

TABULEIRO DE LETRAS

Figures de l'île déserte: quatre récits, une lecture sémiotique

Figuras de la isla desierta: cuatro historias cortas, una lectura semiótica

Caroline Mangerel¹

« Rêver des îles... c'est rêver qu'on repart à zéro,
qu'on recrée, qu'on recommence »
Gilles Deleuze²

RÉSUMÉ:

Intersection entre les mondes intérieur et extérieur, entre le réel et l'onirique, l'espace et le non-lieu, l'île littéraire procède en grande partie de l'utopie, et presque aussi souvent de la dystopie. De Homère à Houellebecq, depuis l'Île des Plaisirs d'Astérix à l'atoll terrifiant de *Sa-Majesté-des-Mouches*, l'île provoque l'imagination, elle suscite la rêverie créatrice et la construction de mondes possibles. En outre l'île déserte, en particulier, représente à la fois un dispositif narratif d'une grande richesse, une métaphore aux applications multiples et un objet thématique générateur de sens. Cet article propose une lecture sémiotique de la figure littéraire de l'île déserte telle qu'elle est présentée dans quatre récits : *Life of Pi* de Yann Martel, *Hippolyte's Island* de Barbara Hodgson, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier et *La Isla a mediodía* de Julio Cortázar.

Mots-clés : Île; Sémiotique; Martel; Tournier; Cortázar; Hodgson

RESUMEN:

Intersección entre los mundos interior y exterior, entre la realidad y lo onírico, el espacio y el non-lugar, la isla literaria procede en gran parte de la utopía, también como la distopía. Desde Homero hasta Houellebecq, desde la Isla de los Placeres de Astérix hasta el atolón aterrador de *El señor de las moscas*, la isla provoca la imaginación, suscita el sueño creativo y la construcción de mundos posibles. También la isla desierta, en particular, representa a la vez un dispositivo narrativo muy rico, una metáfora de aplicaciones múltiples y un objeto temático que produce sentido. Este artículo propone una lectura semiótica de la figura literaria de la isla desierta como se presenta en cuatro relatos: *Life of Pi* de Yann Martel, *Hippolyte's Island* de Barbara Hodgson, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier y *La Isla a mediodía* de Julio Cortázar.

Palabras claves Isla; Semiótica; Martel; Tournier; Cortázar; Hodgson

¹ Department of Linguistics and Language Practice, University of the Free State (Afrique du Sud), adresse courriel : mangerelc@ufs.ac.za.

² *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, éd. par David Lapoujade. Paris : Éditions de Minuit, 2002, p. 12.

Introduction

Depuis *L'Odyssee*, la figure de l'île sollicite l'imagination humaine d'une manière extraordinaire. Le *Dictionnaire des lieux imaginaires* d'Alberto Manguel le montre bien: dans cet ouvrage qui recense les territoires inventés depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours dans la littérature universelle et l'imaginaire collectif, plus de la moitié des lieux inventés sont des îles. La raison première de cette abondance est sans doute la disponibilité géographique; en effet, il suffit de poser la pointe du stylo sur une carte, dans les blancs ou les bleus des océans, et le tour est joué ! Et comme l'île déserte n'est généralement pas reliée à un continent (contrairement à une île au milieu des terres, comme Montréal ou Manhattan, « îles continentales » [Deleuze, p. 11] qui entretiennent des échanges si intenses avec les territoires circonvoisins que l'on peut même oublier qu'il s'agit d'îles), l'auteur peut en toute liberté se débarrasser de ses prémisses sociohistoriques et imaginer des civilisations complètement farfelues, comme l'île des Coloriés d'Alexandre Jardin, ou tout à fait magiques, comme au pays Imaginaire de Peter Pan. Il est possible d'imaginer, sans trop d'effort, une île qui n'aurait eu aucun contact avec le monde réel – une enclave imaginaire, un portail vers le fictionnel. Si l'écrivain imagine volontiers une île pour loger un naufragé ou une civilisation, c'est aussi qu'elle lui donne l'occasion de repenser l'humanité tout entière.

Selon Abraham Moles, psychologue de l'espace, et sa science des îles, la *nissonologie*, l'insulaire diffère fondamentalement des habitants d'autres espaces comme le continent ou le désert (Meistersheim, p. 34). Ce rapport particulier à l'espace est bien présent dans les récits qui mettent en scène des naufragés, dans lesquels il se décline sur les modes narratifs, sémantiques et sémiotiques en temporalité floue, en specularité décuplée, en multiplicité des niveaux du réel. L'île déserte du récit est souvent une vaste métaphore qui perd le lecteur, non sans lui laisser des miettes de pain pour l'aider à se retrouver. Dans les quatre récits présentés ici, le protagoniste entre en relation avec l'île pour former une figure bien particulière, qui s'inscrit dans un processus sémiotique exceptionnel. Je déchiffrerai cette dernière à la lumière des théories de Michel Balat sur les fonctions de scribe, de museur et d'interprète.

Les récits

La figure de l'île déserte sera illustrée à travers quatre textes : *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, de Michel Tournier; *Hippolyte's Island*, de Barbara Hodgson; *Life of Pi*, de Yann Martel; et la nouvelle *La Isla a mediodía*, de Julio Cortázar³.

Ces textes proviennent d'époques, d'origines et de traditions littéraires légèrement différentes : ceux de Martel et de Hodgson, deux écrivains canadiens, tous deux publiés en 2001, partagent un certain nombre de caractéristiques et s'agencent sans difficulté au roman de Tournier (1967). La nouvelle de Cortázar est le seul de ces textes qui sorte du modèle, avant tout de par son appartenance à un genre littéraire quelque peu différent mais aussi par le contexte culturel – le *posboom* latino-américain – dans lequel elle s'inscrit. Cependant, tous ces récits mettent en scène un protagoniste masculin et une île déserte ainsi qu'un mélange d'onirisme et de réel tendant vers le réalisme magique, sans toutefois en relever tout à fait. La relation entre l'homme et l'île varie de l'un à l'autre : le Robinson de Tournier est naufragé, tout comme Pi; ce dernier peut cependant se déplacer sur son radeau, contrairement à Robinson. Chez Hodgson comme chez Cortázar, l'île est ardemment désirée, rêvée et planifiée par son protagoniste. Alors que celles de Tournier et de Martel sont créées de toutes pièces par l'auteur, l'île de Cortázar est clairement identifiée (c'est une petite île grecque) et celle de Hodgson se situe à mi-chemin entre les deux : elle figure sur les cartes anciennes mais pas sur les récentes. Trois des îles sont complètement désertes d'humains, sans être nécessairement *inconnues*. En revanche, si au premier abord l'île de Cortázar, Xiros (imaginée par Cortázar et figurant d'ailleurs dans le *Dictionnaire des lieux imaginaires*), semble peuplée, une seconde lecture du texte révélera que cette population est issue de l'imagination du protagoniste.

