorburn, David. *Conrad's Romanticism*. New Haven : Yale University Press, 1974. Print.

Watt, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley : University of California Press, 1981. Print.

---. *Conrad : Nostromo*. Cambridge : Cambridge University Press, 1988. Print.

White, Andrea. *Joseph Conrad and the Adventure Tradition: Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*. Cambridge : CUP, 1993. Print.

Watts, Cedric. « *The Ebb-Tide and Victory*. » *Conradiana* 28.2 (1996) : 133-7. Print.

9. Critique sur Stevenson

Ambrosini, Richard. « The Four Boundary-Crossings of R. L. Stevenson, Novelist and Anthropologist. » *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*. Éd. Par Richard Ambrosini et Richard Dury. Madison : University of Wisconsin Press, 2006. 23-35. Print.

---, et Richard Dury, éd. *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*. Madison : University of Wisconsin Press, 2006. Print.

Colley, Ann C. « Colonies of Memory. » *Victorian Literature and Culture* 31.2 (2003) : 405-427. Cambridge University Press. JSTOR. Web. 16 jan. 2017. <<http://www.jstor.org/stable/25058634>>.

---. « Robert Louis Stevenson's South Seas Crossings. » *Studies in English Literature, 1500-1900*. 48.4 (2008) : 871-84. JSTOR. Web. 26 Oct. 2015. <<http://www.jstor.org/stable/40071372>>.

Daiches, David. *Stevenson and the Art of Fiction*. Priv. Print. : New York : 1951. Print.

Duperray, Max, et al. *Robert Louis Stevenson. Europe: Revue littéraire mensuelle* 779 (Mars 1994). Paris : Europe, 1994. Print.

Duplay, Mathieu. Notice. *La Plage de Falesá. Œuvres III : Veillées des îles – Derniers romans*, de Robert Louis Stevenson. Éd. par Charles Ballarin et Marc Porée et trad. par Laurent Bury et al. Paris : Gallimard, 2018. 1135-39. Print.

---. Notice. « L'Île aux voix. » *Œuvres III : Veillées des îles – Derniers romans*, de Robert Louis Stevenson. Éd. par Charles Ballarin et Marc Porée et trad. par Laurent Bury et al. Paris : Gallimard, 2018. 1136. Print.

Graham, Lesley. « Toing and Froing in Stevenson's Construction of Personal History in Some of the Later Essays (1880-94). » *Journal of Stevenson Studies* 14 (2018) : 5-17. *robert-louis-stevenson.org*. Web. <<http://robert-louis-stevenson.org/wp-content/uploads/1-5-PB.pdf>>.

Gray, William. 2002. « Stevenson's "Auld Alliance": France, Art Theory and the Breath of Money in *The Wrecker*. » *Scottish Studies Review* 3.2 (2002) : 54-65. Print.

Eigner, Edwin M. *Robert Louis Stevenson and the Romantic Tradition*. Princeton : PUP, 1966. Print.

- Hill, Richard J, éd. *Robert Louis Stevenson and the Great Affair: Movement, Memory and Modernity*. Londres : Routledge, 2017. Print.
- Jaëck, Nathalie. « Le Saut manqué : Aventure et Imminence de Sherlock Holmes à *Lord Jim*. » *Aventure(s)*. Éd. Hervé Fourtina, Nathalie Jaëck et Joël Richard. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. Print.
- . « R. L. Stevenson's *Kidnapped*: Indigenusness Begins at Home. » *ELOHI* 4 (2013). Web. 14 juin 2018. <<http://journals.openedition.org/elohi/565>>.
- . « The Greenhouse *vs* the Glasshouse: Stevenson's Stories as Textual Matrices. » *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*. Éd. Par Richard Ambrosini et Richard Dury. Madison : University of Wisconsin Press, 2006. 48-59. Print.
- . « To Jump or not to Jump: Stevenson's Kidnapping of Adventure. » *Journal of Stevenson Studies* 6 (2009) : 23-42. *robert-louis-stevenson.org*. Web. <<http://robert-louis-stevenson.org/wp-content/uploads/jss-volume-6.pdf>>.
- Jolly, Roslyn. *Robert Louis Stevenson in the Pacific: Travel, Empire, and the Author's Profession*. Farnham : Ashgate, 2009. Print.
- . Introduction. *South Sea Tales*. Oxford : Oxford World's Classics, 2008. Print.
- « Piracy, Slavery, and the Imagination of Empire in Stevenson's Pacific Fiction. » *Victorian Literature and Culture*. 35.1 (2007) : 157-73. Cambridge University Press. Web. 16 jan. 2017. <<http://www.jstor.org/stable/40347129>>.
- . « Stevenson's "Sterling Domestic Fiction": *The Beach of Falesá*. » *The Review of English Studies* 50.200 (1999) : 463-82. Web. 20 Oct. 2015. <<http://www.jstor.org/stable/517392>>.
- . « *The Ebb-Tide* and *The Coral Island*. » *Scottish Studies Review* 7 (2006) : 79-91. Print.
- Kiely, Robert. *Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventure*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1964. Print.
- Largeaud-Ortega, Sylvie. *Ainsi Soit-Île : Littérature et Anthropologie dans les Contes des mers du sud de Robert Louis Stevenson*. Paris : Honoré Champion, 2012. Print.
- . « A Scotsman's Pacific: Shifting Identities in R. L. Stevenson's Postcolonial Fiction. » *International Journal of Scottish Literature* 9 (2013) : 85-98. Web. <<http://www.ijsl.stir.ac.uk/issue9/largeaud-ortega.pdf>>.
- . « Who's Who in "The Isle of Voices"? How Victorian Robert Louis Stevenson Viewed Pacific Islanders' Perceptions of Victorians and of Themselves. » *Oceania and the Victorian Imagination: Where all Things Are Possible*. Éd. par Richard D. Fulton et Peter H. Hoffenberg. Farnham : Ashgate, 2013. 93-105. Print.
- Luis, Raphaël. *La Carte et la Fable. Stevenson, modèle de la fiction latino-américaine (Bioy Casares, Borges, Cortázar)*. Thèse de doctorat. Université Jean Moulin (Lyon 3), 2016. Web. <www.theses.fr/2016LYSE3040>.

