



## Carnets

Revue électronique d'études françaises de l'APEF

Deuxième série - 17 | 2019

L'île : prisme de la connaissance ou reconnaissance du monde

---

# Trois auteurs aux limites de l'île J.-L. Coudray, J. Banville, S. Dagerman

Éric Fougère

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/carnets/10043>

DOI : 10.4000/carnets.10043

ISSN : 1646-7698

### Éditeur

APEF

### Référence électronique

Éric Fougère, « Trois auteurs aux limites de l'île J.-L. Coudray, J. Banville, S. Dagerman », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 17 | 2019, mis en ligne le 30 novembre 2019, consulté le 07 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/10043> ; DOI : 10.4000/carnets.10043

---

Ce document a été généré automatiquement le 7 janvier 2020.



*Carnets* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons - Attribution – Pas d'utilisation commerciale 4.0 International.

---

# Trois auteurs aux limites de l'île J.-L. Coudray, J. Banville, S. Dagerman

Éric Fougère

---

- <sup>1</sup> Si la réponse au pourquoi d'un lieu va souvent de soi dans la littérature de genre, où le lieu fait sens, on peut se poser la question quand il n'y a pas de motif apparent de situer l'action d'un roman dans tel endroit plutôt que dans tel autre. Avec *Les deux îles de Robinson*, de Jean-Luc Coudray, l'affaire est entendue : la robinsonnade, impliquée dès le titre, a besoin d'une île. Avec *Le monde d'or* de John Banville, en revanche, on ne sait pas que le roman doit se dérouler sur une île avant de le lire. Il y a bien naufrage (à tous les sens du mot), mais toute autre affinité possible avec la robinsonnade y reste épisodique, et c'est par un jeu plus complexe, au second degré, que l'insularité s'explique. Avec *L'île des condamnés*, de Stig Dagerman, l'île n'est pas non plus thématifiée par une référence explicite au fameux naufragé solitaire, avec lequel elle instaure un lien de détermination réciproque aussitôt que le lecteur est transporté sur une île déserte. Elle l'est par une caractérisation (des « condamnés »...) qui la remotive en direction d'un dénouement qu'on pressent fatal et d'une intention que le titre annonce allégorique. On distinguera par conséquent trois cas de figure. Au niveau référentiel : une île de Robinson (mais pourquoi « deux îles » ?) ; en termes de citation textuelle au sens large : il est (du moins chez Banville) non seulement beaucoup question du mystérieux tableau d'un certain Vaublín (dans lequel on reconnaît *L'embarquement pour Cythère* de Watteau) mais encore, incidemment, d'écrivains (Defoe, Swift, Diderot, Rousseau, Wyss, Dumas, Stevenson<sup>1</sup>...) connus pour leurs accointances avec l'insularité ; sur un plan conceptuel : une idée de condamnation, commune à Banville et Dagerman en tout cas (mais pourquoi donc ? à quoi donc ?). À chaque fois, l'île est interrogée dans ce qui la rend de plus en plus sujette à des flottements par-delà son lieu commun. De là trois définitions suivies de trois questions. L'île est le décor obligé d'une action : qu'est-ce qui s'y passe ? L'île est un palimpseste : de quel texte effacé l'est-il ? Qu'est-ce qui s'y trace ? L'île est la représentation plus ou moins convenue d'une idée : qu'est-ce qui s'y pense ?

