

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LITTÉRATURE ET SAVOIR : LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE, ENTRE L'EXPLORATION ET L'EXIL

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

VÉRONIQUE ASSELIN

MAI 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Ce fut une épopée que d'écrire ce mémoire. C'est pourquoi je tiens à remercier tout d'abord mon directeur, Jean-François Chassay, qui a su merveilleusement bien me guider, malgré les délais toujours repoussés. Merci à ma sœur, qui a fait office de *punching bag* mais aussi d'épaule réconfortante à toute heure du jour. Je n'aurais jamais survécu autrement. Merci à mes parents, d'avoir toujours cru en moi et de m'avoir donné les outils pour vivre mes rêves, avec un soupçon de réalisme ! Merci également à tous ceux qui m'ont motivé à accomplir et poursuivre cette réalisation, vous êtes d'incalculables amis. Et à mon amoureux, qui m'a repêché de la grande ville pour qu'on continue l'histoire dans notre beau Lac Saint-Jean, je lui en serai éternellement reconnaissante. Et à quiconque voudrait tenter une telle aventure, des paroles me viennent en tête : « The moment where you doubt you can fly, you cease for ever being able to do it. » (J.M. Barrie, *Peter Pan*)

## TABLE DES MATIÈRES

|   |           |
|---|-----------|
| <b>RÉSUMÉ.....</b>  | <b>v</b>  |
| <b>INTRODUCTION.....</b>                                      | <b>1</b>  |
| <b>CHAPITRE I</b>   |           |
| <b>LITTÉRATURE DE JEUNESSE ET ÉPISTÉMOCRITIQUE.....</b>       | <b>6</b>  |
| 1.1 LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE .....                          | 6         |
| 1.1.1 Mise en contexte .....                                  | 6         |
| 1.1.2 Évolution.....  | 9         |
| 1.1.3 Enjeux.....   | 13        |
| 1.2 ÉPISTÉMOCRITIQUE .....                                    | 17        |
| 1.2.1 Nouvelle manière d'étudier le texte .....               | 17        |
| 1.2.2 Inscription du savoir dans le texte .....               | 19        |
| 1.2.3 Savoir et littérature de jeunesse .....                 | 24        |
| 1.3 LES ŒUVRES À L'ÉTUDE : CONSTRUCTION DES SAVOIRS .....     | 25        |
| 1.3.1 Le roman géographique de Jules Verne .....              | 26        |
| 1.3.2 Les humanités chez Tournier .....                       | 28        |
| 1.3.3 Entre l'Histoire et la guerre chez Marineau .....       | 30        |
| <b>CHAPITRE II</b>  |           |
| <b>LIRE LE MONDE, IMAGINAIRE GÉOGRAPHIQUE .....</b>           | <b>34</b> |
| 2.1 L'EXPÉRIENCE DU VOYAGE .....                              | 35        |
| 2.1.1 Le roman d'aventures .....                              | 35        |
| 2.1.2 Nommer l'autre.....                                     | 38        |
| 2.1.3 Géographie littéraire.....                              | 40        |
| 2.2 LE DÉPLACEMENT .....                                      | 42        |
| 2.2.1 Commencer un récit comme on part en voyage.....         | 42        |
| 2.2.2 Se déplacer : moyens de transports et itinéraires ..... | 46        |

|  |            |
|--|------------|
| 2.2.3 Temporalité et spatialité : entre linéarité et chaos ..... | 54         |
| 2.3 COMMENT DIRE LE MONDE .....                                  | 58         |
| 2.3.1 Retranscrire la réalité du monde .....                     | 59         |
| 2.3.2 Le sens du voyage .....                                    | 66         |
| <b>CHAPITRE III</b>  |            |
| <b>LIRE LE MONDE, SAVOIR ET ONTOLOGIE.....</b>                   | <b>69</b>  |
| 3.1 LE PARCOURS INITIATIQUE .....                                | 71         |
| 3.1.1 L'altérité .....   | 72         |
| 3.1.2 Le rapport à l'autre : les alliés .....                    | 73         |
| 3.1.3 Le choc des cultures : entre histoires et légendes.....    | 76         |
| 3.2 BOULEVERSEMENT DES VALEURS—RENVERSEMENT DU MOI .....         | 81         |
| 3.2.1 Apprendre de l'autre .....                                 | 81         |
| 3.2.2 Transformer son univers .....                              | 87         |
| 3.3 STRUCTURE CYCLIQUE .....                                     | 95         |
| 3.3.1 L'exil.....  | 96         |
| 3.3.2 Revenir au point de départ.....                            | 97         |
| 3.3.3 Rester sur l'île .....                                     | 99         |
| <b>CONCLUSION .....</b>  | <b>102</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>  | <b>106</b> |

## RÉSUMÉ

La littérature de jeunesse a longtemps été victime de préjugés tenaces. Pourtant, il s'agit d'une littérature tout aussi polysémique et riche qu'une littérature dite « pour adultes ». Ce mémoire portera donc sur trois romans francophones, traditionnellement associés à la littérature de jeunesse. D'abord, *Le Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne, *Vendredi ou la vie sauvage* de Michel Tournier, puis *La route de Chlifa* de Michèle Marineau. Les œuvres à l'étude proviennent de lieux et d'époques différents, mais rendent toutes compte d'une véritable crise ontologique vécue par les personnages principaux, liée au choc de l'altérité. Le périple, obligé ou volontaire, est source d'une découverte de l'Autre qui ouvre la voie à de nouvelles connaissances. L'espace géographique, composante essentielle de la narration, stimule également l'imaginaire des héros par les voyages effectués. Si le récit raconte un voyage sur le plan diégétique, celui-ci provoque aussi une réflexion plus vaste sur le rapport aux savoirs.

Les héros des romans étudiés sont portés par une autre quête dans leur aventure dans des pays étrangers : les voyages qu'ils entreprennent ont aussi des dimensions spirituelles et identitaires. Ils doivent constamment s'acclimater à un cadre culturel qui leur échappe, ce qui occasionne différentes manières de penser et d'appréhender le monde. Ce périple mené par Phileas Fogg, Robinson et Karim permet donc de constater l'évolution de ceux-ci, qui reviennent transformés par leur aventure.

Mots clés : épistémocritique, littérature de jeunesse, roman d'aventures, altérité, géographie, voyage, savoirs

## INTRODUCTION

En d'autres termes,  
quiconque affirme  
avoir vécu une  
aventure à raison,  
puisqu'il le dit.

- Sylvain  
Veynare, *La gloire de  
l'aventure*

En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, le monde n'a jamais été aussi accessible. Le *world wide web* nous prouve chaque jour qu'il est possible d'avoir accès à tous les sujets, en quelques secondes. Aussi, plusieurs pays ouvrent leurs portes à coups de rabais, de forfaits tout inclus et de visites guidées, ce qui démontre la facilité d'avoir accès directement aux différentes cultures. Nous sommes également dans l'ère du direct : les informations se propagent à une vitesse phénoménale. On devient de plus en plus conscients de l'ampleur des savoirs qui forment notre monde et de l'impossibilité de posséder une vue d'ensemble. « On comprend donc que les "savoirs" évoqués puissent être, en droit tout au moins, aussi divers que leurs objets. » (Pierssens, 9) C'est d'ailleurs l'un des objectifs majeurs de ce mémoire, puisqu'il vise entre autres à montrer que chaque réalité du monde peut être abordée par des savoirs différents. À partir de ces observations, comment choisir un corpus digne de telles observations des connaissances du monde? Notre intérêt s'est tourné vers la littérature de jeunesse. Sujet à la mode au cours des dernières années, causé par la multiplication des publications et à la légitimation du genre par la critique, la littérature de jeunesse a pourtant longtemps été laissée pour compte, puisqu'on ne lui accordait qu'un rôle didactique. Or, nous souhaitons démontrer en quoi cette littérature mérite une analyse habituellement réservée à la « vraie littérature », celle pour adultes.

Il est évident que le destinataire pose la première limite de notre corpus, puisque nous pourrions croire d'emblée en l'incapacité d'un tel lectorat à bien saisir la portée d'un texte complexe.

Le jeune lecteur a une échelle de référents plus étroite, donc une capacité de compréhension, aussi bien du lexique que des situations, plus limitée, sans parler de l'ignorance du contexte socio-culturel de l'œuvre. Il faut donc envisager la perspective nouvelle dans laquelle sera lu l'ouvrage. (Escarpit et Vagné-Lebas, 41)

C'est donc cette relation particulière entre la complexité des œuvres et les compétences du lecteur que nous voulons aborder au préalable. Notre choix s'est arrêté sur trois œuvres francophones, d'époques différentes, mais qui, chacune à sa manière, met de l'avant l'importance des savoirs dans les textes. La narration des romans propose le même objet : les personnages, confrontés à des situations diverses, prennent part à un voyage.

Ce qui nous amène à l'un des nœuds de ce mémoire, que nous dénouerons tout de suite, afin d'éviter tout malentendu. Il est facile de penser au voyage comme le départ *volontaire* dans une région, un pays plus ou moins éloigné, pour en faire l'exploration. Or, dans les romans, cette découverte n'est pas volontaire au départ. Ce mémoire est donc l'occasion de mener une réflexion plus large sur le voyage et ce que ce dernier peut bien signifier dans les trois œuvres à l'étude.

D'abord, nous étudierons *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*<sup>1</sup>, de Jules Verne, publié d'abord sous forme de feuilleton, puis en volume en 1872. Verne n'a plus besoin de présentation, mais soulevons que l'œuvre romanesque de l'auteur, qui compte plus de soixante titres, se compose en grande partie de romans où sont (re)présentées les sciences et la technologie. L'entreprise des *Voyages Extraordinaires* sert d'ailleurs de modèle aux innovations du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> Désormais, les références à cet ouvrage sont indiquées par le sigle *TM*, suivi du folio.

Brièvement, on se souviendra que la révolution industrielle a changé les structures économiques et technologiques des sociétés occidentales, notamment avec l'arrivée du bateau à vapeur, puis du train et de l'automobile. Ces nouvelles inventions fondent une autre manière de penser les sociétés. En effet, ces moyens de transport rendent possible le déplacement, par des voies plus rapides, permettant la découverte du monde et la rencontre de nouvelles civilisations. Il n'est donc pas innocent que ce thème du déplacement soit fondateur de l'œuvre vernienne, ouvrant les lecteurs à de nouveaux espaces géographiques, voire au-delà de la Terre, avec la parution de *De la Terre à la lune*.

Nous étudierons également *Vendredi ou la vie sauvage*<sup>2</sup> de Michel Tournier, paru en 1972. Il s'agit d'une œuvre singulière, puisqu'elle est une réécriture du premier roman de Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, qui lui-même était une réécriture de *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe. Cette robinsonnade présente le choc identitaire de Robinson, alors qu'il est projeté sur une île où il vivra le reste de sa vie. Tournier choisit à tout coup d'écrire à partir des mythes fondateurs et littéraires, c'est une des particularités de son œuvre. D'ailleurs, il le mentionne bien dans son essai *Le Vent Paraclet* : « [Je suis] en train d'irriguer, de rafraîchir, de renouveler, voire de bouleverser pour leur donner un nouveau visage, les légendes et les héros qui forment la substance de l'âme de ses contemporains et de leurs descendants. » (Tournier, 1978, 408)

Mais réécrire le roman qu'il vient à peine d'écrire ? À quoi bon ? Tournier s'intéresse particulièrement à la vie insulaire de Robinson<sup>3</sup> en écrivant d'abord *Vendredi ou les limbes du Pacifique* en 1969 et *Vendredi ou la vie sauvage* deux ans plus tard. Les motivations de Tournier à propos de cette réécriture sont bien simples : il

---

<sup>2</sup> Désormais, les références à cet ouvrage sont indiquées par le sigle V, suivi du folio.

<sup>3</sup> On se souviendra que dans le roman de Defoe, la vie insulaire correspond à un tiers du récit : la vie avant et après sur l'île est évincée par Tournier.

trouve cette version meilleure que la précédente, plus accessible, pouvant être lue « par tous ».

Finalement, nous étudierons *La route de Chlifa*<sup>4</sup>, un roman québécois paru à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, écrit par Michèle Marineau. Traduit en plusieurs langues, *La route de Chlifa* est un roman sur la guerre, mais aussi sur les conséquences de l'immigration et sur les relations entre jeunes adolescents. C'est pourquoi il est populaire auprès de cette tranche d'âge depuis sa parution. Récipiendaire de plusieurs prix littéraires, dont celui du Gouverneur général, pour *Cassiopée— L'été polonais* et *La route de Chlifa*, il ne fait nul doute que l'auteure est une figure marquante du paysage de la littérature de jeunesse au Québec.

Avec ce corpus, nous orienterons notre analyse en fonction des questions suivantes : dans le cadre de fictions qui traitent toutes de l'aventure, comment les savoirs sont-ils mis en scène, en rapport avec le déplacement géographique, et les notions d'altérité et d'identité ? Dans quelles mesures pouvons-nous faire une lecture épistémocritique d'œuvres jeunesse ? Est-ce que les savoirs sont traités différemment que dans un autre type de littérature ? Nous soutenons l'hypothèse, défendue par Christine Baron, que « [l]ire des textes littéraires et/ou philosophiques est en effet moins s'« informer » d'une doctrine et de ses contenus qu'assimiler des questionnements, retravailler ce qu'ils peuvent signifier aujourd'hui afin de les *reproblématiser dans un contexte différent* [nous soulignons]. » (Baron, 13)

Le premier chapitre, en plus de proposer un panorama général sur la littérature de jeunesse et ses enjeux, mettra en place le cadre théorique de l'épistémocritique, nouvelle méthode d'analyse née à la fin du XX<sup>e</sup> siècle qui, *grosso modo*, analyse l'utilisation des savoirs, institutionnalisés ou non (science, pseudo-science), dans les textes de fiction. Sur ce plan, comment une analyse efficace est-elle possible à l'égard

---

<sup>4</sup> Désormais, les références à cet ouvrage sont indiquées par le sigle C, suivi du folio.

d'un corpus jeunesse ? Nous explorerons d'ailleurs quels savoirs sont mis en place dans les œuvres étudiées.

Le deuxième chapitre traitera de l'espace géographique, tout en mettant en lumière les caractéristiques du roman d'aventures. Pour ce faire, nous nous arrêterons d'abord sur l'incipit pour décliner notre analyse sur le déplacement physique des personnages, par les moyens de transports utilisés et l'itinéraire emprunté. Le voyage est alors le lieu de tous les possibles, envisagés qu'en partie au moment du départ. Nous ouvrirons aussi notre réflexion sur la manière dont le voyage est « montré » au lecteur, ce qui nous permettra de dégager, en partie, le sens de ce dernier.

L'ultime chapitre sera consacré aux questions d'altérité qui s'articulent à la dimension ontologique et identitaire des protagonistes. Le voyage, propice aux rencontres, voit naître de multiples relations, voire confrontations avec l'Autre, qui prennent une importance particulière dans les œuvres du corpus. À travers la découverte de l'Autre, quelle que soit sa nature, l'identité des personnages est ébranlée et leur rapport à la connaissance, modifié.

## CHAPITRE I

### LITTÉRATURE DE JEUNESSE ET ÉPISTÉMOCRITIQUE

Nous devons dévorer le livre que nous lisons, être captivé par lui, arraché à nous-mêmes, et puis sortir de là l'esprit en feu, incapable de dormir ou de rassembler ses idées, emporté dans un tourbillon d'images animées, comme brassées dans un kaléidoscope. Les mots, si le livre nous parle, doivent continuer de résonner à nos oreilles comme le tumulte des vagues sur les récifs, et l'histoire—s'il s'agit d'une histoire—repasser sous nos yeux un millier d'images colorées.

Robert Louis Stevenson,  
*Essais sur l'art de la fiction.*

#### 1.1 La littérature de jeunesse

##### 1.1.1 Mise en contexte

La valeur de la littérature de jeunesse, bien qu'elle existe comme genre littéraire depuis quelques siècles, jouit de plus en plus de la démocratisation de la littérature.

L'opinion qu'on en a, quoique de plus en plus favorable, n'est toutefois pas celle qu'on porte à la littérature pour adultes. Bien que nous comprenions mal cette idée infondée, on associe souvent le genre au didactisme.

En fait, plusieurs raisons peuvent justifier cette opinion, tant du point de vue littéraire que social. L'objectif de ce premier chapitre est de rappeler et de souligner les principales caractéristiques et questions que suscitent cette littérature, qui « "invente son lecteur" s'adressant à un destinataire ambigu et polymorphe : depuis cet *infans* qui ne parle pas et à qui paradoxalement on présente des livres. » (Prince, 2010, 5) D'abord, l'enfance et les enfants ont pendant longtemps été peu considérés dans les milieux littéraires, ce qui explique le manque d'intérêt sur le plan critique pour le genre jusqu'aux années 1960. C'est à cette époque qu'un tournant s'amorce, notamment grâce à des textes de Marc Soriano et Michel Butor. Si le statut de la littérature pour enfants est encore précaire et mérite d'être consolidé à l'intérieur de l'institution, on peut quand même noter une nette diminution des préjugés à son égard. En effet, elle émerge peu à peu à l'université – nous pouvons maintenant l'étudier depuis quelques décennies et elle fait l'objet de colloques—en plus d'obtenir une place à l'intérieur de la théorie littéraire, qui témoigne de son autonomie. Cette reconnaissance au sein des institutions lui donne aussi une légitimité grandissante, signe de sa portée et de son importance.

C'est par le biais de la littérature (étude du style des genres, des auteurs, etc.) et de l'histoire que la littérature de jeunesse s'est vu étudiée avant de devenir le territoire de prédilection des sciences de l'éducation et de la psychologie de l'enfant, et aujourd'hui un champ de recherche pluridisciplinaire. (Escarpit et Vagné-Lebas, 19)

Le monde dans lequel nous vivons a toujours été traversé par les histoires que l'humanité a inventées : les peuples ont fait circuler les contes et les récits, ont fait exister une parole qui s'est transmise de générations en générations. Dans cette perspective, il ne peut y avoir une origine claire quant à la naissance de la littérature de jeunesse puisque, de tous temps, les enfants ont lu ou entendu des histoires, de

la tradition orale jusqu'aux textes écrits. L'appellation « littérature de jeunesse » à proprement parler apparaît néanmoins au XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsqu'on écrit des textes qui s'adressent aux enfants de prime abord, un moment clé pour l'existence du genre littéraire<sup>5</sup>. À cette époque, on commence à reconnaître enfin le potentiel de l'enfant, sa valeur propre et son autonomie comme être humain, que l'on traduit souvent par « le sentiment de l'enfance ». (Prince, 2010, 68) Nous rendrons compte de cette évolution du genre plus loin. Toutefois, cette nouvelle perception de la jeunesse permet d'envisager un réel avenir pour une littérature qui lui est propre.

Mais avant d'avoir une littérature à eux, les enfants et les jeunes s'imprègnent de la littérature des adultes ; on leur raconte les histoires du folklore populaire, les œuvres populaires de l'époque ou encore, ils lisent ce qui leur tombe sous la main, à leurs risques et périls. Ce sont des lectures qu'on jugerait possiblement « inappropriées » aujourd'hui, puisque les textes ne visaient pas de jeunes lecteurs.

Les aventures de *Robinson* de Defoe, les récits homériques, les *Fables* d'Ésope ou celles de La Fontaine dont on sait qu'elles ont toujours fait le bonheur des plus jeunes, ne sauraient s'inscrire à leur tour dans une telle histoire à moins de contorsions théoriques périlleuses. (Prince, 2009, 69)

Toutefois, ces textes populaires sont adaptés au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, une tradition qui perdure toujours, afin de mieux correspondre aux compétences de son lectorat. On retrouve ainsi des œuvres abrégées, qui passent par exemple de deux cents pages dans leur version originale à une cinquantaine de pages, simplifiant le texte, pour faciliter la lecture et permettre l'accessibilité aux plus jeunes. Ces œuvres remaniées, réorientées, forment ainsi les jeunes lecteurs à une riche culture littéraire. Il s'agit donc d'une transposition des œuvres dans un répertoire qui ne leur était pas destiné initialement.

---

<sup>5</sup> Notamment avec les textes de Fénelon, dont nous parlerons un peu plus loin.

Bien que la littérature de jeunesse soit encore loin d'être reconnue comme telle, plusieurs contes paraissent au XVIII<sup>e</sup> siècle sous un nouveau mode d'écriture : les œuvres adressées. L'idée est de mettre en scène des récits conçus directement pour les jeunes, à travers certains thèmes et en défendant des valeurs chères au genre : l'amitié, l'amour, l'entraide, la notion de bien et de mal, pour ne nommer que ceux-là. « Il [l'auteur] adresse [son] texte à un enfant lecteur, de manière souvent explicite. » (Nières-Chevrel, 2009, 11) Madame Leprince de Beaumont<sup>6</sup> est la première à s'adresser ouvertement aux enfants. Puis, au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est à travers les principaux protagonistes du texte qu'évolue la littérature de jeunesse : la Comtesse de Ségur écrit désormais des histoires dont les personnages principaux sont des enfants, contrairement à ce qu'on lisait auparavant. Le passage entre les deux types de textes, adaptés et adressés, se fait avec une réelle intention de légitimer et faire émerger la catégorie de littérature de jeunesse. Il s'agit aussi d'une révolution dans la manière de penser les textes qui s'adressent à ces lecteurs. En somme, un changement de paradigme s'opère, dont nous verrons l'évolution un peu plus loin. C'est donc à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on peut parler des prémises d'un nouveau genre littéraire, même si la valeur qu'on lui accorde est encore limitée. Certes, les intentions sont claires : les textes sont écrits pour les enfants, édités pour eux et ils les lisent ou encore leurs parents les lisent en s'adressant à eux. Ces tentatives d'atteindre le jeune public montrent en effet cette volonté de créer une nouvelle catégorie de littérature. Mais la véritable émergence de la littérature de jeunesse viendra au XIX<sup>e</sup> siècle, avec la mise en marché de collections créées spécifiquement pour la jeunesse, telles que chez Hachette et Hetzel, qui ont largement contribué à son essor.

### 1.1.2 Évolution

Nous ne pourrions aborder la littérature de jeunesse sans mentionner les

---

<sup>6</sup> Auteure du populaire conte *La Belle et la Bête*.

éléments constitutifs qui lui donnent tout son sens aujourd'hui. Les auteurs ont d'abord pris conscience de la pertinence de s'adresser aux enfants et aux jeunes. Il s'agit alors de voir comment cette littérature s'adapte à la société dans laquelle elle voit le jour, notamment par l'importance grandissante de l'éducation, et ainsi saisir, par quelques événements qui ont marqué la littérature occidentale, comment elle s'est mise en place pour devenir celle que nous étudions et transmettons aujourd'hui.