La perspective comparatiste employée pour dessiner la figure aux facettes multiples de l'île déserte risque certainement d'entraîner un traitement quelque peu superficiel des récits, surtout du fait de leur nombre. Une caractéristique principale reste commune à tous les textes : le protagoniste, masculin, arrive seul sur l'île, dans des circonstances souvent associées dans l'analyse littéraire postmoderne à une seconde naissance. Le rapport entre l'île et l'homme seul sera montré ici pour plusieurs raisons. D'abord, la solitude du protagoniste oblige celui-ci à forger une relation toute particulière avec ce territoire qu'il investit, les questions de survie physique, psychique et symbolique qui en découlent et l'inéluctable déformation de la temporalité qui s'ensuit. Ces derniers points forment des ponts entre les

³ Les deux romans en anglais sont intitulés *Terræ Incognitæ* et *Histoire de Pi*, respectivement. La nouvelle de Cortázar a été traduite sous le titre *L'île à midi*. J'utiliserai dorénavant les titres en français.

différents paliers de lecture puisqu'ils se développent à la fois dans l'évolution du personnage, la narration proprement dite et l'effet sur le lecteur. Ensuite, le déploiement de la figure de l'île souligne bien comment le héros accède à l'humanité qui est en lui pour la verser dans l'île. La pratique de l'espace îlien correspond en effet au désir du protagoniste de la faire advenir, qu'il intègre par la suite à son processus sémiotique identitaire. Enfin, la figure de l'île, à cause de la solitude de l'homme, devient un espace spéculaire par lequel un double du protagoniste est créé. Ce dernier se manifeste de façon différente d'un texte à l'autre, ce qui constituera un élément de comparaison supplémentaire.

1. Actes d'inscription

Notre île, l'île déserte, est avant tout un idéal. Son appréhension relève du plus pur des actes de création : elle est le jardin d'Eden qui donne à son créateur qualité de dieu par l'acte de genèse; espace vide à habiter, meubler, construire. Elle n'*advient* réellement qu'au moment où le protagoniste la parcourt, réalisant ainsi l'inscription qui réunit les figures du naufragé et celle de l'île. Elle est parfois accompagnée, en outre, d'une réelle écriture (journal de bord, carte) qui ajoute des strates narratives à l'œuvre et fait écho à l'expérience du lecteur.

1.1 L'acte de nommer

Qu'il s'agisse de la considérer comme une Terre-Mère ou comme une amante, ou encore par la projection gémellaire ou réflexive de constitution d'un double – ou, dans le cas du Robinson de Tournier, tout cela en même temps – la constitution et le déploiement de la figure de l'île ne peuvent avoir lieu qu'avec une certaine dose d'anthropomorphisme. Pour qu'elle puisse évoluer d'elle-même, il faut en effet lui insuffler la vie d'une façon ou d'une autre.

Naufragé, navigateur ou simple badaud, le protagoniste qui se retrouve sur une île déserte finit – ou commence – par la nommer. Et le pourcentage de noms féminins, peu surprenant compte tenu de l'anthropomorphisme qui s'ensuit généralement, n'en est pas moins révélateur. En fait, on peut comparer l'appellation de ces îles au baptême des bateaux, qui portent si souvent des noms de femmes – en anglais, on utilise traditionnellement le pronom « she » pour parler d'un bateau, ce qui est particulièrement significatif lorsqu'il est possible d'utiliser un pronom neutre. D'ailleurs, Hippolyte donne à ses îles les noms des

bateaux de son découvreur : Aurora, Atrevida... Robinson, lui, finit par trouver lassant et injuste le nom d'île de la Désolation et rebaptise son territoire:

Ayant été frappé en lisant la Bible de l'admirable paradoxe par lequel la religion fait du désespoir le péché sans merci et de l'espérance l'une des trois vertus théologiques, il décida que l'île s'appellerait désormais Speranza, nom mélodieux et ensoleillé qui évoquait en outre le très profane souvenir d'une ardente italienne qu'il avait connue jadis (TOURNIER, p. 45-46).

Pour l'appropriation de l'espace, avec l'acte de nommer vient l'acte physique qui est le parcours des lieux – une forme d'inscription (Balat 1992, p. 12-13) par laquelle l'île s'inscrit en extension du protagoniste. En faisant le tour de l'île, un naufragé ou un navigateur transformera le lieu en territoire en se l'appropriant, des pas et du regard. Ainsi, Robinson élabore une carte détaillée de son île après l'avoir parcourue de long en large et en avoir nommé les repères visuels. La Falaise du Levant (Tournier, p. 44), la Baie du Salut (p. 71), la Combe rose (p. 123), toutes ces appellations désignent des régions ou des aspects de l'île que le lecteur est obligé de s'imaginer, car aucune carte n'est fournie dans le livre. Rappelons que l'île est également dotée d'un Temple, d'une villa résidentielle, d'un Palais de Justice et d'un Pavillon des Poids et Mesures.

D'un autre côté, l'île de Pi ne devient jamais *son* île puisqu'il ne se l'approprie jamais réellement; pas de baptême, pas d'attachement, simplement un bien-être aussi léger et superficiel que l'île elle-même, dont le sol complètement poreux laisse passer les vagues les plus gigantesques sans constituer d'obstacle, et qui par le fait même ne reçoit jamais la moindre secousse. Mais lorsque Pi finit par s'aventurer plus loin que la marge de l'île, où il passe un grand nombre de jours pour se remettre des épreuves de la traversée, il renonce à en faire le tour dès qu'il s'aperçoit qu'elle est identique d'un bout à l'autre : « the same blinding greenness throughout, the same ridge, [...] the same break in the monotony : a scraggly tree here and there » (Martel 2003, p. 299). De même, Hippolyte n'aura de cesse de mettre le pied sur l'île et, malgré une exploration minutieuse correspondant cette fois à une véritable *occupation* des lieux, il ne pourra pas nier la fragilité de sa prise de possession. Car l'île se dérobe sous ses pieds et ses caprices remettent en question non seulement l'équilibre mental d'Hippolyte, mais aussi, ce qui est plus grave, la certitude du lecteur. En faisant *sien* le territoire, le protagoniste le fait aussi *soi*. En le reconnaissant, en le connaissant, il l'intègre à

lui-même, la met à son échelle ; il identifie l'objet qui circonscrit son espace au point de devenir une image de lui.

Dans la nouvelle de Cortázar, Marini, pendant tout le temps qu'il passe dans son avion à survoler l'île, s'est déjà occupé d'identifier cette dernière dans un atlas. Non seulement cela mais Xiros, avec sa forme de tortue, devient chaque fois plus détaillée : les dernières fois qu'il l'observe, du hublot de l'avion, il arrive à distinguer les filets qui séchent sur le sable. De déserte, l'île se peuple petit à petit à chaque passage de Marini, d'une population qui finit par l'attendre et par l'accueillir quand il arrive enfin.