## Les deux îles de Robinson

- 2 Pour parler d'appel du large et d'embarquement, le Robinson de J.-L. Coudray dit qu'il prend l'eau (Coudray, 2006 : 13). Pour dire la vie terrienne et rangée de ses frères et sœurs, il parle d'« appels de la mort » (*ibid.*). Une fois Robinson naufragé, l'alternance entre récit à la troisième personne et pages de journal à la première personne fait coexister béate apathie (par un éternel présent qui n'a d'équivalent que la gratuité d'une heureuse abondance) et spectacle à peu près constant de la mort des compagnons d'équipage infortunés rejetés sur le bord de la mer. « [E]ffrayante lisibilité » (Coudray, 2006 : 35) d'une île où le paradis « catastrophé » (Coudray, 2006 : 74) d'un naufragé délivré des nécessités de la survie côtoie l'« enfer sans douleur » (Coudray, 2006 : 54) d'un survivant libéré des « raisons de la vie » (Coudray, 2006 : 35). « [É]rosion universelle » (Coudray, 2006 : 40) de la « longue suite » (Coudray, 2006 : 60) ensoleillée des jours sans âme : « Il était (...) entièrement prisonnier de sa jeunesse et de sa santé, absurdement debout dans un décor qui n'avait même pas la dignité de lui imposer des contraintes et dont les propositions paradisiaques, en prévenant tous les besoins de son corps, niaient son âme. » (Coudray, 2006 : 52) Si le cadre est celui d'une île déserte, en effet, c'est parce que, d'abord, il ne s'y passe absolument rien. Si cette île est une allégorie, celle-ci ne l'est que du *non-sens* dont elle est l'image éclatante et muette : « En vérité, bien que mon histoire ne présente aucun mystère, je ne puis la comprendre. L'évidence de ma situation, sa clarté m'aveuglent avec la brutalité des soleils tropicaux. » (Coudray, 2006 : 41) Si l'île est un palimpseste, sa transparence en fait un décalque où « [t]out est parfaitement lisible » (*ibid.*), où « tout est dit, tout est offert » (Coudray, 2006 : 42). L'issue du face-à-face entre la mer et la mort est interdite en raison d'une immortalité qui condamne l'homme à durer dans la « contemplation glacée, immobile et sans espoir » (Coudray, 2006 : 41) d'un au-delà strictement semblable à l'ici-bas.
- 3 Quand Robinson doit quitter son île et rallier celle où se mettre à l'abri des sauvages, eux-mêmes arrivés sur l'île de Robinson pour se mettre à l'abri d'une éruption volcanique, une autre éruption l'oblige à fuir à son tour. Et ce sont de nouveau des monceaux de cadavres. Et l'autre île est ainsi désespérément la même, en miroir, à ceci près que la relation s'inverse, ouvrant la possibilité d'une altérité par-delà les effets d'identité du double : « [A]lors que la lente dégradation des corps de ses camarades marins avait occupé son esprit jusqu'à masquer le visage de ses proches, l'apparence de ces visages différents [ceux des cadavres indigènes après l'éruption] lui rappela des expressions de sa mère, de son père ou de ses nombreux frères et sœurs. » (Coudray, 2006 : 61) Au point que, par un dernier effet de symétrie quand Robinson fait connaissance avec une indigène, unique survivante après le cataclysme, il la laisse le dépouiller de ses défroques européennes et l'affubler d'un pagne et part avec elle, Adam sauvé des eaux de la tempête, Ève épargnée par les feux du volcan, témoignant du dénouement diluvien qui fait que la dualité première est finalement dissoute en unité. L'indétermination de l'île — enfer ou paradis, sauvage ou civilisée — n'a pas disparu pour autant. Le raz-de-marée par où le roman se finit le laisse en fait ouvert à trois interprétations possibles. Ou bien la destination finale est une troisième île, une fois quittée la seconde et doublée la première à la force des pagaies d'une pirogue. Ou bien (s'il est vrai que le titre du roman ne fasse état que de deux îles et que, tout au long, n'y soit fait mention d'aucune autre) c'est la première île à laquelle on est ramené

par un aller-retour où le paysage est décrit comme il l'avait été, depuis la mer (falaises ignorées, grottes bleues, plages blanches...) au premier départ de Robinson fuyant l'intrusion des indigènes empêchant qu'il ne profite de l'arrivée d'un navire européen venu se rafraîchir en eau douce et vivres. Ou bien... ce sont des limbes, *entre* enfer et paradis, comme en attesterait la présence d'« enfants cuivrés » (Coudray, 2006 : 82) morts sans baptême<sup>2</sup>.