Remontons au XVI<sup>e</sup> siècle : Érasme influence des générations avec la publication de *L'Instruction des enfants*, qui indique comment éduquer un enfant en dictant la conduite à suivre, sous les principes de l'éducation et de l'instruction. Son ouvrage, rapidement populaire, est traduit en Europe dans plusieurs langues et marque la naissance d'une préoccupation nouvelle : l'importance de l'éducation par la littérature, qui traversera tout le siècle. Mais on veut aussi actualiser la pensée en mettant en place une littérature qui éduque, tout en divertissant les lecteurs, ce qui constitue la grande devise du XVII<sup>e</sup> siècle. Rappelons-nous qu'à cette époque, seule la noblesse masculine bénéficie de l'enseignement. Avec la parution de *L'instruction des filles* de Fénelon en 1687, l'idée est de permettre aussi aux jeunes filles de s'initier à la littérature et de s'instruire.

Fort de ses succès, Fénelon poursuit cette volonté d'instruire et de plaire avec ses œuvres, tout en faisant connaître les fondements de la culture classique qui se base sur la culture antique et lui donner une formation morale doublée d'une formation politique. Œuvres très appréciées pour leur caractère réaliste, *L'île des plaisirs* et *Les aventures de Télémaque* sont enseignées jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle et font l'objet de plusieurs rééditions illustrées.

La période suivant la querelle des Anciens et des Modernes favorise le merveilleux ; les contes de fées envahissent les salons de dames et deviennent à la mode. Si bien que la publication des contes de Perrault en 1697, *Les contes de ma*

mère l'Oye, annonce « l'entrée du conte dans la littérature d'enfance et de jeunesse. » (Escarpit et Vagné-Lebas, 23) Mais on se rappellera que ces contes étaient d'abord destinés aux adultes, aussi bien qu'aux enfants à travers eux.

À la même époque, John Locke publie *Quelques pensées sur l'éducation* en 1693, un ouvrage dans la même veine didactique que les précédents. Le philosophe anglais fait de l'enfant une page blanche qu'on doit remplir et qu'il est nécessaire de raisonner pour qu'il puisse bien évoluer, mais en lui donnant à lire des histoires plaisantes et amusantes. Il est d'ailleurs le premier à faire entrer l'illustration dans ses récits, une pratique encore actuelle pour la littérature de jeunesse. Peu à peu, on tend à changer l'idée qu'on a de l'enfant, qui devient un être que l'on doit instruire, mais amuser également. Ces initiatives littéraires assez isolées prendront néanmoins près d'un siècle pour se concrétiser réellement. Il faut dire qu'au XVII<sup>e</sup> l'alphabétisation et l'instruction progresse toujours, bien que lentement : il faut des enfants qui savent lire pour avoir une littérature de jeunesse à proprement parler, bien qu'on puisse leur lire les livres ! Mais l'idée est en constante progression et ne cesse de germer.

Dans l'intention d'éclairer les esprits et former les cœurs, sont écrits des contes qui mettent en scène les défauts des enfants pour les corriger par la suite. C'est dans ce but que Jean-Jacques Rousseau fait paraître *Émile ou l'éducation* en 1762, qui va de pair avec le mouvement philosophique de l'époque et l'importance de la pédagogie, nouvelle préoccupation des auteurs. Il met en scène un jeune garçon, Émile, à qui il fait lire des textes tout en respectant sa philosophie qui consiste à ne pas se faire corrompre par la société. À travers Émile, il s'adresse plus largement à la catégorie de l'enfance, qu'on considère de plus en plus importante. Son ouvrage permettra de théoriser davantage le concept de l'enfance, en plus de mettre de l'avant les notions d'éducation et de récréation. La perception de l'enfant commence à ressembler davantage à celle que l'on a aujourd'hui : un avenir plutôt qu'une charge. L'idée d'une littérature autonome pour la jeunesse commence à faire son chemin, pour fleurir au

siècle suivant.

Rappelons également que les lois françaises en éducation vont tracer la voie, au XIX<sup>e</sup> siècle, à plusieurs autres pays en la matière. La loi Guizot, adoptée en 1833, met en place et organise la formation de l'éducation primaire en France. On adapte, prépare et expose le jeune à l'instruction publique. À cette époque, seuls les garçons peuvent jouir d'une formation scolaire. Ce n'est qu'avec la loi Ferry que l'école devient obligatoire après 1880. La formation académique de la jeunesse étant primordiale et obligatoire pour tous, il n'est pas innocent que la littérature de jeunesse soit d'abord didactique, en fournissant aux lecteurs des outils d'apprentissage à même le texte qu'ils lisent.

Au XIX<sup>e</sup> siècle se développe non seulement un lectorat composé de jeunes lecteurs, mais aussi de lecteurs adultes. De plus en plus de gens savent lire : la lecture devient accessible à tous. « L'éventail du public potentiel s'était élargi ; il fallait donc tenir compte de la variété de ses intérêts. » (Escarpit et Vagné-Lebas, 24) Éditeurs, professeurs et libraires contribuent aussi à l'engouement et l'éclosion de la littérature jeunesse puisqu'ils font figure d'autorité pour faire la promotion des œuvres. Ils sont les témoins d'une activité littéraire riche qui ne doit pas être laissée au placard et deviennent les « parrains » d'une littérature qui ne demande qu'à voir le jour.

C'est donc l'époque du foisonnement immense de la littérature de jeunesse : aux éditions Hetzel, on publie les romans de Jules Verne tandis que chez Hachette paraissent les œuvres de la Comtesse de Ségur, de nombreux périodiques, des ouvrages abrégés et des livres bons marché. « Pour la période qui va des années 1850 aux années 1880, on peut réellement parler "d'explosion". La littérature populaire [...] connaît alors un formidable développement. » (Escarpit et Vagné-Lebas, 25) L'enfant devient à la fois sujet et objet de la littérature de jeunesse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

On favorise toujours l'apprentissage, par le plaisir, mais aussi avec les images, qui

donneront naissance à la bande dessinée, aux États-Unis avec les « *comic strips* » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup> et en France avec *Bécassine* et *La famille Fenouillard* en 1905. Le XX<sup>e</sup> siècle, coupé par deux guerres mondiales, n'empêche pas la production des œuvres littéraires, encore moins pour la jeunesse. Les thèmes littéraires suivent d'ailleurs l'actualité : on publie des œuvres originales qui traitent de la guerre, telles que *Bécassine pendant la guerre* et *Les pieds nickelés s'en vont en guerre*. La littérature de jeunesse est au goût du jour et les auteurs veulent écrire pour la jeunesse dans la période d'entre-deux guerres : Cendrars, Aymé et *Les Contes du chat perché*... Un peu plus tard, d'autres textes célèbres seront publiés, *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry en 1943, par exemple, qui eut la fortune que l'on sait.

L'essentiel est surtout de constater à quel point cette littérature a subi de changements, tant dans les objectifs que dans les sujets et les valeurs véhiculées. Il est important de se rappeler que d'un enfant qui n'était pas pris en considération par les plus vieux, la société en a fait quelqu'un d'autonome, ayant une pensée propre et étant capable de savourer lui aussi les joies de la littérature dans des récits qui abordent tous les thèmes. Aujourd'hui, la littérature de jeunesse va de pair avec les effets de la modernisation : on met en scène les héros des œuvres littéraires à la télévision et dans les jeux vidéo, on compose avec la prolifération par les séries, les épisodes et la bande dessinée est aussi devenue un art à part entière. Bref, la production littéraire est très variée et l'arrivée d'internet n'a fait qu'accentuer le phénomène.

### 1.1.3 Enjeux

Peut-on vraiment définir la littérature de jeunesse ? Encore aujourd'hui, même si sa situation est florissante, que ce soit dans le développement de la formation

---

<sup>7</sup> Dont *Yellow Kid* de Richard F. Outcault, *Little Nemo in Slumberland* de Windsor Mc Cay ou *Krazy Kat* de George Harriman.

universitaire sur la littérature de jeunesse ou par l'abondance de la production littéraire, il me semble que nous devons sans cesse rejouer les cartes de sa légitimité. Devant la multiplicité et la richesse des textes qu'on y trouve, comment défaire les préjugés? S'il est vrai qu'il existe un écart dans l'écriture et dans les thèmes abordés entre la production destinée à la jeunesse et celle dite pour adultes, il n'en demeure pas moins qu'elle peut—doit—être reconnue à sa juste valeur. C'est d'ailleurs l'un des motifs du présent mémoire : définir les contours d'une catégorie longtemps mal aimée pour démontrer qu'elle peut faire l'objet d'une réflexion cognitive tout aussi valable que pour les textes qui visent un autre public.

Apparemment lisse, convenue et élémentaire, la littérature de jeunesse se révèle retorse : ceux qui croient maîtriser ses codes et ses thèmes sont parfois surpris de voir les multiples visages qu'elle peut prendre, à ce point, finalement, que c'est le statut même de cette littérature, sa cohérence, sa poétique et ses missions qui posent problème [...] (Prince, 2009, 10)

Mais comment atteindre ce public? La littérature de jeunesse est plurielle et, surtout, exploite des formes, des genres et des formats multiples. « [...] Hetzel reconnaît au public des jeunes lecteurs le droit à la qualité. » (Escarpit et Vagné-Lebas, 24), ce qui manifeste déjà un souci littéraire et esthétique, les auteurs s'acharnant tout autant pour en faire de beaux objets pour l'œil. Mais comme elle est aussi très vaste, il est évident que nous ne devons nous limiter qu'aux spécificités qui concernent notre corpus.

Entre autres particularités, il faut noter celle qui concerne le destinataire. Évidemment, l'enfant est le premier concerné dès que le genre est nommé, la littérature de jeunesse appelant d'emblée son lectorat. L'écart est aussi manifeste : entre un enfant et un adolescent, les intérêts, les niveaux de lectures et les thèmes sont d'autant plus variés, ce qui cause un réel problème. Ainsi, si nous transposions le phénomène à la littérature dite pour adultes, nous nous retrouverions avec un seul grand bassin de textes contenant la somme des textes de la littérature, tous genres confondus, ce qui apparaît assez improbable. En ce sens, déjà dans son nom, cette

littérature est sans cesse appelée à se justifier, en indiquant son horizon d'attente.

Parle-t-on de la littérature pour les femmes alors que même les romans du XVIII<sup>e</sup> siècle visent essentiellement cette nouvelle frange de lecteurs? [...] [ces romans], qui visent pourtant des "lecteurs modèles", à aucun moment ils ne désignent dans leur appellation générique le type de lecteur visé. (Prince, 2009, 11)

Qu'on parle de littérature pour la jeunesse, ou encore de littérature enfantine ou d'enfance, différentes appellations qui ont été données au genre, on s'entend pour dire que la définir reste problématique. Or, on n'a pas à s'interroger longtemps pour comprendre qu'elles désignent toutes la même littérature. « Plus notablement et plus précisément, on peut se demander s'il existe du point de vue théorique une littérature de jeunesse qui traverserait sans ciller les siècles et les décennies... » (Prince, 2010, 9) Poser la question, c'est y répondre. C'est davantage les multiples tranches d'âge que peuvent représenter cette littérature que nous questionnons. Les romans du corpus correspondent à cette interrogation : à mi-chemin entre des œuvres jeunesse adolescente, mais qui peuvent aussi être lues par les adultes. On n'a qu'à penser à Jules Verne, publié chez Hetzel dans la Bibliothèque verte, une collection pourtant destinée à la jeunesse.

La langue demeure également l'un des enjeux fondamentaux de la littérature de jeunesse et demeure épineuse pour les théoriciens. Quel langage peut-on utiliser pour s'adresser à des enfants, des jeunes qui ne possèdent ni l'expérience, ni les connaissances de l'adulte ? Doit-on faire preuve d'une souplesse, voire d'une utilisation restreinte d'un langage riche et soigné pour la seule raison qu'on s'adresse à des enfants qui risqueraient sinon de ne pas comprendre le texte ? Infantiliser à outrance pour se faire comprendre ?

Il est certain que l'âge des lecteurs et l'étroitesse initiale de leurs champs de compétence induisent des stratégies de création. Mais cette contrainte ne condamne nullement les écrivains et les artistes à des productions pauvres. (Nières- Chevrel, 2009, 21)

Un bon exemple reste la réécriture du roman de Tournier, que nous étudions ici.

Si nous comparons les textes de *Vendredi et les limbes du Pacifique* et de *Vendredi ou la vie sauvage*, nous pouvons constater quelques écarts, notamment par la conscience de l'auteur de s'adresser à un public plus large et potentiellement plus jeune. Si le schéma thématique et l'essence du roman demeurent les mêmes, l'auteur a supprimé quelques passages—le log book et la dimension sexuelle entre autres. Chaque phrase se voit retravaillée, revue dans un style plus bref, donnant un texte plus épuré et fluide, ainsi accessible à un public plus jeune. Un travail de simplification sans doute, mais Tournier est sans équivoque : « Je n'écris pas pour les enfants. J'écris de mon mieux. Et quand j'approche mon idéal, j'écris assez bien pour que les enfants aussi puissent me lire. » (Beckett, 132) Cela laisse croire qu'il n'écrit pas d'une manière particulière, mais pourquoi avoir écrit deux versions de *Vendredi* alors, si ce n'est pour l'adapter à un lectorat plus large?

Le langage prend donc une importance particulière lorsqu'on s'adresse à un public aussi défini. Il faut garder en tête que nous devons le modifier quelque peu, sans changer la nature du texte. Cet aspect se superpose par ailleurs à la question de la thématique : est-ce que tous les sujets méritent d'être exploités lorsqu'on s'adresse aux enfants? Nous pourrions penser qu'un enfant pourrait se sentir choqué par des thèmes trop lourds ou compliqués.

Cependant, on ne parle pas de la guerre avec les jeunes de la même façon qu'on le fait avec les adultes — ce qui est d'ailleurs vrai pour l'ensemble des thématiques qu'exploite la littérature destinée à un jeune public (sans quoi cette littérature n'aurait tout simplement aucune raison d'être). Et cette façon particulière de thématiser un sujet en l'adaptant aux besoins et aux capacités que les adultes prêtent à leurs jeunes destinataires postulés est éminemment significative sur le plan sociodiscursif de l'acceptabilité doxique. (Hamel, 85)

On s'entend donc pour dire qu'un sujet doit être adapté à un jeune lectorat, mais cela ne veut pas dire l'écartier pour autant. Dans le corpus notamment, la mort, la guerre, les conflits religieux ou raciaux sont des sujets délicats, mais qui méritent d'être traités avec humanité dans l'approche textuelle et narrative.

À la lumière de cette brève présentation, force est de constater qu'il existe bel et bien une littérature de jeunesse, vivante et qui est au service de son destinataire et de ce qui pourrait lui servir et lui plaire tout au long de sa vie. De sous-littérature à l'une des plus prolifiques des dernières années<sup>8</sup>, la littérature de jeunesse se veut mouvante, ne cesse de progresser et de se transformer. « Il [le livre jeunesse] transmet une expérience, un savoir, une vision du monde et de son fonctionnement. » (Escarpit et Vagné-Lebas, 14)

## 1.1 Épistémocritique

### 1.2.1 Nouvelle manière d'étudier le texte

De tous temps, les textes ont puisé dans les champs du savoir de la société. Déjà, les premiers textes connus de la littérature occidentale, *L'Iliade* et *L'Odyssée* d'Homère, utilisent les différents savoirs de leur temps pour nourrir leur narration.

Les histoires et récits, partant d'un fait historique, biographique ou inventé de toutes pièces témoignent et ont comme point commun l'inventivité de leurs créateurs. « L'époque et la personnalité du romancier ne peuvent manquer de se refléter, d'une façon ou d'une autre, dans l'œuvre dont il est la source. » (Jouve, 131) Mais aussi, le couple littérature et science joue un rôle déterminant dans les récits, d'autant plus que leur rapport permet d'élargir notre réflexion aux champs de la science grâce à la littérature. Gisèle Séginger l'explique bien : « [La littérature] fait preuve d'une plasticité bien différente de l'exigence scientifique qui arrête les contours des réalités et des vérités qu'elle met au jour. » (Séginger et Matsuzawa, 15) Il importe donc moins de tout comprendre d'une discipline que de voir comment elle

---

<sup>8</sup> On ne peut passer sous silence le succès planétaire d'Harry Potter de J.K. Rowling.

vient transformer notre rapport au texte, comprendre de quelle manière elle est représentée. Le texte a ses propres lois et propose sa vision du monde, aussi vaste et hétérogène qu'elle soit, en laissant pénétrer une diversité de discours, de toutes les natures. On voit apparaître alors un dialogue fort du partage constant entre les disciplines.

Nous ne parlons donc pas de l'inscription des savoirs dans la littérature comme étant une translation littérale des théories propres aux différents champs disciplinaires dans un récit, mais bien en considérant ceux-ci comme des vecteurs qui agissent sur le texte, d'une manière ou d'une autre, pour faire apparaître une forme nouvelle qui rend compte du réel, mais qui ne peut être la réalité. Cet élément, qui fonde en quelque sorte la complexité de la littérature, laisse place à une infinité de discours qui travaillent, s'élaborent et s'inventent, dans un objet hybride et polysémique : le roman.

Les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle voient naître l'épistémocritique, méthode qui étudie les rapports entre les savoirs et la littérature. Ce mémoire se sert de cette méthode pour analyser un corpus associé à la littérature jeunesse, ce qui se fait rarement. Cette réflexion sur les savoirs permet d'analyser en quoi leur utilisation dans l'écriture fait naître une tension dans le texte, mobilisée par les disciplines évoquées et leurs fonctionnements. La production de sens dans le texte est indissociable de savoirs multiples qui balisent la narration et se font écho les uns les autres.

La pluralité des savoirs est importante dans notre corpus, ce qui ne doit pas étonner : toutes les disciplines peuvent servir une narration romanesque et en ce sens la lecture épistémocritique est une perspective critique qui peut toujours avoir son utilité.

Cette étrange conjonction, qui engage à une herméneutique dont les règles ne sont évidemment pas données, tient à ce que la fiction impose aux savoirs un pli

singulier—qu'elle vise peut-être, à travers leur manipulation, la saisie de ses propres enjeux. (Thorel- Cailleteau, 19)

Bref, il faut analyser comment le roman intègre les savoirs à l'intérieur de la trame romanesque. Il s'agit donc d'une nouvelle manière de lire qui permet un dialogue entre la validité du discours instituée par les savoirs et celle produite par l'imaginaire d'un auteur.

### 1.2.2 Inscription du savoir dans le texte

Mais comment analyser les manifestations de différents savoirs institués dans un texte fictionnel ? Il ne s'agit pas de faire l'exposé d'une discipline ou d'une autre, mais de voir en quoi le savoir devient le matériau même de l'écriture. Ainsi, les savoirs sont contenus dans le texte, imprègnent le récit pour qu'à la manière d'un sculpteur, l'auteur façonne la matière (de la connaissance) pour la faire apparaître de façon plus compréhensible pour le lecteur, sans laisser le tissu narratif en souffrir. Il s'agit donc d'une manière de penser le savoir de façon réflexive et c'est là le réel enjeu des fictions du corpus, comme si chaque discipline pouvait aussi s'interpréter, participant à la polysémie du roman. Autrement dit, c'est une double façon de réfléchir sur le savoir, à la fois mise en texte et réflexion sur ces savoirs. Comme l'indique Sophie Thorel-Cailleteau dans *Fiction du savoir. Savoirs de la fiction*,

Les exposés savants ne s'ajoutent donc pas à des œuvres qu'ils déformeraient, en les déséquilibrant et en y installant un ton strictement scientifique : on ne trouve dans aucuns textes de description pure, de liste neutre, de citation objective, mais toujours la mise en avant de la dimension matérielle des discours, qui ne renvoient pas à une vérité factuelle mais font l'objet d'un travail de métamorphose. (Thorel-Cailleteau, 91)

Ce savoir est donc travaillé de différentes façons dans le texte, que ce soit dans la narration, mais aussi dans le procédé d'écriture. Car il ne s'agit pas de calquer un ouvrage scientifique, comme on l'a mentionné, mais d'intégrer les connaissances à la matière fictionnelle, de manière à ce que cela reste fluide pour le lecteur.

Mais ces savoirs sont la figure inverse de ce que réalisent les textes, qui est l'élaboration d'un autre régime des signes : ils doivent être consommés [...] c'est ce dont rend compte leur quête de vérité [...] (Thorel-Cailleteau, 112)

La vérité se veut alors détournée, voire transformée au profit de l'acte créateur, la littérature. On pourrait alors, reprenant les termes de Michel Riffaterre, parler de « vérité fictionnelle » (Coquio et Salado, 10), ce qui ne dénoue certainement pas l'épineux paradoxe des deux termes. En effet, comment peuvent coexister la réalité, ce qui existe matériellement dans le monde qui nous entoure, et la fiction ? Alors que cette dernière relève de l'invention littéraire, la connaissance et le savoir prennent comme socle la vérité et la rigueur de la discipline. C'est cependant dans la production de sens qu'on trouvera la clé.

Une telle étude relève de ce que j'ai choisi d'appeler une *poétique du savoir* : ensemble des procédures littéraires par lesquelles un discours se soustrait à la littérature, se donne un statut de science et le signifie. [...] Elle cherche à définir le mode de vérité auquel il se voue, non à lui donner des normes, à valider ou invalider sa présentation scientifique. (Rancière, 21)

Ainsi, on suppose que les lecteurs « croiront » ce que leur propose la fiction pendant la durée de la lecture. Mais confondront-ils cette réalité représentée dans le roman avec le réel ? Difficile de répondre à une question qui engage *tous* les lecteurs comme s'ils réagissaient de la même façon, mais la question mérite tout de même d'être posée. Peut-être trouverons-nous une partie de la réponse avec ce mémoire. Est-ce que ce « temps du roman (ou de l'aventure) » sera compris d'emblée par le jeune lecteur, qui est aussi plus naïf ?