Enfin, le parcours de l'île est une transition entre l'apparition de cette dernière, souvent comme en rêve, et son appropriation, par le protagoniste, en tant qu'objet dynamique. Préambule à l'écriture de l'île, elle est, par le biais du toucher et de la représentation spatiale, la première forme d'appréhension de l'Autre.

1.2 L'écriture

Bien qu'il s'agisse d'un thème récurrent dans les récits de navigation et d'exploration, les récits d'île déserte n'incluent pas toujours l'écriture, cet acte ultime de civilisation. Néanmoins, on y retrouve souvent le protagoniste *marquant* son expérience, rédigeant ou dessinant ce qu'il trouve, qu'il s'agisse d'une carte esquissée approximativement pour se retrouver par la suite, d'un *log-book*, compagnon éternel du marin, retraçant ses pas, ses impressions et les détails du territoire ou même, comme Hippolyte, un journal accompagné systématiquement d'annexes tout à fait extratextuelles. Il ne fait aucun doute que l'écriture de l'île assied le signe en ouvrant la porte à son interprétation.

Speranza ne figure sur aucune carte avant que Robinson ne s'y échoue ; autant dire qu'elle n'existe pas. Ce n'est qu'avec son arrivée qu'elle se trouve représentée. Ce faisant, Robinson réalise aussi une normalisation de son espace, un découpage sociogéographique qui l'inscrit dans une sémiosphère.

Il lui semblait d'ailleurs, en regardant d'une certaine façon la carte de l'île qu'il avait dessinée approximativement, qu'elle pouvait figurer le profil d'un corps féminin sans tête, une femme, oui, assise, les jambes repliées sous elle, dans une attitude où l'on aurait pu démêler ce qu'il y avait de soumission, de peur ou de simple abandon (TOURNIER, p. 46).

C'est lors de ce baptême qu'a lieu le moment transcendant où il associe l'île à une femme – le premier d'une longue suite d'avatars que prendra cette féminité – sa nouvelle compagne dont l'inspiration lui évitera de retomber dans l'animalité première de sa vie sur l'île. Et c'est au même moment, après un séjour particulièrement décevant dans le marécage aux vapeurs délétères, la souille, qu'il jure d'observer rigoureusement des règles de plus en plus strictes de haute moralité rédigées sous la forme d'une Charte et d'un véritable code des lois. Par ce geste, il réalise plusieurs choses. D'abord, il tente de civiliser l'espace de l'île en la découpant et en l'occupant comme si elle était un pays ou une ville. Et ce faisant, il consolide son rôle de double en fixant des lois pour les habitants de l'île, c'est-à-dire lui seul, et resserre cet espace autour de lui. Enfin, il se met à transcrire, dans son *log-book*, les faits importants de chaque jour mais aussi ses pensées sur l'île. Petit à petit, il en étoffe l'existence et en définit le rôle, de la plage à la forêt et de la grotte à la combe. Mais la voix de son journal, en plus d'être celle d'une diégèse différente, porte les marques d'un Autre. En écrivant l'île, il s'en distancie ; et dans son journal, il est peut-être celui qu'il souhaiterait être réellement, celui qui ne garde que les aspects nobles, moraux et civilisés de Robinson. C'est par le *log-book*, ainsi que par la Charte, que la fonction de scribe entre en scène pour transcrire la figure et en faire ressentir tout le poids à son créateur par le biais de l'altérité.

Une situation semblable survient chez Hippolyte. Le procédé est chez lui un peu plus moderne et fait intervenir un appareil-photo et une machine à écrire. Mais il est d'autant plus intéressant que l'intrigue, et jusqu'au livre que le lecteur tient physiquement entre ses mains, tourne autour du journal, ce journal qu'il compose et entretient avec une telle ferveur. Alors qu'il emprunte les méthodes des grands découvreurs et malgré les quelques avantages que lui confère la technologie, il ne lui vient jamais à l'esprit que dans la société où il vit et au sein de laquelle il semble si anachronique, les comptes-rendus de Christophe Colomb ou de Cortès auraient été considérés comme des canulars sur le mode de la légende urbaine. L'inscription est ici mise à l'épreuve puisque la figure de l'île, insuffisante en soi, exige un support concret; c'est que l'écriture change de but pour passer de la simple transcription à la quête de la reconnaissance d'autrui. « L'Autre est indissolublement lié à la fonction scribe » (Balat, p. 14) : encore une fois, l'ingérence de l'altérité modifie le rapport qu'entretient le protagoniste avec son île.

En définitive, c'est réellement l'interprétation de l'écrit qui détermine la fonction de l'île pour le protagoniste. Sa pratique de l'espace s'y voit synthétisée et la figure de l'île se

complète pour devenir à son tour objet d'un autre signe, amorçant ainsi un processus sémiotique.

2 L'île narrative

Dans les quatre récits étudiés, la figure de l'île fait irruption dans le récit comme un objet de l'esprit. À la lecture, son apparition se pare de gréments vaporeux, entourée d'un flou chronologique pour la *Xiros* de Cortázar, d'une surabondance stylistique qui fait diversion chez Tournier, d'une ressemblance croissante à l'esprit embrumé du naufragé chez Hodgson et Martel. Ce premier rapport contient les prémices du musement qui accompagne le changement de niveau de narration.

2.1 Le musement

Une fois établie la discontinuité de l'inscription, par laquelle commence le récit (Balat, p. 16), le naufragé accède – dans chacun des cas étudiés ici – à une fonction de musement qui introduit la remise en question de la matérialité narrative. Il instille le doute chez le lecteur – le protagoniste est-il réellement sur l'île ? Cette fonction sert de portail à la métaphorisation en permettant à des éléments oniriques, magiques ou surnaturels de s'intégrer au récit.

Dans le cas de *L'île à midi*, l'agent de bord, Marini, plonge dans une léthargie de plus en plus profonde à chaque fois qu'il survole l'île, léthargie qui finit d'ailleurs par envahir complètement tous les aspects de sa vie. Une fois son projet établi d'aller passer des vacances sur cette île – projet à la fois flou et légèrement hystérique – il ne pense plus qu'à cela. Dans son cas, il est clair que l'île représente un idéal à atteindre – et le caractère concret de cette aspiration se traduit aisément à l'esthétique – particulièrement dans les lignes épurées de sa forme, la clarté et la beauté de ses lignes, enfin un absolu qui manque cruellement à sa vie chaotique et malsaine. Une fois qu'il se retrouve sur l'île, le lecteur se rend bien compte qu'il est volontairement perdu dans un flou narratif, mais ce n'est qu'à la chute de la nouvelle qu'il s'aperçoit de l'ampleur de la tragédie métaphysique. L'arrivée de Marini sur l'île est trop soudaine, trop idyllique et – il faut bien l'admettre – ses plans ont beau être réalistes et bien organisés, on n'y croit guère. Le protagoniste a subi un dédoublement qui aboutit, au point ultime de la narration, à une rencontre entre ses deux lui-même par l'entremise du lecteur, qui se trouve devant plusieurs choix. Soit, par la seule force de sa rêverie, Marini s'est projeté sur

l'île, comme dans un monde parallèle. Ou alors, cette île est son Paradis à lui, et il est tout naturel qu'il s'y retrouve après l'écrasement de son avion. Ou encore, bien sûr, il s'y est réellement rendu par bateau, comme dans les plans qu'il avait élaborés. Mais aucune de ces solutions ne fonctionne seule. Le récit est en fait insoluble, complètement ouvert à toutes les interprétations en même temps qu'il est fermé à toute tentative de le résoudre. Quoi qu'il en soit, le musement du protagoniste se prolonge ici jusque dans la mort.