- 4 Trois interprétations, trois niveaux de lecture. Au niveau dramatique, on s'aperçoit que chaque événement (si peu qu'il y en ait) fait redondance : éruptions volcaniques en série, jonchées de cadavres à répétition, relâches de navires, empreintes de pieds sur le sable... À chaque fois, ce qui survient sur une île arrive à nouveau sur l'autre en manière de réplique : une fois sur l'île où le naufragé se décivilise, une fois sur celle où celui-ci se laisse ensauvager dans les mains de la jeune indigène. Ainsi tout va de pair, y compris le nouveau couple assurant la symétrie des deux îles en présence, et, logiquement, jusqu'au possible retour de la seconde à la première, en relation spéculaire. Au niveau symbolique, une autre hypothèse est que la dernière île échappe à l'emprise du double et du miroir et demeure en quelque sorte hors-champ, comme un point de fuite aveugle où l'horizon de la catastrophe est suspendu, tiers espace où le sens hésite et se donne en spectacle apocalyptique. Île de la mort ? Île des limbes ? À tout le moins troisième île, absente, indéfiniment repoussée : le couple en approche, arrive en vue de la plage, et l'action s'arrête alors, impossible à consommer. Ce qui nous amène en dernier ressort à la poétique insulaire et donc à la place à faire aux postérités de Robinson. De tous les motifs à l'honneur en robinsonnade, il en est un qui retient particulièrement l'attention parce qu'il est au cœur des dispositifs de réécriture, c'est celui de l'empreinte. Or, elle est à moitié effacée (cf. Coudray, 2006 : 58) sur le sable avant que celui-ci ne soit « remodelé » (Coudray, 2006 : 82) par des jeux d'enfants qu'on ne peut s'empêcher de considérer, métaphoriquement, comme les enfants de Robinson. Le dernier mot du roman de Robinson, qui finit par le verbe *commencer*, confirme à la fois le niveau dramatique et le niveau symbolique. Il y a bien reprise, avec une symétrie qui fait que la fin du récit se reflète en son début, mais le cercle de l'île et du livre est ouvert : une île est le commencement d'une autre.

## Le monde d'or

- 5 Alors que, dans *Les deux îles de Robinson*, la dimension temporelle est quasi nulle, entre une fin qui n'en est pas une et le recommencement supposé d'une île (une autre ou la même) indifférente à la durée, ce n'est pas le cas dans *Le monde d'or*. Une bonne partie de ce roman, dont le titre original est *Ghosts*, explore en effet le passé des personnages. Ils en sont les fantômes à la façon dont ils sont prisonniers de leur île. Un premier point : cette île est présentée comme un « petit cercle » (Banville [1993] 1994 : 13) où le groupe endimanché de naufragés du début n'a rien de plus pressé que de vouloir être ailleurs. Ils ont échoué par la faute d'un « nautonier » pris de boisson qui les a laissés débarquer pour constater qu'« il n'y a pas d'ailleurs. Il n'y a qu'ici. » (*Ibid.*) Ici, c'est-à-dire un « petit univers (...) en train de venir au monde » (*ibid.*) et dans lequel il est permis, parce que le nom de Cythère est rapidement mentionné, de voir un tableau de Watteau. L'île est habitée par une population dont trois individus se détachent : un vieux professeur expert en histoire de l'art appelé Kreutznaer (du nom dont la déformation, dans le roman de Defoe, donne, en anglais, Crusoe), son serviteur, Licht,

et leur hôte au passé trouble et coupable à qui le roman confie partiellement le récit de l'histoire à la première personne et le soin de rédiger des notes sur l'œuvre et la vie du peintre Vaublin, alias Watteau, dont le professeur s'est progressivement désintéressé. Ce dernier vit reclus dans une « tour de verre » (Banville [1993] 1994 : 85) au sommet de la maison qui sert de refuge aux excursionnistes ayant fait naufrage et dont l'un d'eux, qui a connu le professeur il y a longtemps, menace de le faire chanter pour des raisons qui restent obscures. On ne connaît pas davantage la nature exacte des crimes anciens perpétrés par le narrateur dans un précédent roman d'une trilogie dont *Le monde d'or* est le second volet. Tout juste apprend-on que l'île où lui-même a trouvé l'hospitalité, quand il est sorti de prison, ressemble à ce qu'il appelle une « île pénitentiaire » (Banville [1993] 1994 : 33), au sens où s'y fait pénitence.

