

Article

« De Defoe à Tournier : le destin ou le désordre des choses. Sur trois incipit »

Annick Bouillaguet

Études françaises, vol. 35, n° 1, 1999, p. 55-64.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036125ar>

DOI: 10.7202/036125ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

De Defoe à Tournier : le destin ou le désordre des choses. Sur trois incipit

ANNICK BOUILLAGUET

S'il est vrai que les choses prennent, dans l'abondante postérité de l'ouvrage majeur de Daniel Defoe aujourd'hui désignée par le nom de robinsonnades, une importance et une valeur toutes particulières dues à la communauté de situation sur laquelle s'ouvrent ces romans, il n'est pas moins vrai que l'ordre qui régit ces univers où l'objet est roi se construit sur la désorganisation d'un monde ancien. Or la débâcle de ces objets qui, au sens le plus matériel, s'accomplit au cours du naufrage, qu'elle soit relatée (chez Tournier) ou non (chez Defoe), correspond à une effraction du destin, que nous voyons à l'œuvre dans les incipit* que nous retenons en raison du lien étroit qui les unit : celui du roman-étymon (roman de référence pour les robinsonnades, mais non le premier du genre, qui préexiste largement à ce terme), *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe et de deux de ses avatars intertextuels, les *Vendredi* de Michel Tournier, dont le premier a pour sous-titre *Les Limbes du Pacifique* et le second, *La Vie sauvage*. C'est cette relation entre

* Le mot *incipit* est entendu ici dans le sens de scène d'ouverture. (N.D.L.R.)

le désordre des choses et la mise en scène du destin que nous tenterons d'analyser dans l'ouverture de ces trois romans.

Le pacte de lecture proposé par Daniel Defoe fait une place de choix au destin. Robinson a refusé la profession sédentaire à laquelle sa condition petite-bourgeoise, le désir de ses parents et les études qu'il a pu faire le prédisposaient : le métier d'avocat. Son destin sera donc la conséquence du refus d'une prédestination sociale à une tranquille aisance : il cède en fait à son *daimon*, une inclination qui le porte vers une « fatalité » personnelle, exprimée dans la « propension naturelle vers un avenir de misère¹ » — où les choses revêtiront l'importance considérable qu'elles peuvent prendre dans un univers de dénuement, pour un héros que la postérité considérera comme l'exemple même du courage et de l'industrie. C'est dans le conflit des désirs familiaux, fondement même de la tragédie antique, que s'est joué le destin de Robinson. C'est pourquoi dans l'incipit l'univers qui se met en place est bien celui des hommes, non encore celui des choses. C'est le désir du héros (« mon seul désir était d'aller sur mer » [RC, 23]) qui l'emporte sur ses déterminations sociales : la « propension naturelle » finit par en avoir raison.

Le pacte de lecture est ainsi conforme aux conditions d'exercice du roman au XVIII^e siècle : le destin personnel est l'expression d'une volonté que la nature (au sens d'un espace géographique vierge garantissant l'asocialité) adresse à ceux qu'elle reconnaît comme les siens : l'appel, donc, d'une nature exotique, accordée aux voies et aux voix de la nature humaine, de l'*ethos*, du tempérament. Cette donnée thématique est renforcée par une donnée formelle : l'incipit de *Robinson Crusoé* se soumet au même cahier des charges que celui, par exemple, adopté par Rousseau (grand admirateur du roman de Defoe) pour les *Confessions* : le pacte autobiographique, qu'il s'agisse d'autobiographie à proprement parler ou de roman à la première personne, suppose alors que le lieu et la date de la naissance du héros soient expressément spécifiés, soit qu'ils concordent avec ceux de l'auteur (c'est le cas de Rousseau), soit qu'ils s'en écartent (c'est le cas de Defoe, qui fait naître son héros trente ans plus tôt que lui²).

L'univers romanesque de *Robinson Crusoé*, dans la mesure où il s'inscrit dans la rupture déjà signalée avec le monde de la

1. Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1967, p. 23. (Désormais, RC.)