Cet aspect de l'intrigue est aussi particulièrement fort dans *Terræ Incognitæ*. Ici, ce n'est pas seulement le protagoniste qui fait face à un flou dans l'île. Il se trouve, comme il le découvre à la fin, que tous ceux qui ont abordé cette île l'ont trouvée insaisissable. Cette preuve qui, au fil du récit, finit par prendre une telle importance, il la trouve dans les témoignages des quelques autres qui ont foulé le sol immatériel de l'îlot. Mais chez le personnage d'Hippolyte, jeune homme très distrait, porté à voyager sur les ailes de son imagination, il est parfois difficile de faire la part de la rêverie et de la pensée concrète. C'est pourquoi son musement face à Aurora semble commencer chez lui, dans son salon. On croirait assister à un rêve éveillé entrecoupé de périodes bien concrètes où il prend des cours de voile, communique avec son éditeur... Sa rêverie est bien souvent déclenchée par la contemplation de cartes; or justement, il voit des cartes partout. C'est pourquoi l'irruption de l'île comme par magie semble relativement normale. Aurora doit se mériter pour l'explorateur, tout comme Hippolyte pour le lecteur, et tous deux « refléteront cette aversion pour le moderne [...], brouillent le GPS et les ondes radio [...], installent autour d'elles une barrière d'éléments naturels – distance, tempêtes, brouillard, récifs – qui rappelle irrésistiblement les subterfuges d'une Avalon océanique » (Mangerel 2009, p. 241-242). Pourtant, ce tour de passe-passe des éléments, cette apparition entre le déluge et le vide donne une impression de sacré à l'événement comme à l'objet. Lorsqu'il l'a enfin en vue, qu'il est sur le point de la toucher, de la posséder, Hippolyte sort de sa rêverie et la figure de l'île cesse d'être un rêve pour prendre vie. Le parcours inverse aura lieu lorsqu'Hippolyte perdra connaissance, plus tard, et laissera le doute s'immiscer dans son esprit.

2. 2 Perceptions plurielles

La relation du protagoniste avec son île est par nature changeante. Ainsi, avec le temps, d'hostile qu'elle était au début, Speranza devient le repère (tout comme le repaire) de Robinson. Jetons d'abord un coup d'œil sur les possibles approches physiques de l'île qui

peuvent différer remarquablement d'une histoire à l'autre et qui entraîneront des appréhensions distinctes de l'espace insulaire.

En général, le naufragé arrive sur l'île par la mer. Il tombe parfois inconscient au cours du naufrage pour se réveiller sur la plage. Ainsi, l'unique information que reçoit le Robinson de Tournier quant à l'approche de l'île, c'est le « Terre ! » hurlé par la vigie au cœur de la tourmente. Par ailleurs, si le héros arrive de son plein gré, comme Hippolyte, c'est par bateau. Mais plus rarement, on a droit à une perspective topographique. Dans *L'île à midi*, le protagoniste Marini survole fréquemment l'île grecque de Xiros. Autant l'avion est signe de modernité, autant l'île qu'il aperçoit relativement bien en détail semble archaïque.

L'île était petite et solitaire et la mer Égée la bordait d'un bleu intense qu'exaltait la bordure d'un blanc éclatant et comme pétrifié qui, en bas, était de l'écume battant les récifs et les calanques. [...] Une île rocheuse et déserte bien que la tache gris de plomb sur la plage du nord eût bien pu être une maison, peut-être un groupe de vieilles maisons. [...] L'île avait une forme reconnaissable entre mille, comme une tortue qui sortirait à peine ses pattes de l'eau (CORTÁZAR 1983, p. 121).

Pi, dans le roman de Yann Martel, voit l'île dans ce qu'il croit être un rêve : il aperçoit au loin les sommets des arbres, en plein océan. Jusqu'à ce qu'il y touche enfin, il ne croira pas encore entièrement à ce qu'il voit ; ce n'est qu'une fois qu'il y pose les pieds qu'il est convaincu de l'existence de l'île.

Au-delà de ces considérations d'ordre panoramique, on remarquera une caractéristique peut-être plus importante encore qui différencie l'abord et la naissance de l'île d'une situation à l'autre. Elle appartient tout autant à la catégorie de l'approche, mais le glissement sémantique la fait passer du mouvement linéaire à la sphère rhétorique : il s'agit de la volonté du protagoniste, du désir qu'éprouve ce dernier de se trouver sur l'île. Dans le cas d'Hippolyte, ce désir est manifeste et il occupe d'ailleurs une bonne moitié du roman. Préparation physique, mentale, financière et sur papier, rien n'y manque. L'idée de découvrir ces terres devient de toute évidence une obsession qu'anime un désir de découverte encore plus que de voyage. Et c'est cette frénésie qui suscitera chez le lecteur, ainsi que chez le personnage de l'éditrice, la question de savoir si Hippolyte le désirait au point de s'aveugler lui-même.

Chez Marini, le héros de Cortázar, ce désir est sans doute aussi fort mais il est motivé par tout autre chose. D'abord, il relève d'une sorte d'hypnose suscitée par les objets – le *zahir* bourgeois. Ensuite, cette île devient le seul espoir du personnage, dont la vie semble rétrécir à

vue d'œil, prise au piège dans l'espace minuscule de l'avion et dans des parcours mortellement répétitifs entre Rome et Téhéran, où il ne fréquente presque que les aéroports et des femmes de passage. Le cercle protecteur de l'île sera, paradoxalement, l'ouverture qu'il cherche désespérément : bien entendu, tout ce que lui permet l'île en matière d'imagination lui procure déjà le nécessaire pour lutter contre l'enfermement du quotidien. Par une de ses fonctions récurrentes – l'inversion – l'île lui procure un retournement radical de sa situation. On notera les dualités terre–air, intérieur–extérieur, mobilité–immobilité qui font écho à la paire principale vie–mort.

Dans les deux cas, l'accostage résout le problème du désir de l'île. Car Hippolyte semble avoir conquis l'île presque en dépit de celle-ci, ou l'avoir méritée en quelque sorte. Lorsqu'elle sort enfin de son brouillard, on dirait qu'elle daigne se montrer à lui, comme le Graal. Quant à Marini, la chute de la nouvelle montre bien qu'il n'atteindra jamais son paradis et que son cercueil volant se referme sur lui définitivement, tout en laissant la porte entr'ouverte à un contact fugitif.