- Maixner, Paul. *Robert Louis Stevenson: The Critical Heritage*. Londres : Routledge, 1995. Print.
- Menegaldo, Gilles et Jean-Pierre Naugrette, éd. *Robert Louis Stevenson et Conan Doyle : Aventures de la fiction*. Actes du colloque de Cerisy. Rennes : Terre de Brume, 2003. Print.
- Naugrette, Jean-Pierre. *Robert Louis Stevenson : l'Aventure et son Double*. Paris : Presse de l'École Normale Supérieure, 1987. Print.
- . « Mémoire d'un îlot. » *Robert Louis Stevenson. Europe : Revue littéraire mensuelle* 779, mars (1994). Paris : Europe, 1994. 43-50. Print.
- . « Espace et Lecture de/dans *Treasure Island*. » *L'Espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*. Éd. par Bernard Brugière. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995. 63-77. Print.
- . « “And was even this the end of so many adventures?...or was there more behind?” From *The Ebb-Tide* to *The Riddles of the Sands*, and back. » *Aventure(s)*. Éd. Hervé Fourtina, Nathalie Jaëck et Joël Richard. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. Print.
- Norquay, Glenda. « Trading texts: Negotiations of the Professional and the Popular in the Case of *Treasure Island*. » *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*. Éd. Par Richard Ambrosini et Richard Dury. Madison : University of Wisconsin Press, 2006. 60-69. Print.
- Picot, Jean-Pierre. « Cartes, Plans, Schémas, Marge et Image chez Stevenson et Conan Doyle. » *Robert Louis Stevenson et Conan Doyle : Aventures de la fiction. Actes du colloque de Cerisy*. Éd. par Gilles Menegaldo et Jean-Pierre Naugrette. Rennes : Terre de Brume, 2003. 271-91. Print.
- Porée, Marc. Introduction. *Œuvres III : Veillées des îles – Derniers romans*, de Robert Louis Stevenson. Éd. par Charles Ballarin et Marc Porée et trad. par Laurent Bury *et al.* Paris : Gallimard, 2018. Print.
- Reid, Julia. *R. L. Stevenson, Science and the Fin de Siècle*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006. Print.
- . « Stevenson, Romance, and Evolutionary Psychology. » *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*. Éd. Par Richard Ambrosini et Richard Dury. Madison : University of Wisconsin Press, 2006. 215-27. Print.
- Sandison, Alan. *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism: A Future Feeling*. Houndmills : Macmillan Press, 1996. Print.
- Stevenson, Phillip. « “Mine was a peculiar kind of wreck”: Robert Louis Stevenson’s Deconstruction of *Treasure Island* in *The Wrecker*. » *Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts*. Éd. par Brigitte Le Juez et Olga Springer. Leiden : Brill, 2015. 48-60. Print.
- Swearingen, Roger G. *The Prose Writings of Robert Louis Stevenson: A Guide*. Hamden, CT : Archon Books; Londres : Macmillan, 1980. Print.
- Terry, Reginald Charles. *Robert Louis Stevenson: Interview and Recollections*. Basingstoke : Macmillan, 1995. Print.

Ward, Hayden W. « “The Pleasure of Your Heart”: *Treasure Island* and the Appeal of Boys’ Adventure Fiction. » *Studies in the Novel* 6.3 (1974) : 304-17. *JSTOR*. Web. 26 oct. 2015. <<http://www.jstor.org/stable/29531669>>.

Watson, Roderick. « “The unrest and movement of our century”: The Universe of *The Wrecker*. » *Journal of Stevenson Studies* 4 (2007) : 114-128. *robert-louis-stevenson.org*. Web. <<http://robert-louis-stevenson.org/wp-content/uploads/jss-volume-4.pdf>>.

10. Critique sur Wells

Babb, Genie. « Isolation and Variation on Doctor Moreau’s Oceanic Island. » *Oceania and the Victorian Imagination: Where all Things Are Possible*. Éd. par Richard D. Fulton et Peter H. Hoffenberg. Farnham : Ashgate, 2013. 121-36. Print.

Beauchamp, Gorman. « The Island of Doctor Moreau as Theological Grotesque. » *Papers on Language and Literature; Edwardsville, III* 15.4 (Fall 1979): 408. Print.

Bergonzi, Bernard. *The Early H. G. Wells: A Study of the Scientific Romances*. Manchester : Manchester University Press, 1961. Print.

Bozzetto, Roger. « Le D miurge dans la Science-Fiction : L’ le bouffonne du docteur Moreau. » *L’Insularité : Thématiques et Représentations*. Actes du colloque international de St Denis de la Réunion, avril 1992.  d. par Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault. Paris : L’Harmattan, 1992. 441-48. Print.

Bowen, Roger. « Science, Myth, and Fiction in H. G. Wells’s “Island Of Dr. Moreau.” » *Studies in the Novel* 8.3 (fall 1976) : 318-35. *JSTOR*. Web. 24 mai 2017. <<http://www.jstor.org/stable/29531800>>.