- 6 Un second point : chaque personnage, en prison dans sa conscience, est décrit comme une « monade » (Banville [1993] 1994 : 38), insularisé de manière à ce que le lieu confiné dans lequel il vit vive en lui de plus en plus concentriquement (de l'île à la maison, de cette dernière à la chambre), à l'« échelle miniature » (Banville [1993] 1994 : 58) de cercles à chaque fois plus étroits, dans le goût des personnages de Vaublin-Watteau « placés ici et là, isolés dans le décor, chaque personnage étant (...) la source de son propre éclairage » (Banville [1993] 1994 : 97) — ou dans l'idée caressée par le narrateur à la première personne, en présence des plantes du jardin qu'il se complaît à regarder pousser narcissiquement, d'être un « agent de l'individuation », comme si chaque être, « incarnation de [lui]-même » (Banville [1993] 1994 : 166), était l'idée même de sa propre évidence. Et c'est là le troisième point : la prison de l'être est un « écrin de verre » (Banville [1993] 1994 : 186, 209) où chaque île humaine est à la vue d'une autre. Une collection de « monomorphe[s] » (Banville [1993] 1994 : 38) y fait le jeu de « mondes multiples » (Banville [1993] 1994 : 191) où l'individu n'est jamais qu'une version de lui-même entre d'autres versions possibles. Ainsi de Vaublin, qu'on appelle indifféremment Faublein, Vanhoblin, Vanhobelljin, et dont chaque version s'assemble avec l'autre et déteint dessus. Palimpseste humain dont l'original est si difficile à différencier de la copie que le faux, produit par un double inconnu du peintre, a tout du vrai. « S'il s'agit d'un faux, à quoi ressemble donc l'authentique ? Et si ce n'est pas Vaublin qui l'a peint, alors qui ? Qui a été son<sup>3</sup> négatif ? » (Banville [1993] 1994 : 267) Ou comme avec ce portrait de Pierrot du même Vaublin, dont le passage aux rayons X établit que son visage, avant le repentir du peintre, était celui d'une femme (cf. Banville [1993] 1994 : 248).
- 7 « [P]as mort et (...) pas vivant non plus » (Banville [1993] 1994 : 97), ainsi se représente-t-on chacun des personnages des tableaux de Vaublin de même que ceux du roman, silhouettes indiquant tout au plus un moment du monde appelé le « moment humain » (Banville [1993] 1994 : 245). Situé à distance égale entre les fantômes et les anges essaimés dans tout le roman comme autant de *négatifs* ailés, le *moment humain* signifie ce par quoi le monde est révélé dans ce qu'il a de ni vrai ni faux mais d'indécidable et d'irrédiablement perdu. « Derrière le langage qu'ils [les personnages] utilisent, d'autres langages s'expriment en silence, qu'ils connaissent et que, pourtant, ils évitent d'employer, les langages de l'enfance et de la perte. » (Banville [1993] 1994 : 87) À mi-chemin de la fenêtre et du miroir, ce monde — une de ses variantes — est donc à son tour appelé « parallèle » (Banville [1993] 1994 : 69) en ceci que ce ne sont ni la réalité ni son reflet qui s'y font jour, mais quelque chose comme la possibilité de son invention. Quand il est noté qu'« [u]n petit univers est en train de venir au monde » (Banville

[1993] 1994 : 13) au début du roman, le soupçon nous vient que ce monde est précisément celui que le roman se donne pour fonction de produire en faisant de l'île un « mobilier des vies d'autrui » (Banville [1993] 1994 : 238) : vie de Vaublin, dont il est déclaré qu'il habitait l'île de la Cité (Banville [1993] 1994 : 143), vie des pèlerins de Cythère évoquant les touristes naufragés du roman reliés par tout un réseau d'attirances érotiques, vie du narrateur et biographe de Vaublin se débattant dans des questions de paternité, sous les yeux du professeur Kreutznaer omniprésent mais fantomatique, à l'image de toute une petite humanité lointaine anamorphosée par le verre déformant de dispositifs où les tableaux de Vaublin (notamment *L'embarquement pour Cythère* et *Gilles*) ont pour effet de multiplier les mondes et de croiser les lignes et les briser.

Vies, autres vies ! Elles sont myriades (...). Mondes imbriqués (...). Ce n'est pas notre monde qui s'y reflète. C'est un lieu tout à fait autre, un univers habilement construit pour imiter le nôtre. (...) Des défauts fleurissent dans le verre, des bribes de tain se détachent et dévoilent les habitants de ce monde (...) inverse, qui mènent leur vie sans s'apercevoir de quoi que ce soit. (Banville [1993] 1994 : 68-69)