L'île mortelle de Pi répond également à un besoin pressant qu'il ressent d'échapper à la constante et angoissante cohabitation avec Richard Parker; il la quittera cependant avec bonheur, et de son propre chef, choisissant la terreur qui lui est devenue familière plutôt que le danger potentiellement immense d'une menace inconnue.

Enfin, le Robinson de Tournier se retrouve sur l'île où il n'a nullement souhaité se rendre après le naufrage de son bateau, la *Virginie*, alors qu'il se dirige vers le Nouveau Monde en quête d'une vie nouvelle. Précipité sur la plage, il est attiré par cet énorme piège, comme par la gravité de cet objet. Cette approche relève d'une nouvelle naissance, comme si le bateau accouchait de Robinson. Notons par ailleurs la perte de connaissance de Robinson, qui se rapproche par sa densité à la mort de Marini. On peut y voir le niveau supérieur du musement, c'est-à-dire une véritable perte de la conscience, qui s'ouvre sur une vie complètement neuve où l'île fait figure de porte. Une perte de conscience semblable afflige Hippolyte lorsqu'il plonge dans l'eau glacée. Revenu sur le bateau sans trop savoir comment, il aura à partir de ce moment-là à composer avec le doute qui s'immisce dans son esprit.

Quelle que soit la perspective physique, tous ces récits ont en commun le désir qu'éprouve le protagoniste face à l'existence de cette île, et qui relève de la *topophilie* de Bachelard : « des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés » (Bachelard 1961, p. 17). La création d'un tel espace proprement sien sera

ainsi, pour le protagoniste, parallèle au travail sur son espace intérieur. Elle s'oppose à l'incertitude de l'altérité, dont l'océan est la si classique représentation.

2.3 Parcours et symboliques

Selon Françoise Péron,

modèle réduit du monde, l'île [...] offre une coïncidence parfaite pour l'esprit, entre ses limites géographiques et les limites du mental, qui peut l'embrasser d'un seul coup d'œil, ou tout au moins [...] en avoir une claire et précise représentation imagée. C'est pourquoi les histoires d'îles font toujours, à un moment ou à un autre, allusion à un tour de l'île ou bien encore font apparaître une carte, ce qui revient au même (PÉRON, 1993, p. 159-160).

L'île est d'abord un symbole. Dans d'autres types de littérature, on en retrouve l'équivalent dans la figure de la petite planète, perdue dans un espace infini et infranchissable, véritable océan à la mesure des sociétés futures, ou encore du vaisseau spatial. On retrouve souvent, par exemple, le thème des voyageurs de l'espace qui abordent sur un vaisseau semblant *abandonné* (le terme consacré au vaisseau, comme le terme *déserte* l'est pour l'île). Enfin, la figure de l'île peut aussi tout simplement être illustrée par un bateau, un radeau ou tout autre véhicule entouré d'eau ou de tout type d'immensité – l'oasis n'est-elle pas l'île du désert ? Le radeau de Pi en est un excellent exemple.

Robinson, au cours de son long séjour, évolue dans sa relation avec l'île. Elle prend pour lui plusieurs significations, se dépliant petit à petit dans la multiplicité de ses rôles. Elle est entre autres un refuge avec lequel il ne fait qu'un. Speranza prend alors le rôle symbolique de coin, selon l'explication de Bachelard : « un refuge qui nous assure une première valeur de l'être : l'immobilité » (p. 131) et c'est par cette pratique de son espace concret, cet espace où il est et qu'il est, qu'autour de son immobilité il voit se construire l'entité qu'il désire et dont il a besoin, Speranza telle qu'elle devient.

Mais l'île déserte est plus souvent représentée par le symbole du point, ou encore du cercle.

L'image du point de rencontre, unidimensionnel et symbolique par excellence, ne correspond pas d'emblée avec l'île déserte dans la narration. Elle servira cependant bel et bien à faire coïncider narrateur et lecteur. Car c'est bien à partir de ce point, en l'occurrence point de départ, que se déploient les possibilités et par là même l'imagination du lecteur. Souvent

entourée d'un flou narratif volontaire, l'île dans le récit du XX^e siècle (ou du XXI^e, dans le cas de Pi) sert de tremplin à des mondes parallèles et de clé à l'ouverture de l'œuvre. D'où la pertinence du point. Ajoutons que si le point est par définition sans le moindre poids en soi, il est par ailleurs ouvert à une infinité de dimensions, de coïncidences et de possibilités, ainsi que partie intégrante d'une infinité de lignes, droites ou courbes. C'est, pour reprendre les paroles de Nora Philippe, un « non-lieu de contact » (Philippe 2003, p. 3). Mais le point est aussi ce qui absorbe toute l'attention : l'île, au milieu du bleu de l'océan et du ciel, devient l'objet absolu du regard. C'est la « Terre ! » de la vigie, l'espoir du naufragé, le mirage, le point focal du lecteur et forcément de la narration. Le point attire et concentre le regard mais agit comme un prisme pour l'imaginaire, permettant la projection de toutes les possibilités. Agent de diffusion, le point que figure l'île donne un élan à l'utopie, devient son point de départ.

Image de la perfection, de l'autarcie, symbole d'éternité, le cercle, qui paradoxalement n'est d'ailleurs pas nécessairement circulaire, renvoie aussi à l'espace clos. Et c'est bien là le résumé de l'île : une terre entourée d'eau, aussi bien dire une terre infiniment seule dans une immensité létale. L'île est protection, refuge, matrice, comme l'illustre abondamment Tournier. Le cercle inscrit et circonscrit, établit une limite entre ce qui est et ce qui n'est pas. À l'intérieur : notre héros. À l'extérieur : rien. Ou plutôt si, à l'extérieur il y a tout, le monde, la vie, la civilisation. Mais au moment où le protagoniste incarne à lui seul l'Humanité, tout ce qui sort des limites de l'île « n'a pas de signification, est inapproprié, et tout simplement *n'existe pas* » (Lotman 1999, p. 18). L'île est délimitée par la plage, espace indéterminé où s'aventure le héros, généralement pour pêcher ou se baigner, qui sert à la fois de filtre et d'enclos, qui protège, délimite et emprisonne. L'espace hybride entourant l'île laisse passer certains éléments, dont le naufragé lui-même. Elle constitue l'un des mécanismes qui permettent de faire avancer l'intrigue et par lesquels la fonction littéraire s'imbrique dans le fil narratif. Enfin, passé la plage, c'est encore l'inconnu et la menace de l'altérité lorsque le cercle qu'est l'île circonscrit exactement l'homme et sa sphère vitale.