Bozzetto, Roger. « Moreau’s Tragi-Farcical Island. » *Science Fiction Studies* 20.1 (1993) : 34-44. Trad. par R.M.P. et Russell Taylor,  d. par R.M.P. *JSTOR*. Web. <<http://www.jstor.org/stable/4240212>>.

Clausson, Nils. « H. G. Wells’s Critique of Aestheticism in “Through a Window”: The Picture and the Splintering Frame. » *English Literature in Transition: 1880-1920*. 49: 4. 2006.

Coldwell, Larry W. « Time at the End of its Tether: H. G. Wells and the Subversion of Master Narrative. » *Cahiers Victoriens et Edouardiens. H. G. Wells : Science et Fiction au XIXe siècle*.  d. par Annie Escuret. Montpellier : Centre d’Etudes et de Recherches Victoriennes et Edouardiennes de l’Université Paul Valéry, 1997. 127-143. Print.

Derry, Stephen. « *The Island of Doctor Moreau* and Stevenson’s *The Ebb-Tide*. » *Notes and Queries* 43.4 (Déc. 1996) : 437. *Oxford Academic*. Web. <<https://doi.org/10.1093/nq/43-4-437a>>.

Escuret, Annie,  d. *Cahiers Victoriens et Edouardiens. H. G. Wells : Science et Fiction au XIXe siècle*. Montpellier : Centre d’Etudes et de Recherches Victoriennes et Edouardiennes de l’Université Paul Valéry, 1997. Print.

- . « Science et Fiction. » *Cahiers Victoriens et Edouardiens. H. G. Wells : Science et Fiction au XIXe siècle*. Éd. par Annie Escuret. Montpellier : Centre d'Etudes et de Recherches Victoriennes et Edouardiennes de l'Université Paul Valéry, 1997. 19-45. Print.
- Glendening, John. « “Green Confusion”: Evolution and Entanglement in H. G. Wells's *The Island of Doctor Moreau*. » *Victorian Literature and Culture* 30.2 (2002) : 571-97. Cambridge University Press. JSTOR. Web. 21 juil. 2017. <<http://www.jstor.org/stable/25058605>>.
- James, Simon J. *Maps of Utopia: H. G. Wells, Modernity and the End of Culture*. Oxford et New York : Oxford University Press, 2012. Print.
- Kleiner, Elaine L. « H. G. Wells, Joseph Conrad and the scientific romance. » *Cahiers Victoriens et Edouardiens. H. G. Wells : Science et Fiction au XIXe siècle*. Éd. par Annie Escuret. Montpellier : Centre d'Etudes et de Recherches Victoriennes et Edouardiennes de l'Université Paul Valéry, 1997. 159-166. Print.
- Loing, Bernard. *H. G. Wells à l'œuvre : Les Débuts d'un écrivain (1894-1900)*. Paris : Didier érudition, 1984. Print.
- McConnell, Franck. *The Science Fiction of H. G. Wells*. Oxford : Oxford University Press, 1981. Print.
- Hammond, John. *An H. G. Wells Companion*. Londres : Macmillan Press, 1979. Print.
- Huntington, John. *H. G. Wells and Science Fiction*. New York : Columbia University Press, 1982.
- Parrinder, Patrick. *H. G. Wells*. Edinburgh : Oliver & Boyd, 1970. Print.
- Parrinder, Patrick, et Christopher Rolfe, eds. *H. G. Wells Under Revision: Proceedings of the International H. G. Wells Symposium, London, July 1986*. Selinsgrove : Susquehanna UP, 1990. Print.
- . *H. G. Wells: The Critical Heritage*. Londres : Routledge, 1972. Print.
- ; Philmus, Robert, eds. *H. G. Wells's Literary Criticism*. Sussex : Harvester, 1980. Print.
- Philmus, Robert. « The Satiric Ambivalence of *The Island of Doctor Moreau*. » *Science Fiction Studies* 8.1 (1981) : 2-11. JSTOR. Web. 16 Juin 2018. <<http://www.jstor.org/stable/4239376>>.
- Starr, Michael. *Wells Meets Deleuze: The Scientific Romances Reconsidered*. Jefferson : MacFarland, 2017. Print.
- Vallorani, Nicoletta. « Hybridizing science. The “patchwork Biology” of Dr Moreau. » *Cahiers Victoriens et Edouardiens. H. G. Wells : Science et Fiction au XIXe siècle*. Éd. par Annie Escuret. Montpellier : Centre d'Etudes et de Recherches Victoriennes et Edouardiennes de l'Université Paul Valéry, 1997. 245- 261. Print.

INDEX D'AUTEURS

A

Ambrosini, Richard, 142, 165, 293, 330, 352, 365,
403, 404, 418, 431, 447, 547, 549, 552, 553, 554
Arata, Stephen, 258, 405, 547, 548, 549
Arendt, Hannah, 140, 143, 535

