

L'AVENTURE ET SES AVATARS DANS *ROXANA* DE DANIEL DEFOE

R comme roman d'aventures, R comme Roxana, mais aussi comme Robinson, Robinson Crusoe. *Robinson Crusoe* (1719) fait de l'ombre aux femmes provocantes de Daniel Defoe, Moll Flanders et Roxana. Roman paradigmatique avec *Don Quichotte* de Cervantès, si l'on en croit Marthes Robert (1972), *Robinson Crusoe* est considéré comme inaugurant l'ère du roman moderne en Angleterre. À propos de *Robinson Crusoe* encore, Virginia Woolf écrivait : « The book resembles one of the anonymous productions of the race rather than the effort of a single mind. [...] It still seems that the name of Daniel Defoe has no right to appear upon the title-page of *Robinson Crusoe* ». Ajoutant à *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders* et *Roxana*, elle concluait : « [These novels] stand among the few English novels which we can call indisputably great » (Woolf 96-97). Avant d'étudier *Roxana*, je proposerai une rapide généalogie de l'aventure à travers les âges.

Bien avant Defoe, dans l'Antiquité, certains épisodes de l'*Iliade* – notamment l'espionnage du camp grec par le Troyen Dolon, intercepté par Ulysse (chant X) – et les péripéties d'Ulysse dans l'*Odyssée* s'imposent comme modèles non seulement du récit épique – repris par Virgile et Milton, parmi les exemples illustres – mais aussi comme récit d'aventures, le mot étant pris ici presque comme un synonyme de péripétie, ou de rebondissement. Les historiens de la littérature ont coutume d'indiquer comme premiers romans d'aventure – par opposition aux récits d'aventures en vers, comme les poèmes d'Homère et de Virgile – le *Satiricon* de Pétrone au premier siècle de notre ère, suivi par les *Éthiopiennes* d'Héliodore (appelé aussi *Théagène et Chariclée*) datant du III ou IV^e siècle.¹ À ce sujet, il y a une grande similitude entre un épisode de *Roxana* et un passage

1. Ce roman, traduit en anglais en 1569, est considéré aussitôt comme une œuvre majeure de l'Antiquité.

du *Satiricon*. Je fais allusion à l'épisode dans lequel Roxana, abandonnée par son premier mari, le brasseur, et rendue à un stade de dénuement avancé, se laisse petit à petit gagner par les attentions de son propriétaire et futur amant, le bijoutier (27-44). En effet, dans le *Satiricon* de Pétrone, l'histoire de la matrone d'Éphèse rapporte qu'une veuve éplorée, après la mort de son mari, se laisse languir de douleur près de sa dépouille. Un soldat qui la trouve fort belle la soutient aussi bien sur le plan moral que sur le plan physique : il lui apporte en effet à manger et à boire, et, sous l'effet du repas arrosé, la jeune et belle veuve retrouve bientôt rapidement, et dans cet ordre, l'appétit, sa libido et la joie de vivre. Plus tard, au Moyen-Âge, en Europe et en Grande-Bretagne, les romans de chevalerie (*romances*) s'inscrivent dans cette veine épique, tout en développant l'intervention de la magie et des métamorphoses, déjà ô combien présentes dans la mythologie gréco-romaine, en témoigne le poème d'Ovide.

À la différence des nombreuses histoires qui mettent en scène des représentants de l'aristocratie (des rois, des princes, des seigneurs, des nobles), avec les personnages de Robinson Crusoe, Moll Flanders et Roxana, c'est la classe moyenne qui fait son entrée sur la scène littéraire. Tout d'abord avec *Robinson Crusoe* (1719), qui est souvent amputé à la tête comme à la queue, sans doute à la suite de Jean-Jacques Rousseau qui, dans l'*Émile* (1762), recommande de le donner à lire aux enfants en le débarrassant de son « fatras, commençant au naufrage de Robinson près de son île, et finissant à l'arrivée du vaisseau qui vient l'en tirer » (Rousseau 266). Ensuite avec *Moll Flanders*, qui fait la part belle d'une part au picaresque, d'autre part à une vision féminine du monde, deux aspects que l'on retrouve dans *Roxana*. Sophie Jorrand rappelle que l'un et l'autre roman alternent « littérature viatique et exploratoire et emprunts à la littérature dévotionnelle » (Jorrand 33). Que *Roxana* enfin soit un roman d'aventures, c'est une thèse partagée avec James Coetzee, qui dans *Foe* (1986) réussit le tour de force de fusionner *Robinson Crusoe* et *Roxana*, soulignant ainsi leurs affinités.