Le cercle, c'est aussi le cycle de l'éternel recommencement. Un cycle que l'on retrouve à profusion dans *Vendredi*, d'ailleurs annoncé d'emblée, dès les premières pages, par le tarot du capitaine : « la sexualité solaire qui, plus encore qu'androgyné, est *circulaire*. Un serpent se mordant la queue est la figure de cette érotique close sur elle-même, sans perte ni bavure » (Tournier, p. 12). C'est l'objectif ultime du mouvement entre l'île et son homme, une étape qui, comme en rêve, resterait à l'abri du temps qui passe chez les hommes. Un peu

comme ces histoires où l'équipage du vaisseau spatial ne vieillit pas alors que sur la Terre, cinquante ou 500 ans ont passé. En outre, la substance liquide dont jaillit l'île n'est plus uniquement le simple océan, mais un bain d'intemporalité. Le tampon physique et géographique que forme la mer entre l'île et le reste de l'humanité devient aussi temporel, et semble même chez Tournier perdre sa matérialité, comme pour illustrer une théorie de la relativité qui s'appliquerait autant à la mer qu'à l'espace :

Il négligeait de tenir le compte des jours qui passaient. Il apprendrait bien de la bouche de ses sauveteurs combien de temps s'était écoulé depuis le naufrage de la *Virginie*. Ainsi ne sut-il jamais précisément au bout de combien de jours, de semaines ou de mois, son inactivité et sa surveillance passive de l'horizon commencèrent à lui peser. La vaste plaine océane légèrement bombée, miroitante et glauque, le fascinait, et il se prit à craindre d'être l'objet d'hallucinations. Il oublia d'abord qu'il n'avait à ses pieds qu'une masse liquide en perpétuel mouvement. Il vit en elle une surface dure et élastique où il n'aurait tenu qu'à lui de s'élaner et de rebondir (TOURNIER, p. 22).

Le cercle, en outre, est sacré. L'île prend, chez le naufragé fortuit ou le marin circonstanciel, toute une mesure de sacré, de par son aura et de par la pratique si intime qu'en fait l'homme. Chez Tournier, cet élément est d'ailleurs renforcé par la présence épisodique d'indigènes qui viennent sur Speranza faire des sacrifices. Les rêveries dont l'île surgit ont sans doute quelque chose des rêveries d'infini de Bachelard, puisqu'elles commencent face à l'immensité d'un paysage sans repère et s'arrêtent sur l'objet désiré.

Enfin, il serait difficile de conclure cette étude sans un clin d'œil au cercle comme symbole féminin. Le rapprochement entre l'île et la femme est souvent la porte d'entrée d'une lecture psychanalytique des romans de naufragés, tout particulièrement celui de Tournier⁴. Sans aller plus loin sur cette voie, remarquons d'une part que chacun de ces héros aux contours mythiques sont bien masculins; ainsi, si l'île constitue la spatialisation d'une altérité intime, il ne serait pas abusif d'y voir les traits de l'Autre féminin. Par ailleurs, l'île peut être associée à la mère; on fera les rapprochements thématiques qui s'imposent avec la sensation de bien-être éprouvée par Marini retourné à l'enfance; la quête originelle d'Hippolyte; le récit extravagant construit par Pi pour se bercer et oublier l'ineffable réalité; la Terre-Mère Speranza qui donne un jumeau à Robinson... Enfin, puisqu'il est question de la création d'un double, et nonobstant la présence variable sur l'île romanesque d'un sommet bien dressé –

⁴ Voir entre autres l'étude de F. Stirn intitulée *Vendredi et les limbes du Pacifique. Analyse critique par François Stirn* (Paris : Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1985).

volcan, colline, falaise – peut-être peut-on tout de même y voir la possibilité d'un équilibre quasi-aristophanien de retour aux origines.

3. L'île-signe : espace et interprétation

L'espace pratiqué dans l'île par le héros littéraire relève en partie d'une projection motivée par des besoins intérieurs. L'évolution du personnage est imbriquée à une certaine interprétation de cet espace, tant par le protagoniste que par le lecteur.

3.1 Les menaces de l'altérité

Chacun des protagonistes des récits étudiés souffre des tensions avec le monde autour de lui qui s'érige en figure d'une altérité menaçante. Pour combattre l'Autre malin, extérieur, chaque protagoniste se construit un Autre divin, et l'on retrouvera des traces de la lutte dans des images souvent fortes.

Ainsi, pour Pi, les suites du naufrage menacent sa santé mentale dont l'instabilité, à son tour, pose un risque pour sa survie physique. L'île est un refuge et un lieu de repos qui lui permet de ne plus penser, de ne plus être sur le qui-vive, ni psychiquement ni physiquement. Il y règne un cycle de vie éminemment artificiel (les poissons arrivent déjà morts dans les mares) mais les tempêtes peuvent aller et venir sans que l'équilibre soit le moins du monde perturbé. C'est un environnement complètement contrôlé et protégé, contrairement au petit radeau sur lequel il tient si longtemps mais qui subit tant de perturbations. Ce n'est que lorsqu'il se rend compte de la malignité que distille l'île si elle est pratiquée à long terme qu'il finit par fuir. Le signal du départ : trente-deux dents humaines sur le point d'être digérées par les feuilles acides, un double humain qui évoque le jumeau jamais venu au monde. Quant au tigre, Richard Parker, c'est bien sûr le double de Pi, son double solaire et sacré qu'il doit maintenir à la fois en vie et à distance. L'espace du petit radeau, délimité au millimètre près, est le seul lieu qui lui permette de réaliser ce tour de force. Car sans ce tête-à-tête forcé, sans cette tension de chaque instant, Pi serait probablement suicidé ou aliéné.

Pour Marini, l'impossibilité *d'être* dans une vie qui se referme de plus en plus sur lui ouvre la porte à sa rêverie, comme un horizon dont la seule idée suffit à le sortir de son quotidien. Xiros devient, de façon presque tangible, la lumière au bout du tunnel. Si l'on parle d'altérité, ce n'est que pour constater que l'humanité dans sa vie réelle se résume à quelques

personnages presque fantomatiques, évoqués uniquement par leur nom et dont l'importance pour Marini diminue à vue d'œil. Il se meurt d'appartenir à cet univers étranger, où il serait un Autre bienvenu, un étranger pour qui tout serait à découvrir. Il souhaite descendre d'une vie qui ne montera jamais plus haut pour recommencer au niveau de la mer. Le choc de la rencontre entre le Marini vivant et le Marini mort, mutilé, est à couper le souffle. La lutte contre la mort finit par prendre le relais sur le bras de fer qu'il mène contre le monde autour de lui, et cet affrontement final illustre de façon spectaculaire le rapprochement désormais impossible.