Produire un discours sur les savoirs, c'est aussi mettre tout en œuvre pour qu'il paraisse intelligible au lecteur ; c'est pourquoi l'auteur n'hésite pas à utiliser la multidisciplinarité et souvent l'interdisciplinarité pour atteindre son objectif. C'est donc dire qu'une œuvre ne renvoie pas à une seule discipline, mais à plusieurs, qui multiplient pour le lecteur les pistes d'interprétations pour donner un sens à sa

lecture. Il sera intéressant de voir comment ces savoirs procèdent pour se faire entendre, dans le récit. « Le “dialogue” de la science avec le réel et la culture environnante érige le “possible” en concept épistémologique, et par glissement, philosophique et existentiel. » (Coquio et Salado, 13) Par exemple, il importera peu de connaître le fonctionnement précis du voilier ou de savoir construire un abri nucléaire ou encore le détail des aspects scientifiques du réchauffement climatique. Mais il faut plutôt les considérer en tant que symboles qui entretiennent des relations avec le langage de la fiction, d'une part pour servir le récit, mais d'autre part avec un objectif encore plus grand: ouvrir l'esprit du lecteur sur le monde qui l'entoure et dans lequel il vit, pour y découvrir de nouvelles facettes ou l'appréhender différemment<sup>9</sup>. Faculté qui échappe à toute contrainte, l'imagination n'impose pas de limites; alliances improbables ou paradoxales, mélangeant les discours réels et la création de nouvelles images. On pourrait penser qu'il s'agit d'une « littérature de l'accroire » (Coquio et Salado, 17) dans laquelle sont trafiquées les connaissances, tant par un mélange des disciplines que par transferts. « La littérature a le pouvoir d'accentuer les potentialités imaginaires des savoirs et de les faire éventuellement glisser vers de nouvelles formes de mystère. » (Séginger et Matsuzawa, 13)

Par savoirs, on entend donc moins le domaine des sciences, que celui des discours savants. Toutefois, le roman rompt avec ce pacte de vérité scientifique pour faire place à une forme hybride, une nouvelle alliance entre la science et la fiction. L'enjeu est d'autant plus considérable dans le roman, puisqu'il devra à la fois servir la diégèse, sans tomber dans la trop grande vulgarisation, tout en conservant les notions propres aux disciplines concernées. Lorsqu'interpellée, la science devient donc un objet littéraire, par une opération délicate qui permettra au texte de ne pas tomber dans une description technique qui ne servirait qu'aux spécialistes.

La littérature peut tout se permettre sans qu'on remette en question sa légitimité,

---

<sup>9</sup> Cela vaut d'autant plus pour les œuvres jeunesse.

puisque la fiction l'autorise. « La lecture d'ouvrages de fiction est d'abord un acte ludique. Un lecteur obéit à des règles, des consignes dont la première est "ce que je lis n'est pas vrai, mais il faut faire semblant de le croire vrai". » (Escarpit et Vagné-Lebas, 70) Une lecture qui n'est pas sans nous rappeler la *suspension of disbelief* de Coleridge.

Elle prend aussi plusieurs avenues pour finalement aller puiser des notions dans les sciences exactes, tel qu'on l'a mentionné plus tôt. Devant ce détournement de la méthodologie scientifique au nom de la littérature, ne pourrait-on pas penser qu'on trahit ainsi la science? Comme élément de réponse, nous ne pourrions affirmer une véritable trahison, puisque les concepts empruntés aux sciences et ramenés dans le texte demeurent à peu près toujours exacts, bien qu'ils soient parfois transposés ou amplifiés pour les besoins de la fiction. Toutefois, ces interventions n'altèrent pas le sens pour autant.

Dans le texte, les objets ne sont donc pas de simples symboles chargés d'en rendre visible ou d'en figurer l'actualité. Devenus littérature, plus riches alors que leurs modèles réels, ils les transforment en sens à venir, car ils déploient en les mobilisant des nouveaux possibles, encore incompris. (Pierssens, 7)

Le savoir n'apparaît jamais de façon technique dans le texte, le contraire serait désastreux, mais il n'est pas non plus vulgarisé à outrance. Toutefois, son inscription dans le texte de fiction le complexifie. On peut alors parler de modalités de transfert dans le texte, qui faciliteront la compréhension de la lecture. Les éléments de transmission referont alors surface lors de l'analyse, nous permettant de comprendre une toute nouvelle logique du discours.

Introduire dans un texte un élément épistémique, c'est donc greffer sur la série narrative, ou la structure prosodique, toute l'arborescence potentielle des figures d'un savoir, avec l'effet en retour que cela ne peut manquer d'avoir sur les possibles narratifs comme sur le jeu du sens dans le récit ou le poème lui-même. (Pierssens, 12)

Berceau fécond pour le sens, ces agents apparaissent de multiples façons dans le texte. Par exemple, l'utilisation de la métaphore, largement utilisée dans la littérature jeunesse, permet d'expliquer, de transposer des phénomènes d'emblée scientifiques et complexes pour qu'ils soient mieux assimilés.

La métaphore active les transferts du sens et produit des images. Ce faisant, elle ouvre l'espace de l'imagination et de l'intellectualisation, ce qui actualise leur puissance. Elle produit ainsi une réalité seconde qui double la représentation du monde. [...] (Séginger et Matsuzawa, 110)

L'efficacité performative de la métaphore dans le texte aidera le roman à atteindre son plein potentiel interprétatif dans sa manière de jouer avec le sens des mots. En définitive, le lecteur sera en mesure d'interpréter et d'utiliser les outils de connaissance qu'il aura acquis, ou compris, dans le récit pour faire sa propre interprétation du texte. Et c'est là tout l'intérêt de la littérature que de permettre cette latitude dans la formation de sens. « [...] la mise en texte, à entendre cette fois comme mise en corps, relève moins d'une transmission du savoir par le scripteur que de sa production par le lecteur. » (Séginger et Matsuzawa, 154)

Par exemple, une simple métaphore est porteuse de sens à bien des égards. « Il admira les fortifications qui font de cette ville le Gibraltar de la mer des Indes, et de magnifiques citernes auxquelles travaillaient encore les ingénieurs anglais, deux mille ans après les ingénieurs du roi Salomon. » (*TM*, 59) D'abord, Verne se distingue par sa vaste connaissance sur le monde qu'il décrit. Seulement dans cette phrase, les références géographiques, historiques et architecturales sont évoquées tour à tour pour finalement placer le texte au cœur d'une dimension presque mythologique. Le Gibraltar de l'Inde est certainement une allusion au détroit de Gibraltar situé entre l'Espagne et le Nord de l'Afrique, où la mer et l'Océan se rencontrent. En plus de nous aider à visualiser la géographie de l'emplacement, c'est une autre manière de comparer le reste du monde et l'Europe, souvent mis en parallèles dans le roman. L'architecture du lieu marque la pérennité du lieu. Le roi Salomon est une référence directe à

l'Ancien Testament, en plus d'ouvrir à l'histoire orientale. En plus de la mise en texte de ces paysages pittoresques, c'est aussi l'Histoire comme discipline dont il est question, ouvrant à un discours multiple.

Une observation minutieuse des éléments de texte est donc primordiale pour l'étude des savoirs dans la littérature, puisque c'est dans les subtilités du langage que nous pourrions voir fonctionner la mécanique textuelle. Le récit—ici d'aventures—ramené à son état brut, est déjà le lieu de l'inventivité de l'auteur et le lecteur n'a qu'à s'approprier les codes fournis par ce dernier. Il s'agira aussi de suggérer des espaces, des visions, des images. De véritables synesthésies qui noueront les fils du récit. « C'est à ce débat des savoirs et des sujets tissant un texte qu'il faut tenter de donner un écho, pour le faire résonner et en rendre raison. » (Pierssens, 15)

### **1.2.3 Savoir et littérature de jeunesse**

Il faut insister sur la complexité manifeste de plusieurs œuvres pour la jeunesse qui valent souvent celle des textes réservés, en principe, aux adultes. Nous l'avons mentionné plus tôt, cette catégorisation est fâcheuse, puisque les textes peuvent autant être lus par des adultes que par les plus jeunes, redonnant ainsi de la légitimité au genre. Il apparaît clair qu'une large utilisation des savoirs permet un éveil de la curiosité du lecteur. L'effet de la littérature est le même, tout corpus confondu : le lecteur, face au texte, développe son imagination, ce qui lui permettra d'étendre ses connaissances pour appréhender le monde.

La littérature de jeunesse peut d'autant plus produire cet effet : étant de véritables éponges, les lecteurs assimileront bien plus de contenu. Leur âge permet l'ouverture et la flexibilité face aux disciplines évoquées. Ils verront aussi les savoirs agir entre eux dans l'œuvre littéraire : face à ceux-ci, ils devront intégrer les nouveaux éléments pour ensuite porter un regard critique—qui viendra probablement plus tard, alors qu'ils seront plus expérimentés.

« [...] [L]a poésie recueille des savoirs auxquels elle impose une courbure particulière parce qu'elle a trait à une autre vérité que les sciences, parce qu'elle se déploie sur un autre plan. » (Thorel-Cailleteau, 11) Encore plus marqué dans la littérature jeunesse, le processus de fictionnalisation du discours savant doit passer par une légère torsion du discours, en plus de s'assurer d'être compris de ses lecteurs. Il apparaît donc sous une forme plus ludique que celle que nous retrouverions dans un ouvrage scientifique, didactique ou dans un ouvrage fictionnel qui s'adresse en priorité aux adultes, par exemple. Ainsi, dans *Vendredi ou la vie sauvage*, la découverte de l'agriculture se fait à partir d'observations et d'essais-erreurs du protagoniste :

Ayant égrené son épis en battant au fléau dans une voile pliée en deux, il vanna son grain en le faisant couler d'une corbeille à l'autre, en plein air, un jour de vent vif qui faisait voltiger au loin la balle et les menus déchets. A la fin, il constata avec fierté que sa récolte se montant à trente gallons de blé et à vingt gallons d'orge. (V, 34)

Les connaissances ici sont parfaitement intégrées au tissu narratif, au point de ne pas se voir. Le savoir est en action et ne nécessite pas d'explications, qui viendraient alourdir la lecture. En conséquence, les savoirs apparaissent de manière brève, une présentation exhaustive de la discipline serait une somme trop exigeante à assimiler pour un lecteur qui n'a pas tous les acquis nécessaires pour une compréhension optimale. Déjà, le chapitre suivant nous transporte vers une nouvelle aventure.

### 1.3 Les œuvres à l'étude : construction des savoirs

Les trois romans que nous proposons d'étudier ici, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* de Verne, *Vendredi ou la vie sauvage* de Tournier et *La route de Chlifa* de Marineau, proposent et donnent accès à différents savoirs. Mais qu'en est-il de ceux-ci ? Nous verrons dans ce mémoire de quelle manière ils transforment et créent

le sens du récit, mais nous proposons d'en faire d'abord le portrait général, afin de cerner les aspects qui semblent essentiels pour la construction de l'analyse. Nous partirons donc du thème fondateur de chacun des textes, le voyage, duquel émergent les savoirs principaux, puis secondaires, mis en place par ce que nous nommons « les différentes figures du voyageur », que représentent les trois protagonistes.

### 1.3.1 Le roman géographique de Jules Verne

- Le tour du monde! Murmura-t-il.
- En quatre-vingts jours, répondit Mr. Fogg. Ainsi, nous n'avons pas un instant à perdre. (TM, 28)

Lorsque Verne écrit *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* au XIX<sup>e</sup> siècle, il transforme l'œuvre en une entreprise impressionnante qui englobe la plupart des avancées technologiques et scientifiques des dernières décennies. Pour résumer le livre en deux mots, un gentleman anglais, Phileas Fogg, tente d'effectuer le tour du monde en quatre-vingts jours, en compagnie de son nouveau valet Passepartout. Ils sont également poursuivis tout au long de leur périple par l'agent Fix, qui a pour mandat d'arrêter Fogg pour un vol de banque dont il serait potentiellement coupable.

Visionnaire, l'auteur n'éprouve aucune gêne à qualifier sa littérature de « géographique » (Dupuy, *Jules Verne : la géographie et l'imaginaire*, 2013, 17), ce qui permet de s'y attarder davantage du point de vue des savoirs. La géographie est certainement le thème fédérateur du récit du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, œuvre emblématique du corpus de l'auteur, bien qu'il se décline ensuite sur plusieurs autres disciplines. Mais gardons en tête que la science est au cœur du voyage proposé par les protagonistes. Comme le mentionne Dupuy, « Jules Verne passe systématiquement d'une géographie du réel, scientifique, à une géographie fortement influencée par l'imaginaire. » (Dupuy, *Jules Verne : la géographie et l'imaginaire*, 2013, 20)

Il faut dire que Verne a l'ambition de « dépeindre la Terre » (Dupuy, *Jules Verne : la géographie et l'imaginaire*, 2013, 23), objectif énorme et qu'il ne pourra atteindre qu'en faisant appel aux disciplines scientifiques, les rendant ainsi accessibles au grand public.

En quoi Jules Verne a-t-il été visionnaire ? Pour répondre, nous n'avons que l'embarras du choix. Toute l'œuvre fourmille d'allusions aux innovations du moment. La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est cruciale dans l'histoire des techniques. [...] Au moment où Verne écrit, elles deviennent spectaculaires [...] (Clamen, 12)

L'idée n'est pas de rendre compte du monde réel, mais de traiter du voyage imaginaire, inspiré par le voyage réel, comme le dit d'ailleurs Dupuy dans son ouvrage. Un paradigme qui ressemble à celui du roman historique chez Alexandre Dumas.

Cette articulation, ce passage d'une géographie à une autre, est rendue possible par le truchement du merveilleux géographique qui permet aussi à l'auteur d'interroger les rapports de l'homme à la terre, de l'homme à l'espace géographique. (Dupuy, *Jules Verne : la géographie et l'imaginaire*, 2013, 39)

C'est d'ailleurs les motivations de nos recherches : voir en quoi ces relations entre les savoirs—ici les sciences—et la littérature peuvent générer le sens et de quelle manière il peut bien apparaître dans le texte. Il sera intéressant de constater qu'à travers la géographie et les avancées technologiques abordées par Jules Verne se déploient également des éléments empruntés au merveilleux<sup>10</sup> et un imaginaire du voyage sans pareil. Il ne se contente pas de faire le récit de voyages dans plusieurs pays, mais bien de rendre ses expéditions beaucoup plus attrayantes en mettant l'accent sur le côté extraordinaire et démesuré, « cherchant l'évasion sous toutes ses formes. » (Clamen, 215) En effet, il déploie un langage propre aux voyages, mais le voyage en soi est toujours hors du commun; un voyage quasi-irréel auquel le lecteur prendra part pour mieux le saisir. Dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, Verne met en place une intrigue qui « tente l'impossible », maintenant le lecteur dans le doute sur la fin

---

<sup>10</sup> Le merveilleux dans ses éléments fantastiques, non pas comme genre romanesque.

du périple, jusqu'au moment où celui-ci découvre que les protagonistes ont gagné une journée sur leur itinéraire en voyageant d'est en ouest.

### **Phileas Fogg, voyageur ?**

Cependant, sa vie était à jour, mais ce qu'il faisait était si mathématiquement toujours la même chose, que l'imagination, mécontente, cherchait au-delà. Avait-il voyagé? C'était probable, car personne ne possédait mieux que lui la carte du monde. [...] Ce qui était certain toutefois, c'est que, depuis de longues années, Phileas Fogg n'avait pas quitté Londres. (*TM*, 10)

Devant sa manifeste connaissance du monde, Phileas Fogg est pourtant la figure de « l'anti-voyageur », lui qui vit dans une routine stricte et imperturbable. Le flegmatique personnage propose une aventure qui montre à la fois son goût du risque et sa personnalité imprévisible. Avec ses grandes connaissances du monde, il parviendra à ses fins, utilisant toutes les ressources mises à sa disposition. Il faut dire que le premier chapitre du roman ne nous laisse pas présager un changement dans la personnalité de l'inflexible gentleman—en apparence! En effet, Verne propose une longue description qui fait connaître Fogg à travers ce qu'il n'est pas. En vérité, il est ce « personnage énigmatique dont on ne savait rien, sinon que c'était un fort galant homme et l'un des plus beaux gentlemen de la haute société anglaise. » (*TM*, 7)

Quoi qu'il en soit, nous le verrons dans le dernier chapitre, Fogg se métamorphosera tout au long de son périple et développera une sensibilité en devenant le grand voyageur que l'on sait. Retenons à ce stade de l'analyse que le roman, axé sur les sciences et les avancées technologiques, en fait une œuvre de son temps en regard des développements de l'époque.

### **1.3.2 Les humanités chez Tournier**

*Vendredi ou la vie sauvage*, c'est avant tout le récit de Robinson Crusoé, qui échoue sur une île du Pacifique, avec pour seul ami le chien du bateau sur lequel il se

trouve, Tenn. La particularité de cette relecture de Defoe est sans doute « [...] la transformation identitaire de Vendredi [...] » (Denizeau, 61), une manière d'indiquer de prime abord que le Robinson de l'auteur se détourne de son héros pour laisser une place considérable au personnage habituellement éclipsé de Vendredi, qui devient sujet autonome lui aussi.

Tournier met en place un récit sous le signe de l'aventure, puisque Robinson doit apprendre à vivre hors de la civilisation. Chaque chapitre du roman sera donc l'occasion de montrer les réussites, les échecs et les apprentissages du personnage. La rencontre avec Vendredi sera déterminante, puisque grâce à ce dernier, Robinson changera totalement sa façon de vivre, laissant la civilisation, seul mode de vie qu'il connaisse pour celui du sauvage. C'est pour lui une manière de pénétrer dans un monde parfaitement inconnu et où il ne pourra tout contrôler.

### **Robinson, voyageur polyvalent**

Lors de son arrivée sur l'île, Robinson entreprend de repartir à zéro et de reproduire la vie qu'il a connue en Angleterre. De telle manière qu'il doit savoir se débrouiller, ce qui nécessite un vaste champ de connaissances pratiques et théoriques. En effet, l'agriculture, la menuiserie, la mise en place d'une micro-civilisation<sup>11</sup> sur l'île repose sur les valeurs familières : « Il ne connaissait comme remèdes que le travail, la discipline et l'exploitation de toutes les ressources de l'île. » (V, 37) Cela fait de lui un aventurier polyvalent qui semble avoir énormément de connaissances. *Vendredi ou la vie sauvage*, au-delà du récit fait par Tournier, fait aussi parler d'autres voix, à cause de son statut de réécriture, qui d'une manière viennent

---

<sup>11</sup> « Ainsi Robinson [...] avait commencé à civiliser son île, mais ce n'était encore qu'une œuvre fragile et limitée, et il avait souvent la révélation que l'île restait une terre sauvage et hostile. » (V, 32)

faire éclater le *Robinson* de Defoe. Tel que le mentionne Genette dans *Palimpsestes*,

Cette lecture relationnelle (lire deux ou plusieurs textes en fonction l'un de l'autre) est sans doute l'occasion d'exercer ce que j'appellerai, usant d'un vocabulaire démodé, un structuralisme ouvert. [...] où l'on voit comment un texte (un mythe) peut —si l'on veut bien l'y aider— en lire un autre ». (Genette, 552)

Cet autre mythe écrit par Tournier renouvelle donc l'ancien, intégrant des discours implicites qui servent à la réflexion métatextuelle. Ce renversement qu'il fait subir au récit en inversant la relation de Robinson et Vendredi permet sans doute la véritable lecture du texte, plus près de la philosophie que le récit de Defoe, mais toujours une lecture au confluent du récit de voyage et d'aventures. Tournier fait donc de ce texte une version revisitée et une mise à jour d'un récit, qui se transformera, tout comme son principal héros, en mythe de la modernité.

### 1.3.3 Entre l'Histoire et la guerre chez Marineau

1989. Climat de terreur dans tout le Liban : on amorce la fin d'une guerre civile qui a duré près de 15 ans et fait de 150 000 à 200 000 morts. Les conflits avec la Palestine et la Syrie, entre autres, ont également mené à l'exil de milliers de Libanais. Aborder un tel sujet semble audacieux, mais Michèle Marineau est bien consciente de ce que cela représente, d'autant plus qu'elle s'adresse à des jeunes qui ne connaissent pas cette réalité. C'est pourquoi une grande recherche du sujet est nécessaire pour écrire avec doigté le récit de son personnage, Karim. « Karim a grandi avec la guerre. Il en a subi les effets sans en comprendre le déroulement. » (C, 62)

On suit à la fois l'aventure de Karim au Liban, à Montréal, mais on lit aussi son journal intime et la relation épistolaire entretenue avec son meilleur ami, Béchir, qui a émigré en France. La mise en place de ces différentes instances narratives permet de donner plusieurs points de vue sur la même histoire, par trois narrateurs. C'est donc dire que dans la structure même du récit, se met déjà en place une complexité

qui participe à la valeur de l'œuvre.

À côté du lourd thème de la guerre<sup>13</sup>, il y a également cette volonté de la fuite, ce qui pousse les protagonistes à prendre la route qui les mèneront à *Chlifa*, où ils croient pouvoir échapper à la terreur. C'est ce périple qui nous intéressera dans le deuxième chapitre de ce mémoire, où il sera intéressant d'étudier la trame qui se trouve derrière le drame guerrier qui nous est raconté, afin de mieux le saisir et le comprendre. Comment apprendre à vivre en dehors des conflits, des bombardements, de la mort qui menace chaque jour ? Comment entreprendre une traversée à travers le pays brisé sans sombrer un peu aussi ?

La guerre se trouve non seulement au fondement des identités dans lesquelles "nous nous reconnaissons", mais aussi au fondement des identités dans lesquelles nous voudrions, "tant bien que mal", voir se reconnaître les nouvelles générations. (Hamel, 85)

La première partie du roman dénonce également les problématiques et les enjeux de l'immigration et du multiculturalisme chez les adolescents québécois. En effet, on y voit l'arrivée de Karim dans sa classe. « Bref, tout le monde s'est mis à épier le nouveau, à le guetter, à le traquer. [...] d'autres enfin pour se moquer de sa façon de parler "à la française" et de ce qu'ils appelaient son "air frais". » (C, 24)

Provenant de partout à travers le monde, ces étudiants apprennent à vivre ensemble malgré leurs différences, mais l'arrivée du jeune Libanais « eut l'effet d'un catalyseur » (C, 21), chamboulant l'atmosphère de la classe. L'auteur cherche donc à la fois, dans cette partie, à introduire un enjeu actuel de notre société et introduire la complexe histoire de Karim.

### **Karim, voyageur malgré lui**

Une analepse racontant l'exil de Karim suit la première partie du roman. « Je m'en

---

<sup>13</sup> Le roman est d'ailleurs dédié « Aux enfants des guerres ».

vais à Chlifa. Tu peux venir si tu veux. » (C, 89) Cette proposition de Maha, la jeune fille avec qui Karim entreprend son périple à travers la campagne libanaise, le met dans une position où il est difficile de refuser. Il ne pourrait laisser une jeune fille de 11 ans, seule avec un bébé de 8 mois. Il part donc avec elle, non sans supposer les dangers de la traversée, tout en étant conscient qu'il ne se retrouvait devant rien de toute façon. Il prend la route, peu de bagages en main, sans trop savoir où cette aventure va les mener. Sans savoir ce qui se cache derrière la rencontre avec Maha et Jad, ce qu'il découvrira. Karim est la figure du voyageur qui fuit la guerre par obligation, presque contre son gré. Nous serons à même de constater son évolution dans le troisième chapitre. « La vie continue. Presque comme avant. Mais dans ce " presque " -là, il y a tout un monde. » (C, 243) Ce roman sur l'amitié et la différence, en se servant de la guerre comme embrayeur narratif, est aussi une occasion de réfléchir sur le sens même de l'Histoire et sur des enjeux philosophiques.