B

Babb, Genie, 44, 555
Bachelard, Gaston, 66, 535
Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch, 23, 93, 97, 335, 359,
535
Ballantyne, R. M., 20, 52, 68, 72, 76, 80, 84, 86, 91,
119, 123, 125, 126, 127, 128, 130, 132, 133, 136,
137, 145, 166, 168, 195, 242, 246, 274, 292, 349,
530
Baroni, Raphaël, 388, 535
Barrie, J. M., 106, 463, 517, 532
Barthes, Roland, 61, 85, 86, 109, 111, 248, 270, 286,
306, 308, 330, 478, 535
Bassnett, Susan, 29, 30, 544
Baudelaire, Charles, 42, 58, 69, 89, 90, 147, 157, 201,
254, 313, 333, 430, 469, 532
Baxter, Katherine Isobel, 18, 143, 145, 252, 319, 473,
501, 531, 549
Beauchamp, Gorman, 197, 555
Benedeit, 31, 32, 63, 66, 68, 530
Bergonzi, Bernard, 18, 144, 327, 548, 555
Berthelot, Anne, 30, 31, 541
Bertrand, Nicolas, 27
Besse, Jean-Marc, 35, 37, 368, 539
Bhabha, Homi K., 186, 192, 363, 397, 398, 535
Blain, Marie, 545
Blanchot, Maurice, 94, 110, 111, 409, 535
Boothe, Wayne C., 536

Bougainville, Louis-Antoine de, 40, 41, 42, 43, 49, 66,
69, 70, 71, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 101,
150, 151, 154, 155, 157, 530
Bowen, Roger, 355, 443, 555
Boyer, Alain-Michel, 17, 56, 90, 105, 377, 378, 545,
546
Bozzetto, Roger, 184, 371, 438, 536, 555
Bruzelius, Margaret, 117, 118, 145, 546
Butor, Michel, 536, 539

C

Caillois, Roger, 321, 536
Campbell, Joseph, 99, 117, 536
Carabine, Keith, 425, 550
Coleridge, Samuel Taylor, 282, 303, 304, 371, 373,
533
Colley, Ann C., 175, 552
Collot, Michel, 13, 14, 66, 396, 539
Colomb, Christophe, 34, 35, 36, 40, 65, 78, 84, 91, 92,
98, 101, 530
Compère, Daniel, 292, 541
Conrad, Joseph, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 45, 115, 118,
121, 124, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 155, 159,
163, 165, 166, 173, 174, 176, 180, 186, 200, 208,
219, 221, 225, 228, 236, 238, 239, 252, 264, 268,
275, 289, 291, 293, 295, 298, 312, 317, 327, 329,
330, 335, 340, 343, 345, 353, 354, 369, 375, 377,
378, 382, 387, 391, 393, 394, 400, 401, 404, 405,
409, 410, 416, 417, 418, 420, 421, 423, 425, 426,
427, 431, 432, 434, 439, 440, 442, 447, 455, 459,
463, 464, 465, 467, 468, 469, 470, 471, 487, 488,
489, 490, 491, 493, 496, 500, 501, 502, 505, 507,
511, 512, 515, 517, 518, 529, 530, 533, 538, 546,
547, 548, 549, 550, 551, 552, 556
Cook, James, 40, 41, 42, 43, 63, 66, 75, 76, 79, 81, 82,
85, 88, 90, 99, 101, 121, 128, 157, 166, 226, 340,
530
Cooke, Edward, 45, 533

Cooper-Richet, Diana, 63, 104, 111, 541, 543, 544
Coroneos, Con, 18, 550
Couégnas, Daniel, 15, 536, 545, 546
Cousin, Catherine, 29
Cox, Charles Brian, 18, 254, 289, 505, 550

D

Daly, Nicholas, 18, 145, 548
Darwin, Charles, 43, 44, 63, 76, 78, 101, 133, 148,
232, 327, 336, 530
Defoe, Daniel, 11, 12, 15, 20, 45, 46, 47, 48, 49, 51,
53, 54, 56, 59, 64, 69, 71, 75, 77, 79, 80, 83, 84, 85,
86, 87, 91, 92, 95, 96, 98, 100, 108, 112, 115, 139,
159, 202, 215, 270, 271, 278, 281, 430, 531, 539,
545
Deleuze, Gilles, 11, 13, 26, 33, 59, 60, 61, 63, 74, 107,
191, 192, 363, 399, 400, 406, 415, 418, 425, 430,
431, 432, 435, 436, 437, 442, 443, 444, 446, 447,
448, 449, 450, 452, 453, 454, 457, 460, 462, 464,
468, 499, 503, 536, 541, 556
Derrida, Jacques, 60, 147, 336, 341, 342, 356, 432,
446, 481, 536
Derry, Stephen, 171, 212, 555
Diderot, Denis, 78, 79, 380, 536
Domenach, Jean-Marie, 380, 386, 536
Donne, John, 34, 74
Doyle, Arthur Conan, 484, 517, 533, 546, 554
Dryden, Linda, 17, 18, 19, 118, 127, 128, 131, 134,
135, 137, 140, 144, 166, 174, 200, 212, 226, 234,
237, 249, 258, 261, 345, 404, 405, 431, 459, 463,
471, 547, 548, 549, 550
Du Bellay, Joachim, 98, 533
Duncan, Ian, 536
Duperray, Max, 436, 437, 537, 552
Duplay, Mathieu, 428, 499, 552
Duverger, Christian, 35, 36, 544

E

Eco, Umberto, 386, 537
Eigner, Edwin, 18, 143, 145, 234, 262, 325, 367, 552
Eliade, Mircea, 26, 29, 42, 62, 63, 99, 537

Engélibert, Jean-Paul, 12, 27, 28, 46, 47, 48, 49, 64,
70, 81, 82, 88, 98, 108, 309, 452, 478, 479, 541
Epstein, High, 22, 208, 550
Erdinast-Vulcan, Daphna, 18, 238, 249, 344, 354,
413, 421, 484, 485, 550