- 8 Nous ne possédons des vies d'autrui que des fragments comparables aux débris d'un naufrage : « C'est l'immobilisme même de leur monde qui leur permet de tenir ; si elles bougeaient, elles mourraient, s'effriteraient en poudre et ne laisseraient rien derrière elles, hormis quelques bribes de dentelles fragiles, un nœud en satin, une boucle de chaussure » (Banville [1993] 1994 : 110). Comme avec les tableaux de Vaublin, les éléments qui constituent l'île ont tout à voir avec la composition morcelée d'un roman dont le centre « n'est jamais où il semble être, n'est jamais central, ni même manifestement significatif ; (...) il peut s'agir (...) d'un coin de ciel, du pli d'une robe, d'un chien en train de se gratter l'oreille, de n'importe quoi » (Banville [1993] 1994 : 144). Deux conditions cependant. L'une est que « manque quelque chose, quelque chose qui n'est délibérément pas dit » (Banville [1993] 1994 : 47-48). L'autre est que s'ouvre un espace autre, un « troisième espace » (Banville [1993] 1994 : 263), qui n'appartient pas plus à la vie d'autrui qu'au monde, et qui pourrait bien être le lieu de l'absence même où toute œuvre a sa réalité fictionnelle, à l'instar de ce *monde d'or* inspiré de *L'embarquement pour Cythère* et qui fonctionne à l'envers. On n'embarque pas pour Cythère : on ne fait qu'en partir. À la structure en miroir des *Deux îles de Robinson* correspond celle emboîtée du *Monde d'or*. Un schéma référentiel, dans le roman de Coudray, joue sur la figure du double, où le modèle est un Robinson dont l'histoire est reproduite en celle de son successeur. Un schéma textuel, avec le roman de Banville, fait changer de statut le double : il ne s'agit plus de reproduction (double d'identité) mais de substitution. Si, dans *Le monde d'or*, il y a tant de fantômes, c'est parce que les vivants sont dépossédés d'eux-mêmes et ne sont plus que des récits. Quand, comme on l'a vu, *Les deux îles de Robinson* procède en alternant voix narrative à la troisième personne et voix narrative à la première personne (journal de Robinson), ces voix passent indifféremment de l'une à l'autre et sans solution de continuité dans *Le monde d'or*. Elles y tendent à se confondre au point que le roman n'est lui-même autre qu'une de ses versions possibles.

## ***L'île des condamnés***

- 9 Il y a peu de choses à dire du décor et de l'action de *L'île des condamnés*. Sept naufragés, mourant sur une île inhospitalière habitée seulement par de grands lézards et des

oiseaux prédateurs, semblent ne rien avoir d'autre à faire qu'y disparaître en continuant jusqu'au bout de parler d'eux comme autant d'isolats. L'île est un théâtre de leur conscience encore plus que des circonstances attendues de la fin programmée de leur existence. À chaque personnage on voit correspondre un moment de la journée divisée par autant de chapitres avec (en dépit de plongées dans le passé suffocant des personnages) unité de lieu, de temps, d'action, de ton (tous parlent le même langage kierkegaardien) : « Soif de l'aube » (Lucas Egmont : personnage épris de justice et qui, sur l'île, va vider le dernier bidon d'eau des naufragés comme il avait, dans sa vie passée, détourné les fonds de la banque où il travaillait), « Paralysie du matin » (Jimmie Baaz : ancien champion de boxe adulé dans son pays mais obsédé par « la boue de ses souvenirs » [Dagerman [1955], 1972 : 62] et le besoin de fuir sa vie), « Faim du jour » (Tim Solider : individu « désespérément soumis à tous » [Dagerman [1955], 1972 : 74]), « Chagrin du soleil couchant » (Madame : femme adultère humiliée par un mari paralytique et mère d'un enfant handicapé mental et physique), « Soumission du crépuscule » (Boy Larus : aviateur finlandais ne rêvant que d'héroïsme et ne réussissant qu'à laisser mourir au combat l'un de ses compagnons pour ne pas désobéir aux ordres), « Nostalgie du soir » (jeune Anglaise : névrosée par une éducation puritaine et ne tombant amoureuse de Baaz que parce que l'envie de mourir et la paralysie de ce dernier le rendent impropre aux caresses), « Feux de la nuit » (Ernst William : homme insensible et solitaire absolu, qui n'est occupé que de la meilleure façon de mourir — « qu'est donc toute la littérature en face d'un seul suicide intelligent ? La vie est-elle autre chose qu'une tentative manquée de suicide ? » [Dagerman [1955], 1972 : 185]) Autant de personnages, autant d'îles humaines enfermées dans un aspect particulier de leur angoisse à tous.