Toutefois, il convient de souligner que pour les deux personnages principaux, Robinson et Roxana, l'aventure ne se présente pas de la même façon. Les sous-titres, ou les longs titres complets insistent sur des éléments différents : « The Life and Adventures of Robinson Crusoe » dans le premier cas, tandis que « The Fortunate Mistress,

being a History of the Life and Vast Variety of Fortunes of Mademoiselle de Beleau » met en relief le polyptote « fortunée / fortunes ». Certes, « aventure » et « fortune » ont en commun l'idée de hasard, et sont parfois pris, aux XVI^e et XVII^e siècles, comme synonymes. D'ailleurs, l'étymologie d'aventure associe l'événement ou la péripétie à l'avènement, comme le note d'emblée Vladimir Jankélévitch dans *L'Aventure, l'ennui, le sérieux* (13). Toutefois, pour Robinson, l'appel de l'aventure est le moteur initial du récit : « I would be satisfied with nothing but going to sea » (3), explique-t-il dès la première page du récit. Son père le met en garde : « He told me it was men of desperate fortunes on one hand, or of aspiring, superior fortunes on the other, who went abroad upon adventures, to rise by enterprise, and make themselves famous in undertakings of a nature out of the common road ». L'aventure, les aventures, sont d'abord pour Roxana comme pour le père de Robinson quelque chose de négatif. C'est en raison d'« aventures » commerciales téméraires qu'elle est ruinée pour la première fois, à cause de son père : « he left it in the Hands of my Elder Brother, who running on too rashly in his Adventures, as a merchant, fail'd, and lost not only what he had, but what he had for me too; as you shall hear presently » (9). Ce n'est qu'après les objurgations de sa servante Amy qu'elle accepte de coucher avec son propriétaire, le bijoutier, qu'elle passe du côté résolument aventureux de son existence en devenant ce qu'on appelle sans doute de façon quelque peu machiste, une « aventurière »,² en suggérant qu'il s'agit davantage d'aventures sentimentales ou franchement sexuelles que d'aventures rocambolesques, même si l'on retrouve des péripéties jusqu'à la célèbre dernière page du roman.

Selon Vladimir Jankélévitch, il y a trois sortes d'aventures. L'aventure mortelle d'abord, avec le récit épique et les risques courus. C'est ce qui arrive à Roxana : l'abandon, la ruine, la famine, la tempête, et enfin le risque de mise à mort symbolique et sociale si sa fille Susan découvre sa véritable identité. Jankélévitch distingue ensuite l'aventure amoureuse, qu'il est assez facile de repérer dans *Roxana*. Enfin, Jankélévitch met en lumière l'aventure esthétique, liée à la création. Et c'est cette forme d'aventure que nous étudierons pour finir.

2. Il est intéressant de noter que le terme « adventuress » est pratiquement contemporain de *Roxana* en 1724. En effet, l'*OED* place la première occurrence en 1707, avec les mêmes connotations sexuelles qu'« aventurière » en français.

I. *Roxana* et l'aventure épique, le roman de chevalerie et le picaresque

1. Certains traits du roman rattachent *Roxana* au récit épique. La structure du récit repose sur l'idée de « splendeurs et misères d'une courtisane ». Les deux premières parties s'apparentent à ce qu'on pourrait appeler une anabase, une montée vers le haut, lorsque Roxana gravit les échelons de la société à la sueur de son... front, car c'est une femme qui pense, puis une troisième partie qui est une catabase, une descente aux enfers – enfers qui sont intériorisés : « the secret Hell within » (260). Pour rappel, aussi bien l'*Odyssee* d'Homère (chant XI) que l'*Énéide* de Virgile (chant VI), modèles de poèmes épiques avec l'*Iliade*, contiennent des catabases. Roxana est assurément une battante, qui lutte bec et ongles contre le destin, et une combattante : se définissant comme « a *Man-Woman* » (171), elle a quelque chose d'une « Amazone » selon Robert Clayton (171), c'est-à-dire une de ces guerrières mythologiques qui ont donné leur nom à une position sexuelle, dans laquelle la femme est dite en position dominante. Enfin, si le roman se déroule selon une chronologie certes ambiguë (Roxana vit-elle au temps de CHARLES II comme le suggère le titre long, p. iii, ou plus vraisemblablement au temps de GEORGE I, puisqu'elle est née en 1673 [5-6]), le temps du récit finit par rejoindre le temps de la narration, comme l'a remarqué Alain Bony : « En prenant comme point de repère la date de Roxana en 1673, le temps de l'écriture de son récit est exactement contemporain de celui du lecteur de 1724, ce qui donne au livre une sorte de fin ouverte, d'inachèvement tragique : Roxana est encore en vie, cachée quelque part, murée dans sa détresse morale » (Bony 136). Cette projection, cette conjonction entre le temps mythique ou fictionnel d'un côté, et le temps du lecteur de l'autre, c'est ce que plusieurs récits épiques ont aussi pratiqués. Les célèbres ekphraseis des boucliers d'Achille (*Iliade*, chant XVIII) et d'Énée (*Énéide*, chant VIII) de Virgile ont chacune pour fonction de signaler à leur lectorat respectif que le peuple grec et le peuple romain ont un destin tout tracé. Le *Roland furieux* (1516-1532) de l'Arioste, comme l'a montré Italo Calvino (101), suit le même schéma. Enfin, Cervantès choisit de faire commencer la deuxième partie de *Don Quichotte* (1615) par une discussion, et une critique, par les protagonistes eux-mêmes, des suites pirates de la première partie du roman (1605), ce qui tend à rendre réelle leur existence, et à faire fusionner le moment présent de la lecture et le récit de leurs aventures. *Don Quichotte* est à la fois un