F

Fitzpatrick, Mark, 19, 146, 546
Floyd, David, 292, 548
Foucault, Michel, 13, 338, 341, 342, 344, 346, 349,
357, 372, 379, 537
Fougère, Éric, 11, 40, 41, 42, 45, 51, 58, 59, 64, 67,
68, 71, 83, 88, 109, 336, 542
Foulke, Robert, 42, 56, 545
Frank, Joseph, 425
Freud, Sigmund, 249, 255, 289, 294, 537
Frye, Northrop, 97, 108, 239, 537

G

Gannier, Odile, 55, 82, 545
Gaugain, Claude, 387, 546
Genette, Gérard, 49, 50, 82, 109, 110, 267, 269, 272,
409, 426, 429, 456, 493, 507, 537
Gérard-Lojacono, Florence, 12, 29, 91, 542
Gilpin, William, 133, 537
Ginzburg, Carlo, 36, 72, 542
Glissant, Édouard, 344, 347, 348, 396, 398, 414, 416,
417, 428, 429, 447, 458, 462, 538
Godicheau, François, 94, 538
GoGwilt, Christopher, 501, 550
Golding, William, 518, 533
Gracq, Julien, 149, 533, 540
Graham, Lesley, 339, 552
Greaney, Michael, 420, 442, 455, 501, 550
Green, Martin Burgess, 12, 16, 51, 53, 79, 89, 92, 94,
127, 128, 136, 154, 534, 546, 556
Grosman, Simon, 65, 105, 542
Guattari, Gilles, 13, 191, 363, 399, 400, 406, 415, 418,
425, 442, 443, 444, 446, 448, 450, 452, 454, 457,
464, 468, 503, 536
Guillaud, Loric, 546
Guillaume, Isabelle, 91, 359, 546

H

Haggard, Henry Rider, 120, 122, 139, 140, 141, 142, 145, 165, 181, 546, 548
Hamon, Philippe, 100, 106, 411, 538
Hampson, Robert, 200, 209, 247, 314, 345, 472, 501, 548, 550
Hemingway, Ernest, 488, 492, 533
Henricksen, Bruce, 418, 550
Hésiode, 29, 64, 533
Ho, Janice, 137, 163, 164, 225, 301, 550
Homère, 11, 26, 27, 29, 470, 531
Hugo, Victor, 387, 394, 429, 532, 533
Hunter, Jefferson, 124
Huntington, John, 327, 556

I

Imbroscio, Carmelina, 31, 70, 103, 542

J

Jaëck, Nathalie, 330, 334, 406, 469, 472, 492, 496, 542, 546, 548, 553, 554
James, Henry, 17, 240, 403, 532, 534, 538
James, Simon, 18, 144, 212, 281, 327, 328
Jankélévitch, Vladimir, 90, 92, 93, 94, 95, 104, 108, 229, 233, 311, 312, 335, 355, 356, 388, 392, 405, 452, 459, 537, 546
Jolly, Roslyn, 20, 169, 171, 174, 195, 214, 218, 242, 403, 473, 529
Jourde, Pierre, 105, 443, 540, 542

K

Katz, Wendy, 203, 206, 549
Keen, Suzanne, 367, 378, 549
Kiely, Robert, 18, 199, 553
Kingsley, Charles, 134, 140, 202, 533
Kipling, Rudyard, 122, 130, 145, 169, 533, 546
Kitzan, Laurence, 75, 79, 120, 122, 123, 127, 129, 130, 131, 549
Kleiner, Elaine L., 327, 556
Knowles, Owen, 288, 550, 551

Knox-Shaw, Peter, 39, 41, 44, 65, 544
Kristeva, Julia, 538

L

Lang, Andrew, 122, 138, 139, 141, 142, 165, 181, 234, 542, 549
Largeaud-Ortega, Sylvie, 17, 18, 154, 155, 167, 172, 177, 182, 186, 187, 188, 190, 195, 298, 299, 310, 348, 353, 374, 553
Le Boulicaut, Yannick, 391, 551
Le Goff, Jacques, 33, 51, 68, 70, 86, 291, 538, 542
Leavis, Frank Raymond, 141, 142, 143, 145, 293, 404, 538
Lestringant, Frank, 11, 13, 14, 26, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 50, 65, 115, 132, 147, 331, 415, 468, 542
Létoublon, Françoise, 26, 84, 542, 543
Letourneux, Matthieu, 12, 15, 16, 17, 56, 77, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 126, 128, 138, 146, 160, 225, 238, 244, 296, 306, 313, 361, 362, 364, 426, 546
Lévi-Strauss, Claude, 160, 538
Loxley, Diana, 12, 48, 53, 125, 126, 127, 129, 130, 135, 136, 543
Luis, Raphaël, 329, 330, 353, 394, 426
Lurbe, Pierre, 50, 543

M

Marimoutou, Jean-Claude, 59, 74, 359, 543, 555
Marineau, Hélène, 12, 546
Marryat, Frederick, 20, 52, 55, 66, 68, 69, 122, 123, 124, 128, 130, 131, 135, 137, 144, 166, 168, 170, 274, 349, 405, 531
Martinière, Nathalie, 18, 106, 376, 411, 416, 418, 425, 426, 441, 455, 486, 508, 551
Marx, Karl, 148, 536, 538
Massie, Eric, 258, 405, 547, 548, 549
Meistersheim, Anne, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 106, 271, 543
Menegaldo, Gilles, 543, 554
Millet, Baudoin, 117, 547
Molinié, Georges, 107, 382, 538

Montaigne, Michel de, 79, 80, 430, 538
Moore, Grace, 55, 545, 551
More, Thomas, 11, 36, 37, 38, 46, 63, 345, 531, 543
Moretti, Franco, 23, 335, 357, 358, 361, 362, 365, 393,
429, 507, 540
Moura, Jean-Marc, 65, 544, 548, 551
Moureau, François, 60, 542, 543, 544

