

## ROBINSON OU LES LEÇONS DE L'AVENTURE

par Marc Soriano

*Marc Soriano, qui publie très prochainement, chez Gallimard, sa thèse sur Les contes de Perrault, et chez J.-J. Pauvert son édition en 4 volumes des Œuvres complètes du même auteur, a bien voulu nous autoriser à reproduire ici, pour la première fois, quelques pages du nouveau guide de littérature enfantine auquel il travaille encore actuellement.*

*Cette analyse de Robinson Crusoé nous paraît d'autant plus intéressante qu'elle dégage clairement le rôle de la fiction dans la formation des jeunes, et permet d'esquisser ce que devrait être, pour leur apporter une ouverture d'esprit et un enrichissement, le véritable roman d'aventures.*

Robinson, comme on sait, a été inspiré par l'aventure véridique d'un matelot nommé Selkirk qui, pour des fautes disciplinaires, avait été abandonné dans une île déserte, coutume barbare pratiquée à l'époque et qu'on appelait le « maroon ». Après quatre ans de solitude, Selkirk avait à peu près perdu l'usage de la parole. Ce n'était plus qu'une sorte de singe supérieur. De Foë ne peut ignorer ce détail essentiel : avant d'écrire son livre, il a rassemblé dans les tavernes de Liverpool tous les renseignements possibles concernant Selkirk.

Or il ne tient aucun compte de cette donnée. Robinson reste absolument seul pendant vingt-quatre ans, d'après ses calculs — vingt-huit ans d'après ceux de De Foë, et vingt-sept d'après ceux des critiques qui se sont donné la peine de les refaire. Et, malgré cette solitude — car il est difficile de considérer comme un interlocuteur valable le perroquet Poll dont la conversation reste limitée —, Robinson n'a nullement perdu l'usage de la parole quand il rencontre Vendredi. Bien plus, après vingt-huit ans d'isolement, quand il retrouve des compatriotes, il s'adresse à eux dans un anglais tout aussi châtié et avec autant de calme que s'il n'avait jamais cessé d'habiter Londres. Gulliver, après ses expéditions lointaines qui le mesurent, si l'on peut dire, avec l'aspect conventionnel de la notion du grand et du petit, a des réactions plus vraisemblables : il éprouve pendant quelques semaines des troubles de l'équilibre et du comportement.

Cette invraisemblance, qui est essentielle, a été remarquée par tous ceux qui ont imité ou repris le thème de Robinson. C'est pourquoi, le plus souvent, on évitera les naufrages solitaires. On sombrera de préférence en famille, comme dans **Le Robinson suisse** de Wyss, ou par groupes d'âge homogènes comme dans **L'île des Robinsons** de Verne, ou par collectivités organiques où divers métiers, diverses spécialités, diverses activités humaines sont représentées (par exemple dans **L'île mystérieuse**).

Faut-il supposer que De Foë n'a pas aperçu l'arbitraire de son point de départ ? C'est très improbable. En fait, la trouvaille de l'artiste, son coup de génie se situe justement dans ce secteur, à la frontière incertaine qui sépare la fiction de la réalité.

De Foë n'ignore pas que son histoire repose en fait sur un « passage à la limite » ; mais il adosse à cette base incertaine une construction qui s'organise avec une telle débâche de détails concrets et réels que le lecteur oublie la fragilité de l'assise. Dira-t-on que cette fragilité compromet le reste de la construction ? Justement pas, et c'est à cause de cela que **Robinson** est le premier grand roman moderne. De Foë est le premier, ou en tout cas un des premiers à comprendre que toute entreprise littéraire repose sur l'acceptation d'un grand nombre de conventions, qu'elle est, par nature, **fiction** ; mais que ce côté fictif importe peu lorsque la fiction devient un mythe qui permet aux problèmes du lecteur de s'insérer dans la forme qui lui est offerte. Or c'est précisément le cas ici. Le livre qui, comme tous les romans, repose sur une fiction, permet en même

temps au lecteur de poser une question qui, elle, est réelle : « Mais moi, qu'est-ce que j'aurais fait à sa place ? »

En fait, le thème de Robinson ne date pas de Selkirk ni du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quand on y regarde de plus près, on découvre qu'il revient souvent, et depuis longtemps, dans l'épopée, dans la tragédie et le conte : Ulysse errant sur les océans déchaînés, Philoctète abandonné dans son île, Sindbad le marin... Les odyssees ne sont pas rares non plus dans la littérature de colportage. Et l'on comprend pourquoi public populaire aussi bien que public enfantin en raffolent : en fait, à travers ces récits, ils distinguent l'aventure de l'homme qui se mesure à la nature hostile et qui, à force de courage et de ruse, parvient à la vaincre.