2. Le roman de Defoe relève du genre des mémoires fictifs. Robinson a pour modèle le marin écossais Selkirk, débarqué par son commandant sur une île déserte de l'archipel Juan-Fernandez (aujourd'hui appelée Robinson-Crusoé). Né en 1676, Selkirk a seize ans de plus que Defoe, qui a vraisemblablement fait la connaissance du célèbre pionnier, une fois celui-ci revenu en Angleterre.

socialité conventionnelle, s'approprie en outre dès l'incipit, où se crée la surprise, le code du roman d'aventures. Le destin n'épouse donc pas la seule forme du génie personnel (*daimon*) : il a aussi à voir avec le *kairos* des Grecs, cette occasion que l'on saisit ou non, dont dépend le tour que prend la destinée, et que Robinson ne laisse pas échapper, lui qui tient peut-être en partie ses « pensées vagabondes » de sa condition d'immigré récent. Le pacte de lecture rend ainsi possible la prise de possession d'un nouveau territoire par un être qui, lui aussi toujours poussé vers de nouveaux rivages, accomplit au bout du compte, à défaut d'une conquête de biens matériels encore en voie d'acquisition par ses parents, une destinée familiale qui s'ignorait. Dans la mesure, toutefois, où il n'échappera pas totalement à ses déterminations sociales, le monde des choses, sur l'île, se construira à partir des objets sauvés du désastre : le mobilier et, surtout, les outils retrouvés sur l'épave, reliefs de l'ordre ancien en même temps qu'éléments de décor pour un roman réaliste.

Lorsque au contraire s'ouvre *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, les choses sont déjà là. Le destin s'est matérialisé sous la forme d'un jeu de tarots, élément lui-même de la liste des objets hétéroclites³ qui environnent le nouveau Robinson. L'incipit prend cette fois quelques libertés avec les formes canoniques qui ont longtemps régi cette figure de l'embranchement romanesque, au service ici du récit d'aventures, transformé un siècle plus tard sous l'effet de l'esthétique réaliste-naturaliste. Dans son ouvrage inclassable, Michel Tournier raconte, plus encore que l'histoire de deux êtres, celle d'une chose ou matière : l'île, dont le navire qui, pour le moment, transporte Robinson y constitue une première figuration : insulaire par sa forme et par son isolement au milieu des flots, il est à lui-même le monde désamarré qu'il n'est pas encore devenu chez Defoe dans l'incipit du roman qui porte son nom. Objet démultiplié, constitué en liste, on le verra, le navire, dans son agencement, invite, dans *Vendredi*, à un recensement qui permet de mettre en regard deux mondes : l'univers matériel, qui obéit au dénombrement naturaliste et, donc, à un ordre de la description, lequel détermine celui du texte pour autant que la tempête n'a pas encore institué le chaos (cause d'une désorganisation référentielle et textuelle du texte), et celui de sa figuration par l'« établi d'objets hétéroclites » disposés devant le personnage principal du jeu de tarots, le démiurge, héros d'un univers supérieur au monde des hommes.

3. Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, 1967 pour la première édition ; « Folio », 1972, p. 7 pour l'édition utilisée. (Désormais, VLP.)

L'incipit de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* regorge de substantifs le plus souvent privés d'adjectifs, recouvrant pour la plupart le lexique de la marine à voile, comme il se doit dans un début *in medias res* qui s'emploie à décrire l'engloutissement d'un monde intermédiaire, seul trait d'union désormais entre le continent et l'île : la *Virginie*. Les verbes ont pour sujet les choses, ainsi placées à l'origine de l'action et soumises au mouvement, qu'elles expriment par leur déplacement. Ce trait est particulièrement sensible dans la métaphore inaugurale, où le fanal s'assimile au géomètre, dont la fonction est de mesurer, et qui se voit doté d'une qualité quasiment professionnelle : la « rigueur⁴ ».

La rigueur semble donc caractériser un ordre des choses qui s'ordonne autour du fanal, par ailleurs substitut possible d'un soleil absent. Signifiée dès les premiers mots, elle est immédiatement compromise, offerte au dérèglement : la cabine du capitaine⁵, cet abri suprême où se sont réfugiés les derniers restes de la civilisation terrestre, ces pitoyables et essentielles reliques d'un ordre ancien que sont la table, la bouteille d'alcool et le jeu de cartes, commence à perdre sa stabilité. Dès les premières pages de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, nous voyons l'ordre du vieux monde, celui que Robinson vient de quitter, soumis à une première « oscillation » qui se produit dans les limbes où s'opère le passage du hors-texte au texte.