N

Najder, Zdzislaw, 425, 551
Naugrette, Jean-Pierre, 18, 227, 236, 245, 259, 260,
262, 271, 272, 286, 308, 315, 321, 323, 350, 362,
421, 433, 436, 445, 467, 476, 547, 554
Norquay, Glenda, 292, 554

P

Parfect, Ralph, 142, 547
Parnet, Claire, 536
Parrinder, Patrick, 144, 197, 327, 490, 549, 556
Patmore, Coventry, 218, 534
Peck, John, 55, 92, 135, 244, 298, 301, 545
Peraldo, Emmanuelle, 54, 540, 545
Péron, Françoise, 25, 63, 543
Philippe, Nora, 47, 86, 100, 106, 411, 538, 543
Phillips, Richard, 51, 52, 92, 108, 117, 121, 125, 129,
134, 136, 547
Philmus, Robert, 144, 197, 327, 490, 556
Platon, 29, 348, 534
Poe, Edgar Allan, 30, 115, 121, 202, 427, 534, 538,
547
Porée, Marc, 489, 552, 554
Pratt, Mary Louise, 85, 283, 306, 545
Pugh, Simon, 133, 540

R

Racault, Jean-Michel, 11, 37, 38, 39, 40, 47, 48, 59, 67,
72, 73, 74, 77, 80, 81, 87, 88, 109, 111, 359, 408,
542, 543, 545, 547, 555
Reid, Julia, 125, 142, 143, 176, 178, 180, 181, 240,
247, 299, 346, 348, 352, 403, 433, 497, 500, 554
Reig, Daniel, 73, 542, 543, 544

Ricoeur, Paul, 250, 251, 264, 456, 538
Rivière, Jacques, 16, 146, 267, 360, 363, 547
Robert, Marthe, 45, 47, 51, 71
Rogers, Woodes, 45, 534
Rousseau, Jean-Jacques, 41, 51, 539

S

Saïd, Edward, 42, 166, 404, 539
Sandison, Alan, 18, 243, 292, 293, 446, 554
Schwob, Marcel, 496, 547
Scott, Walter, 107, 117, 118, 120, 142, 145, 402, 405,
536, 546, 547
Segui Llinas, Miguel, 99, 544
Serres, Michel, 115, 267, 449, 544
Shakespeare, William, 11, 38, 71, 386, 531, 534
Showalter, Elaine, 256, 549
Smethurst, Paul, 425, 428, 540
Stephanides, Stephanos, 29, 30, 544
Stevenson, Robert Louis, 11, 16, 17, 18, 19, 20, 22,
54, 118, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 150, 151,
152, 154, 155, 157, 158, 165, 167, 169, 171, 172,
176, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 190, 199,
200, 201, 202, 208, 212, 218, 221, 225, 227, 234,
238, 239, 240, 242, 247, 252, 259, 264, 265, 267,
268, 270, 289, 292, 293, 299, 300, 304, 311, 313,
314, 317, 319, 328, 329, 330, 339, 340, 343, 348,
349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 365, 366, 373,
375, 380, 381, 382, 383, 386, 390, 393, 394, 401,
402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 411, 414,
415, 421, 423, 426, 428, 430, 431, 432, 436, 443,
446, 447, 451, 456, 459, 463, 465, 467, 468, 469,
470, 472, 473, 477, 479, 482, 488, 489, 490, 491,
495, 496, 497, 498, 500, 503, 505, 506, 509, 511,
512, 515, 517, 518, 529, 531, 532, 534, 546, 547,
548, 549, 550, 552, 553, 554, 555
Stratford, 412, 417, 429, 453, 494, 544
Swift, Jonathan, 50, 92, 139, 144, 185, 327, 355, 532
Symons, A. J. A., 148, 539

T

Tadié, Jean-Yves, 13, 19, 93, 264, 547
Tally, Robert T., 14, 469, 477, 540

Tamba-Mecz, Irène, 507, 539

Terry, Reginald Charles, 227, 554

Todorov, Tzvetan, 65, 78, 128, 364, 539

Tomé, Mario, 30, 35, 67, 68, 317, 492, 544

Toudoire-Surlapierre, Frédérique, 486, 544

Trabelsi, Mustapha, 89, 542, 544

Turner, Victor, 99, 539

V

Vallorani, Nicoletta, 556

Vibart, Éric, 62, 65, 544

W

Wallace, Alfred Russell, 44, 59, 76, 101, 327, 534

Watt, Ian, 45, 46, 47, 48, 100, 112, 284, 417, 426, 434,
439, 440, 493, 539, 552

Watts, Cedric, 22, 208, 552

Weaver-Hightower, Rebecca, 12, 53, 544

Weber, Anne-Gaëlle, 42, 43, 45, 120, 545

Wells, Herbert George, 17, 18, 19, 21, 22, 28, 45, 118,
141, 144, 145, 146, 147, 151, 162, 171, 182, 185,

193, 197, 212, 232, 235, 242, 264, 268, 272, 289,
292, 327, 328, 330, 336, 355, 394, 401, 405, 409,
427, 443, 453, 459, 468, 471, 488, 489, 490, 494,
511, 512, 517, 519, 529, 534, 535, 548, 549, 555,
556

Westphal, Bertrand, 14, 15, 22, 154, 333, 335, 349,
353, 358, 359, 362, 363, 396, 398, 399, 413, 470,
516, 540