On peut constater que la littérature de jeunesse mérite pleinement notre attention et que son étude peut être autant l'objet d'une réflexion cognitive que tout autre genre littéraire. Sa large utilisation des savoirs permet de réfléchir sur le fonctionnement de ceux-ci sur le texte. Comme le mentionne Pierssens dans *Savoirs à l'œuvre*, « [l]a littérature, c'est la poursuite du savoir par d'autres moyens, c'est son adaptation au domaine des représentations qualitatives, c'est son accommodation des visions d'une époque qui s'invente au désir singulier de comprendre. » (Pierssens, 35)

Si l'exercice de ce présent chapitre était de mettre en lumière les enjeux de la littérature de jeunesse, faire l'état des lieux sur l'épistémocritique, la possibilité d'une telle analyse et aussi de présenter les trois romans du corpus, le chapitre suivant nous fera pénétrer directement dans les romans et l'analyse textuelle.

Cette courte présentation des romans a assurément permis de circonscrire les savoirs qui s'y trouvent ; les sciences, la philosophie et le discours religieux, l'histoire et la guerre, par extension, bien qu'il ne s'agisse pas d'une discipline au sens strict. Et

surtout, les notions de voyage et d'aventure, qui lient tous les textes entre eux. Le prochain chapitre nous permettra de réfléchir à ces savoirs en regard du parcours géographique qu'entreprennent les personnages. Comment l'auteur donnera accès à ces lieux à la fois bien réels, mais aussi inventés ?

Le lieu romanesque est donc une particularisation d'un ailleurs complémentaire du lieu réel où il est évoqué. Ce phénomène de lecture fait comprendre pourquoi le voyage, ou plus exactement le "périple constitue le thème le plus fondamental de toute littérature romanesque". D'où la nécessité pour le romancier de suggérer cet espace, d'assurer l'unité de ses diverses composantes, d'organiser des parcours en ne traitant plus ces décors comme des lieux statiques, mais en utilisant leurs ressources dynamiques. (Bourneuf,81)

## CHAPITRE II

### LIRE LE MONDE, IMAGINAIRE GÉOGRAPHIQUE

En vérité, je ne voyage pas, moi, pour atteindre un endroit précis, mais pour marcher : simple plaisir de voyager.

-Robert Louis Stevenson,  
*Voyage avec un âne dans les Cévennes*

Le savoir est le matériau premier du texte, d'abord par la langue et l'écriture, mais aussi par tous les discours qui s'y trouvent. C'est justement par l'importance accordée à la géographie et aux espaces méconnus que les romans d'aventures analysés ici prennent leur sens. C'est tout l'intérêt de nos recherches que de voir comment se construit le périple mené par les protagonistes. Plus précisément, il s'agira de voir comment l'auteur parvient à transmettre un monde qui nous est inconnu, à « dire » un lieu.

Sur une note ludique, lorsqu'on pense au voyage, viennent à l'esprit des paysages inconnus et paradisiaques que nous rêvons de découvrir. Si le pouvoir de l'imagination est une force de l'esprit humain, les personnages du corpus n'envisagent pas leurs voyages de cette manière, même si ceux-ci les mèneront ailleurs, dans tous les sens du terme. Il ne s'agit pas ici de faire une contemplation du panorama, mais de voir comment cette dimension est dynamisée par le texte ; autant par les moyens de transports utilisés que par l'itinéraire suivi, les lieux visités et le symbole que représente le parcours.

## 2.1 L'expérience du voyage

Il nous paraît clair que tous les éléments susmentionnés participent à « l'expérience » du voyage. Liés à l'aventure, les trois romans s'inscrivent dans une même logique qui permet de les réunir et de nous donner des pistes pour explorer les liens entre le savoir de la géographie et l'imaginaire.

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, et qui ne peut exister sans elles. L'aventure est l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente, jusqu'au dénouement qui en triomphe—lorsqu'elle (la mort) ne triomphe pas. (Tadié, 5)

Berceau fécond de la littérature, l'aventure, comme les savoirs, est au centre des récits. « Par ailleurs, pas de personnages romanesques sans cheminement, sans une aventure si simple soit-elle. » (Bourneuf et Ouellet, 128) L'intérêt majeur de ce genre littéraire en regard de la géographie est certainement de permettre aux personnages de repenser leur rapport à la culture et aux savoirs en les faisant prendre place dans d'autres contextes et d'autres lieux. Ces rencontres provoquent une réflexion qui remet en question les valeurs des personnages ainsi que leurs modes de vie et le rapport à l'espace qu'ils occupent dans le monde.

### 2.1.1 Le roman d'aventure

Chercher à définir le genre de l'aventure, qui plus est au sein de la littérature jeunesse, est complexe ; on se demande d'ailleurs pourquoi elle a déjà été considérée comme une littérature marginale.

Vu de l'extérieur, le vaste domaine des livres pour enfants semble relever de la littérature de consommation, de la littérature grand public, de la paralittérature

— selon l'expression qui semblera la plus appropriée : mêmes indices de disqualification, même absence (relative) d'examen critique et de discours de légitimation. Et pourtant la littérature d'enfance et de jeunesse ne fonctionne pas comme la sous-littérature « pour adultes » qui vient peu ou prou s'opposer à la littérature légitime. (Nières-Chevrel, 2002, 113)

Jean-Yves Tadié a défini le roman d'aventure comme « l'écriture du suspens » (Tadié, 127). Nous partirons de ce postulat pour trouver les déclinaisons de l'aventure qui s'accordent à notre corpus. Un suspens qui nous tient en haleine, nous promettant un dénouement saisissant (du moins, auquel on ne s'attendrait pas !) Il s'agit évidemment dans ce cas d'un discours réfléchi et façonné en fonction du lectorat— la jeunesse. Des événements inattendus, des revirements de situation improbables, des problèmes certains : c'est ce qui attend le héros du roman d'aventures.

Si notre choix s'est arrêté sur des œuvres souvent étudiées, du moins pour Jules Verne et Michel Tournier, c'est à cause des interprétations variées qui rendent compte de la polysémie des textes. « 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. » (Tadié, 8) Le sens ne prendra forme qu'à la fin du récit, permettant au jeune lecteur de comprendre certaines décisions préalables des personnages. Par exemple, Robinson, après avoir tout montré de sa civilisation à Vendredi, reçoit l'enseignement inverse, celui de la vie sauvage. Si, pendant notre lecture, on ne voit pas toujours le sens donné à ce revirement des valeurs, on en saisira toutes les subtilités lorsque Robinson choisira de rester sur l'île, à la fin du roman. « C'est alors qu'il comprit qu'il ne quitterait jamais l'île. Ce *Whitebird* avec ses hommes, c'était l'envoyé d'une civilisation où il ne voulait pas retourner. » (V, 145)

Aussi, pourrions-nous parler alors d'une poétique propre à l'aventure? Une manière unique de traiter de l'aventure? Bien que quelques caractéristiques soient

essentielles, nous convenons qu'il n'y ait pas qu'une seule forme au récit d'aventure : les textes qui sont étudiés ici en sont la preuve.

Plus qu'un *type* d'événement, l'aventure est un *style*, un regard posé sur l'univers et sur l'homme, elle est l'expression de désirs, d'appréhensions, de sentiments, et, de toute façon, elle exprime le sens profond du monde, elle figure parfois l'image de la destinée : elle recèle toujours, chez les plus grands, une métaphysique. (Boyer et Couégnas, 16)

Chaque auteur se sert plutôt de l'aventure pour mettre en récit ses héros, qui trouvent un sens à leur existence grâce au voyage. Nous verrons comment les éléments dont il est question dans la citation aident à accroître la connaissance du monde des lecteurs d'abord, mais aussi à comprendre pourquoi les personnages se déplacent. Nous avons déjà une partie de la réponse lorsque nous parlons d'élargissement des points de vue par cette expérience nouvelle qui enrichit l'aventurier. De la volonté de partir au retour chez soi, en passant par le déplacement et l'itinéraire emprunté, nous comprendrons mieux les multiples avenues prises par les auteurs pour transmettent leurs récits, en plus de mettre en lumière d'autres caractéristiques qui définissent le roman d'aventure. « Pour nous rappeler qu'il n'existe pas *une* littérature absolue, mais des pratiques différentes dont l'unité ne se réalise qu'en certaines circonstances [...] » (Boyer, p.9)

À cet égard, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *Vendredi ou la vie sauvage* et *La route de Chlifa* sont représentatifs du genre de l'aventure, de sorte que dans chacun des récits, les personnages seront confrontés au hasard de leurs actions, sortant de l'univers connu, pour entreprendre leur périple. Chacun des personnages sera ainsi porté par le voyage entrepris, quelle que soit sa nature.

[Les auteurs] associent l'aventure à une recherche parfois impossible qui devient quête. Toujours subsistent la certitude de l'ailleurs et l'opposition du même et de l'autre, où il faut voir la raison de toutes les étrangetés caractéristiques du genre. (Encyclopédie Larousse, « *Roman d'aventures* »)

La curiosité et l'envie de découverte sont en un sens ce qui caractérise toute l'entreprise de la littérature d'aventure. Partir explorer le monde apporte certainement un grand sentiment de liberté, mais toutefois, le corpus ne se limite pas au voyage pour lui-même<sup>14</sup>. Les personnages sortiront de leur quotidien pour progresser, en se déplaçant, mais aussi psychologiquement, comme on le verra au chapitre trois. C'est ainsi que Phileas Fogg partira, à l'improviste, plus ou moins préparé pour son périple, mais convaincu que « [...] l'imprévu n'existe pas. » (*TM*, 25). Robinson sera confronté à une toute autre aventure que celle qu'il devait vivre ; lui qui s'échoue sur une île déserte devra mettre de l'avant des mécanismes de survie, qui lui seront, finalement, d'une immense utilité. Pour sa part, Karim subira deux aventures : celle de l'exil d'un pays en guerre, mais aussi celle de l'immigration lors de son arrivée à Montréal.

### 2.1.2 Nommer l'autre

L'aventure est organisée autour de personnages forts, pivots de la narration, qui portent des noms qui ont une valeur métaphorique et symbolique tout aussi importante. Eux-mêmes, d'ailleurs, nomment parfois les objets qui les entourent avec le même souci d'en faire un symbole. Ces noms viennent avec toute une histoire qui donnera du contenu, de manière implicite, aux personnages et qui aura un impact sur notre manière de les comprendre. Par exemple, *Robinson*, devenu mythe à travers les siècles, nous renvoie forcément à son prédécesseur, le personnage de Daniel Defoe. En effet, qui n'a jamais entendu parler de l'homme échoué sur une île, qui fait connaissance avec l'indigène Vendredi ? On a sans doute tous une bonne idée du contenu de ce récit, sans pour autant l'avoir lu. Notre lecture prendra du moins en considération ce que nous (croyons) en savoir.

---

<sup>14</sup> D'ailleurs, on pourrait dire que Robinson ne voyage pas, il est perdu, isolé du reste du monde et justement incapable de se déplacer.

Restons-en pour le moment à ce récit, exemplaire pour cet aspect de l'analyse, pour lequel on tend à dire que Robinson se fait en quelque sorte le Dieu du monde qu'il recrée en se proclamant gouverneur de l'île : la nécessaire dénomination des choses qui l'entoure est une conséquence de son entreprise de civilisation. Tout sera donc sujet à être baptisé ; *Speranza*, le nom qu'il donne à l'île, « [...] qui veut dire l'espérance » (V, 31), est un des marqueurs de cette action quasi-cosmogonique qui est davantage présente dans la première partie du récit, dans laquelle il découvre l'île. Ainsi, Vendredi, nommé « innocemment » en référence au jour où il a été recueilli par Robinson, s'apparente à un passage de la Genèse : la création du jardin d'Éden, création du premier homme à son image. Il confirmera cette hypothèse par l'arrivée du personnage de Dimanche, qui par son nom même, le septième jour de la semaine, celui du repos, affirme une existence « de fêtes, de rires et de jeux ». (V, 151) On pourrait en dire autant des quelques embarcations, nommées respectivement *La Virginie*, un renvoi direct à la vierge Marie et le *Whitebird*, l'oiseau blanc qu'on peut associer à la pureté. Nous proposons ainsi une interprétation du texte qui relève du sacré et qui donne dès le départ une orientation à la lecture.

Chez Verne, l'exercice est aussi intéressant. Fogg se traduit littéralement par « brume », faisant évidemment référence au caractère mystérieux et souvent indéchiffrable de l'homme. Le détective Fix, qui croit à tort à la culpabilité de Fogg pour un vol de banque, fera lui aussi le tour du monde, jamais très loin des deux comparses, mais toujours en étant incapable d'obtenir un mandat d'arrestation à temps. Sa détermination et sa persévérance est aussi symbole de son patronyme, puisqu'il cherche à trouver le coupable du vol de banque, et par extension, il veut réparer les gaffes du « criminel ». Tout comme le nom Passepartout, qui traduit la polyvalence et le tempérament dont fera preuve le valet tout au long de l'aventure, puisque c'est lui qui explorera davantage les lieux qu'ils traverseront, Fogg étant plutôt casanier. « Quant à voir la ville, il n'y pensait même pas, étant de cette race d'Anglais qui font visiter par leur domestique les pays qu'ils traversent. » (TM, 47)

Quant au nom de Karim, qui peut sembler en apparence banal, il renvoie pourtant au nom d'un Dieu musulman caractérisé par ses nobles vertus. Ce n'est pas étranger à la personnalité bonne et généreuse du personnage, qui décide de partir avec Maha et Jad.

Le choix des noms donnés aux personnages et aux choses a une fonction explicative nous permettant d'orienter notre lecture. Les chemins du savoir se fraient alors un chemin là où on ne les attendait pas. « Les personnages, au sein de cette organisation [du roman], jouissent d'un statut privilégié. Ils ne sont pas simplement éléments parmi les éléments, mais permettent l'élaboration du sens. » (Grivel, 123)

### 2.1.3 Géographie littéraire

Les œuvres du corpus présentent le « voyage » en s'attardant davantage aux paysages, aux relations et aux découvertes que font les personnages. Un contact privilégié à divers niveaux, un choc des cultures, tant du point de vue humain que géographique. Finalement, on pourrait dire que nous voyageons en même temps que les personnages puisque ce déplacement permet de reconsidérer notre rapport aux savoirs dont nous avons l'expérience et qui se retrouvent aussi dans les textes.

Nous avons abordé plus tôt la notion de vérité fictionnelle, qui se lie de près à ce que nous nommons la « géographie littéraire », concept développé à partir du style littéraire de Jules Verne par Lionel Dupuy. Il s'agit de voir comment se croisent l'espace géographique et le texte, nous révélant un nouveau rapport au monde. « L'imaginaire géographique permet justement au romancier de dire et d'écrire les multiples facettes de l'espace géographique ; il permet de transmettre autrement une forme de savoir géographique. » (Dupuy, *Géographie, le territoire et ses paradoxes*, 2013, 106)

Les lieux, plus que décrits dans une perspective réaliste, provoquent un véritable sentiment d'étrangeté. « D'autres endroits encore semblent attendre patiemment leur destin, évocateurs et impénétrables [...] » (Stevenson, 208) écrit Stevenson dans *Essais sur l'art de la fiction*. Chacun de ces lieux sera donc le berceau d'une aventure et de nouvelles péripéties : les pays qui défieront Fogg, l'île *Speranza* de Robinson, la route de Karim. Tout ce qui est abordé dans les récits est, au fond, au service du voyage que fait le héros. Le voyage, ou périple, ne doit pas être perçu comme le but en soi, mais un moyen proposé par le narrateur pour transmettre le monde mis en scène par la fiction, et par les différentes disciplines du savoir. « Tel est donc le pouvoir plastique de la littérature : incarner un personnage, une pensée, une émotion, dans une action ou une attitude qui frappe les esprits, pour s'y imprimer à jamais. » (Stevenson, 210)

La « géographie littéraire » détermine donc les « manières d'habiter l'espace ». (Dupuy, *Géographies, le territoire et ses paradoxes*, 2013, 9) En sortant de leur routine quotidienne, les personnages sont dans un univers qui ne répond plus à l'ordre et aux lois auxquelles ils sont habitués. Hors de leurs repères et dépayés, ils réinventent les règles de leur existence, jusqu'à faire l'impossible pour atteindre leurs buts : mensonges, idées saugrenues, tout en faisant preuve d'une débrouillardise hors du commun. Une fois de retour dans le monde dont ils connaissent le code, « [...] l'expérience d'un Ailleurs (même proche) assure [aux personnages] la possibilité de l'habiter autrement. » (Dupuy, *Géographies, le territoire et ses paradoxes*, 2013, 20)

On le verra plus longuement au chapitre , mais soulignons tout de suite que le rapport des personnages avec le monde est modifié par leurs découvertes, et la réalité leur paraît soudainement plus claire, même si pour cela il a fallu se projeter dans un univers radicalement différent. Il est donc évident que le concept de géographie littéraire nous invite à mieux appréhender les rapports complexes entretenus avec les savoirs étudiés dans ce mémoire, qui mènent à la transdisciplinarité.

La géographie littéraire se fonde sur ce très général postulat : qu'il existe nécessairement des relations entre toute œuvre humaine et le milieu terrestre où elle se localise, et que même dans ses aspects les plus spirituels et les plus rares, l'activité des hommes ne peut pas ne pas exprimer des relations de cette nature. (Collot, 2011)

## 2.2 Le déplacement

C'est donc conjointement à la lecture épistémocritique que cette « géographie littéraire » sert l'analyse. Il faut maintenant entrer pleinement dans les œuvres pour comprendre comment le fait de se déplacer est significatif dans le cadre des récits. Nous proposons une analyse en plusieurs temps, qui commence en toute logique avec le départ, pour voir d'où naît le désir (ou non, on le verra) de partir.

### 2.2.1 Commencer un récit comme on part en voyage

Au commencement, bien avant tout geste, toute initiative et toute volonté délibérée de voyager, le corps travaille, à la manière des métaux sous la morsure du soleil. Dans l'évidence des éléments, il bouge, se dilate, se tend, se détend et modifie ses volumes. [...] Le désir du voyage prend confusément sa source dans cette eau lustrale, tiède, il se nourrit bizarrement dans cette nappe métaphysique et de cette ontologie germinative. (Onfray, p.9)

Bien que Michel Onfray ait une manière très onirique de penser le « désir du voyage », qui semble s'éloigner de ce que vivent les personnages, il relève tout de même d'un désir et d'un fantasme qu'on peut aussi retrouver chez eux. Bien que leurs aventures soient plutôt terre à terre, nous pouvons constater le mouvement qui les agite au moment de leur départ. Mais comment germe cette envie de partir, peu importe la nature et la forme du voyage effectué? Il faut mentionner que les personnages sont amenés à vivre une aventure dont les circonstances ne sont pas nécessairement favorables : pour gagner un pari chez un, fuir la guerre chez l'autre ou

encore à la suite d'un naufrage chez le troisième. Ces événements sont pourtant ce qui provoque le suspens désiré par l'auteur de roman d'aventures.

Commencer par l'incipit permettra de mieux comprendre les motivations du départ, qui pourront répondre, en partie du moins, à l'une de nos interrogations : pourquoi les personnages se déplacent-ils ? « Tout entier tourné vers le texte qu'il inaugure, l'incipit conquiert dans cette économie monadique, le statut de partie, certes, mais également celui de fragment porteur de tous les possibles. » (Prud'homme, 70-71) C'est dans cette partie liminaire du texte qu'on retrouve une forte fonction d'identification, primordiale pour le lecteur, jeune comme adulte. Une analyse de ceux-ci permettra donc de mieux s'imprégner du contexte spatio-temporel des récits et nous fera voir comment s'organise la narration qui nous mène aux aventures des personnages, qui déjà, par le titre des romans, annoncent le périple à venir.

En premier lieu, comment *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* met-il en place une traversée du monde qui oppose l'apparent statisme du héros principal et le mouvement qu'occasionne son déplacement colossal à travers le monde?

En l'année 1872, la maison portant le numéro 7 de Saville-Row, Burlington Gardens—maison dans laquelle Sheridan mourut en 1814—était habitée par Phileas Fogg esq., l'un des membres les plus singuliers du Reform Club de Londres, bien qu'il semblât prendre à tâche de ne rien faire qui pût attirer l'attention. (TM, 7)

Utilisant les codes traditionnels du roman réaliste, le narrateur omniscient expose le caractère unique du héros qui pourrait annoncer des surprises, bien que ses occupations et son horaire (précis) laissent croire qu'un écart à sa routine soit impossible. « [...] bien qu'il semblât prendre à tâche de ne rien faire qui pût attirer l'attention » (TM, 7); la contradiction entre les deux parties de la phrase ( puisqu'il est « l'un des membres les plus singuliers du Reform Club de Londres » (TM, 7), témoigne

déjà de la complexité du personnage, qui contribue à l'effet d'étonnement qui sera suscité par ses décisions précipitées. La même précision est observée dans l'adresse du héros, qui ne sert guère, sinon pour renforcer les codes du roman réaliste. Alors quel est l'intérêt de mentionner que c'était celle de Sheridan, sinon que de mettre l'accent, déjà, sur cette idée de détail, omniprésente dans le texte? De plus, le préambule<sup>15</sup> aux chapitres permet d'anticiper le suspense, une manière de simplifier les choses au jeune lecteur, afin de soutenir son attention. Le décalage entre la nature mesurée du personnage et son empressement face au pari lancé par ses collègues en surprend plus d'un : « Eh bien, Faites-le donc ! – Le tour du monde en 80 jours ? – Oui. – Je le veux bien. – Quand ? – Tout de suite. » (TM, 24)

*Vendredi ou la vie sauvage* correspond encore ici aux codes du réalisme, plongeant le lecteur en plein déferlement des vagues, où se trouvent Robinson et l'équipage de *La Virginie*, annonçant un mauvais présage. « À la fin de l'après-midi du 29 septembre 1759, le ciel noircit tout à coup dans la région de l'archipel Juan Fernandez, à six cents kilomètres environ au large des côtes du Chili. » (V, 9) Si le récit s'amorce avec la tempête qui approche, c'est que celle-ci a des répercussions sur toute l'histoire. Mais c'est plutôt sur une note philosophique, voire théologique, qu'on entrevoit cette dernière: « l'avantage des tempêtes, c'est qu'elles vous libèrent de tout souci. Contre les éléments déchaînés, il n'y a rien à faire. Alors on ne fait rien. On s'en remet au destin. » (V, 11) Un point de vue fataliste, qu'on retrouve à quelques reprises dans le roman et à laquelle nous donnerons suite dans le troisième chapitre. La tempête se termine donc sur la « vague gigantesque » (V p.11) qui emporte tout ce qui se trouve sur son passage. Au cœur d'un naufrage qui, on le saura bien assez vite, n'a laissé que deux survivants, Robinson et le chien Tenn. Robinson se retrouve sur une île déserte,

---

<sup>15</sup> Au début de chaque chapitre, nous retrouvons un bref résumé, en quelques lignes, du contenu du chapitre. (Exemple au chapitre 2 : « Où Passepartout est convaincu qu'il a enfin trouvé son idéal » (TM, 14)

sans rien, ni personne. Il est seul et doit survivre. L'entreprise commerciale à laquelle il croyait participer se transforme rapidement en lutte pour sa survie.