roman de chevalerie et une critique des romans de chevalerie, ce qui m'amène à étudier cet aspect dans *Roxana*.

2. Le roman de chevalerie du Moyen-Âge (*romance* en anglais, et en espagnol) est identifié par Jean-Yves Tadié comme une des premières formes du roman d'aventures (Tadié 20). Les romans de chevalerie comprennent des aventures de chevaliers en quête de notoriété ou de justice, sous la forme de péripéties, de métamorphoses, et d'histoires d'amour. On aura reconnu en filigrane la trame de *Don Quichotte*, qui en est une lointaine émanation, et la meilleure critique du genre. Ce genre de la quête est celui retenu par James Coetzee, dans *Foe* (78). Une thématique présente dans nombre de romans de chevalerie – si l'on songe à des récits de Chrétien de Troyes (XIIe siècle) en France, à *Lanzelet* (1200) et *Wigalois* (ca. 1220) en Allemagne, à *Sir Gawain and the Green Knight* (XIVe siècle) et *Le Morte d'Arthur* (1485) en Angleterre – est celle de la métamorphose : le héros ou ses adversaires se transforment en géant, en nain, en arbre, etc. De même, Roxana est un être hybride : a « she-merchant », une Amazone, « a Man-Woman » (171), changeant de forme « transform ourselves into a new Shape » (209). Roxana aime à se déguiser pour assouvir les fantasmes du Prince (64, 71), revêtir la robe turque pour titiller le roi comme son mari, le marchand hollandais, ou bien s'habiller en Quaker (213). « Déguisements, masques et pseudonymes [...] renforcent l'intrigue », souligne Jean-Yves Tadié (41). Derrière tous ses voiles, Roxana incarne ce que Vladimir Jankélévitch appelle l'« amphibolie de l'amphibie » (254), c'est-à-dire l'ambivalence des identités incertaines et mouvantes.

Il est à noter que le roman de chevalerie prend la forme, dans *Roxana*, d'aventures financières : on retrouve comme dans *Moll Flanders* (Jorrand 97) la figure du marchand-gentilhomme, qui est comme un « chevalier d'industrie ». L'entrepreneur, c'est le preux chevalier des temps modernes. Selon Jankélévitch, « L'homme aventureux représente un véritable style de vie, au lieu que l'aventurier est un professionnel des aventures : pour ce dernier, l'essentiel n'est pas de courir des aventures, mais de gagner de l'argent » (9). Protéiforme dans son rapport au monde, Roxana pratique aussi bien les livres sterling que les livres françaises, ainsi que les louis, les écus, et les pistoles.

La représentation de l'amour à la manière roman de chevalerie est aussi présente dans *Roxana*. En effet, on peut entendre un reste de la

romance médiévale : « It wou'd look a little too much like a *Romance* here, to repeat all the kind things he said to me, on that Occasion » (je souligne, 72). Même s'il est dit « knight-errantry is over », le terme de chevalier revient trois fois, et le marchand hollandais prend le titre de « Knight Baronet » (307). La question chevaleresque de la bâtardise revient à plusieurs reprises. Roxana remarque : « The Blot can never be wip'd out by the most glorious Actions », mais le Prince : « they [bastardy] served for a Spur to the Spirits of brave Men, inspir'd them with the Principles of Gallantry, and prompted them to brave Actions » (81). Ces réflexions sur les rapports entre les différentes strates sociales font aussi de *Roxana* un roman qui emprunte au picaresque.