Dans *Vendredi*, Robinson est seul survivant du naufrage, et cette seule situation fait de Speranza un espace qui tient à la fois du refuge et de la prison. L'image de la prison est renforcée par ses tentatives de départ, lorsqu'il essaie de construire un bateau ou qu'il tente de se faire voir d'un navire qui passe au loin. L'image du refuge est renforcée par les incursions des dangereux indigènes cannibales, où l'île lui procure une cachette et un observatoire inestimables. L'altérité pour Robinson est multiple mais ce n'est réellement qu'à la fin qu'il se rend compte de son statut d'étranger complet face à une humanité qui ne lui dit plus rien. Il lui faudra cependant passer par plusieurs phases du double, de l'écho métaphysique du tarot à la gémellité de Vendredi, prouvant bien ainsi que le fait de se retrouver face à soi-même n'équivaut pas à se retrouver seul...

Quant à Hippolyte, l'altérité qui le menace est annulée sur son île. Car toutes ses épreuves se retrouvent validées par la seule existence de cette dernière – c'est du moins ce que l'on peut croire dans un premier temps. Le double se construit sans effort, car l'île est bel et bien à son image, floue mais bien réelle, perdue mais intègre, insaisissable, exaspérante, mais bien vivante. Hippolyte et son île « daignent se montrer, finalement, assez souvent, se faisant chercher longtemps avant de se laisser trouver soudainement et fortuitement, comme par malice [...], se défendent contre l'envahissement, l'archivage, l'institutionnalisation humaine en se rangeant derrière un éventail d'obstacles, dont l'incrédulité de l'homme moderne n'est pas le moindre » (Mangerel, p. 242). Hippolyte se débarrasse alors de toute comparaison avec autrui; l'être enfantin, excentrique et maladroit devient simplement un homme. C'est néanmoins à ce moment qu'il commence à intérioriser les tensions qui existaient jusque là entre lui et le monde extérieur, et c'est lorsqu'il plonge dans l'eau glacée, à quelques kilomètres à peine de l'Antarctique, que le doute s'installe à la fois chez lui et chez le lecteur. Il devra passer par la reconnaissance d'autrui pour récupérer cette confiance.

Chez chacun des protagonistes subsiste un trait dominant, que l'on pourrait croire contraire à une telle capacité de survie : une féroce résistance au changement et la terreur d'une réalité à laquelle ils ne parviennent pas – ou plus – à s'intégrer (pour une raison ou une autre), d'un monde réel plus implacable que leurs sauvages univers imaginaires.

3.2 Pi : figures plurielles de l'île et contrôle du récit intérieur

Pi, dont le tigre illustre bien cette confrontation au monde primitif, étudie en détail la relation à l'espace dans l'optique de l'opposition au changement:

Car c'est ainsi que sont les animaux, conservateurs, pour ne pas dire réactionnaires. Les plus petits changements les troublent. [...] Les surprises leur sont intensément désagréables. On le constate dans leurs relations avec l'espace. Un animal habite son espace, que ce soit dans un zoo ou dans la nature, de la même façon qu'une pièce d'échec se déplace sur un échiquier – avec un sens (MARTEL, p. 29).

Dans le roman de Martel, toutefois, la métaphore est étroitement enchevêtrée dans le fil du récit, et si l'île de Pi, dans sa cruelle toxicité végétale, dans son autosuffisance stérile et destructrice, est une caricature de l'utopie, c'est qu'elle est à l'image de sa dépression et du blocage qu'il fait des événements traumatisants qu'il a vécus. Cependant cette île n'est qu'une petite partie de l'aventure insulaire de Pi, car c'est réellement son habitation du radeau qui se prête à l'étude. Son utilisation de l'espace y est particulièrement intéressante parce qu'il doit négocier avec les éléments, tâche déjà assez difficile en soi, et qu'il doit le faire tout en partageant son espace avec le tigre. Tout son périple tourne autour d'une idée fixe : ne pas tomber de Charybde en Scylla. Rien ne peut jamais être tenu pour acquis : son espace reste perpétuellement à reconquérir. Dans la perspective du radeau comme équivalent de l'île, l'odyssée entière de Pi est une figure, image dynamique tissée par-dessus une réalité trop horrible pour être affrontée. Ainsi, les dangers de cette aventure mythique dépassent de beaucoup ceux de ce qu'on suppose être la véritable histoire, qui ne comportait pas de fauve, et masquent la lutte constante qui a dû se produire pour que l'adolescent parvienne à demeurer psychologiquement en vie.

Le combat de Pi contre lui-même est illustré par le sentiment bipolaire qu'il nourrit envers Richard Parker le tigre : il tient absolument à sa survie, comme on peut le constater lorsqu'il l'aide à monter dans le radeau peu après le naufrage, et il le redoute féroce-ment comme le fauve imprévisible qu'il est. Ainsi l'espace qu'ils se partagent, le radeau, est-il la

figure parfaitement circonscrite nécessaire à ce que cette lutte sourde et implacable se déroule en vase clos. L'épreuve de Pi contre ses démons intérieurs est à l'image des atrocités auxquelles il a dû assister : en évacuant prudemment la dimension humaine de la conjoncture, en remplaçant les humains, y compris lui-même, par des animaux, il parvient à s'en détacher quelque peu et à lui trouver un sens, non dans une perspective philosophique mais, de façon plus pragmatique, afin de la résoudre. On remarquera dans cette figure d'isolation – que j'appellerai ainsi pour ne pas confondre le bateau avec l'île – que le rapport spatial entre le garçon et le tigre varie très peu avec les circonstances. La pêche, la récolte d'eau douce doivent se faire avec circonspection pour ne pas piquer le fauve ; toute transgression du territoire est interdite. C'est face à l'adversité, les tempêtes, la faim et la soif, mais aussi dans le quotidien que Pi verra se modifier son rapport avec la bête. Le tigre, d'abord, apparaît comme par enchantement : Pi « oublie » qu'il était à bord. Soudain, après une scène de carnage épouvantable entre l'hyène, le zèbre et l'orang-outang, Pi est pris d'un « vertige [qui] ne faisait qu'ajouter à [s]on sens de sublimité apeurée » (Martel, p. 144). C'est alors qu'il voit, dans un saisissement, et dans une posture qu'il est difficile de ne pas associer à l'accouchement, « entre mes pieds, sous le banc, [...] la tête de Richard Parker. Elle était gigantesque » (Martel, p. 144). Puis il s'évanouit. Par la suite, il aménagera l'espace du bateau de façon à établir deux territoires distincts tout en gardant toujours l'œil sur le tigre. Ce qui naît ici, c'est donc la figure d'un espace partagé, figure inscrite d'une part concrètement dans le journal de bord que tient Pi pendant un certain temps – et jusqu'à ce qu'il n'ait plus d'encre ! – mais aussi, et plus en profondeur, dans l'usage que fait Pi de l'espace. Car il s'agit d'une véritable inscription spatiale, par laquelle il communique et donne *lieu* aux événements comme aux éléments. La tension corporelle qui règne entre les deux protagonistes est l'expression de l'évolution, chez Pi, de son humanité.