Son « ampleur » se mesure dans la force qui oppose, dans l'incipit toujours, deux champs lexicaux dont l'antagonisme mime le conflit entre les dieux et les hommes, à l'image de celui qui divisa maintes fois l'Olympe et dont l'issue déterminait le destin des mortels. Du côté de l'ordre, le fil à plomb et la « rigueur » qui lui vaut sa rigidité renvoient au fil sorti de la quenouille confiée aux mains des Moires, chez qui ladite rigueur consiste à faire que nul n'échappe à la mort. Autour de lui s'ordonnent la cabine et son ameublement familial, (faussetment) rassurants, et, le cercle s'élargissant, le navire tout entier. Du côté du chaos foisonnent les « objets hétéroclites », signes d'un « univers de désordre », en effigie toutefois, car simplement reproduits sur une carte à jouer. L'ordre des choses est donc du côté de la matière, d'un référent fallacieux, et le désordre, de celui de la représentation, triomphante car elle est du côté de la vérité : le jeu de tarots est l'instrument par lequel le destin a choisi de se faire connaître. Le délabrement et la saleté dont il est affecté montrent, à travers le caractère dérisoire de cet objet symbolique, à quel point le destin est usagé,

4. « Avec la rigueur d'un fil à plomb, le fanal suspendu au plafond de la cabine mesurait par ses oscillations l'ampleur de la gîte [...] » (VLP, 9.)

5. « [...] le seul endroit du navire offrant encore un reste de confort en pareille occurrence » (VLP, 9).

éculé, à l'image du monde de Robinson. Il est en outre révélateur de la « souillure » qui, après avoir marqué la cité antique où se jouait le mythe d'*Œdipe-roi* ou celle où coula le sang des Atrides, a dans le mythe moderne du désordre des choses pris la forme d'une tache de graisse (*VLP*, 7-8).

Qu'ils relèvent de l'une ou de l'autre catégorie, les objets constitutifs de l'univers clos que forme le navire sont voués à la disparition : celle-ci s'accomplit dans les dernières lignes de l'incipit. Dans les moments qui la précèdent, loin d'envahir un univers que pourtant ils menacent parce qu'ils ont cessé de lui appartenir, ils restent retenus, contenus par le travail d'une double sublimation qui s'exerce sur eux : représentatifs d'autre chose que d'eux-mêmes, ils mettent en place un univers de signes de la disparition et de signes de la renaissance (le désordre des choses est nécessaire au passage de l'une à l'autre). Les objets sont par ailleurs comme contenus par les anneaux d'un beau style, aurait dit Proust, enchâssés par des métaphores où ils parviennent à s'introduire (« Une nuit de soufre se refermait sur le navire » [*VLP*, 10]), cimentant un texte qui retient ses mots tant que le ventre de la *Virginie* retient encore les objets. L'ordre des choses est structuré par le langage.

Il n'en va pas exactement de même au début de *Vendredi ou la Vie sauvage*, roman dans lequel Michel Tournier réécrit en partie, quelques années plus tard, l'incipit de son premier *Vendredi*. Le monde des choses y devient à la fois moins inquiétant et plus prégnant. Moins inquiétant : le tarot est devenu un jeu de cartes ordinaires, moyennant quoi le destin est provisoirement mis à la porte ; la métaphysique n'a pas sa place dans un roman pour enfants, et la tempête se laisse réduire aux dimensions d'un événement que rien ne laissait prévoir. Mais le monde des choses y est peut-être plus envahissant, car tous les objets emblématiques déjà recensés demeurent, bénéficiant d'une concentration plus intense, et cela pour deux raisons : la brièveté du texte et la disparition des anneaux du beau style leur confèrent une présence presque brutale. Leur fonction reste la même : ils maintiennent le lien qui unit encore les hommes au monde qu'ils ont quitté. Mais ils se dotent de la valeur nouvelle que peuvent leur accorder les jeunes lecteurs, destinataires de la réécriture : ils s'assemblent pour construire un univers enfantin quelque peu stéréotypé, dont les apparences connotent avant tout la « stabilité⁶ » : le monde des choses est devenu un monde des jouets (auquel appartient le jeu de cartes, une fois dépossédé de son pouvoir oraculaire).