3. Jean-Yves Tadié, dans *Le roman d'aventures*, définit ainsi le roman picaresque (le terme datant de 1810) : « on appelle picaresques des récits ouverts, et quasiment sans fin, dans lesquels des héros issus des classes populaires font un voyage de longue durée ; ils traversent de nombreux milieux sociaux, et s'y débrouillent grâce à leur intelligence et à leur ruse » (22). Bien que la notion de picaresque, appliquée à l'œuvre de Defoe, ait fait l'objet de débats, on pourrait appeler *Roxana*, comme le fait Christine Huguet pour *Moll Flanders*, un roman post-picaresque (89), un roman qui conserve certains traits du picaresque espagnol originel tout en s'éloignant des modèles canoniques. Le mot picaresque provient de l'espagnol *pícaro*, qui désigne une canaille, terme que l'on traduit souvent par « rogue » ou « rascal » en anglais. Le premier roman de ce genre est le *Lazarillo de Tormes*, publié de façon anonyme en 1554, et suivi par *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán en 1599, puis *El buscón* de Francisco de Quevedo en 1626. Le *pícaro* est souvent de basse extraction, et au cours de ses aventures il explore les différentes strates de la société. Cette satire des mœurs de différentes classes sociales implique un certain degré de réalisme ainsi que des épisodes comiques. Nous retrouvons tous ces éléments dans *Roxana*. L'héroïne, issue de la classe moyenne (voir Jorrand 68-70), sombre dans la pauvreté, avant de s'élever progressivement dans la société grâce à ses charmes et son art de la négociation au corps à corps, passant d'un brasseur à un bijoutier, du marchand hollandais à un prince et au roi, avant, dans les dernières pages du récit, de révéler sa chute ultime. On retrouve dans *Roxana* cette dimension : l'héroïne errante aussi bien socialement que géographiquement est en quelque sorte une bergère de qui un prince, et même un roi, tombent amoureux : « grâce à l'aventure les bergères

épouseront des ambassadeurs. L'amour fait exploser les catégories artificielles de la convention sociale » (Jankélévitch 54).

Comme Lazarillo, Roxana est un antihéros : elle abandonne ses enfants à sa belle-famille ; elle couche pour de l'argent ; elle rejette ses péchés sur les autres (notamment Amy) ou sur les circonstances, avec un art consommé de la rhétorique. Autrement dit, comme Lazarillo, elle possède une moralité douteuse et de la mauvaise foi à revendre. Pour le dire avec Virginia Woolf, « having transgressed the accepted laws at a very early age she has henceforth the freedom of the outcast » (99). Rappelons que la cousine littéraire de Roxana, Moll Flanders, est utilisée dans la première gravure de la série *Industry and Idleness* (1747) par Hogarth,³ pour signaler la corruption de l'apprenti oisif. Le bon apprenti devient entrepreneur, patron à la place du patron. Amy aussi s'inscrit dans la veine picaresque (Jorrand 180) lorsqu'elle encourage par son bagout Roxana à coucher avec le bijoutier, à la manière d'une maquerelle, une *Celestina*, pour reprendre le titre d'une célèbre œuvre espagnole du XVe siècle. Le couple Roxana-Amy n'est pas sans rappeler ces couples célèbres de maître et valet, que l'on trouve aussi bien dans celui formé par Don Quichotte et Sancho Pança que chez Dom Juan et Sganarelle.

Enfin, le *pícaro* égrène son récit de commentaires ironiques sur le fonctionnement de la société dans laquelle il évolue. Cette dimension de satire sociale se trouve dans Roxana lorsqu'elle évoque le catholicisme en France avec dérision et mépris (68), ou encore lorsqu'elle mentionne l'horreur que lui inspire la torture en France après la mort de son mari le bijoutier (118 ; sur ce point, voir Backscheider 214). Ces déplacements sociaux vont de pair avec les déplacements géographiques.

II. L'erratique et l'érotique dans *Roxana* : péripéties et suspens

a) *Le voyage ou l'erratique*

D'une façon qui nous apparaît aujourd'hui traditionnelle, tellement elle est reprise par les héros d'aventures de bande dessinée comme Tintin et Astérix, Roxana voyage à travers le monde : née en France, mariée en Angleterre, elle couche avec un Prince avant d'épouser un marchand hollandais. Il s'en faut de peu qu'elle n'aille,