3.3 L'interprétation

Dans le roman de Martel, l'interprétation fait partie intégrante de l'intrigue. Les enquêteurs japonais qui viennent à la fin interroger Pi sont les premières victimes du choix. Ils se doutent bien de l'histoire qui est la bonne mais « préfèrent » l'autre, celle du récit. Et bien entendu, le lecteur est laissé à son tour devant le choix. Le tour de force de Martel est de rendre quasi obligatoire une seconde lecture du roman, qui modifiera la première lecture et changera les perspectives de la fin, tout en donnant au lecteur l'impression de lui avoir tendu

les clefs du roman sur un plateau d'argent. Il crée ainsi une véritable sémiose dont l'objet premier est le radeau, la lutte spatiale et la quête de la vérité.

Chez Cortázar aussi, l'interprétation est complexe et incite à une relecture. Comme la fin de la nouvelle ne permet pas de « trouver » la clé du mystère, le lecteur est forcé de se perdre en conjectures et de s'en remettre aux interprétations des insulaires, ceux-là même dont l'existence est imaginaire. Et selon eux, il n'y a personne d'autre sur l'île : « comme d'habitude, il n'y avait qu'eux dans l'île, et le cadavre aux yeux ouverts était le seul nouveau parmi eux » (Cortázar, p. 130). Mais le plus intéressant peut-être est que tout ce que Marini s'imagine – le village, les pêcheurs, et jusqu'à certaines personnes du village qu'il nomme et décrit physiquement – finit par exister indépendamment de lui. Cette figure de l'île parvient à se libérer complètement de lui et, même une fois qu'il est mort, à continuer d'exister.

Dans *Terræ Incognitæ*, la figure de l'île reste évasive jusqu'à la fin. Hippolyte doit démontrer l'existence de l'île pour que le livre soit réalisé, mais la recherche de cette preuve devient elle-même le sujet du livre, dans une narration qui joue au chat et à la souris avec le lecteur. La figure de l'île, si minutieusement consignée et répertoriée, dépend néanmoins de la reconnaissance d'autrui pour pouvoir exister. Ici, c'est Marie l'éditrice qui joue le rôle de guide et c'est à travers elle, à travers sa reconnaissance et son acceptation des faits, qu'Hippolyte façonnera l'interprétation de son travail. Cette tâche est présentée ici sous un jour très concret, voire même fastidieux, comme le travail apoétique d'un éditeur. Par ce travail de déchiffrement, le beau rêve d'Hippolyte est confronté brusquement à la véritable dureté du monde. Ici, toutes les épreuves qu'il a subies, les tempêtes, les jours passés à amadouer le vieux marin acariâtre, tous les efforts, la passion et l'énergie investis dans ce projet sont remis en question. Entraînant le lecteur à sa suite, Marie tente de compulsurer les notes d'Hippolyte et s'attelle à la tâche difficile de présenter le travail de scribe de ce dernier. Dans son incrédulité, elle rend Hippolyte responsable de sa propre interprétation et transforme l'atteinte de cette interprétation en véritable *cause*.

Conclusion

L'on reconnaîtra dans le préambule de chacune de ces robinsonnades un musement qui entraînera la création d'une île tout autre que celle de la réalité, une entité imaginaire qui pourtant finira par prendre vie, jusqu'à parfois se retourner, selon la classique ingratitude de la créature, contre son propre créateur.

Dans chacun de ces textes, on assiste donc à la naissance, à la progression et à la fin, généralement sous forme de recyclage métatextuel, de la figure de l'île déserte. Cette île, canevas vierge qui se présente comme la quintessence de l'utopie, permet au protagoniste de se retrouver face à lui-même, se prêtant souvent à la création d'un ou de plusieurs doubles. L'essentiel n'est pas de savoir si l'île existe réellement mais bien comment elle permet au protagoniste de faire coïncider son espace intérieur avec l'immensité du dehors. L'île est donc aussi point de départ, qu'elle soit « porte de la mort » (Minerva 1995, p. 152) comme pour Marini ou début d'une autre destinée, d'une nouvelle vie, comme pour Pi, elle permet au héros de passer de l'autre côté. Figure privilégiée du double, pur ou pervers, elle tient à la fois de l'espace, réel et mythique : lieu de passage, rite initiatique, porte, refuge, Paradis terrestre ; et du temps : étape, séjour, éternité, cycle... Une fois l'île abordée, le regard se recoupe et s'inverse, scrute l'insondable immensité, cette fois à la recherche du navire salvateur, puis dans la contemplation de l'immédiate et inaccessible altérité.

Références

- Bachelard, Gaston. **La poétique de l'espace**. Paris: Presses universitaires de France, 1961, 3^e édition.
- Balat, Michel. «Peirce et la clinique». **Protée**, vol. 30, n^o 3, 2002, p. 9–24.
- Cortázar, Julio. «L'île à midi», dans **Tous les feux le feu**, trad. par Laure Guille-Bataillon. Paris: Gallimard, 1983, p. 120-130.
- Deleuze, Gilles. **L'Île déserte et autres textes**. Textes et entretiens 1953-1974, éd. par David Lapoujade. Paris: Éditions de Minuit, 2002.
- Hodgson, Barbara. **Hippolyte's Island**. Vancouver: Raincoast Books, 2001.
- Lotman, Youri. **La sémiosphère**, trad. par Anka Ledenko. Limoges: PULIM, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques ». 1999.
- Mangerel, Caroline. « Rapport cartographique, rapport narratif. Le rôle de la carte dans Hippolyte's Island de Barbara Hodgson », dans R. Bouvet, H. Guy et É. Waddell (dir.), **La carte**. Point de vue sur le monde. Montréal: Mémoire d'encrier, 2009.
- Manguel, Alberto et Gianni Guadalupi. **Dictionnaire des lieux imaginaires**, trad. par Patrick Reumaux, Michel-Claude Touchard et Olivier Touchard. Paris: Actes Sud/Leméac, 2001.
- Martel, Yann. **L'histoire de Pi**, trad. par Nicole et Émile Martel. Montréal: XYZ, 2003.
- Meistersheim, Anne. **Figures de l'île**. Ajaccio: Éditions DCL, 2001.

Minerva, Nadia. « Le cercle magique: stratégies de protection du milieu insulaire dans le mythe et en utopie », dans **L'insularité: thématique et représentations**. Paris: L'Harmattan, 1995, p. 151–159.

Moles, Abraham. « Nissonologie ou science des îles », **Espace géographique**, vol. 11, n° 4, 1982, p. 281-289.

Péron, Françoise. **Des îles et des hommes: l'insularité aujourd'hui**. Rennes: Édition de la Cité, 1993.

Philippe, Nora. «Du spirituel dans l'île». **Tracés: L'île**, n° 3, 2003, p. 9-23.

Tournier, Michel. **Vendredi ou les limbes du Pacifique**. Paris: Gallimard, 1977.

Recebido em: 11 de março de 2016.

Aceito em: 07 de maio de 2016.