6. Celle qui est conférée à la *Virginie*, dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, 1971 pour la première édition, Paris, Gallimard, « Folio junior », p. 9 pour l'édition utilisée. (Désormais, VVS.)

Le monde de l'enfance a, plus qu'un autre, besoin des mots pour le dire: Michel Tournier, dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, est fidèle aux règles qu'il s'est fixées pour ce type de réécriture. Il a résumé l'incipit des *Limbes* en supprimant les métaphores qui conféraient aux choses leur inquiétante étrangeté et en substituant au texte poétique un texte explicatif. C'est ainsi que «des feux de Saint-Elme s'allumaient en aigrettes lumineuses à l'extrémité des mâts et des vergues» (VLP, 10) est devenu «les petites flammes qui s'animaient [... c']étaient des feux de Saint-Elme, un phénomène dû à l'électricité atmosphérique» (VVS, 9) — véritable note de bas de page qui serait intégrée au texte narratif, lequel prend ainsi les allures encyclopédiques d'un dictionnaire de choses.

La réécriture provoque souvent une modification du genre. D'une œuvre à l'autre, l'invasion des choses témoigne non seulement d'un alourdissement du contenu thématique, mais aussi d'un changement dans la poétique. Lorsque Tournier réécrit Defoe dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, il ne démarque pas pour autant un texte (qui serait celui de *Robinson Crusoé*, dont l'incipit est en tous points comparable, par sa structure, au prologue des *Confessions* de Rousseau): il pastiche un genre, qui est d'ailleurs non pas le genre autobiographique, mais celui du roman réaliste-naturaliste, qu'en outre il subvertit, refusant jusqu'à la moitié du prologue la forme convenue de l'incipit narratif, en vertu des nouvelles conventions du roman moderne.

Ce n'est qu'au bout de quatre pages que nous voyons surgir cette indication: «À la fin de l'après-midi de ce 29 septembre 1759, alors que la *Virginie* devait se trouver au niveau du 32^e parallèle de latitude sud» (VLP, 10), qui pose le pacte de lecture d'un roman réaliste. On se souvient de l'incipit des *Chouans*: «Dans les premiers jours de l'an VIII, au commencement de Vendémiaire ou, pour se conformer au calendrier actuel, vers la fin du mois de septembre 1799, une centaine de paysans et un assez grand nombre de bourgeois, partis le matin de Fougères pour se rendre à Mayenne, gravissaient la montagne de la Pèlerine [...]. » On aura noté, outre la précision insistante de la date⁷ par laquelle Balzac semble se caricaturer, la procédure de mise en texte qui consiste à présenter en une seule phrase les indications concernant l'espace, le temps et l'agent, stipulées par le cahier des charges de l'incipit réaliste.

Certes, Tournier se garde de ridiculiser le procédé comme Queneau a pu le faire dans les *Fleurs bleues* («Le vingt-

7. On peut aussi évoquer l'incipit du *Médecin de campagne* de Balzac parodié par Camus: «En 1829, par une jolie matinée de printemps, un homme âgé d'environ cinquante ans suivait à cheval un chemin montagneux qui mène à un gros bourg situé près de la Grande-Chartreuse.»

cinq septembre douze cent soixante-quatre, au petit jour, le duc d'Auge se pointa sur le sommet du donjon de son château pour y considérer, un tantinet soit peu, la situation historique », forçant le trait par le recours à l'hypercorrection qui consiste, en feignant de se conformer aux procédés en usage, à créer un écart par rapport à un autre usage, qui veut que l'on écrive les dates en chiffres et non en lettres. Mais, du souci maniaque de dater l'action initiale que singe Queneau en renchérissant sur lui, il reste chez Tournier — clin d'œil à la tradition, indice de pastiche — la volonté de situer avec exactitude le moment de la journée (« à la fin de l'après-midi ») et, plus encore, le lieu (« 32^e parallèle de latitude sud »), créant un effet de réel qui peut être pris au premier comme au second degré selon l'âge du lecteur : il marque (à peine) une exagération par rapport à la norme.