3. Plate 1, *The Fellow 'Prentices at their Looms*. William Hogarth, *Industry and Idleness* (1747).

comme Moll Flanders, en Amérique. Avec le Prince, elle va en Italie où elle effectue un « *Grand Tour* » (102), et c'est là qu'elle trouve une robe turque qu'elle rapporte avec elle. Bien que tous ces voyages forment des boucles et des écarts, dus aux orages (128) et à d'autres contretemps ou obstacles, elle se refuse à les raconter : « But I have no mind to write the history of my travels on this side of the world, at least not now; it would be too full of variety » (103). Ses voyages, d'ailleurs, ne sont guère des voyages de touristes, mais souvent des voyages d'affaire ! Il faut rappeler combien il était difficile de voyager au XVIII^e siècle. Avant Defoe, ce sont Rosalind dans *As You Like It* et Viola dans *Twelfth Night* qui choisissent de se travestir en homme pour ne pas être agressées. Peu de temps après Defoe, on peut évoquer les aigreurs de Smollett dans *Travels through France and Italy* (1766), pestant contre les mœurs locales, ou encore le courage d'une Mary Wollstonecraft qui explore, pour partie seule, la Suède, la Norvège et le Danemark (*Letters from Scandinavia*, 1796). James Coetzee, dans *Foe*, fait dire à son héroïne : « a woman alone must travel like a hare, one ear forever cocked for the hounds » (100). L'étymologie du verbe « travel » vient du français « travail », qui évoque la torture. Bref, voyager est une activité difficile et parfois dangereuse, et en cela le voyage est l'essence de l'aventure, en ce qu'il favorise la rencontre avec la mort, qui, selon Vladimir Jankélévitch, est l'épice de toute aventure. L'orage qui assaille le bateau de Roxana et d'Amy les frappe de terreur et elles croient leur dernière heure venue. Parmi les péripéties dans *Roxana*, on peut noter la réaction d'E.M. Foster : « The raping of Amy and the storm going to Holland : best I ever read » (Forster 164). Après donc l'erratique, passons à l'érotique.

b) L'aventure sentimentale ou érotique

Voyages et aventures sentimentales sont liés, et on pourrait dire de Roxana qu'elle est une sorte de Don Juan femme ; comme lui, elle se rapproche d'Ulysse. En effet, d'après Vladimir Jankélévitch, « Juan, collectionneur de femmes, est comme un Ulysse de la séduction répétée » (47). Roxana ne serait-elle pas encore une sorte de Shéhérazade qui nous tient en suspens par la succession de ces aventures sentimentales et érotiques ? Sans détailler chacune de celles-ci, il s'agit de montrer que ces aventures sentimentales sont le moteur du récit. Elles confèrent à la narration sa structure. On peut en effet diviser le roman en trois tiers, trois parties presque égales, la

première consistant en une forme de « passive whoring » chez Roxana, jusqu'à sa séparation d'avec le Prince (111). La deuxième partie consiste en les années « amazoniennes » de Roxana, faites d'« active whoring », lorsque l'argent est vraiment ce qu'elle recherche, en dépit de la perversité du vieux noble (183). Enfin, la troisième partie pourrait s'appeler « à la recherche du temps perdu ». Trois arcs narratifs s'entremêlent : la recherche des enfants des liaisons précédentes (sans imaginer que cela va se retourner contre elle), le mariage avec le marchand hollandais et le séjour chez la Quaker.

Toutefois, sur cette structure apparemment simple se greffent de nombreuses allées et venues montrant un grand art du « contrepoint romanesque » (Kundera 83). Le premier mari, le brasseur, qui appartient à la première partie, réapparaît à Paris comme gendarme (85) ; Amy le suppose mort dans la deuxième partie (132), alors qu'il est encore vivant. Ce n'est que dans la troisième partie qu'il sera annoncé comme réellement mort (232). La réapparition des enfants de Roxana, qui semble inévitable, relie la première partie et la fin de la deuxième (avant même que Roxana n'ait quitté le vieux Lord pervers [188-89]), tout en ménageant des développements dans la troisième. Les bijoux dont s'empare Roxana à la mort de son compagnon à Paris établissent un lien dramatique avec l'épisode du marchand hollandais qui vient à sa rescousse face au Juif mal intentionné (112-13). La robe turque apparaît dans chacune des trois grandes phases du roman. Achetée en Italie (102), elle attire l'attention royale sur Roxana (174-81) – mais aussi l'attention de sa fille Susan (206), qui décrit la robe dans les détails (288). Le Prince de la première partie réapparaît sous forme épistolaire dans la troisième partie (231, 237), avant de devenir pénitent. Le marchand hollandais connecte la première partie à la troisième, après de nombreuses années d'éloignement. Enfin, Sophie Jorrand a étudié différents aspects du rythme narratif (103-12) de *Roxana*. Autrement dit, il est possible de songer pour *Roxana* au mot de Jean Ricardou : « le roman n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture ».