White, Andrea, 18, 43, 127, 128, 238, 550, 551

White, Kenneth, 463

Wiener, Martin J., 119, 123, 141, 549

Wyss, Johann David, 52, 534

Y

Youngs, Tim, 184, 545

Z

Ziethen, Antje, 463, 541

Zola, Émile, 16, 142, 240, 419, 489, 539

INDEX DES ÎLES

- Aepyornis Island (« Aepyornis Island »), 5, 21, 144, 152, 161, 185, 232, 279, 309, 312, 338, 452, 458, 468, 529
- Atlantide (*Timée, Critias*), 29, 31, 37, 52, 62, 63, 129, 153, 154, 348
- Australie, 40, 91, 181
- Avalon, île d', 30, 33
- Bahamas, 35
- Bienheureux, îles des, 29, 30, 42, 46, 49
- Bornéo, 21, 22, 43, 162, 344
- Brebis, île aux (*Voyage de saint Brendan*), 31
- Calypso, île de (*Odyssée*), 28
- Corail, Île de (*The Coral Island*), 52, 542
- Cuba, 35
- Cyclopes, île de (*Odyssée*), 28
- Cythère, 39, 147, 149, 152, 155, 157, 254, 313, 532
- Earraid, île d', 157, 158, 162, 164, 243, 248, 286, 287, 339, 431, 467, 479, 482, 517
- Éole, île de (*Odyssée*), 28, 31
- Falesá, Île de (*The Beach of Falesá*), 20, 21, 154, 160, 161, 162, 168, 170, 172, 179, 181, 184, 187, 188, 190, 191, 198, 199, 216, 231, 295, 305, 308, 310, 337, 338, 341, 356, 357, 358, 365, 397, 428, 468, 478, 497, 498, 499, 503, 529, 552, 553
- Great Isabel, la (*Nostramo*), 159, 164, 287, 297, 412, 414, 437, 448
- Guanahani (San Salvador), 35, 84
- Haïti (Hispaniola), 35
- Hawaï, archipel d', 43, 79, 88, 275, 342, 398, 399, 423
- Hermosa (*Nostramo*), 412
- Île-poisson, 31, 52, 72, 73, 76, 100
- Isabels, les (*Nostramo*), 159, 302, 412, 413, 414, 424, 440, 448, 451
- Ithaque, 27
- Japon, 35
- Java, île de, 295, 413, 421, 451, 452
- Juan Fernandez, Archipel, 45
- Laputa (*Gulliver's Travels*), 50
- Little Isabel, la (*Nostramo*), 412
- Lotophages, île de (*Odyssée*), 27, 100
- Madagascar, 54, 75, 77, 96, 445
- Malais, Archipel, 17, 43, 45, 186, 268, 400, 420, 463, 517
- Midway, île de (*The Wrecker*), 156, 157, 159, 276, 278, 281, 284, 305, 340, 341, 351, 352, 382, 383, 384, 385, 412, 416, 423, 435, 448, 449, 454, 474
- Molokai, 218, 398
- Mull, île de, 164, 243, 286, 297, 338
- New Island (*The Ebb-Tide*), 152, 153, 158, 160, 230, 323, 348, 349, 372, 448, 449, 457, 508
- Nouvelle-Zélande, 40
- Patmos, 31, 68
- Patusan (*Lord Jim*), 22, 158, 159, 162, 163, 166, 167, 173, 174, 182, 206, 207, 208, 226, 237, 248, 249, 250, 275, 341, 344, 345, 348, 353, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 390, 391, 394, 412, 413, 416, 419, 433, 434, 435, 453, 485, 486, 495, 502, 504, 506, 508

Phéaciens, île des (*Odyssee*), 28, 31, 81

Pines, île de, 49, 50, 64, 82, 271, 543

Saint Brendan, île de, 32

Samburan, île de (*Victory*), 159, 161, 168, 182, 183,
220, 290, 291, 295, 325, 343, 356, 371, 391, 400,
413, 420, 421, 451, 455, 471, 472, 477, 485

Samburan, Île de (*Victory*), 400, 471, 472

Samoa, 322, 402, 403, 473

Sirènes, île des (*Odyssee*), 28

Soleil, île de (*Odyssee*), 28, 31

Tahiti (nouvelle Cythère), 21, 41, 44, 49, 56, 70, 83,
85, 86, 151, 153, 154, 155, 157, 158, 160, 176, 181,
253, 346, 348, 399, 454, 486, 518

Thrumb-cap, île de, 66

Thulé, Ultima, 29, 30, 60, 65, 66

Taprobane (Sri Lanka), 29, 30

Treasure Island (*Treasure Island*), 17, 20, 21, 54, 141,
142, 144, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 158, 159,
198, 200, 202, 205, 206, 209, 216, 244, 247, 258,
259, 267, 269, 274, 292, 293, 294, 307, 310, 312,
313, 314, 316, 359, 362, 364, 365, 373, 383, 409,
413, 421, 443, 445, 446, 448, 449, 451, 465, 466,
467, 468, 476, 477, 478, 480, 482, 496, 529, 531,
546, 548, 550, 554, 555