*La route de Chlifa* débute ainsi : « C'est le 8 janvier que Karim a fait irruption dans notre vie. Le 8 janvier que tout s'est mis en branle. » (C, 13) Cette phrase renvoie à l'arrivée de Karim à Montréal, au présent du récit, qui sera entrecoupé, toute au long de la narration, d'analepses le projetant dans ses souvenirs du Liban et d'extraits de son journal. Cette structure narrative croisée n'indique pas d'emblée l'aventure que vivront Karim et Maha, mais nous éclaire sur les circonstances de cette première journée à l'école, où tous les regards seront rivés sur Karim, « Un ostie d'Arabe » (C, 17), révélant par la même occasion la xénophobie dénoncée par le roman. Quoi qu'il en soit, on y trouve une description assez sommaire de Karim, qui arrive en milieu d'année à l'école, ce qui a pour effet de fragiliser le groupe. « [...] Karim a eu l'effet d'un catalyseur. [...] Avant l'arrivée de Karim, un certain équilibre s'était établi dans la classe. Sans parler d'amour fou ni de parfaite harmonie, disons que c'était vivable. » (C, 21)

Le déplacement s'effectue donc à plusieurs niveaux dans *La route de Chlifa*, puisque chronologiquement, l'histoire commence avec le récit de Karim et Maha, qui parcourent à pied le Liban, partant de Beyrouth pour se rendre à Chlifa. Il faut dire que la situation est plutôt dangereuse dans la ville, lorsque Maha tente de partir d'abord seule : « Elle s'enfonce dans la nuit de Beyrouth, dans la nuit meurtrière de Beyrouth, zébrée d'obus, ponctuée de tirs de roquettes, parsemée de pièges. » (C, 92) Maha est d'ailleurs décidée à traverser le Liban en guerre, coûte que coûte : « [...] cette route-là, vers l'est, comme tu dis, passe droit à travers le réduit chrétien, droit à travers la région la plus durement bombardée par les Syriens. » (C, 94) Ce tracé, d'ailleurs illustré en début de roman, aide le lecteur à visualiser l'ampleur du périple annoncé, qui ne sera pas des plus paisibles. Il s'agit d'un parcours obligé pour Karim, qui veut fuir les attaques et les bombardements qui peuvent arriver à tout moment. D'abord, il

n'a plus de famille au Liban, la sienne ayant émigré à Montréal quelques temps plus tôt, puis Maha demeure le seul lien réel de l'existence de Nada, une jeune adolescente qu'il fréquentait et qui est décédée, ensevelie sous les décombres d'une explosion. « Alors, sans hésiter davantage, il s'élançait à sa suite. « Je vais avec vous, lance-t-il d'une voix légèrement essoufflée en arrivant près d'elle. » (C, 99)

En général, les premières pages d'un roman d'aventures servent de cadre aux entreprises qui attendent les personnages, orientant du coup la lecture, avec les repères temporels qui servent de balises à l'intérieur de la narration et d'indicateurs pour le lecteur. Tadié souligne d'ailleurs l'importance de l'incipit pour le roman d'aventures, ce « procédé de narration qui fait attendre et désirer [...] » (Tadié, 2013, p.7) Quoi qu'il en soit, l'incipit agit comme un véritable embrayeur narratif du roman d'aventure, puisqu'il met en place les fondements du récit, autant par les personnages que d'un point de vue temporel. Plus qu'un fragment de texte, nous nous intéressons à l'ouverture que proposent les premières lignes du récit, « parce qu'il est le moment et le lieu où le lecteur accepte ou non de basculer avec le texte (et quelquefois contre lui) dans l'imaginaire [...] » (Popovic, 17).

### **2.2.2 Se déplacer : moyens de transports et itinéraires**

L'itinéraire et les moyens de transports utilisés par les principaux protagonistes des trois romans sont des aspects incontournables pour une telle analyse. Judicieusement étudiés, aléatoires, ou simplement instinctifs, les chemins que prennent les personnages viennent définir le rapport qu'ils ont avec l'aventure. Les moyens utilisés pour circuler entre les villes, voire traverser les continents, ont un impact dans les récits d'un point de vue technique, ouvrant entre autres aux connaissances anciennes et modernes.

Verne met à profit ses connaissances de géographe et de scientifique dans ses *Voyages Extraordinaires*, et c'est, avec ses qualités d'écrivain, ce qui permet au lecteur de visualiser avec beaucoup d'exactitude ce qu'il veut décrire. La grande entreprise de ce dernier est de mettre en place l'histoire de tous les possibles, puisqu'il raconte un voyage faisant le tour de la terre, qui à l'époque semble impossible. Pour y parvenir, les personnages utilisent plusieurs moyens de transport, anciens comme modernes. « Il avait employé pour ce faire tous les moyens de transport, paquebot, railways, voitures, yachts, bâtiments de commerce, traîneaux, éléphant. » (TM, 301) Si la promenade d'éléphant peut paraître assez inusitée (« Le Parsi se jucha sur le cou de l'éléphant, et à neuf heures l'animal, quittant la bourgade, s'enfonçait par le plus court dans l'épaisse forêt de lataniers » (TM, 80), les transports modernes font l'objet de descriptions tout à fait pertinentes, réalistes et techniques, venant témoigner des avancées de l'époque.

Le mercredi 9 octobre, on attendait pour onze heures du matin, à Suez, le paquebot *Mongolia*, de la Compagnie péninsulaire et orientale, steamer en fer à hélice et à spardeck, jaugeant deux mille huit cents tonnes et possédant une force nominale de cinq cents chevaux. (TM, 37)

Ces (nombreuses) explications montrent, à tout le moins, l'étonnement du narrateur devant la puissance du navire. « Le *Rangoon* [...] était un steamer en fer, à hélice, jaugeant brut dix-sept cent soixante-dix tonnes, et d'une force nominale de quatre cents chevaux. Il égalait le *Mongolia* en vitesse, mais non en confort. (TM, 118) Mais les connaissances du narrateur sont aussi de nature géographique, puisqu'il semble connaître tout des routes qu'empruntent Fogg et Passepartout.

Le tracé de ce chemin de fer ne suit pas la ligne droite à travers l'Inde. [...] mais cette distance est accrue d'un tiers, au moins, par la corde que décrit le railway en s'élevant jusqu'à Allahabad, dans le nord de la péninsule. Voici, en somme, le tracé à grands points du « Great Indian peninsular railway ». (TM, 62)

Ou encore, lorsqu'ils se retrouvent sur le continent américain:

Dans cette portion du territoire qui s'étend entre San Francisco et Sacramento, le sol est peu accidenté. Cette partie du chemin de fer, sous le nom de " Central Pacific road", prit d'abord Sacramento comme point de départ, et s'avança vers

l'est à la rencontre de celui qui partait d'Omaha. De San Francisco à la capitale de la Californie, la ligne courait directement au nord-est, en longeant American-river, qui se jette dans la baie de San Pablo. (TM, 208)

Voilà une belle manière de prendre connaissance de ces innovations ferroviaires, encore récentes au XIX<sup>e</sup> siècle. Verne ouvre certainement plusieurs pistes de réflexion et permet l'intégration de plusieurs savoirs telle que la technologie des transports. Mais aussi il fait ouvertement allusion à des ouvrages de l'époque tel que le « *Bradshaw's continental railway steam transit and general guide* » (TM, 29), un document existant réellement, qui lui donne toutes les informations pour le périple, tant sur les lignes de chemins de fer que les horaires des gares. Fogg et Passepartout quittent donc Londres, en suivant un itinéraire précis.

[...] et voici le calcul établi par le *Morning Chronicle* :

|   |         |
|---|---------|
| De Londres à Suez par le Mont-Cenis et          |         |
| Brindisi, railways et paquebots.....            | 7 jours |
| De Suez à Bombay, paquebot.....                 | 13-     |
| De Bombay à Calcutta, railway.....              | 3 -     |
| De Calcutta à Hong-Kong (Chine), paquebot.....  | 13 -    |
| De Hong-Kong à Yokohoma (Japon), paquebot....   | 6 -     |
| De Yokohoma à San Francisco, paquebot.....      | 22 -    |
| De San Francisco à New-York, railroad .....     | 7 -     |
| De New-York à Londres, paquebot et railway..... | 9 -     |

Total ..... 80 jours (TM,23)

Ce calcul méthodique laisse peu de place aux imprévus, qui surviendront pourtant. « Théoriquement, vous avez raison, monsieur Fogg, mais dans la pratique... » (TM, 24) On s'en doute bien, cet itinéraire ne sert que de point de départ pour montrer la faisabilité du projet. Car il y en aura des contretemps, des délais et des changements de dernière minute. On va jusqu'à monter à bord d'un traîneau à voiles pour aller à Omaha au Nebraska, permettant de réduire le retard accumulé notamment à cause d'une attaque d'Amérindiens et d'une chute de neige empêchant

tout départ en train. D'ailleurs, la chute de neige donne une image typique de l'Amérique du Nord.

Néanmoins, ce qu'on retient de la manière dont sont décrits les moyens de transport dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, c'est bien la prise de conscience de leur puissance, qui permet désormais de parcourir le monde à une vitesse de plus en plus rapide. « L'objectif du roman, entre autres, est donc de décrire les conséquences de la révolution des transports sur l'organisation spatiale nouvelle des pays traversés par ce tour du monde de 80 jours. » (Dupuy, 2002, 18)

Autrefois, on y [ L'Inde] voyageait par tous les antiques moyens de transport, à pied, à cheval, en charrette, en brouette, palanquin, à dos d'homme, en coach, etc. Maintenant, des *steamboats* parcourent à grande vitesse l'Indus, le Gange, et un chemin de fer, qui traverse l'Inde dans toute sa largeur en se ramifiant sur son parcours, met Bombay à trois jours seulement de Calcutta. (TM, 62)

Il faut dire que le rapport à la vitesse transforme à partir de cette époque le rapport ontologique de l'individu au monde, notamment parce que la rapidité des transports permet d'envisager le voyage d'une toute autre façon. Si, déjà, il était possible de faire le tour du monde en 80 jours à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui cela ne prendrait que quelques jours. Christophe Studeny, dans *L'invention de la vitesse*, observe d'ailleurs que cette période a amené à reconsidérer notre rapport au temps et à la négation de la lenteur, cette dernière nous étant littéralement devenue étrangère, étant moins attrayante. Est-ce à dire que plus la vitesse est grande, plus nous voulons aller vite ? « Le vertige de la vitesse, c'est d'abord le pari de rompre ces ancrages terriens, l'audace de l'envol, la tentation de la fuite. » (Studeny, 13) C'est sans doute ce qui motive (et obsède) Fogg à atteindre son but.

Mais contre cette affolante accélération, nous retrouvons aussi le lieu qui demande temps et attente, là où l'homme est seul devant la nature. « Lieu coupé du continent par la mer, éloigné de l'espace social, lieu de la nature par opposition à la

culture dont se coupe le naufragé, l'île représente aisément l'asocial, voire l'inhumain, en tout cas la séparation. » (Engélibert, 29)

Si le récit de Tournier commence sur un bateau, la traversée ne sera pas bien longue puisque la galiote hollandaise fera naufrage au cours des premières pages. C'est à pied que Robinson se déplacera tout au long du roman, malgré sa tentative de construction d'un petit bateau nommé pour l'occasion *L'Évasion*. D'ailleurs, les efforts déployés pour sa construction démontrent une connaissance nautique évidente ainsi qu'une grande débrouillardise pour fabriquer son bateau de fortune. « [...] il n'avait pu trouver ni clous, ni vis, ni vilebrequin, ni même une scie. Il travaillait lentement, soigneusement, assemblant les pièces du bateau comme celles d'un puzzle. » (V, 23) Mais ce qui étonne, c'est certainement les moyens utilisés pour confectionner un semblant de colle. Robinson fait en effet bouillir des écorces de bois qui se décomposent, devenant un « liquide épais et visqueux. » (V, 23) Vaine tentative, toutefois, puisque construit sur la plage, il est impossible de déplacer ensuite *L'Évasion*.

C'est davantage en marchant que Robinson explore cette île unique, et qu'il en fait son nouvel environnement. « Après plusieurs heures de marche laborieuse, Robinson arriva au pied d'un massif de rochers entassés en désordre. » (V, 14). Nous pouvons constater assez tôt la précarité de son mode de vie, qui l'oblige à s'adapter très vite. Pour Robinson, il s'agit certainement d'une adaptation énorme, lui qui n'a jamais connu de telles conditions. L'itinéraire dans le roman de Tournier s'inscrit certainement dans un parcours initiatique, puisque ce sont les étapes de sa vie sur l'île qui le conduiront d'un endroit à un autre<sup>17</sup>. La géographie de l'île, qui sera dévoilée au fil des péripéties, deviendra le lieu de toutes les aventures. La grotte, le bord de l'eau, les arbres, la forêt, la rizière de fortune : tous des lieux significatifs pour les activités

---

<sup>17</sup> Nous aborderons la notion de parcours identitaire au troisième chapitre.

quotidiennes de l'insulaire. C'est donc à partir des actions que posera Robinson pour améliorer son nouveau territoire que nous pouvons « tracer » l'itinéraire de ce dernier.

Les premiers moments sur l'île sont difficiles : pas de nourriture, pas de réel abri... des conditions précaires pour l'homme qui se retrouve seul. Son premier réflexe, suite à la construction infructueuse de *L'Évasion*, le ramène à un état quasi-animal : il se laisse choir dans la boue, pour la tranquillité que ça lui procure, lui évitant de penser pendant un instant. « Il passait des journées entières, couché ainsi au milieu des lentilles d'eau, des nénuphars et des œufs de grenouilles. » (V, 25) Mais vite, il reprend conscience : il ne sera pas sauvé de sitôt et jusqu'à ce que cela se produise, il doit mettre tout en œuvre pour vivre en civilisé, seul mode de vie qu'il connaisse.

Ainsi Robinson en créant un troupeau domestiqué et un champ cultivé avait commencé à civiliser son île, mais ce n'était encore qu'une œuvre fragile et limitée, et il avait souvent la révélation que l'île restait une terre sauvage et hostile. (V, 32)

La rédaction de la *Charte de l'île de Speranza*, qui dicte les lois en vigueur, définit les actions que posera son seul habitant. Une routine bien établie qui doit être suivie rigoureusement, évitant à son créateur de retomber dans un état dépressif comme autrefois. « Robinson ne cessait d'organiser et de civiliser son île, et de jour en jour, il avait davantage de travail et des obligations plus nombreuses. » (V, 51)

C'est lorsqu'il libère Vendredi du supplice des Indiens que son entreprise prend son sens : le chemin qu'il avait parcouru jusqu'alors pouvait désormais servir, puisque ce nouvel habitant devrait se plier aux exigences mises en place par le gouverneur de l'île, Robinson. Vendredi devient donc l'esclave du maître, pendant un certain temps, sans savoir que ce rapport ne dure pas, tel qu'on le verra au chapitre trois.

En somme, le contact avec l'île est difficile pour Robinson, mais permet au lecteur de découvrir son courage et sa vaillance, en plus de voir à quel point ce lieu qui semble austère regorge en réalité de ressources inestimables. « [...] [L]' île prospérait au soleil, avec ses cultures, ses troupeaux, ses vergers, et les maisons qui s'édifiaient de semaine en semaine. » (V, 72)

C'est aussi à la marche que Karim, Maha et bébé Jad entreprennent leur long périple à travers le Liban. Périlleuse aventure, puisqu'ils ne possèdent qu'une « carte usée, froissée, déchirée le long des plis et à laquelle il manque un coin, en bas à gauche. » (C, 93) Récalcitrant, Karim s'engage tout de même à franchir les quelques quatre-vingts kilomètres. « C'est loin. C'est la guerre. Tu es jeune. Tu n'es pas équipée. Tu ne peux pas le faire. C.Q.F.D. » (C, 96) La route ne sera pas toujours clémente pour les jeunes exilés et ils se rendent bien vite compte qu'il leur faudra beaucoup de patience pour atteindre leur objectif. La motivation de Karim tient à sa peur de l'inaction et aux cachettes obligées qui le tient prisonniers à Beyrouth.

Lorsque Maha révèle son plan à Karim, celui-ci n'est pas sans savoir tous les dangers qui les guettent. Mais ayant peu de choix et avec la peur d'avoir la mort des jeunes personnes sur la conscience, il prend la route. Si le but et la destination sont connus, l'itinéraire est plus ou moins clair, compte tenu que la carte que possède Maha « n'indique ni les zones de combat, ni les routes bloquées, ni les barrages de miliciens ou de soldats [...] » (C, 103). Ils doivent d'abord traverser la « Ligne verte » (C, 101), frontière séparant les quartiers musulmans et chrétiens à Beyrouth. C'est un ami de la famille qui les recueille, Antoine Milad, et qui les conduit à leur prochaine destination, le fleuve Nahr el-Kelb, leur évitant ainsi bien des pas, en plus de leur offrir de quoi manger et un lieu pour dormir.

Les marcheurs s'enfoncent dans un paysage qui s'écarte peu à peu devant eux. Ils sont enveloppés de silence, assaillis d'odeurs inconnues. Des odeurs de terre, d'eau, de fleurs et d'arbres. [...] La stridulation d'un grillon perce soudain le silence, et Maha s'arrête, ravie. (C, 143)

Les adolescents sont guidés par le danger, puisqu'ils devront adapter leur itinéraire selon les risques qu'occasionnent tel chemin plutôt que tel autre, pas loin d'Aaqoura. « Maintenant, quelques heures plus tard, ils doivent, pour la deuxième fois, rebrousser chemin parce que la pente sur laquelle ils se sont engagés est coupée par un profond précipice [...] » (C, 184) La route, ainsi déviée à plusieurs reprises, renforce l'impression d'une route sinueuse, qui annonce de mauvais présages.

Le voyage s'assombrit d'ailleurs lorsque Maha est retrouvée violée et sans vie. Une scène d'horreur alors qu'ils sont près du but. L'itinéraire prend alors un nouveau sens, puisqu'il sera à la fois celui de la délivrance, mais aussi celui de la rédemption, puisque Karim tient mordicus à ramener le corps de Maha, autant pour réaliser son souhait que par culpabilité. « Elle voulait aller à Chlifa, elle va aller à Chlifa. » (C, 227)

Ce passage est sans contredit le plus difficile du récit, il renvoie la réalité (de la mort) en plein visage au jeune lecteur, ce qui peut être assez éprouvant pour lui. Le mélange d'émotions, entre tristesse, colère et horreur sont rendues par la finesse de l'écriture, ce qui accentue l'atrocité du crime. La répétition « pas une blague » renforce d'ailleurs l'inadmissibilité de la situation.

Il aperçoit alors Maha et, aussitôt, il sait que ce n'est pas une blague. Pas une blague, le corps à moitié nu abandonné derrière le rocher. Pas une blague, le mince filet de sang le long d'une cuisse. Pas une blague, le flot rouge qui s'échappe de la gorge tranchée. (C, 220)

Le parcours de Karim au Liban se termine sur ce drame, après quoi il est rapatrié au Québec, son nouveau pays d'adoption. L'itinéraire est donc tortueux, mais parfois, il sera aussi le lieu de découvertes d'un pays « lunatique et fantomatique » (C, 16), tel que le suggère Maha alors qu'ils marchent dans la pénombre.

La tragédie déborde des rapports existentiels entretenus par les personnages. Elle devient indissociable d'un lieu jusqu'alors inconnu qui marque à jamais la mémoire

des personnages et devient un espace d'étrangeté, mais aussi de connaissance, même si cela s'exprime au départ par la négative. Si les endroits inconnus permettent aux héros de « s'abandonner l'espace d'un instant à la contemplation de ce qui [les] entoure » (Dupuy, *Géographies, le territoire et ses paradoxes*, 2013, 23), d'une certaine manière, les lieux accompagnent les transformations vécues par les personnages. Nous pourrions dire quelque chose de semblable d'ailleurs du rapport qu'ils ont avec l'Histoire ou parfois les sciences.

Ainsi, cet investissement d'autres champs disciplinaires correspond aux diverses et complexes relations que les humains entretiennent avec leur environnement. La géographie est donc au service des personnages, qui, au contact des nombreux espaces, feront la connaissance du monde et se redécouvriront. On peut penser à l'écriture réaliste du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, qui rend d'abord compte du mode de vie répétitif de Fogg, et qui ne laisse pas présager un tel revirement de situation. « Le voyage peut cesser d'être une aventure matérielle pour devenir un voyage intérieur et intime. » (Hibbs et Ballesté, 7)

### **2.2.3 Temporalité et spatialité : entre linéarité et chaos**

L'importance donnée à l'espace géographique dans le roman ouvre à une autre dimension, la temporalité. Cette dernière occupe, elle aussi, une place primordiale dans la narration. En effet, les récits entretiennent une grande relation avec le temps : parfois leur allié, il sera souvent leur ennemi. Il va de soi que le roman a toujours un rapport étroit avec le temps, mais ici, les personnages en font un enjeu considérable, si bien qu'ils questionnent constamment son usage. Cet élément lie toutes les aventures entre elles et permet une nouvelle piste d'interprétation de l'œuvre, puisque le temps devient à la fois « cadre de l'expérience » (Rabau et Garric, 2011) littéraire, mais aussi ce qui la dépasse par son travail de la durée et par son caractère irréversible. Le temps

est aussi utilisé dans la narration pour accentuer l'impression de « réel » du récit, et dans ce cas-ci, permettre au lecteur de mieux comprendre la logique narrative du roman d'aventure.