Mais, avec De Foë, ce thème connaît une nouvelle jeunesse, et même, on l'a vu, apparaît brusquement comme un thème radicalement nouveau. Pourquoi ?

Simplement ceci : pour la première fois, le naufragé n'est pas un héros ; il renonce à son halo de légende. Ce n'est plus cet être quasi surnaturel qui réussit tout ce qu'il entreprend, mais quelqu'un de très ordinaire qui cherche et qui tâtonne.

Qu'on se souvienne par exemple de l'épisode des pots. Robinson ne les tourne pas du premier coup comme il faut. Il se trompe, recommence, se trompe encore. Là est la trouvaille. Ces tâtonnements, joints à une foule d'indications qui vont dans le même sens (par exemple, l'affirmation cent fois répétée, et jusque dans le titre, qu'il s'agit d'une aventure réelle et racontée par celui qui l'a vécue), persuadent le lecteur que le narrateur est un homme comme les autres, lui permettant de s'identifier à lui, de se hisser péniblement, en même temps que lui, vers l'héroïsme. La présence obsédante du quotidien fait que Robinson est le premier roman moderne, le premier qui permette de rêver sans qu'on ait à quitter la réalité d'un pas.

Dans une célèbre analyse, Marx a approfondi la signification historique de Robinson. Il a montré que ce n'est pas par hasard que ce mythe apparaît en Angleterre et à sa date. Robinson, en fait, est aussi le symbole de cet univers de la libre entreprise qui commence à s'établir. Arraché à son monde, il le reconstruit dans la perspective qui est la sienne, en utilisant ses critères de valeur, son orientation pratique. Ainsi, lorsque Vendredi se présente à lui, il n'a rien de plus pressé que de le réduire en esclavage, ce qui, dans sa perspective, n'est nullement contradictoire avec les principes évangéliques auxquels il ne cesse de se référer.

Pour valable que soit cette interprétation, le mythe ne s'y réduit pas. D'une époque à l'autre, et surtout en passant d'un public à un autre, il prend des sens nouveaux. Ainsi, lu par le peuple, le livre devient un hymne à l'industrie de l'homme qui devrait être la seule source des inégalités. Il passionne parce qu'il présente un monde qui oblige le héros à se mesurer aux vraies nécessités, celles devant qui tous sont égaux. L'épisode de Vendredi lui-même ne constitue pas une contradiction ; si Robinson le réduit en esclavage, c'est que la relation de dépendance est la seule qui convienne à son niveau de civilisation : Robinson doit d'abord le guérir de son cannibalisme. On reconnaît là l'argument qui, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, justifiera le colonialisme, même aux yeux des ouvriers et des paysans.

**Robinson** est-il le premier roman « réaliste » ? C'est en tout cas une des premières œuvres qui proposent à la fois des perspectives à l'imagination et des garanties à notre goût du réel. Or c'est précisément ce chef-d'œuvre du calcul poussé jusqu'au lyrisme que les enfants vont **choisir** comme classique. Pourquoi ? Les rares critiques qui ont abordé ce problème s'en tirent par des généralités ou des paradoxes.

...