III. Récit d'aventures, aventures du récit

1. Aux origines de l'art occidental du récit, l'*Odyssée* constitue un premier roman expérimental, de par sa structure analeptique après la

Télémachie, et son récit emboîté des aventures d'Ulysse chez les Phéaciens. De même, le *Satiricon* de Pétrone s'organise autour d'un récit-cadre contenant trois récits enchâssés. En effet, un « roman d'aventures n'est pas seulement un roman où il y a des aventures ; c'est un récit dont l'objectif premier est de *raconter des aventures* » (Tadié 27, je souligne). Roxana organise son récit : « to finish this part » (68-69), « 'I shall have leisure too, sir,' said I, 'to tell you all my adventures since that, which have not been a few, I assure you' » (136), « 'Tis enough to mention here » (329), etc. On peut rappeler tout d'abord cet élément central de l'organisation du récit dans *Roxana*, c'est que l'héroïne est double : elle est à la fois narratrice et personnage. Comme l'a montré Émile Benveniste, la deixis des pronoms personnels sont des indicateurs « de la subjectivité dans le langage » (258-66) :

On comprend alors pourquoi l'aventure est toujours événement de langage et l'aventure indissociable de la parole qui l'exprime. L'être qui arrive ici et maintenant arrive à un 'je' et n'est pas, de ce fait, sans relation avec le langage. [...] C'est pourquoi celui qui est impliqué dans l'événement-aventure y est impliqué et convoqué en tant qu'être parlant. (Agamben 64)

2. Dans *Roxana*, les intrigues secondaires, par les échos et les rappels qu'elles suscitent, renforcent et densifient la trame narrative. Mais de quoi *Roxana* est-il le nom ? Le genre de ce récit n'est-il pas aussi protéiforme que son héroïne ? Alain Bony et Sophie Jorrand ont bien noté la variété des genres auxquels *Roxana* s'apparente. On peut commencer par celui de l'autobiographie fictive, rédigé par un ou une criminelle : ce sont des classiques du XVIII^e siècle. Mais *Roxana* est aussi, de par son projet annoncé dans la préface, une autobiographie spirituelle, ou du moins confessionnelle. C'est aussi un récit de mise en garde (« cautionary tale ») et en cela, c'est aussi un « woman's novel » (Backscheider 182). À cela s'ajoute son aspect de roman chiffré, de roman à clefs, de chronique scandaleuse (Bony 131), dont les noms propres, bien que transparents – tel celui du duc de Monmouth – sont masqués par des astérisques (Jorrand 203, Bony 134). Les différentes affaires de *Roxana* tirent le roman vers le roman sentimental, et même le roman érotique.

Lorsque commence l'enquête de Susan sur sa mère, le roman se mue en roman de détective avant la lettre, un « précurseur » du « roman noir » selon Alain Bony (135), ou même de roman de

fantôme : en effet Susan, après avoir chassé et été chassée (« hunting » [323]), revient hanter (« haunting » [325]) sa mère. Tous ces éléments suscitent la « lecture tendue » propre au roman d'aventures, selon Jean-Yves Tadié (206). Au final, Roxana est aussi un roman allégorique : le « Storm-Repentance » (127-28) est dans la droite lignée de *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan, bien connu de Defoe. Comme le remarque Jean-Yves Tadié, « le roman d'aventures organise son suspens de telle sorte qu'aucun événement ne porte en lui-même de signification immédiate [...] que la solution [...] comme l'explication [...] en soient toujours différées » (8). Les débats entre d'une part le marchand hollandais et Roxana, d'autre part entre Sir Robert Clayton et Roxana, mettent en avant la question du statut politique et social de la femme dans la société britannique, tout en illustrant les propres théories de Daniel Defoe, ce qui apparente *Roxana*, selon Alain Bony, à un « roman à thèse » (133).

Avec une pensée pour *Le plagiat par anticipation* de Pierre Bayard (2008), ouvrage dans lequel l'auteur s'ingénie à mettre en avant des situations littéraires qui illustrent ce titre paradoxal, *Roxana* semble anticiper le roman expérimental de Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767). D'ailleurs l'héroïne évoque une « *Canterbury Story* » (291), que l'on peut comprendre vraisemblablement comme une « cock-and-bull story » (voir la note de l'éditeur, 356). La narratrice varie les destinataires, et choisit parfois de s'adresser à ses lectrices : « And here I must take the Liberty, whatever I have to reproach myself with in my after-Conduct, to turn to my Fellow-Creatures, the Young Ladies of this Country, and speak to them, by way of Precaution » (7-8), ou à tous ses lecteurs : « to all that shall read my Story » (161).