Utopie, île d' - (*L'Utopie*), 37, 39, 47, 52, 59, 61, 62, 72,
83

Walpole Islet (*Lord Jim*), 155, 158, 275

INDEX DES ŒUVRES DU CORPUS

- « Aepyornis Island » (Wells), 5, 21, 144, 152, 161, 185, 232, 279, 280, 309, 312, 336, 338, 452, 453, 458, 468, 529
- Beach of Falesá, The* (Stevenson), 5, 20, 21, 154, 160, 161, 162, 168, 169, 170, 171, 172, 179, 180, 181, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 199, 216, 217, 231, 259, 295, 296, 305, 308, 310, 337, 338, 341, 356, 357, 358, 365, 366, 397, 428, 468, 478, 497, 498, 499, 500, 503, 529, 553
- «Bottle Imp, The » (Stevenson), 5, 177, 218, 219, 231, 429
- Ebb-Tide, The* (Stevenson), 5, 21, 22, 144, 152, 153, 154, 158, 160, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 194, 195, 196, 197, 199, 208, 211, 212, 213, 214, 230, 231, 233, 235, 236, 240, 241, 242, 252, 253, 254, 260, 261, 274, 296, 298, 304, 308, 309, 322, 323, 329, 346, 347, 348, 349, 350, 353, 362, 372, 373, 374, 387, 388, 389, 392, 399, 411, 424, 433, 434, 439, 448, 454, 456, 457, 458, 473, 479, 480, 483, 486, 496, 504, 506, 508, 529, 549, 552, 553, 554, 555
- « In the Avu Observatory » (Wells), 5, 21, 162, 232, 328, 468, 529
- Island of Doctor Moreau, The*, 5, 17, 21, 28, 144, 152, 158, 159, 171, 184, 185, 196, 197, 198, 199, 200, 212, 214, 232, 234, 235, 243, 255, 256, 257, 261, 268, 280, 281, 282, 284, 290, 295, 302, 308, 309, 326, 327, 328, 329, 355, 369, 370, 371, 381, 389, 390, 401, 409, 410, 438, 439, 442, 443, 452, 456, 457, 458, 468, 471, 478, 490, 493, 494, 502, 503, 504, 505, 555, 556
- « Isle of Voices, The » (Stevenson), 5, 21, 158, 160, 177, 178, 184, 187, 193, 218, 231, 275, 276, 297, 310, 338, 357, 358, 398, 406, 426, 428, 468, 499, 500, 529, 553
- « Jimmy Goggle's the God » (Wells), 5, 151, 168, 193, 194, 242, 243, 307, 503, 529
- Kidnapped* (Stevenson), 5, 20, 22, 157, 158, 162, 164, 186, 192, 226, 227, 243, 248, 268, 283, 284, 285, 286, 297, 338, 339, 363, 381, 406, 407, 408, 426, 428, 429, 472, 479, 529, 535, 553
- Lord Jim* (Conrad), 5, 22, 124, 143, 155, 156, 158, 159, 160, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 173, 174, 175, 182, 205, 206, 207, 210, 211, 212, 222, 223, 224, 226, 231, 234, 237, 238, 239, 240, 248, 249, 250, 251, 252, 268, 273, 274, 275, 289, 290, 296, 297, 311, 312, 329, 330, 341, 344, 345, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 390, 391, 407, 409, 412, 416, 417, 418, 419, 420, 429, 433, 434, 435, 436, 441, 442, 453, 454, 459, 460, 468, 469, 476, 485, 486, 487, 492, 493, 495, 500, 501, 502, 505, 508, 529, 550, 551, 553
- Nostramo* (Conrad), 5, 22, 159, 164, 200, 231, 232, 238, 251, 252, 254, 260, 263, 264, 268, 281, 287, 288, 289, 297, 298, 301, 302, 308, 316, 317, 354, 368, 369, 370, 387, 410, 411, 412, 413, 414, 417, 424, 426, 437, 438, 439, 440, 441, 448, 449, 451, 455, 468, 491, 492, 500, 501, 529, 535, 550, 552

« Treasure in the Forest, The » (Wells), 5, 21, 144,
182, 183, 272, 295, 311, 315, 316, 367, 368, 468,
475, 477, 490, 529

Treasure Island (Stevenson), 5, 17, 20, 21, 54, 141, 142,
144, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 158, 159, 198,
200, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 216, 225,
226, 239, 244, 245, 246, 247, 258, 259, 267, 269,
270, 271, 272, 273, 274, 284, 292, 293, 294, 307,
310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 359, 360, 361,
362, 364, 365, 373, 383, 409, 413, 421, 422, 443,
444, 445, 446, 448, 449, 450, 451, 465, 466, 467,
468, 476, 477, 478, 480, 482, 496, 529, 531, 546,
548, 550, 554, 555

Victory (Conrad), 5, 22, 159, 160, 161, 163, 168, 176,
180, 181, 182, 183, 199, 200, 208, 209, 210, 211,

212, 213, 219, 220, 221, 222, 223, 228, 229, 231,
232, 234, 236, 239, 250, 268, 290, 291, 295, 302,
303, 304, 311, 316, 323, 324, 325, 326, 343, 344,
371, 391, 392, 400, 401, 408, 411, 413, 420, 421,
440, 442, 447, 451, 452, 454, 455, 468, 471, 478,
483, 484, 485, 488, 529, 548, 549, 550, 551, 552

Wrecker, The (Stevenson), 5, 20, 21, 155, 156, 157, 158,
159, 165, 168, 190, 214, 215, 227, 228, 232, 233,
234, 235, 239, 251, 255, 262, 263, 267, 268, 276,
277, 278, 279, 284, 294, 299, 300, 301, 305, 306,
307, 310, 312, 317, 318, 319, 320, 321, 330, 340,
341, 342, 345, 346, 352, 353, 356, 380, 382, 383,
384, 385, 386, 394, 395, 408, 409, 412, 413, 414,
415, 423, 426, 435, 436, 437, 448, 449, 452, 453,
454, 456, 459, 470, 474, 475, 478, 481, 482, 483,
490, 491, 494, 495, 518, 529, 552, 554, 555