- 10 Un bestiaire est là pour éclairer chaque portrait de cette galerie de parfaits inadaptés : le poney (Lucas Egmont), l'araignée (Jimmie Baaz), l'oiseau (Tim Solider), le lézard (Madame), le renard (Boy Larus), les petites bestioles (jeune Anglaise), le serpent (Ernst William). Et c'est justement sur la conception de l'effigie d'un lion que se construit la seconde partie du roman, dont ce lion vient couronner la portée symbolique, une fois que tous les personnages auront été présentés séparément dans la première partie. Le roman de Dagerman, à l'exemple du roman baroque ou de ceux de Melville (*Omoï*, *Typee*, mais surtout *Mardi*), se veut symbolique. On le note à la façon dont les rares éléments du décor insulaire induisent une allégorie bien marquée : « l'épave brisée penchée sur la lagune comme si elle cherchait à boire, la mer bleue et indifférente comme le ciel et le silence, et, haut dans le ciel, le mince sillon creusé ineffaçablement par la fumée du navire du désir : une fente sur l'éternité » (Dagerman [1955], 1972 : 229). Tout un symbole, encore, est la seule action de survie du roman, quand Tim Solider, au lieu d'une caisse de vivres qu'il risque sa vie pour aller chercher sur une falaise, ne revient qu'avec de la verroterie. « Nos réalisations ne sont-elles pas (...) si pitoyables que le combat que nous avons mené pour elles perdrait toute valeur si nous ne lui donnions pas une importance symbolique, une importance de combat en tant que combat ? » (Dagerman [1955], 1972 : 267) C'est toute la question du « Combat pour le lion » (titre de la seconde partie du roman) :

(...) est-ce bien intelligent, au lieu de lutter pour survivre, de se battre sur la façon de graver un lion ? Mais si nous tentions de vivre, si nous commençons à pêcher des poissons ou à creuser à la recherche d'une source, si nous mettons tout en jeu pour essayer de survivre quelques heures de plus, ne serait-ce pas là aussi une action symbolique, un symbole de la survie ? — non pas de notre survie personnelle qui ne nous concerne pas le moins du monde, nous suicidés en puissance, mais un

symbole de la survie du genre humain qui ne nous concerne pas réellement non plus, mais dont notre imagination particulièrement douée pour les symboles est si tentée de s'occuper. Toutes nos actions ne sont-elles pas symboliques ? Y en a-t-il qui soient dénuées de sens ? On peut se demander aussi : y a-t-il des actions qui aient un sens, n'y a-t-il pas que des actions symboliques ? Et même si pour le spectateur ces actions sont folles et absurdes, ne prennent-elles pas un sens quand nous leur donnons un but symbolique ? (Dagerman [1955], 1972 : 271)

- 11 « [D]ire au moins la moitié de la vérité du mensonge du monde » (Dagerman [1955], 1972 : 276) est le but. Il est poursuivi, dans l'incertitude où les naufragés sont de savoir si le lion doit symboliser « la solitude ou la communauté » (Dagerman [1955], 1972 : 277), « [l]a terreur ou l'harmonie » (*ibid.*), grâce à l'action dite de « l'identificateur » (Dagerman [1955], 1972 : 276) par quoi chacun « doit devenir semblable à l'un de ceux avec lesquels il s'est identifié » (*ibid.*), car « il n'est pas d'innocent dont le regard soit aussi innocent que celui du coupable » (Dagerman [1955], 1972 : 192) — « il n'existe pas de différence dans le monde des symboles » (Dagerman [1955], 1972 : 283). Il n'y a pas non plus de différence entre les choses et ce qu'on en ressent : « [l]a culpabilité c'est se sentir coupable » (Dagerman [1955], 1972 : 208). Si bien que le « *no man's land* » (Dagerman [1955], 1972 : 217) de l'île est aux condamnés de Dagerman ce que le *huis clos* de Sartre est aux siens dans la pièce éponyme. Seuls ensemble au sein du lieu confiné qui les observe à tout instant, prêt à fondre sur eux comme le font lézards et oiseaux, les naufragés le sont (naufragés) de la vie. Le « seul œil heureux de l'île » (une plage de sable enfoncée comme une membrane sur la surface immobile de la lagune) est un « œil aveugle » (Dagerman [1955], 1972 : 214). Pas d'autre échappatoire qu'une fidélité sans faille à « l'indifférent maléfice du monde » (Dagerman [1955], 1972 : 267). Fidèle à son « chagrin », sa « faim », sa « soif », son « sexe », son « obéissance », sa « paralysie », sa « peur », et surtout sa « mort » (Dagerman [1955], 1972 : 295). Sur l'océan de la faute, il n'y a pas « une seule île de pardon » (Dagerman [1955], 1972 : 199). Ce n'est pas le Robinson de Defoe, figure énergique en qui l'île est refaite à l'image du monde civilisé, mais Sisyphe et son rocher (cf. Dagerman [1955], 1972 : 238), Ajax et ses plaies (cf. Dagerman [1955], 1972 : 225) qu'on identifie derrière les personnages de Madame et de Lucas Egmont blessé par un lézard à la poitrine. On ne peut s'évader de l'île ; on ne peut que la fuir *en* elle ; on ne peut s'échapper qu'en y restant. Telle est la leçon finale : au « fond du monde » (Dagerman [1955], 1972 : 290) qu'est devenue l'île,