3. Au niveau de son écriture, *Roxana* aussi est hétérogène : il contient des récits emboîtés (Amy discutant avec le premier mari en France, voir 89), des proverbes (68), des chansons (149), des rêves ou des cauchemars (264). Il y a beaucoup d'écritures dans *Roxana* : elle écrit des lettres et des contrats ; certaines lettres n'étant pas citées, mais rapportées au discours indirect (160). C'est aussi un récit marqué par l'euphémisme et le non-dit, voire le tabou (« a Scene which [...] I must cover from humane Eyes or Ears » [181]). Le langage fonctionne par excès ou défaut, oscillant entre la prétention de la vérité et l'aveu de la fiction. À cet égard, le mélange du faux et du vrai dans le déguisement de la robe turque (« only they were not

true Diamonds; but no-body knew that but myself » [174]) est une métaphore de ce roman qui mêle des éléments disparates, différents niveaux de fiction.

Le roman mêle régulièrement les signes et le vocabulaire du théâtre. Je pense non seulement à l'usage de la robe turque et au numéro de danse qui séduit la Cour et le roi (173-75), mais aussi à la référence à la tragédie (302) : Bony définit d'ailleurs Roxana *in fine* comme « un roman de la vie intérieure, d'inspiration tragique » (139). La narratrice fait allusion à une pièce de Molière, *Le malade imaginaire* (238), et à l'utilisation répétée de termes tels que « management » (pris au sens de « stage-management »), « her / my part » (par exemple 280), etc. Typographiquement, le dialogue entre Susan et la Quaker (320) ressemble à un dialogue de théâtre. Roxana demande même : « why, wou'd you have taken me for an Actress, or a French Stage-Player ? » (294). Certains passages, comme Roxana réduite à la pauvreté entourée de ses enfants, ou, plus tard, les pleurs de Susan, ont les traits propres du pathétique au théâtre, comme le souligne Paula Backscheider (194). L'anonymat des personnages : le brasseur, le bijoutier, le prince, le marchand hollandais, la Quaker, etc. font de ces personnages de types, voire des archétypes de leur classe sociale, à la manière de la célèbre tirade de Jaques dans *As You Like It*, « All the world's a stage... » (2.7). La rencontre sur le bateau entre Roxana et sa fille (276) est une reprise, déjouée, des scènes de reconnaissance ou d'anagnorisis. Au lieu de permettre un dénouement heureux, comme dans les comédies bien connues que sont *Twelfth Night* ou *Les Fourberies de Scapin*, dans lesquelles, frères et sœurs, pères et enfants se reconnaissent et tombent les bras les uns des autres avec émotion, Roxana parvient à improviser tout un comportement qui lui permet d'éviter d'être reconnue par sa fille, pourtant à deux pas d'elle. L'actrice qu'elle est utilise toutes les ressources possibles à sa disposition (des accessoires comme un mouchoir, le jeu avec la lumière) ; elle répète dans sa tête différents scénarii avant de se décider. Le paradoxe de la comédienne – pour reprendre le titre de l'œuvre de Diderot – selon Roxana consiste à ressentir des émotions, à les cacher à ses spectateurs réels (sa fille Susan, son mari), à les révéler au lecteur – qui ne peut s'empêcher de ressentir quelque hypocrisie dans le discours de Roxana qui se marque du sceau de la tragédie, alors que c'est plutôt sa fille qui souffre de la situation.

4. Au final, peut-être le genre littéraire le plus subtil auquel se rattache *Roxana* serait celui du roman d'apprentissage, comme le suggère en passant Alain Bony, qui voit dans les romans de Defoe autant de « voies ouvertes au (nouveau) roman comme roman d'aventures ou d'apprentissage, d'inspiration épique » (139), ou comme le propose fictivement James Coetzee dans *Foe*. Mais en somme, qu'apprend Roxana ? Telle que la préface présente le projet du récit, elle a appris à distinguer le bien du mal au cours de sa vie privée : le récit se veut didactique. Mais cela, ce n'est que le projet en surface, car Roxana se réjouit bien plus souvent de ses succès sentimentaux et financiers qu'elle ne les déplore. En profondeur, ce qu'apprend Roxana, c'est à conduire son récit, c'est à écrire le roman de sa vie :

Comme la vie vécue qui, sur le moment, paraît informe, et, après la mort, devient une biographie, c'est-à-dire acquiert un sens organique et une finalité rétrospective, l'aventure qui, sur le moment et dans l'esprit de l'aventureux, pourrait finir tragiquement, cette aventure acquiert après coup et a posteriori un sens esthétique : la terminaison, comme dans les sonates et les contes, éclaire rétroactivement l'œuvre d'art. (Jankélévitch 31)