Quoi qu'il en soit, nous sommes apparemment introduits à un univers réaliste où les contingences matérielles (date, lieu, décor-objet) comptent autant et même plus que les personnes. On peut à juste titre, semble-t-il, lire dans l'incipit de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* un pastiche de genre, dans la mesure où le début du roman imite un *corpus* traité comme un genre. Un tel pastiche ouvre au lecteur de premier degré un univers romanesque qui a fait leur place aux choses. Le lecteur de second degré ne peut qu'y voir une réflexion sur un ordre des choses qui serait trompeur. Quant aux enfants, ils ne peuvent qu'être des lecteurs de premier degré, tout juste capables d'identifier les genres dans leur forme canonique. C'est pourquoi le fragment incipital, respectueux d'un cahier des charges longtemps en vigueur, intégré au cœur de l'entrée en matière, beaucoup plus vaste, de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, regagne, dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, sa place habituelle, au tout début du texte. Il l'avait désertée dans les *Limbes* qui, d'hypertexte qu'il était en 1971 (celui de *Robinson Crusoë*), est devenu hypotexte en se prêtant à une réécriture, autotextuelle cette fois (la version pour enfants).

Ce faisant, il se débarrasse du luxe de détails qui dénonçait le pastiche. Il s'agit à présent de satisfaire l'horizon d'attente du jeune public, et non plus de caricaturer des procédés pour mieux les dénoncer ou s'en amuser. Le monde des choses — ou des contingences matérielles — ainsi dépouillé se renforce d'autant : les indications superfétatoires sont reléguées au magasin des accessoires rhétoriques, et seuls subsistent les renseignements indispensables, réduits à leur valeur référentielle. Le nouveau texte, même s'il n'est pas fondamentalement différent de l'ancien (les indications se simplifient mais restent précises), propose aux adultes un pacte de lecture différent : il s'agit non plus de faciliter la compréhension du lecteur, mais

de le conduire à s'interroger sur la nouveauté du statut du texte: s'agit-il d'une auto-adaptation simplificatrice? d'un autopastiche? des deux à la fois?

L'indication « D'après *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* », qui figure sur la page de titre de *Vendredi ou la Vie sauvage*, laisse ouvertes les interprétations. Sans vouloir trancher en faveur de l'une ou de l'autre, on peut rappeler que l'incipit romanesque, en tant que passage obligé, est une forme qui se réécrit sans cesse, et à propos de laquelle la question de l'intertextualité se pose avec une acuité particulière: l'écrivain, qu'il en soit ou non conscient, ne peut lui échapper. Un incipit, quel qu'il soit, s'inscrit en effet dans ou contre une tradition. Et il constitue par excellence le lieu où il faut composer avec le référent, c'est-à-dire le monde déjà-là, un monde de choses qui pourront être acceptées, privilégiées ou niées — ce qui est une manière de les faire exister autrement. D'un incipit à l'autre, semble-t-il, qu'il réécrive Defoe, c'est-à-dire la tradition, ou qu'il se réécrive lui-même, Michel Tournier semble faire la part de plus en plus belle aux choses, ne serait-ce que pour les raisons de réception qui viennent d'être évoquées. Du pastiche de genre au pastiche de soi⁸, le texte s'ouvre, dans un premier temps, aux signes matérialisés par les choses et, dans le deuxième temps de la réécriture, renonce aux signes au profit des choses auxquelles il fait retour car, dans l'univers concret de l'enfance, celles-ci peuvent tout au plus recouvrir, cacher les signes qu'elles comportent. Elles retrouvent, dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, leur pureté et leur force originelles.

C'est peut-être, tout simplement, que le destin, nous le disons, s'est fait oublier, et cela au prix d'une série de transformations, celle du tarot en jeu de cartes inoffensif, celle du capitaine van Deysel en brave homme paternel, dont l'ironie s'est émoussée, et celle de Robinson en grand garçon qui ignore encore qu'il a un destin. Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, ces figures humaines et les figurines de carton qui les représentent sont particulièrement fortes, dans la mesure où elles incarnent le destin dans ses trois instances: celui qui le dit (le jeu de tarots), celui qui le lit (le capitaine) et celui qui le vit (Robinson). On retrouve là, très précisément, la répartition qui soutient l'action dans *Œdipe-roi*, entre l'oracle, son interprète (le devin Tirésias), et le protagoniste (Œdipe).