*En effet, temporaliser, c'est changer le roman en "Histoire", mais c'est permettre que le roman agisse sous le couvert de ce qu'il n'est pas. Historiser favorise ainsi la fiction du texte. [...] La temporalisation permet à l'auteur de désigner le roman comme imitation, vérité, véracité. (Grivel, 101)*

Chez Verne, l'importance du temps et de la durée dans la narration s'impose déjà dans le titre du roman, ce qui laisse prévoir l'épopée qui suivra. Par ailleurs, Fogg incarne quelque chose qui rappelle une horloge, par son héritage occidental, un temps qui se veut « civilisé », contrairement à certains peuples qu'il rencontrera durant son aventure de quatre-vingts jours. D'abord, on présente le gentleman comme un homme très méthodique, pour qui le temps relève de l'obsession puisque sa vie tourne autour d'un horaire très strict. Par ailleurs, il n'hésite pas à reprocher un retard à quiconque (« Vous retardez de quatre minutes. » (*TM*, p.15)), ou encore s'impose un rigoureux horaire que nul ne pourrait tenir. « Phileas était de ces gens mathématiquement exacts, qui, jamais pressés et toujours prêts, sont économes de leurs pas et de leurs mouvements. [...] C'était l'homme le moins hâté du monde, mais il arrivait toujours à temps. » (*TM*, p.15)

Mais malgré son exactitude légendaire, on croit peu à son plan. « Pour réussir dans ce projet, il fallait admettre une concordance miraculeuse des heures de départ et d'arrivée, concordance qui n'existait pas, qui ne pouvait pas exister. » (*TM*, p.35)

Cette insistance marquée sur l'infaisabilité du plan de Fogg est constante tout au long du roman. On anticipe constamment les déplacements, précisant chaque mouvement. Mais aussi, de nombreux contretemps retarderont certainement le voyage, ce qui pourrait mener à la perte du pari. Ainsi en est-il, par exemple, pour le

trajet entre le Nevada et l'Utah, qui doit être interrompu à cause d'un drôle d'événement : « Le défilé des bisons dura trois grandes heures, et la voie ne redevint libre qu'à la nuit tombante. A ce moment, les derniers rangs du troupeau traversaient les rails, tandis que les premiers disparaissaient au-dessous de l'horizon du sol. » (TM, 213)

Le voyage autour du monde sera certainement une occasion pour le personnage de prouver la nécessité de cet « horaire » méticuleux qu'il maintient au quotidien pour remporter ce pari, motivé dès le départ par un compte à rebours. Toutefois, il se rendra vite compte que tout joue contre lui et qu'il ne pourra plus compter sur ce seul contrôle abstrait. « L'art du voyage [est une] déclaration de guerre au quadrillage et au chronométrage de l'existence. » (Onfray, p,15) Ce que Fogg démentira, puisqu'il gagnera le pari lancé, malgré tous les imprévus qui le menaçaient.

Telles les aiguilles d'une montre ou d'une pendule qui font sans cesse le tour du cadran, Phileas Fogg fait avec un souci de précision et d'exactitude qui n'a d'égal que la régularité de l'aiguille qui elle aussi fait inexorablement son tour. Une métaphore de plus pour décrire le héros de ce voyage extraordinaire... (Dupuy, 2002, 17)

Pour Robinson, c'est d'abord par la perte de ses repères que la réflexion sur le temps se manifeste.

Il ne savait absolument pas depuis combien de temps il se trouvait dans l'île. Un an, deux ans, plus peut-être ? Il décida de repartir à zéro. Il dressa devant sa maison un mât calendrier. C'était un tronc écorché sur lequel il faisait chaque jour une petite encoche, chaque mois une encoche plus profonde, et le douzième mois, il marquerait d'un grand I la première année de son calendrier local. (V, p.36)

La « civilisation » qu'il crée sur l'île, à l'image du monde dans lequel il habitait jadis, pousse Robinson à « reconstruire » un univers possédant sa propre unité de temps. « Il ne savait pas depuis combien de temps il était dans l'île, mais il avait l'impression d'y avoir passé la plus grande partie de sa vie. » (V, 138) En compagnie de Vendredi, il apprend d'ailleurs à reconsidérer l'emploi de son temps, laissant de côté le

travail acharné qu'il s'obligeait à effectuer sur l'île. «De son côté, Robinson avait commencé à se transformer complètement. » (V, 91)

Il s'agit d'un temps qui est d'abord très calculé, mais qui, à la suite de l'explosion, prend une autre dimension, puisque les personnages ont une nouvelle perception de leur horaire quotidien. Nous pourrions dire qu'une seconde fois, Robinson perd la notion du temps, puisqu'il y accorde dès lors moins d'importance. « Le naufrage de La Virginie avait eu lieu le 30 septembre 1759. Il y avait donc exactement vingt-huit ans, deux mois et vingt-deux jours. Il ne pouvait croire qu'il soit depuis si longtemps dans l'île ! » (V, 140)

« Voyager suppose donc refuser l'emploi du temps laborieux de la civilisation au profit du loisir inventif et joyeux. » (Onfray, p.15) Cela est d'autant plus vrai pour Robinson, qui finit par avoir une nouvelle conception du temps lorsqu'il cesse de suivre un « horaire » sur l'île. Il prend alors conscience, par la force des choses, qu'il est vain d'organiser des horaires fixes, à la manière dont il avait l'habitude de le faire en Angleterre. « La vérité, c'est qu'il en avait assez depuis longtemps de cette organisation ennuyeuse et tracassière, mais qu'il n'avait pas le courage de la détruire. Maintenant, ils étaient libres tous les deux. » (V, 89)

Puis, pour *La route de Chlifa*, nous avons mentionné plus tôt la structure complexe de la narration, qui peut paraître abstraite pour les jeunes lecteurs, mais qui leur permettra, au fil des hiatus temporels, de mieux comprendre les difficultés de la réalité vécue par le personnage.

L'importance accordée à la temporalité vient aussi du fait que l'aventure des héros ne renvoie pas à un seul événement, que le narrateur traiterait dans son intégralité, mais plusieurs, ce qui demande un développement particulier de la structure narrative, puisque l'écart est manifeste entre la durée du roman (et de la lecture) et celle de l'aventure racontée. Par exemple, Tournier nous raconte la vie insulaire de

Robinson en faisant tenir vingt-huit ans en une centaine de pages, ce qui nécessite évidemment des choix et des ellipses importantes.

### 2.3 Comment dire le monde

Le déplacement appelle également la description physique d'un lieu. Avec le langage comme seul outil de retranscription du monde, les romanciers doivent rendre compte des lieux auxquels ils font référence avec justesse et une précision qui les rend tout aussi visibles que lisibles. C'est à partir de ces deux composantes, l'une sensorielle, la vue, et l'autre relevant plutôt de l'imagination (on ne peut pas, concrètement, voir des images autrement que dans notre tête lorsqu'on lit un texte), que nous travaillons ici, puisque les stratégies discursives empruntées réussissent à remplir leur fonction, celle de « montrer », par la fiction les décors inattendus et des lieux à faire rêver. « La littérature étant un puissant révélateur de notre rapport au monde, l'expérience de l'homme au lieu se fait aussi par le truchement du récit romanesque. » (Dupuy, *Géographies. Le territoire et ses paradoxes*, 2013, 83)

[...] on n'a pas ou peu étudié l'espace en tant qu'élément constitutif du roman au même titre que les personnages, l'intrigue ou le temps, et pris dans le sens concret d'étendue, de lieux physiques où évoluent ces personnages et où se déroule l'intrigue. (Bourneuf, 79)

C'est justement ce que nous souhaitons questionner ici : comment, à travers le déplacement des personnages dans l'espace, on arrive à comprendre ce qui guide leur parcours. L'idée est de voir comment se transpose le récit dans la réalité du monde. « La représentation – ou la stylisation – d'un lieu par le texte constitue sans doute le lien le plus évident entre géographie et littérature. » (Baron, 2011) Les images suscitées par la description des lieux permettent ainsi aux jeunes lecteurs d'apprécier, tout

comme les personnages, la beauté de ces paysages nouveaux. D'autant plus que peu d'entre eux ont visité les pays dont il est question dans les romans. « Comme la nature était belle ! Le feuillage des arbres faisait comme une mer verte que le vent agitait et qui se mêlait au loin avec la ligne bleue de l'Océan. » (V, 39)

### 2.3.1 Retranscrire la réalité du monde

Afin de donner une nouvelle dimension aux lieux dans le roman, ces derniers sont dépeints dans le détail, ce qui permet à la fois de rendre compte du moment, tel que le ferait une photographie ; la description joue donc un rôle déterminant, puisque c'est par elle que les lieux deviendront plus visibles (et lisibles) aux lecteurs.

[L]a littérature exerce ici son pouvoir de représenter la réalité extérieure ; or— faut-il le préciser ? —cette représentation s'inscrit dans une sorte d'utopie dans la mesure où la littérature (en tant que construction de langage) entretient avec le réel un rapport paradoxal qui est le résultat du décalage que nous constatons entre le réel et le langage. Le langage, incapable d'appréhender le réel dans sa pluridimensionnalité, ne peut, en somme, que l'invoquer. C'est ce pouvoir d'invocation qui est à l'origine de la littérature. (Castillo-Durante, 14)

Les péripéties des personnages donnent vie à l'espace parcouru, pour en arriver à en comprendre l'essence. « L'espace se vit à grandes enjambées, désorganisant les frontières, déplaçant les centres, jouant sur les extrêmes. [...] [la géographie] trouve son sens à la fois dans le rapport au langage et dans le rapport au monde. » (Brousseau et Cambron, 532)

Le voyage des protagonistes se veut aussi promue à une autre fonction : celle de « l'ouverture de la discipline », comme l'esquissent Cambron et Brousseau. À ce point, la description des espaces géographie structure le texte. Par son sens premier, en tant qu'espace sensoriel réel, mais aussi par le lieu « imaginaire » mis en place par les

auteurs. Rajotte, dans son article *Rendre l'espace visible*, parle justement de cette réalité des deux paradigmes :

En tenant compte de la particularité de cette pratique qui est corrélative à la « réalité perçue », on peut se demander comment les voyageurs rendent l'espace lisible ? [...] Comment contournent-ils la plus grande difficulté que pose le récit de voyage à savoir la tension dialectique entre l'espace du référent (en tant que réalité) et l'espace de la construction discursive ? (Rajotte, 128)

C'est donc dire qu'il y a un rapport étroit entre l'univers imaginaire, inventé par l'auteur et l'univers matériel réel sur lequel ce dernier se base pour écrire le récit. À ce propos, Roland Bourneuf et Réal Ouellet nous rappellent justement qu'« [i]l faudra à l'écrivain user de procédés multiples pour faire oublier son impuissance à dire : résumés, brusques sauts dans le temps, syncopes, accélérations, etc. » (Bourneuf et Ouellet, 130) Les lieux proposés aux jeunes lecteurs par la narration leur font alors découvrir un monde auquel il leur est autrement impossible d'accéder par les personnages, d'une part parce que Robinson est confiné dans son île, Karim et Maha fuient un monde et Fogg ne semble pas intéressé outre mesure par ce qui se passe à l'extérieur, du moins au début de son périple, même si le lecteur « voit » quand même l'univers auquel le personnage accède par le biais du narrateur hétérodiégétique. Cependant, eux aussi finiront par s'ouvrir au monde, donnant la possibilité à l'Autre d'advenir. Ce que nous entendons par là est que devant ces lieux qui ne sont pas familiers, ils n'ont d'autre choix que de se laisser porter par ce qu'ils lisent, ce qui les invite à une expérience nouvelle. C'est à travers celle-ci que nous pouvons saisir pleinement leurs actions et définir davantage le sens du voyage qu'ils effectuent.

Ce n'est pas seulement dans la description des paysages que la dimension spatiale se joue dans les textes : le choix des métaphores, le réseau des images contribuent à circonscrire l'espace, à définir la configuration d'un univers de référence. [...] c'est plutôt l'ouverture au vaste monde qui permet d'accueillir dans l'espace discursif [...] un ailleurs radicalement Autre, d'en remodeler la géographie. (Brosseau et Cambron, 527)

C'est d'abord par la description que les lieux nous sont révélés, et forment en quelque sorte un « récit de voyage » des personnages. Cela permettra aux lecteurs de bien visualiser ce que transmet le roman.

D'où elle est, elle embrasse du regard la vallée du Nahr el-Kelb qui descend doucement vers la mer, *ruisselante de lumière* [nous soulignons] sous un ciel immensément bleu. Elle découvre des collines, des bois, des villages nichés dans des vallons ou perchés sur des pics rocheux, des clochers qui s'élancent vers le ciel. (C, 153)

Il y a un réel souci du détail de la part de Marineau pour faire découvrir le Liban que voient les personnages dans leur périple. Mandat d'autant plus difficile puisqu'on a souvent peu de références sur lesquelles se fonder pour imaginer l'exotique panorama. La narratrice de la première partie du roman le soulève, justement : « [n]e me demandez surtout pas s'il y a des déserts ou des chameaux au Liban, je n'en sais rien. » (C, 18) L'auteur a donc un travail de médiation à faire, permettant de rendre le récit plus accessible pour un jeune lecteur qui est peu sensible à l'histoire du Liban.

Si Beyrouth est symbole de la guerre et de la laideur, les protagonistes sont d'abord surpris par ce qu'ils trouvent sur la route :

C'est laid, déclare soudain Maha d'une voix où se mêlent le mépris et la déception. Je croyais qu'en sortant de la ville on trouverait la campagne. Des champs, des fleurs, des vergers, des arbres qui grimpent doucement au flanc des montagnes. Mais tout ce qu'il y a, c'est du béton. (C, 137)

Les espoirs qu'entretenait Maha d'une belle campagne libanaise qui la conduirait à un monde apaisé sont alors brisés. Mais ce pays offre à son tour des vues remarquables, loin de ce qu'ils retrouvent dans leur ville natale :

L'ancienne voie romaine qu'ils sont en train de suivre relie les villages d'Aaqoura et de Yammouné, de part et d'autre du mont Liban, dont elle franchit l'échine par

le col à 2000 mètres d'altitude. La voie s'enfonce entre des massifs impressionnants, parmi les plus hauts du pays, aux sommets généralement enneigés. Au nord, le Dahr el-Qadit, au pied duquel poussent les derniers cèdres du Liban, symboles millénaires de *ce pays de montagnes* [nous soulignons]. (C, 214).

Cette citation reflète une image idéalisée de la région, comme le ferait une carte postale. D'abord, les montagnes suggèrent l'immensité du pays brisé par la guerre. Une bonne manière de se défaire des images d'horreurs que les personnages ont de Beyrouth lors de leur départ. Également, ce passage suppose l'ouverture vers un monde plus grand que soi, qui dépasse celui que Karim et Maha ont toujours connu, et celui que Karim devra affronter à son arrivée à Montréal.

La situation est semblable pour Tournier, qui nous donne un premier aperçu de la géographie de l'île, en la dévoilant au rythme des événements. « À l'ouest, une falaise rocheuse s'avancait dans la mer et se prolongeait par une chaîne de récifs. C'était là que se dressait la silhouette de *La Virginie* avec ses mâts arrachés et ses cordages flottant dans le vent. » (V, 13) C'est le portrait d'un paysage unique, qui deviendra le seul que Robinson pourra contempler, puisqu'il restera sur l'île jusqu'à la fin de ses jours. « Il préféra escalader les rochers, afin d'embrasser une vaste étendue du regard. » (V, 14) L'expression figée est utilisée ici pour rendre justement compte de l'espace qu'il découvre. Mais la grandeur du paysage, qui peut supposer l'infini, s'oppose à la taille, modeste, de l'île.

En outre, elle apparaissant assez accueillante avec sa belle plage au nord, des prairies très humides et sans doute marécageuses à l'est, sa grande forêt à l'ouest, et, en son centre, ce massif rocheux perçait une *grotte mystérieuse* [nous soulignons] et qui offrait un point de vue magnifique sur tout l'horizon. (V, 16)

La grotte, marquée dès le départ par son caractère unique, s'impose comme un lieu qui deviendra central dans le roman. D'une part par l'utilisation qu'en fait

Robinson, comme un lieu de ressourcement qui lui rappelle le ventre de sa mère<sup>18</sup>, comme il le suggère lui-même lors de sa première visite. Un lieu où il s'enfouit, certainement un moyen pour échapper un instant, en pensée du moins, à la situation dans laquelle il se trouve.

Enfin il se décida à se lever et à se diriger vers le fond de la grotte. Il n'eût pas à tâtonner longtemps pour trouver ce qu'il cherchait : l'orifice d'une cheminée verticale et fort étroite. [...] Les parois du boyau étaient lisses comme de la chair mais le trou était si étroit qu'il y demeurait prisonnier à mi-corps. (V, 55)

D'autre part, l'explosion de la grotte cause la fin du monde que Robinson avait créé depuis son arrivée dans l'île. Nous le verrons au chapitre trois.

Aussi, l'exploration de l'île le force à découvrir les endroits nécessaires à sa survie. C'est donc un lieu marqué par sa géographie et ses richesses naturelles, qui est transmis à travers le récit de Robinson.

Durant les semaines qui suivirent, Robinson explora l'île méthodiquement et tâcha de repérer les sources et les abris naturels, les meilleurs emplacements pour la pêche, les coins à noix de coco, à ananas et à choux palmistes. Il établit son dépôt général dans la grotte qui s'ouvrait dans le massif rocheux du centre de l'île. (V, 30)

L'île de *Speranza* est l'image d'un nouveau monde, où le paysage semble en premier lieu hostile au naufragé, qui doit tout (re)commencer. Mais vite, elle devient aussi synonyme de toutes les possibilités puisqu'elle regorge, finalement, de ressources inestimables, dont Robinson tirera profit, en y érigeant des bâtiments, des cultures de riz et de blé et l'élevage d'animaux, notamment. Nous en reparlerons, mais nous pouvons ici parler d'un renversement et du passage d'un lieu symbolique à un autre : au début c'est l'enfer, puis ça devient le paradis sur terre.

---

<sup>18</sup> Une illustration du roman montre d'ailleurs la forme de la grotte, qui ressemble à celle d'un utérus, par sa forme ronde. On peut donc ainsi faire le lien avec le ventre de la mère.

La situation dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* diffère des autres textes, puisque Fogg et Passepartout voyagent et parcourent des lieux très différents les uns des autres, que ce soit par leur topographie ou par la culture et l'architecture, contrairement à l'espace moins vaste représenté dans les deux autres romans. Une complexité supplémentaire, puisque les personnages devront appréhender chaque fois un nouvel espace, une nouvelle culture. L'auteur doit par conséquent rendre compte d'ambiances et de climats culturels adaptés aux différentes régions du globe.

C'est davantage par le personnage de Passepartout que l'auteur fait voir les lieux, puisque Fogg, au départ du moins, n'a qu'une seule idée en tête, celle de remporter le pari, et non de jouer au touriste. « Quant à voir la ville, il n'y pensait même pas, étant de cette race d'Anglais qui font visiter par leur domestique les pays qu'ils traversent. » (TM, 47)

Le lieu est alors traité comme une image fixe : on parle des clichés et des stéréotypes.

Ainsi donc, des merveilles de Bombay, il ne voulait rien voir, ni l'hôtel de ville, ni la magnifique bibliothèque, ni les forts, ni les docks, ni le marché au coton, ni les bazars, ni les mosquées, ni les synagogues, ni les églises arméniennes, ni la splendide pagode Malebar-Hill, ornée de deux tours polygones. Il ne contemplerait ni les chefs d'œuvre d'Élephanta, ni ses mystérieux hypogées, cachés au sud-est de la rade, ni les grottes Kanhérie de l'île Salcette, ces admirables restes de l'architecture bouddhiste. (TM, 63)

Les éléments qui défilent ainsi, s'ils permettent d'insister sur la richesse historique et architecturale de Bombay, se limitent à une liste, figée dans le temps, des vestiges d'un passé qui ne permet pas de rendre compte d'une culture en mouvement.

Ainsi, pour remédier au caractère indescriptible de l'espace parcouru, les voyageurs utilisent des descriptions et des stéréotypes qu'ils connaissent ; pour redonner à l'espace actuel, paysage anonyme, toute son importance, ils évoquent l'espace passé, idéalisé et réactualisé par la convention des livres [...] (Rajotte, 130)

L'Amérique, représentée par ses richesses naturelles, intouchées de toute trace humaine, démontre ainsi la diversité de ses paysages. « Peu ou point de tunnels, ni de ponts sur le parcours. Le *rail-road* contournait le flanc des montagnes, ne cherchant pas dans la ligne droite le plus court chemin d'un point à l'autre, et ne violentant pas la nature. » (*TM*, 210) Ou encore :

[...] [Ils] regardaient le paysage varié qui passait sous leurs yeux, -- vastes prairies, montagnes se profilant à l'horizon, " creeks" roulant leurs eaux écumeuses. Parfois, un grand troupeau de bisons, se massant au loin, apparaissait comme une digue mobile. (*TM*, 210)

Aussi, la présence de la neige, qui les empêche à un moment de poursuivre leur route, marque un trait représentatif du nord de l'Amérique, et établit le contraste nécessaire avec les autres espaces rencontrés. Quoi qu'il en soit, les péripéties démontrent bien la puissance du manteau blanc et son effet de fascination pour celui qui n'en n'a jamais vu auparavant.

Pendant que chacun des voyageurs se laissait aller à des réflexions si diverses, le traîneau volait sur l'immense tapis de neige. S'il passait quelques creeks, affluents ou sous-affluents de la Little-Blue-river, on ne s'en apercevrait pas. Les champs et les cours d'eau disparaissaient sous une blancheur uniforme. La plaine était absolument déserte. (*TM*, 260)

Il est toujours difficile de traduire en mots l'expérience vécue. Mais pour un écrivain, la manière d'ancrer des personnages dans des lieux précisément décrits permet d'instituer un rapport au monde particulier entre l'individu et son environnement, qui relève d'un apprentissage et d'une connaissance essentielle. Il s'agit ainsi de singulariser l'importance des savoirs au sein même de la fiction. Cette étude nous permet de comprendre comment la géographie sert pour atteindre « le sens » (l'essence) du lieu. « D'où la nécessité pour le romancier de suggérer cet espace, d'assurer l'unité de ses diverses composantes, d'"organiser des parcours" en ne traitant

plus ces décors comme des “lieux statiques,” mais en utilisant ses ressources dynamiques. » (Bourneuf, 81)

### 2.3.2 Le sens du voyage

La représentation du monde se fait à plusieurs niveaux, comme nous l'avons vu. Mais au-delà des vastes paysages, c'est aussi une signification plus profonde qui nous est enseigné au fil des aventures. L'analyse du déplacement des personnages nous a permis de mieux comprendre le sens de leurs périples, mais aussi le désir profond qui les habitent. « Le rôle du récit de voyage dans la transmission du savoir géographique passe donc par la relation d'aventures qui confèrent au récit un caractère épique. » (Weber, 77) Si le « récit de voyage » n'est pas l'élément déterminant des fictions étudiées, les lieux inconnus, parfois dangereux, balisent la narration et jouent un rôle crucial dans la transformation cognitive des personnages.