L'aventure de Roxana est aussi une aventure esthétique : elle devient écrivaine. C'est l'idée mise en avant par James Coetzee dans son roman *Foe* publié en 1986. Il choisit délibérément de montrer son héroïne, Susan / Roxana, comme voulant raconter son histoire : « Let me tell you my story » (10), avec son *ars poetica* réaliste : « what I saw, I wrote » (54). Son souhait de raconter son histoire (« to have our story told » (150), est clairement associé à son identité propre : « I am a free woman who asserts her freedom by telling her story according to her own desire » (131). Elle croit en sa qualité d'auteur, qui a l'*auctoritas* pour écrire le récit : « I continued to trust in my own authorship » (133). *Roxana* appartient donc à cette catégorie du *Bildungsroman* qu'on appelle le *Künstlerroman*, genre dans lequel le héros ou l'héroïne apprend à devenir un artiste.

« L'englobement éthique, le détachement esthétique, sont les deux pôles entre lesquels les aventures s'échelonnent » (Jankélévitch 17) : nous avons vu que si le roman avait commencé comme récit de confession, il s'achève comme projet esthétique. En anticipant la voix d'Ismaël dans l'épilogue de *Moby Dick*, celle de Roxana semble

terminer le roman pour le raconter : « vivre para contarla », comme dirait Gabriel García Márquez. On pourrait aussi parodier le titre d'un conte de Pierre-Jakez Hélias, « Comment un Breton devint roi d'Angleterre » ; si le sujet de *Roxana* est en apparence : « Comment une Française devint la maîtresse du roi d'Angleterre », de façon plus subtile, on pourrait lui donner la formule suivante : comment une Française devint une écrivaine anglaise. Pour terminer, on dirait que Defoe, en inventant Roxana, personnage protéiforme et difficilement saisissable, partageait par avance avec Julien Gracq une certaine idée du roman, lorsque ce dernier écrivait dans *En lisant en écrivant* : « après tout, si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales, et de créatures de perdition, elle ne vaut pas qu'on s'en occupe » (Gracq 179).

Yann THOLONIAT

Université de Lorraine

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio. *L'aventure*. Paris : Payot, 2016.
- ANON. *La vida de Lazarillo de Tormes*. 1554. Madrid : Cátedra, 2005.
- BACKSCHEIDER, Paula. *Daniel Defoe: Ambition and Innovation*. Lexington : The UP of Kentucky, 1986.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale, 1*. Paris : Gallimard, 1966.
- BONY, Alain. *Leonora, Lydia et les autres. Étude sur le (nouveau) roman anglais du XVIIIe siècle*. Lyon : PU de Lyon, 2004.
- CALVINO, Italo. *Pourquoi lire les classiques*. Paris : Gallimard, 2018.
- COETZEE, J. M. *Foe*. London : Penguin, 1986.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. 1719. Oxford : Oxford UP, 1983.
- DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. 1722. New York : Norton, 1973.
- DEFOE, Daniel. *Roxana*. 1724. Oxford : Oxford UP, 1998.
- FIEROBE, Claude. « Rébellion et récit dans deux romans de Daniel Defoe : *Robinson Crusoe* et *Roxana* ». *RSÉAA XVII-XVIII* (1987) : 101-14.
- FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. 1927. London : Penguin, 2000.
- GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant*. Paris : José Corti, 1978.

- GUISARD, Philippe et Christelle LAIZE, éd. *L'aventure*. Paris : Ellipses, 2017.
- HUGUET, Christine. « *Moll Flanders* et la tradition picaresque ». *Bulletin de la SÉAA XVII-XVIII* 45 (1997): 67-90.
- JANKELEVITCH, Vladimir. *L'aventure, l'ennui, le sérieux*. 1963. Paris : Flammarion, 2017.
- JORRAND, Sophie. *Defoe – Roxana*. Neuilly : Atlande, 2017.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.
- MILLET, Baudouin. « *Ceci n'est pas un roman* » : *L'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754*. Louvain : Peeters, 2007.
- PERALDO, Emmanuelle, éd. *Daniel Defoe – Roxana: The Fortunate Mistress*. Paris : Ellipses, 2017.
- RICARDOU, Jean. *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris : Seuil, 1967.
- ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard, 1972.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou de l'éducation*. 1762. Paris : GF-Flammarion, 2009.
- SEUTIN, Christine, éd. *L'aventure*. Paris : Magnard-Vuibert, 2017.
- TADIE, Jean-Yves. *Le roman d'aventures*. Paris : PU de France, 1982.
- WOOLF, Virginia. *The Common Reader*. 1925. Londres : Penguin, 2012.