on peut poser n'importe quelle question et penser n'importe quelle pensée sans avoir à craindre l'inconnu ni l'étourdissante profondeur qui se cache derrière. Le fond du monde est débarrassé de la peur en ce sens qu'il constitue un fond sûr pour toute peur, il est débarrassé de la peur aussi parce que celui qui échoue là connaît déjà toutes sortes de peurs (...). Mais le fond du monde est aussi débarrassé de l'amour, de la haine de la faute, débarrassé de la joie et de l'espoir, débarrassé des déceptions, car le chercheur qui tombe est dépouillé en chemin de tout ce qui lui allait et ne lui allait pas, il est entièrement nu, plus nu que jamais (...), il peut ainsi déterminer sa position dans le monde, il est déjà comme le mort qui, les yeux fermés, observe le lieu de sa noyade. (Dagerman [1955], 1972 : 291)

## Pourquoi l'île ?

- 12 Dans un petit livre de réflexions croisées sur l'île d'Ouessant, Françoise Péron, géographe, et Emmanuel Fournier, philosophe, essaient d'élucider pourquoi l'île est un lieu qui porte à l'Ailleurs et qui prête à s'enraciner. Parlant du temps îlien, F. Péron résume bien le paradoxe en disant qu'il « se replie sur un point qui s'étend à l'infini »



(Péron, Fournier, 2015 : 65). « Merveilleuse ambivalence de l'île », ajoute E. Fournier, « elle me libère en m'enfermant et m'enferme en me libérant. (...) Je suis de l'île parce que j'en pars et que je l'ouvre sur ce qui n'est pas elle. » (Péron, Fournier, 2015 : 71) Ces pensées rendent assez bien compte de ce qui se passe avec le choix de l'île en littérature, et tout particulièrement dans le roman. Dans celui de J.-L. Coudray, l'île se lit comme une réécriture de *Robinson*. Pourquoi *deux îles* ? Une première explication serait que, si le roman s'inscrit dans la série des robinsonnades antérieures auxquelles il se réfère, il ne doit pas moins se suffire à lui-même. On dira qu'une île est l'hypotexte et que l'autre est l'hypertexte, et que parler de *deux îles de Robinson* dans le titre est rendre hommage au Robinson de Defoe. Voilà pour l'enracinement de l'insularité dans le genre appelé robinsonnade. Une autre explication de la double insularité du roman tient, plus fondamentalement, dans l'idée que toute île est ancrée dans un ailleurs et que son propre est d'être autre : en miroir, chez J.-L. Coudray, respectueux du couple incarné par un Robinson qui s'ensauvage aux mains d'un Vendredi femme en se souvenant du Robinson de Tournier ; en abyme, chez Banville, où les « originaux » constitués par le professeur Kreutznaer et le peintre Vaublin ne sont en réalité que des « copies » d'eux-mêmes au bon soin d'un narrateur-personnage en position d'auteur et qui ne fait qu'en multiplier les variantes ; en chapelet, chez Dagerman, avec sept personnages qui forment autant d'îles humaines à l'intérieur d'une île allégorique où la solitude est une donnée première. En tout ceci, l'île est un palimpseste où le discours est spatialisé de manière à la donner comme un nouveau texte à déchiffrer sous l'ancien. Son espace est celui d'une idée du monde, et cette idée nous est résumée par la fin du roman de Dagerman quand, seul entre tous les naufragés dont on ne saura plus rien, Lucas Egmont s'avance dans la mer et s'y fait dévorer par un requin, « poisson dont l'ombre de tigre fonce vers lui dans un rugissement silencieux — et puis : fini » (Dagerman [1955], 1972 : 297). Fini ? Parvenu aux limites de l'île où la mer engloutit ce que lui laisse emporter la terre, une vie nouvelle attend Robinson — sa « vraie vie » (Coudray, 2006 : 82). « J'ai presque fini d'écrire », conclut le narrateur du *Monde d'or*, « Vaublin vivra ! » (Banville [1993] 1994 : 267). Vaublin vivra comme il est dit que vivra Lucas Egmont, « sous forme de souvenir pour quelques pâles employés dans une certaine banque, pour un homme auquel il achetait des cigarettes illégalement, pour une fille qui transpirait des aisselles mais qui avait des dents saines et qui venait chez lui tous les mercredis pour partager son lit, pour quelques lézards rencontrés sur une île, et sans doute d'une façon plus aiguë encore dans l'éperon du poisson » (Dagerman [1955], 1972 : 296-7) — tous êtres inventés par la fiction pour faire exister la réalité de celle-ci.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BANVILLE, John (1993, traduit de l'anglais par Michèle Albaret, 1994). *Le monde d'or*. Paris : Flammarion.