Anatole France l'explique par « l'extrême répugnance » que montrent la plupart du temps les enfants « à lire les livres qui sont faits pour eux ». Pris à la lettre, le paradoxe est indéfendable. A ce compte, nous verrions les enfants se précipiter bien davantage sur les livres de Proust ou du marquis de Sade, ce qui

ne semble pas être le cas. Mais Anatole France veut vraisemblablement dire tout autre chose et qu'il précise ainsi : « Pour être compris de l'enfance, rien ne vaut un beau génie... L'auteur (De Foë) y mit tout son art, toute sa rectitude d'esprit, son vaste savoir, son expérience. Et cela se trouva n'être que le nécessaire pour amuser les écoliers. »

En somme, ce que les enfants aiment dans **Robinson**, c'est que l'œuvre leur présente un grand sujet, et un grand sujet qui appartient au répertoire adulte : un homme se mesure avec la nature et, dans sa lutte même, apparaît adulte au plein sens que ce mot peut prendre. Ainsi comprise, l'idée d'Anatole France peut servir de fil conducteur : avec **Robinson** naît, ou plutôt prend forme un nouveau type de littérature pour la jeunesse, qui ne traite plus l'enfant en enfant, qui évite le ton moralisateur et didactique, mais qui le traite en futur adulte, c'est-à-dire l'orienté vers des problèmes réels. Robinson, qui doit pourvoir à sa nourriture et à sa sécurité, à qui la dure école du besoin apprend chaque jour quelque chose de nouveau, c'est la situation de l'apprentissage qui est familière à l'enfance, mais qui, cette fois, est réduite à ses éléments essentiels, débarrassée de l'appareil d'érudition et de discipline qui décourage tant d'enfants.

Rousseau l'a compris. Il condamne tous les livres pour enfants de l'époque, à l'exception du seul **Robinson** qui, précisément, n'est pas un livre, ou qui n'est pas qu'un livre : « Ce roman, débarrassé de tout son fatras, commençant au naufrage de Robinson près de son île et finissant à l'arrivée du vaisseau qui vient l'en tirer, sera tout à la fois l'amusement et l'instruction d'Emile à l'époque dont il est ici question. Je veux que la tête lui en tourne, qu'il s'occupe sans cesse de son château, de ses chèvres, de ses plantations ; qu'il apprenne en détail, non dans des livres, mais sur les choses, tout ce qu'il doit savoir en pareil cas... Je veux qu'il s'inquiète des mesures à prendre, si ceci ou cela venait à lui manquer ; qu'il cherche s'il n'a rien omis, s'il n'y avait rien de mieux à faire ; qu'il marque attentivement ses fautes et qu'il en profite pour ne pas tomber lui-même en pareil cas. »

**Robinson** est en somme une folie, mais une folie pleine de ressources. C'est un jeu éducatif ou, plus exactement, comme dit Jean Château, un « mythe pédagogique ».

Rousseau remarque qu'Emile ne pourra jouer à Robinson que tant qu'il sera très jeune, car Vendredi, « qui maintenant ne le touche guère, ne lui suffira pas longtemps ». Il note encore que « cet état n'est pas celui de l'homme social », critique importante qui rejoint celle de Marx. Robinson dans son île est un jeu éducatif utile à un certain âge, mais cette utilité ne doit pas nous déguiser que le jeu entier repose sur une convention erronée, ou qui peut le devenir : celle d'une société qui se composerait d'individus **distincts** et qui peuvent, seuls, reconstruire toute la civilisation.

L'essentiel, c'était de dégager les règles de ce jeu nouveau. Aussi bien, se trouvent-elles formulées clairement pour la première fois. L'enfant est invité à se confronter avec l'homme qu'il va devenir, avec l'humanité pensante et savante. On lui propose un effort constructif, un jeu qui est en même temps un préexercice. **Robinson** ou le « meccano vital ».

On comprend aussi pourquoi ce livre ne s'est pas réduit à lui-même, mais est aussitôt devenu une source, une veine. A chaque progrès de la science et de la technique, à chaque idéologie, à chaque époque, à chaque nation, à chaque groupe social correspondront bientôt de nouveaux Robinsons. De Foë, dans cette affaire, est beaucoup moins un écrivain qu'un inventeur.

Autre remarque utile : les éditions « pirates » qui présentent **Robinson** au public populaire pratiquent un choix dans le roman, et ce choix, c'est exactement celui que Rousseau jugera le mieux adapté à l'enfance. Une fois de plus, on peut constater que le public enfantin est identifié, confondu au public populaire. Encore maintenant, le texte de **Robinson** publié dans les collections destinées à l'enfance est, à quelques détails près, celui de ces éditions « pirates ». Le livre, comme le voulait Rousseau, est réduit à son schéma fondamental.