Mais que peut-on dire de la signification du périple? Au-delà de l'étude de la carte du monde et des lieux physiques brillamment esquissés dans les romans, nous devons nous imprégner de savoirs nouveaux, pour nous ouvrir au monde.

Dans l'interprétation symbolique des sens du voyage, on associe bien souvent la quête de soi avec la quête d'un autre espace et avec celle de l'Autre. Le voyage pourrait se définir aussi en termes de récits de lieux et d'une occupation qui met en lumière le destin géographique de l'homme. » (Jiřa, 2)

Les personnages, peu importe le moyen employé pour se déplacer, se retrouvent face à une double position : ils deviennent les étrangers dans cet espace qui leur est tout autant étranger. Comme Robinson dans son île, qui doit l'appivoiser et s'y adapter.

Dans un périple où les personnages essaient de trouver un sens à leur déplacement, il faut considérer le récit dans sa globalité, à la fin de notre lecture. C'est

à ce point que les jeunes lecteurs auront tous les outils en main pour une meilleure interprétation de l'œuvre et ainsi questionner le sens et la valeur du voyage mis en place par le narrateur. À la lecture de ce qui précède, nous pourrions proposer la conclusion suivante : l'espace géographique est porteur d'altérité puisque le voyage ouvre à plus grand que soi. Comme le constate Passepartout aux débuts de leur périple, « Je m'aperçois qu'il n'est pas inutile de voyager, si l'on veut voir du nouveau. » (*TM*, 59)

À partir des caractéristiques du roman d'aventures, nous avons pu voir de quelle manière celles-ci participent à notre lecture épistémocritique. D'abord par l'aventure proposée, que nous percevons comme un voyage, qui nous ouvre la voie à des lieux insoupçonnés, méconnus, merveilleux, parfois, mais aussi par l'itinéraire que les personnages empruntent, truffé d'imprévus, plaçant les personnages dans des situations parfois incertaines et périlleuses. Les moyens de transports utilisés démontrent des avancées technologiques permettant de mesurer la vitesse d'une nouvelle manière, puisque le déplacement se fait désormais plus rapidement, avec des engins de plus haute performance. Nous assistons donc à la mise en place de voyages particuliers, dont la route sera toujours un lieu de questionnements. « Plus précisément, je voudrais reformuler l'idée, souvent avancée elle aussi, qui fait de la littérature l'un des instruments essentiels qui permettent de penser ce monde : si elle ne le reflète pas, elle le *réfléchit*. » (Pierssens, 166)

Le déplacement, en somme, montre que par leurs actions, les personnages poursuivent toujours un chemin qui les oppose à ceux « qui restent ». « Les marcheurs, les chemineaux, les gyrovagues, les passants, les coureurs, les voyageurs, les déambulateurs, les flâneurs, les promeneurs, les arpenteurs, déjà, encore et toujours, opposés aux enracinés, aux immobiles, aux pétrifiés, aux statufiés. » (Onfray, p. 12) Les personnages dont nous étudions la route sont justement des êtres d'action,

de dynamisme et de mouvement. Et leur déplacement permet cette mouvance aussi bien physique que psychologique.

Tout voyage se fonde sur une structure spatiale, qui, de l'avis de l'auteur, semble parfois désorienter ; se fondant sur un déplacement, il ne cesse de jouer avec un être-là et un Ailleurs, écart qui fait naître la mélancolie du voyageur moderne, car le temps divise l'espace et l'« accumulation de distances finies ne recomposera jamais l'in-fini. (Jiřa, 18)

### CHAPITRE III

#### LIRE LE MONDE, SAVOIR ET ONTOLOGIE

Connais-toi toi-même.

- Socrate

On ne fait pas un voyage. Le voyage nous fait et nous défait, il nous invente.

- David Le Breton, *Éloge de la marche*

La question de l'identité est un thème cher à la littérature, et largement abordée dans le corpus. Nous verrons comment cette identité, sans cesse confrontée aux nouvelles rencontres, est liée de près au concept de l'altérité. « Les processus sous-jacents à cette construction de l'identité sont multiples et variés, ils révèlent des partages de codes culturels communs, de territoires réels ou reconstruits par l'imaginaire, d'où l'intérêt de plusieurs disciplines pour ce concept [...] » (Sabatier et al., 7) L'altérité, nous la retrouvons justement dans le corpus tant par les lieux que par les individus rencontrés et les savoirs qui en découlent, ébranlant d'une certaine manière les fondements ontologiques des protagonistes, puisqu'ils reviendront changés de leur aventure. C'est d'ailleurs ce qui nous intéresse dans ce chapitre. Simon Harel confirme notre pensée lorsqu'il mentionne qu'« [il] n'y a de l'étranger que dans l'ordre du mouvant et de la mutation, donc dans ce qui menace l'intégrité et la

constance du moi et des choses. » (Harel, 177) Il va donc de soi que la modification de cette identité passe ici par les déplacements et la rencontre de l'Autre. Le phénomène est d'autant plus intéressant à observer dans le cas précis de la littérature de jeunesse, puisque les lecteurs sont eux-mêmes en train de se former, et de forger leur identité, non pas dans le déplacement dans leur cas, mais dans le constant changement, souvent guidé par leur rapport au savoirs (plus ils vieillissent, plus ils acquièrent des connaissances dans divers domaines). Ainsi, nous pouvons penser que les lecteurs se serviront des nouvelles connaissances apprises au cours de leur lecture pour les adapter à leur propre vie.

Mais ce lieu de rencontre et d'échange s'étend également dans la relation entre l'enfant ou le "jeune lecteur" et celui qui "parle", à savoir l'auteur ou l'illustrateur. Le livre est en quelque sorte le dépôt de l'expérience de l'adulte, expérience qui est mise à la disposition de l'enfant, mais aussi véhicule d'une sensibilité, de toute un monde de représentations, y compris imaginaires, qui établissent la complicité de l'adulte avec l'enfant. (Escarpit et Vagné-Lebas, 53)

De ce point de vue, les œuvres étudiées ici sont complexes, par le travail de la langue et par les thèmes abordés, et leurs auteurs croient fermement qu'elles peuvent être comprises des jeunes lecteurs. « La littérature d'enfance et de jeunesse use, abuse, s'amuse des mêmes procédés que l' "autre". » (Escarpit et Vagné-Lebas, 48)

Nous proposons donc dans cet ultime chapitre d'aller à la rencontre de cette identité renouvelée par l'Autre et les modifications ontologiques qu'il provoque chez les protagonistes, transformés de leur expérience. Que ce soit par les revirements de situation, les individus qu'ils rencontrent sur leur route ou leur nouveau rapport aux savoirs, les personnages subissent une transformation importante, qui les redéfinit en tant que personne. Comment fonctionne, donc, cette articulation entre l'identité et l'altérité? Partons avec cette idée, tel que le mentionne Jacques Michon, que « [l]e voyage implique toujours une recherche et une quête initiatique. Le voyage communique un savoir. » (Michon, 137)

### 3.1 Le parcours initiatique

Les personnages vivent une aventure que nous pouvons certainement qualifier de parcours initiatique, puisque leurs déplacements, d'abord physiques, se transforment en expérience psychique, où ils gagnent à la fois de la sagesse et un bagage de connaissances important. Chaque personnage existe d'abord à travers sa propre histoire, on a déjà largement abordé ce sujet au cours de ce mémoire. Cependant, il est facile de constater que la condition dans laquelle ils se trouvaient au début du récit, avant leur périple, est changée. Leur voyage deviendra quête identitaire puisque la perte de repères stables les poussera à voir le monde autrement. En effet, dans une situation inconnue, les personnages se dépossèdent, laissant derrière eux leurs a priori et s'adaptent. Ils deviennent en quelque sorte observateurs de la nouveauté, de la singularité, de l'étranger. Toutefois, nous verrons que les personnages ne changeront pas de la même manière<sup>19</sup>.

Le principe du voyage initiatique est donc celui d'apporter un " plus " à celui qui le vit. Ce " plus " peut se situer à de nombreux niveaux et dans de nombreux domaines, le principal étant de permettre à l'initié de gravir un échelon dans la connaissance des autres, du monde et surtout de soi. L'expression " les voyages forment la jeunesse " en est la parfaite illustration, car il n'y a rien de mieux que de voyager pour découvrir, comparer, relativiser ce que nous sommes, où et comment nous vivons. Il s'agit d'un concept philosophique dont le but ultime est d'arriver à la connaissance de la vérité absolue [...], ainsi qu'à la sagesse. (Dupuy, 2002, p.26)

Ce sont les différentes « étapes » de cette transformation qui nous intéressent dans ce chapitre. Pour débiter, plusieurs éléments sont à considérer lorsqu'on veut comprendre un tel parcours, d'abord parce qu'il nécessite la présence de l'autre. « C'est toujours la réflexion sur l'altérité qui précède et permet toute définition identitaire » (Augé, 84)

---

<sup>19</sup> Le cas de Fogg est intéressant puisque dans l'esprit colonialiste du XIXe siècle, le caractère de Fogg ne subit pas de transformation majeure. Le narrateur écrit d'ailleurs qu'il ne rapporte rien du voyage autour du monde.

### 3.1.1 L'altérité

L'altérité est un concept large qu'on retrouve dans plusieurs disciplines sociales, dont la philosophie, l'anthropologie, l'ethnologie et la géographie. Essentiellement, le concept aborde la relation avec l'autre, dans le sens de « tout ce qui est à l'extérieur de soi », renvoyant à une réalité de référence (un groupe, un individu, le lieu, etc.), mais aussi des principes qui dépassent l'être. Si le concept a été défini abondamment par plusieurs théoriciens, il ne s'agit pas ici d'en faire l'étude exhaustive (puisqu'il est partout en littérature). Nous croyons tout de même qu'il est pertinent de connaître les fondements de cette pensée qui cadre avec nos interrogations, puisque le rapport à l'Altérité est la cause du changement ontologique considérable des personnages. « Rappelons rapidement que dans la notion d'autre qui vient du latin *alter* existe une relation fondamentale avec la même : elle se définit par rapport à un même, personne, chose ou état. » (Jodelet, 11) C'est cette relation que nous tenterons de caractériser ici.

Si la réflexion oppose une situation aussi banale au départ que deux individus vivant dans le même espace (tu n'es pas moi, alors tu es autre), il est pertinent d'analyser la relation des personnages d'un point de vue plus personnel d'abord, plus particulièrement le rôle que jouent les alliés au sein des récits, puis la manifestation d'une véritable altérité culturelle et géographique qui, par le fait même, dépasse l'espace connu.

Il importe, je crois, de souligner que le mode de représentation de l'Autre est avant tout négatif. Autrui, en effet, c'est celui qui n'est pas moi. La condition de possibilité de l'Autre (dans le cadre de représentation de ma conscience) c'est son impossibilité d'être moi. (Castillo-Durante, 11)

Par leurs histoires surprenantes, la quête que vivent les protagonistes provient d'abord de leur déplacement et à travers ceux-ci du choc de leur rencontre avec eux-mêmes, puisque devant la nouveauté, ils sont leur seul allié. Comment appréhender le monde lorsque nous sortons de chez-soi, hors de nos repères? Nous pouvons penser

que les personnages se remettent en question, devant cet environnement nouveau, par un mécanisme de réflexion, tel qu'illustré dans *Altérité et Transcendance* par le philosophe Emmanuel Levinas :

Mise en question de l'affirmation et de l'affermissement de l'être, qui se retrouve dans la fameuse—et facilement rhétorique—quête du “sens de la vie”, comme si le moi absolu qui a déjà pris sens à partir des forces vitales psychiques ou sociales, ou de sa souveraineté transcendante, remontait à sa mauvaise conscience. (Levinas, 43)

Finalement, nous pouvons dire que les personnages puisent au fondement originel d'eux-mêmes, en éliminant tous les présupposés que la société leur a appris pour atteindre leur « bonne conscience », pour reprendre la terminologie de Levinas. Ils subissent d'ailleurs un double regard, se retrouvant, comme nous l'avons déjà mentionné, à la fois étrangers, face à l'étranger, où tous deux doivent maîtriser les codes de l'autre pour en arriver à se comprendre. Cette fois, c'est de l'itinéraire psychologique, bouleversé par l'autre à divers degrés, dont il est question.

### 3.1.2 Le rapport à l'autre : les alliés

La rencontre de l'autre et la recherche identitaire n'est pas envisagée d'emblée dans les récits : Fogg veut gagner un pari, Robinson échoue sur une île et Karim fuit la guerre. Mais ils se rendent vite compte qu'ils doivent déchiffrer le monde et aller à sa rencontre pour mener leurs objectifs à terme.

D'emblée, le rapport à l'autre individu révèle l'association inattendue des personnages avec leurs principaux alliés, puisque ces derniers sont aussi leur figure opposée<sup>20</sup>. Ces relations sont travaillées sous forme de paires, souvent étudiés chez les philosophes, nous rappelle justement Tournier dans *Le Miroir des Idées* : « [...] ces

---

<sup>20</sup> Nous soulignons que l'utilisation de ce terme ne correspond pas au « contraire », mais plutôt à une relation de complémentarité.

concepts vont par paires, chacun possédant un “contraire” ni plus ni moins positif que lui-même. » (Tournier, 1978, 9) Il s’agit alors de caractériser ce qui définit les « couples » formés du héros principal et son allié, révélant « [la] structure intime » de leur relation, pour reprendre les termes de Tournier. Par exemple, c’est la relation de maître/serviteur qui définit Fogg et Passepartout, une relation hiérarchique classique de la société bourgeoise anglaise de l’époque. Dans le cas de Robinson et Vendredi, le choix de la relation du civilisé/sauvage (ou nomade/sédentaire) est certainement influencé par la perte complète de repères des personnages. Puis vient finalement le rapport homme/femme chez Karim et Maha. Les alliés des personnages sont aussi leurs figures contraires, certes, mais nous définissons plutôt ces dernières comme contradictoires, puisqu’elles se complètent. L’importance de caractériser ces relations est de mieux démontrer comment les alliés des personnages principaux viennent d’emblée modifier leurs modes de pensée—et bouleverser leur fondement ontologique. Devant l’Autre, les personnages sont en mesure de remettre en question leurs présupposés culturels.

Cette relation, présente dès le début du récit, ouvre aussi à une réflexion sur la place que prennent les alliés dans l’aventure des personnages, puisqu’ils sont le point de départ du changement identitaire. La différence qui les oppose, comme nous le soulignerons, n’est d’ailleurs pas la bienvenue au départ, même si nous savons que cette relation évoluera. « La géographie ne suffit pas à définir le proche et le lointain. » (Augé, 47) Par exemple, lorsque Fogg rencontre Passepartout, qui pourtant n’est pas étranger, ni de corps ni d’esprit, il reste quand même sur ses gardes, ne pouvant lui faire confiance aveuglément<sup>21</sup>, se rassurant en lui demandant son avis sur l’exactitude du temps. La différence entre les deux hommes est frappante, mais allaient-ils s’entendre ? « De dire si le caractère expansif de ce garçon s’accorderait avec celui de Phileas Fogg, c’est ce que la prudence la plus élémentaire ne permet pas. Passepartout

---

<sup>21</sup> Jean Passepartout est quand même Français alors que Fogg est Anglais (!)

serait-il ce domestique foncièrement exact qu'il fallait à son maître ? On ne le verrait qu'à l'user. » (TM, 16)

Le narrateur l'exprime justement avec une pointe de jugement : « [q]uant à Jean, dit Passepartout, un *vrai Parisien de Paris* [nous soulignons], depuis cinq ans qu'il habitait l'Angleterre et y faisait à Londres le métier de valet de chambre, il avait cherché vainement un maître auquel il pût s'attacher. » (TM, 15) Mais aussi, cette opposition est engendrée par la différence de classes sociales, dans laquelle nous sentons un préjugé, qui sera confirmé par la façon d'aborder les autres civilisations.

Également, dans *Vendredi ou la vie sauvage*, la différence est d'abord perçue d'un mauvais œil : « C'était peut-être cela qui l'avait fait désigner comme coupable, parce que dans un groupe d'homme, *celui qui ne ressemble pas aux autres est toujours détesté* [nous soulignons]. » (V, 62) Le lecteur peut ici percevoir une pensée très fermée, Robinson ayant une posture colonialiste très forte, fondant ses valeurs sur la réalité culturelle européenne, donc, selon lui, civilisée. Pour mettre l'accent sur ses croyances les plus profondes, Robinson avait d'ailleurs placé, autour de l'île, des proverbes qui allaient de pair avec cette pensée, basée sur le travail et son profit : « La pauvreté prive un homme de toute vertu : il est difficile à un sac vide de se tenir debout. [...] Si le second vice est de mentir, le premier est de s'endetter, car le mensonge monte à cheval sur la dette. » (V, 59-60) Il n'est pas étonnant que lorsque l'indigène se sauve des mauvais traitements subis par la tribu dont il est membre pour rejoindre Robinson, ce dernier en fait presque instinctivement son esclave : « [...] l'Indien rescapé inclinait son front jusqu'au sol et cherchait à tâtons de la main le pied de Robinson pour le poser en signe de soumission sur sa nuque. » (V, 63) La relation maître/esclave qui s'ensuit reflète à tout le moins le sentiment provoqué au premier contact de l'étranger, qui confirme l'inégalité des deux individus.

C'est lorsque Karim est en présence de Maha que ce contact avec l'Autre s'avère problématique. Son âge et son sexe semblent en effet beaucoup le préoccuper. « Mais oui, vous pouvez passer, après tout, des *fillettes de dix ans* [nous soulignons] qui promènent comme ça des bébés sur les routes en pleine guerre, quoi de plus normal... » (C, 95) Une position d'abord péjorative, mais aussi ironique de Karim, qui doute de la capacité de la jeune gamine d'exécuter son plan (d'aller à Chlifa).

Nous sommes à même de voir en quoi les relations sont problématiques dès le départ, même s'il s'agit d'alliés qui viendront, nous le savons, aider les personnages dans leur quête respective. Cela traduit à tout le moins toute la puissance de ces relations et le rôle qu'elles occupent dans la définition de l'identité des protagonistes, qui, d'entrée de jeu, paraissent inaptes à une telle ouverture à l'autre. « Cet étranger ne fait pas que venir d'ailleurs et traduire ainsi son isolement. [...] L'étranger est un homme ordinaire. C'est vous ou moi. » (Harel, 15) Toutefois, dans le corpus à l'étude, les personnages sont constamment en contact avec d'autres civilisations. Nous verrons comment ces derniers s'acclimatent devant cet « inconnu » qui les oblige à se redéfinir et repenser leur conception de la culture.

### **3.1.3 Le choc des cultures : entre histoires et légendes**

Parler de culture, dans notre cas précis, signifie aborder les éléments associés à un peuple, tant du point de vue idéologique que religieux ou politique. Pour une lecture épistémocritique comme celle que nous proposons, il est fort pertinent d'étudier certaines caractéristiques, qui nous enseignent à la fois l'histoire de la fiction, et nous renseignent sur les fondements du peuple qui sont mis en scène. La rencontre des civilisations ne vient évidemment pas sans heurts ; il existe une opposition (différence)

manifeste entre les cultures d'où proviennent les personnages et celle des peuples qu'ils rencontrent.

Ces autres peuples auxquels font face les personnages sont souvent présentés au lecteur à travers les histoires et légendes qui fondent leur identité. C'est en effet à partir de ces mythes et cet imaginaire collectif souvent fantasmatique que ces civilisations peuvent être apprivoisées. « La configuration du passé comme intrigue, comme aventure, rapproche l'histoire de la littérature à un point tel que, parfois, les limites entre l'histoire et la fiction deviennent indiscernables. » (Migueluez, 426) De plus, ce savoir historique permet de repenser les préjugés que le lecteur pourrait avoir par rapport aux peuples étrangers. Ainsi, ce dernier pourra mieux comprendre leurs us et coutumes et s'ouvrir à eux. De plus, cette incursion dans l'Histoire permet aux lecteurs de contextualiser les œuvres dans leur époque. « Un livre n'est pas qu'un objet seulement littéraire. Il est l'expression d'un écrivain qui vivait à un certain moment, dans un certain monde, dans un contexte socio-historique particulier. » (Escarpit et Vagné-Lebas, 42)

Nous proposons donc d'observer ces traces de l'Histoire dans le corpus, qui apparaissent sous différentes formes de pratiques culturelles, soit par les légendes, les contes et les cultes. C'est à partir de ceux-ci que nous serons en mesure de mieux définir, en partie du moins, l'identité du lieu dont il est question, puisque ce contact privilégié transforme le rapport aux savoirs ; des personnages d'abord, mais des lecteurs aussi, à travers eux. À la manière de Jean-Pierre Esquenazi,

[n]ous voudrions donc ici contribuer à clarifier la notion de "vérité de la fiction". L'hypothèse que cette expression implique est la suivante : l'une des raisons pour lesquelles nous apprécions les récits de fiction est que ceux-ci nous apparaissent parfois "vrais", c'est-à-dire qu'ils contiennent une "vérité" qui concerne, non le monde imaginaire proposé par la fiction ce qui serait évidemment absurde, mais le monde réel dans lequel vit le destinataire de la fiction. De ce point de vue, le récit de fiction constituerait un instrument dont nous disposons afin de mieux comprendre notre propre univers. (Esquenazi, 17)

C'est afin de mieux comprendre la route qu'ils traversent, peuplée par des croyances historiques, religieuses et mythologiques très fortes, que Karim et Maha prennent connaissance de ce qui marque le Liban. Nous pouvons observer que cette transmission du passé est aussi un moyen pour eux de mieux comprendre le pays dans lequel ils sont nés, en guerre depuis un bon moment déjà.

Des stèles commémoratives. Quand j'étais enfant, il ne se passait pas une année sans qu'on nous amène ici en excursion. Mes copains et moi, nous adorions courir partout, et dévaler les pentes abruptes jusqu'à l'eau...Malheureusement, nos maîtres ne nous conduisaient pas ici pour le plaisir, mais pour la culture. Ce lieu historique, important pour un tas de raison que je vais vous épargner, comporte dix-sept stèles commémorant des passages, des victoires, des événements s'étalant sur plus de trois-mille ans. On y trouve des stèles égyptiennes, assyriennes, des inscriptions latines, grecques, arabes, françaises, anglaises. La stèle la plus ancienne remonte à Ramsès II, au treizième siècle avant Jésus-Christ ; la plus récente, à l'évacuation du Liban par les troupes françaises en 1946... » (C, 140)

Ce lieu apparaît symbolique par le plaisir qu'il procurait à Milad, mais aussi par toute la charge historique qu'il évoque. Voilà ce que le personnage souhaite mettre en lumière à travers son récit et ainsi montrer comment des peuples très différents, ouverts à l'autre, ont foulé ce sol, ce qui est par ailleurs un thème récurrent dans le roman. C'est aussi à travers la légende entourant le fleuve qu'ils longent pour aller à Chlifa que le lecteur peut se mettre en contact avec les symboles du pays.