La présence du mythe, qui hante l'œuvre de Michel Tournier, se donne en effet parfois à déchiffrer, et le lecteur se trouve fondé à en chercher les traces qui, pour implicites

8. Notion discutable car, des *Limbes* à *La Vie sauvage*, précisément, Tournier change de style, il l'a dit lui-même. Mais la condensation du texte fait saillir les traits (la précision des détails est souvent accrue, ceux du moins qui sont conservés dans le texte second).

qu'elles puissent être, n'en approfondissent pas moins la signification. Continuons donc notre jeu intertextuel en signalant que les figures du destin dans le texte nous semblent renvoyer, pour ce qui est de la première instance, à Hésiode pour la terminologie concernant le jeu de cartes et sa valeur oraculaire (« démiurge », « chaos »), c'est-à-dire au monde pré-homérique évoqué par ce poète, mais tout aussi bien à la tragédie élisabéthaine (« sabbat des sorcières »); c'est, pour la deuxième instance, la tragédie grecque qui semble la référence appropriée, nous le disions à propos de la thématique, mais c'est aussi vrai du vocabulaire quelque peu modernisé (« verve divinatrice »); quant au héros, il évolue dans un monde plus moderne, un univers voltairien, victime lui aussi d'une tempête qui, chez l'écrivain-philosophe, figure un destin marqué par l'absurde, sur lequel l'homme n'a pas de prise. En outre, le Robinson de Tournier incarne, comme celui de Defoe, l'ingénuité de celui qui a été choisi par les dieux; il pourrait être le jeune frère de Candide, jouet d'un conflit qui le dépasse, même si ce conflit a cessé d'opposer les dieux entre eux.

À l'inverse d'Ulysse, que les querelles divines ont condamné à une longue errance d'île en île, le Robinson de Tournier parviendra, dans celle que lui ne quittera pas, à la conquête d'un univers stable, à la possibilité de reconstruire, dans la durée — celle de la vie humaine — un ordre nouveau, accordé à son désir, un monde où il pourra exercer un certain contrôle sur les choses, pour le moment prêtes à retourner au chaos primitif. Peut-on dire alors qu'il est en passe de recevoir son lot, l'équivalent de l'antique *moïra*, la part de vie qui sera désormais la sienne, fruit d'une répartition dont nul ne peut juger les effets tant qu'elle n'a pas été accomplie? Non, sans doute : le bilan ne sera pas fait, aucune évaluation rétrospective n'aura lieu. Le destin de Robinson semble plus proche du *däimon* que nous évoquions au début de cet article, plus personnel et moins soumis à une fatalité extérieure, un destin en train de se faire, au sens où on le trouve chez Platon, qui se joue dans l'instant, mais pour lequel une alternative a existé.

Contrairement au Robinson de Defoe, celui de Tournier se révélera un homme libre, capable de saisir l'occasion (le *kairos*, le moment où tout se joue) qui se manifeste une seconde fois dans le déclenchement d'une force encore susceptible de conduire à l'immersion dans le chaos (un abandon au total naufrage qui a englouti tous ses compagnons), ou bien à la maîtrise du désordre par la volonté humaine d'en triompher (comme dans le monde des légendes antiques où l'action des hommes a parfois su vaincre le désordre régnant dans l'Olympe), et même, par la suite, d'établir son propre ordre des choses.

Le mythe se trouve ainsi réinterprété à travers la manière de penser le pouvoir de l'homme sur les choses. Ulysse, parvenu à Ithaque, n'a recouvré son île que parce que les dieux l'ont permis, au terme de la série des épreuves qui, voulues par Poséidon, l'auteur de tant de tempêtes et d'embûches, ont constitué son lot. Le destin du Robinson de Speranza reste ouvert, à l'image du récit. Alors qu'Ulysse s'est contenté de rétablir l'ordre des choses antérieur, détruit par les prétendants, Robinson a construit un nouvel ordre, accordé à ses désirs. Mais l'ultime conquête, par lui, de son île se marque au second seuil du roman, par son refus d'embarquer sur le *Whitebird*, ce navire qui vient d'accoster quelque trente ans après son propre débarquement. C'est alors que s'accomplit chez lui le dépassement du règne matériel des choses humaines (figuré par l'infâme repas pris sur le *Whitebird* et plus tard vomi sur sa terre) grâce à « l'extase solaire » dans laquelle il s'absorbe en même temps que son île, enfin rendue à elle-même, c'est-à-dire aux éléments qui la constituent, résumés par le plus immatériel d'entre eux, le soleil, « l'astre-dieu » (*VLP*, 254).