COUDRAY, Jean-Luc (2006). *Les deux îles de Robinson*. Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu autour.

DAGERMAN, Stig (1955, traduit du suédois par Jeanne Gauffin, 1972). *L'île des condamnés*. Paris : Denoël (Les Lettres Nouvelles).

PERON, Françoise, FOURNIER, Emmanuel (2015). *Se confier à l'île, pensées croisées sur Ouessant*. Châteaulin : Locus.

## NOTES

1. La dédicace du roman de Banville « À Robin Robertson » joue sur les résonances entre Robinson et Robert Louis Stevenson.
2. « Qui sont ces hommes ? Je ne comprends pas le monde. Dieu a donné son fils unique à une part de l'humanité et en a ignoré une autre. Qui sont ces gens dont les corps se parent d'objets de nature ? Par quel chemin sont-ils venus au monde en ignorant tout de la Bible ? » (Coudray : 46)
3. Souligné dans le texte.

## RÉSUMÉS

Parler du choix d'un lieu comme l'île dans le roman revient à poser trois niveaux : référentiel (en général on se réfère à Robinson), textuel (il y va de réécritures où l'île est un palimpseste) et conceptuel (il y a de l'idée dans l'île, il y a de l'île dans les idées). D'où trois approches : géographique (espace insulaire proprement dit), géopoétique (mise en fiction de l'espace insulaire) et géosymbolique (allégories portées par l'île). *Les deux îles de Robinson*, de Jean-Luc Coudray, *Le monde d'or*, de John Banville, et *L'île des condamnés* de Stig Dagerman ont en commun de déréaliser l'île au profit de sa dimension métaphorique et métaphysique. Si l'île est le lieu de ces trois romans, c'est parce que son image est intériorisée par des personnages apparaissant comme des îles humaines au cœur d'un monde hostile où le réel et la fiction sont indissociables et où l'île (en miroir, en abyme, en chapelet) atteint les limites de sa représentation.

To evoke the selection of a place such as an island in the novel implies establishing three distinct levels: referential (generally, the reference is to Robinson), textual (re-writing is involved where the island appears as through a palimpsest), and conceptual (there is something of an idea in the nature of islands as there is something of an island in the nature of ideas). This, in turn, entails three separate approaches: geographic (insular space *stricto sensu*), geo-poetical (fictionalization of the insular space), and geo-symbolical (allegories linked to the essence of an island). Jean-Luc Coudray's *Les deux îles de Robinson*, John Banville's *Ghosts* and Stig Dagerman's *Island of the Doomed* have it in common that they de-realise the island, enhancing its metaphorical and metaphysical dimensions. If the island is the *locus* for the novels it relates to, it is because the image it carries is interiorised by characters who are human islands within a hostile world where reality and fiction are indissociable and where the island, as if mirrored, *en abyme*, or concatenated, reaches the outer limits of its representation.

## INDEX

**Keywords** : island, Robinson, fiction, reality, symbol, palimpsest

**Mots-clés** : île, Robinson, fiction, réalité, symbole, palimpseste

## AUTEUR

**ÉRIC FOUGÈRE**

Lycée Saint-Exupéry (Marseille)

eric.fougere98[at]gmail.com