Le Nahr el-Kelb, répète Maha. Le fleuve du Chien. Pourquoi s'appelle-t-il ainsi ? *On raconte* [nous soulignons] qu'autrefois il y avait là une statue de chien qui hurlait si fort, à l'approche de l'ennemi, qu'on l'entendait à des lieues à la ronde. Mais certains esprits scientifiques et prosaïques soutiennent que les hurlements n'étaient que ceux du vent qui soufflait dans les fissures du promontoire rocheux. (C, 139)

L'interprétation de la légende, ludique et fantaisiste, semble faire l'unanimité, à côté d'une explication (un peu) trop crédible qui viendrait accentuer les difficultés que vivent les personnages.

Grâce à leur grande curiosité, les jeunes protagonistes découvrent leur propre culture pendant leur périple. « Parce qu'on fait du tourisme, à présent ? demande Maha d'une voix railleuse. – C'est ce qu'on appelle « joindre l'utile à l'agréable », répond Karim d'un ton sentencieux. (C, 145) On verra plus tard que la transmission se fait également de manière intertextuelle, comme désir de diffusion d'un bagage culturel par l'auteur du roman, mais qui permettra aussi à Karim de purger les émotions qu'il gardait en lui depuis son arrivée au Québec.

Le cas du *Tour du monde en quatre-vingts jours* est particulier, puisque Fogg entre en contact, comme nous le savons, avec plusieurs civilisations lors de son voyage. Il s'agit alors pour le lecteur de comprendre en quelques événements, l'essence du peuple en question, qui se présente à lui par des récits légendaires. Il faut alors voir par quels mécanismes l'auteur présente lesdites civilisations. Lors de l'arrivée des protagonistes en Inde, par exemple, le narrateur fait référence aux mythologies indiennes pour expliquer l'histoire de ce lieu sacré, où se déroulent pourtant des crimes horribles ;

C'était sur cette contrée que Feringhea, le chef des Thugs, le roi des Étrangleurs, exerçait sa domination. Ces assassins, unis dans une association insaisissable, étranglaient, en l'honneur de la déesse de la Mort, des victimes de tout âge, sans jamais verser de sang, et il fut un temps où l'on ne pouvait fouiller un endroit de ce sol sans y trouver un cadavre. Le gouvernement anglais a bien pu empêcher ces meurtres dans une notable proportion, mais l'épouvantable association existe toujours et fonctionne encore. (TM, 72)

Un récit qui donne froid dans le dos, certes, et assez loin des croyances du personnage. Il a d'ailleurs, de manière instinctive, le désir de sauver la femme du supplice qui l'attend.

Qu'est-ce qu'un suttu, demanda-t-il ? Un suttu, monsieur Fogg, répondit le brigadier général, c'est un sacrifice humain, mais un sacrifice volontaire. Cette femme que vous venez de voir sera brûlée demain aux premières heures du jour. [...] Si nous sauvions cette femme ? (TM, 87 et 89)

Cet événement, en plus de dévoiler un côté de Fogg que nous ne connaissions pas, évoque un rite odieux pratiqué dans certaines régions sauvages de l'Inde. L'attitude presque dégoûtée du personnage permet de constater son rejet de la violence. « Mr. Fogg allait risquer sa vie, ou tout au moins sa liberté, et par conséquent la réussite de ses projets, mais il n'hésita pas. » (TM, 89)

Suite au succès du sauvetage, c'est une image plus glorieuse que le narrateur propose du pays, alors qu'ils se rendent à la ville d'Allahabad :

[...] Allahabad, c'est la cité de Dieu, l'une des plus vénérées de l'Inde, en raison de ce qu'elle est bâtie au confluent de deux fleuves sacrés, le Gange et le Jumna, dont les eaux attirent les pèlerins de toute la péninsule. On sait d'ailleurs que, suivant les légendes du *Ramayana* le Gange prend sa source dans le ciel, d'où, grâce à Brahma, il descend sur terre. (TM, 101-102)

Cet épisode redore certainement l'image que le lecteur s'était fait de l'Inde, un pays riche de cultures religieuses très fortes, comme nous l'avons vu d'abord avec les sacrifices aux Dieux, mais aussi par les épopées mythologiques qui la dessinent.

Tournier utilise aussi ce type de procédé dans son récit, présentant en premier lieu un portrait négatif des indigènes qui arrivent sur l'île de Speranza.

Robinson reconnu à la longue-vue des Araucans du type *costinos*, redoutables Indiens de la côte du Chili. Ce peuple avait tenu en échec les envahisseurs incas, puis il avait infligé de sanglantes défaites aux conquistadores espagnols. Petits, trapus, ils étaient vêtus d'un grossier tablier de cuir. [...] Grâce à des récits qu'il avait entendus en Araucanie, il devinait le sens de la cérémonie qui se déroulait actuellement sur le rivage. [...] Il s'agissait d'une sorcière qu'on avait chargée de trouver parmi les Indiens lequel était responsable d'un malheur quelconque qui avait frappé la tribu—maladie, mort inexplicable, ou simplement incendie, orage, mauvaise récolte...Et tout à coup, elle choisit en effet sa victime. (V, 41-42)

L'événement rapporté ici présente un peuple religieux mené par une grande barbarie. Une sauvagerie bien loin des croyances de Robinson, qui n'oserait porter ce geste fatal. Le même sort était réservé à l'Indien, quelques chapitres plus loin, qui réussit à s'enfuir pour finalement devenir le Vendredi que l'on connaît. C'est par

ailleurs avec l'apprentissage de la vie sauvage que le narrateur fait apparaître l'Autre, qui s'efface en premier lieu derrière le travail de Robinson dans la première moitié du récit.

Comme nous pouvons le constater, il est utile de faire référence à l'Histoire pour servir la fiction et ancrer le récit dans la réalité. Les croyances véhiculées à travers les légendes et les événements susmentionnés participent à l'inscription d'un fort héritage du peuple en question, mais aussi permet à l'auteur de suivre la logique du roman d'aventure par les péripéties. S'il y a d'abord un point de résistance face aux autres cultures, à mesure que les personnages s'y intègrent, il devient plus facile de mettre de côté leurs présupposés. Aventures négatives par moments, certes, mais qui sont toujours supplantées par des rebondissements positifs.

La pensée du même et de l'autre y aurait été, historiquement, basée sur l'évidence d'une pluralité spatiale, culturelle et temporelle : l'autre étant défini, en regard de "*l'identité d'un observateur occidental archétypique*", soit par sa localisation dans un ailleurs géographique et dans un lointain culturel, soit par sa position de retrait ou de retard sur la trajectoire d'une évolution historique dont les étapes seraient censées conduire à une identité de civilisation. (Jodelet, 29)

### 3.2 Bouleversement des valeurs—renversement du moi

La conception du monde des personnages est modifiée par la découverte de lieux qui ne leur ressemblent pas. Les valeurs qui définissent alors les protagonistes sont renversées pour faire place à de nouveaux questionnements, et c'est cette version renouvelée qui est présentée aux lecteurs. Au fil du récit, ces nouvelles relations, qui étaient d'abord négatives, évolueront de manière positive, puisque les personnages assimilent les valeurs de l'Autre. « Enfin, cette notion implique que soit pensé le rapport à autrui et les interrelations comme partie intégrante de la géographie ; l'habiter est aussi un *co-habiter* [nous soulignons]. » (Baron, 2011)

### 3.2.1 Apprendre de l'autre

Les personnages n'ont d'autres choix que d'appivoiser l'autre et de tenter de s'acclimater au mode de vie dans lequel ils sont projetés. « C'est une ouverture à l'autre à laquelle ces écrivains convient le jeune lecteur, ouverture apparemment porteuse de risques, surtout si l'autre est manifestement différent. » (Sorin, 33)

En apparence impossible au départ à cause de différences culturelles infinies, le rapport entre les personnages principaux et les étrangers qu'ils croisent devient de plus en plus envisageable. Nous n'avons qu'à penser à la relation entre Robinson et Vendredi, deux êtres que tout oppose, puis qui deviennent tout l'un pour l'autre.

Robinson était accablé de douleur [de ne pas trouver Vendredi]. Il continuait ses recherches, mais il ne trouvait que des souvenirs qui achevaient de lui crever le cœur, la harpe éolienne et le cerf-volant, brisés par les hommes de la goélette, et tout à coup, il sentit quelque chose de dur sous ses pieds. C'était le collier de Tenn, rongé par les moisissures. Alors Robinson appuya son front contre le tronc d'un eucalyptus, et il pleura toutes les larmes de son corps. (V, 149)

La réunion de Robinson et Vendredi, bien qu'elle soit improbable tant les personnages appartiennent à deux mondes différents, montre comment la relation se transforme par l'apprentissage soutenu et par la constante assimilation qui les place sur un pied d'égalité.

Nous avons déjà signalé les différences sociales et culturelles entre les deux personnages, qui n'utilisent évidemment pas les mêmes codes au départ. Cependant, cette organisation rigide et stricte du gouverneur de l'île sera bientôt confrontée à un tout autre mode de vie avec l'arrivée de Vendredi, qui vient avec un mode de vie inconnu de Robinson, celui de l'oralité et de la vie sauvage. « Robinson, lui, était content parce qu'il avait enfin quelqu'un à faire travailler, et à qui il pouvait tout enseigner de la civilisation. » (V, 69) Tel est donc le dessein réservé en premier lieu à l'indien sauvé par Robinson. C'est à cause de son passé d'esclave que Vendredi s'incline naturellement aux pieds de son nouveau maître, tout en observant d'abord

scrupuleusement les règles que ce dernier lui a apprises, même s'il possède un savoir qui lui est propre, un bagage traditionnel oral et une très grande connaissance de la vie sauvage. Vendredi rejettera pratiquement tout ce qui lui a été enseigné de la civilisation ; le matérialisme, la volonté de puissance, le travail et le primat de la méthode. Il n'en fera qu'à sa tête, en inventant des jeux, en vivant simplement et en introduisant, entre autres, de nouvelles méthodes culinaires. « L'idéal, pour Vendredi, c'était certes de manger le mieux possible, mais n'importe où, n'importe quand et surtout sans avoir besoin d'une cuisine et d'ustensiles. » (V, 95) Robinson n'est d'ailleurs pas du tout familier avec cette façon de vivre, fondée sur la suprématie des pulsions et de l'instinct.

Cette confrontation des modes de vie antithétiques des deux héros fonctionne sur une dichotomie entre la vie civilisée et la vie sauvage, entre une tradition écrite et orale, qui sera renversée, jusqu'à l'assimilation complète de Robinson à ce nouveau mode de pensée et qui peu à peu deviendra, malgré tout, aussi « sauvage » que Vendredi. Par exemple, Vendredi lui apprend sa langue très imagée, loin de la grammaire et la rigueur anglaise : « Robinson commençait à comprendre. Il acceptait peu à peu que les choses les plus éloignées les unes des autres [...] puissent se ressembler au point d'être confondues, [...] même si ça devait un peu embrouiller les idées. » (V, 110) D'un point de vue discursif, nous pouvons parler d'une forme de dialogisme, car la confrontation des deux systèmes de valeurs et d'organisation tend d'une part à l'intégration du discours de l'Autre, et du rejet du système de Robinson, ce dernier unissant alors les deux langages. Comme le dit Bakhtine dans *Esthétique et Théorie du roman* :

Mais, quoi qu'il en soit, cette perspective, cette vision du monde particulière à autrui, sont amenées par l'auteur à cause de leur productivité, de leur capacité de montrer, d'une part, l'objet à représenter sous un nouveau jour [...] et, d'autre part, d'éclairer aussi de façon neuve cet horizon littéraire " normal" sur le fond duquel sont perçues les singularités du récit du narrateur. (Bakhtine, 133)

De son côté, lorsqu'il arrive au Québec, Karim semble dépassé par la situation qu'il vit. Comme il l'indique dans son journal personnel :

Je suis arrivé à Montréal en août. Je n'ai aucune idée de la date, même si je n'étais pas dans un lit d'hôpital. Les cinq ou six premiers mois, j'étais dans un vide complet. Dans une bulle qui m'isolait de tout, qui me protégeait. *Je ne voyais rien, je n'entendais rien, je ne faisais rien* (nous soulignons). (C, 236)

Ce passage prend place dans la troisième partie du récit, comme une prolepse du début du roman. Ce travail sur l'axe chronologique du récit est complexe, mais il permet à l'auteur d'aborder les effets de la guerre sur le jeune immigrant de la manière la plus cohérente possible, puisque le jeune lecteur peut alors mieux comprendre les répercussions une fois qu'il a lu ce que le protagoniste a vécu lors de son parcours au Liban. « Et cette façon particulière de thématiser un sujet en l'adaptant aux besoins et aux capacités que les adultes prêtent à leurs jeunes destinataires postulés est éminemment significative sur le plan sociodiscursif de l'acceptabilité doxique. » (Hamel, 65)

À son arrivée, Karim éprouve un sentiment de méfiance, qui est vraisemblablement réciproque, puisque ses collègues de classe ne semblent pas non plus apprécier sa présence. Même si tous les élèves ne sont pas originaires du Québec, il semble s'être formé un espace où tous sont égaux. L'arrivée de Karim vient assurément déranger cette organisation. « Sera donc étranger ce personnage résolument différent dont la dissemblance fonde la distance mémorielle qui l'éloigne de nous. » (Harel, 12) Karim arrive donc dans ce milieu, où tout semble l'opposer aux autres étudiants, tant par le bagage culturel qu'émotif (ils n'ont pas vécu l'expérience de la guerre et de la mort, par exemple). « Qu'est-ce que je fais dans ce pays? » (C, 25) Les paroles de Karim témoignent d'ailleurs de l'hostilité ressentie par ce dernier au début du récit.

C'est donc négativement qu'il conçoit d'abord sa nouvelle terre d'accueil. Il développe une hantise envers les autres élèves, s'intériorisant pour éviter de faire face à toutes émotions qui pourrait surgir de son expérience dans les terres libanaises. « Je hais cette école. Je hais cette ville. Je hais cette vie. » (C, 19) Les épreuves sont nombreuses pour le personnage, mais pas insurmontables. Karim doit maintenant accepter sa nouvelle condition, malgré tout, dans une société, dans laquelle il doit trouver sa place pour mieux se définir. « Dans une société plurielle, le concept d'identité multiple concerne l'ensemble des individus qui la composent, et non uniquement les migrants, puisque l'identité se construit grâce aux interactions. » (Letellier, 77) Au contact de My-lan, notamment, il déposera les armes pour tisser de nouveaux liens, mais aussi pour se laisser « apprivoiser ».

Elle n'est pas très bavarde, et elle n'est pas du genre à s'étendre longuement sur ses problèmes et ses malheurs. Mais elle m'a quand même parlé de la guerre dans son pays, de la torture, des morts. Elle m'a décrit l'odyssée qu'a représenté son voyage jusqu'ici. Elle s'est rappelé ses premiers mois à Montréal, quand elle ne parlait pas un mot de français, quand tout lui apparaissait déroutant et souvent choquant. (C, 238)

À travers les conversations, voire le monologue de My-lan, nous pouvons comprendre que Karim s'identifie à l'histoire qu'elle raconte, puisqu'elle ressemble à la sienne. C'est grâce à elle si Karim fait tant de chemin personnel. Il le mentionne justement dans son journal, en écrivant abruptement « [qu'il] n'a pas le monopole du malheur. » (C, 238) C'est donc un cheminement d'abord psychologique que Karim doit effectuer pour s'ouvrir – et accepter les autres.

La guerre se trouve non seulement au fondement des identités dans lesquelles « nous nous reconnaissons », mais aussi au fondement des identités dans lesquelles nous voudrions, « tant bien que mal », voir se reconnaître les nouvelles générations. Voilà sans doute l'une des principales raisons pour lesquelles, à côté du devoir de mémoire et de la louable volonté de conscientiser les jeunes à l'horreur de la guerre, celle-ci est si souvent traitée par les écrivains et les illustrateurs qui s'adressent à la jeunesse. (Hamel, 85)

Pour sa part, si Fogg fait face à plusieurs civilisations, ce n'est pas tant à leur contact qu'il évolue ; il ne ramène d'ailleurs « rien » de ses découvertes à son retour en Angleterre. « Mais après? Qu'avait-il gagné à ce déplacement? Qu'avait-il rapporté de ce voyage? Rien, dira-t-on? » (*TM*, 301) C'est plutôt par sa rencontre avec Miss Aouda et surtout ce qu'elle provoque chez le gentleman que le lecteur pourra percevoir les apprentissages psychologiques du personnage. En effet, Fogg l'encense dès les premiers instants : « [...] aux yeux "limpides" comme les lacs sacrés de l'Himalaya! » (*TM*, 120), qui fait référence aux yeux clairs du personnage d'Aouda. Cette comparaison est éclairante. D'abord, la référence géographique des lacs sacrés, puis de l'Himalaya. Ces éléments donnent au personnage une prestance presque sainte : élevée au rang divin par l'évocation des montagnes et des lacs qui s'y trouvent, on peut alors dire que sa description provoque une chaîne signifiante qui dépasse sa propre personne, expliquant davantage l'effet produit par la jeune femme, qui est pour ainsi dire remarquable pour celui qui la regarde. Nous lui découvrons alors une douceur que nous n'avions pu déceler derrière l'inflexibilité de sa personnalité. Il provoque même l'étonnement par son changement de comportement spontané : « [t]iens ! Mais vous êtes un homme de cœur! dit Sir Francis Cromarty. Quelquefois, répondit simplement Phileas Fogg. Quand j'ai le temps. » (*TM*, 89) L'ironie de l'auteur sur l'horaire très chargé de Fogg permet ici d'observer une autre facette de sa personnalité et croire à une éventuelle transformation de ce dernier, même subtile.

En toute occasion, elle lui témoignait la plus vive reconnaissance. Le flegmatique gentleman l'écoutait, en apparence au moins, avec la plus extrême froideur, sans qu'une intonation, un geste décelât en lui la plus légère émotion. Il veillait à ce que rien ne manque à la jeune femme. (*TM*, 118)

Comme le mentionne Denise Jodelet, « l'autre est pluriel » (Jodelet, 23), il peut donc se définir par plusieurs aspects et c'est aux personnages de saisir les éléments qui leur seront le plus profitable. Par le fait même, la narration suggère le monde des possibilités offert aux personnages. Force est de constater que leur identité est

mouvante, puisqu'elle intègre les nouvelles connaissances apprises, ce qui transforme leur rapport au monde. Cette nouvelle partie de l'identité qui émerge soudainement, fait maintenant partie d'eux. Il y a là un effet d'identification possible pour le jeune lecteur, porté vers des mondes différents de ce qu'il connaît et aptes à l'ouvrir au monde.

### 3.2.2 Transformer son univers

Les personnages font face à des situations qui les feront dévier de leur trajectoire initiale ; le déplacement géographique et psychologique devient aussi philosophique. Pour sortir des sentiers battus, les protagonistes se mettent à l'épreuve : ils délaissent les mécanismes qu'ils connaissent pour finalement (re)prendre le contrôle de cette nouvelle aventure, avec une nouvelle façon d'appivoiser le monde, qui vient de leur récent rapport à l'Autre, et par extension, à la connaissance. Nous verrons que les protagonistes ne voient pas toujours ce changement d'un œil positif et que cette « transformation » diffère pour chacun, mais que celle-ci contribue aux modifications de leur identité.

Fort de l'impression qu'il nous laisse au tout début du roman, Phileas Fogg demeure inflexible, pendant tout le récit.

C'était toujours l'homme impassible, le membre imperturbable du Reform-Club, qu'aucun incident ou accident ne pouvait surprendre. [...] Il ne venait pas reconnaître les curieuses villes semées sur ces bords [...] Il ne rêvait même pas aux dangers de ce golfe Arabe [...] (TM, 55)

Le personnage semble dépourvu de toute sensibilité, on le rappelle souvent dans le texte par des adjectifs peu flatteurs : « L'impassible Fogg [...] ce froid Anglais » (TM, 96). Toutefois, nous voyons poindre une lueur de bonté à quelques reprises dans le roman, qui se traduira par des marques d'attention, qui donneront l'occasion de

redonner une forme d'humanité au personnage. « Tenez, ma brave dame, dit-il, je suis content de vous avoir rencontrée ! Puis il passa. Passepartout eut comme une sensation d'humidité autour de la prune. *Son maître avait fait un pas dans son cœur* [nous soulignons]. » (TM, 30)

Aussi, après avoir sauvé Miss Aouda du sacrifice qui lui était réservé, le lecteur peut croire à une modification profonde dans la personnalité de l'homme. Mais pourtant, le récit vient confirmer qu'il ne change pas :

Telle était donc la situation respective de ces deux hommes et au-dessus d'eux Phileas Fogg planait dans sa majestueuse indifférence. Il accomplissait rationnellement son orbite autour du monde, sans s'inquiéter des astéroïdes qui gravitaient autour de lui. (TM, 132)

Et même lorsqu'il prend soin de la femme qui le suit dans son odyssée, son manque d'habileté est soulevé. « Décidément Phileas Fogg n'avait de cœur que ce qu'il en fallait pour se conduire héroïquement, mais amoureusement, non ! » (TM, 133)

Contre toute attente, cependant, il avoue son amour à la dame à la fin du récit : « Je vous aime ! Dit-il simplement. Oui, en vérité, par tout ce qu'il y a de plus sacré au monde, je vous aime, et je suis tout à vous ! » (TM, 290)

Ce motif mis en place par l'auteur permet de jongler entre les tonalités et ainsi témoigner de la complexité du personnage, annoncée dès le départ, et soulevée déjà au précédent chapitre.

Le plus frappant chez le personnage tient à son absence de communication avec ce qui l'entoure. C'est donc dire que la personnalité de Fogg évolue à l'inverse du récit, qui présente un voyage autour du monde, avec toutes les interactions que celui-ci suppose pour sa réussite. « Lui qui symbolise la mobilité, il échange aussi peu que possible avec ses contemporains, proches ou lointains. » (Clamen, 73) Il ne cherche vraisemblablement pas ce contact avec les autres et se contente de traverser les villes

dans le seul but de gagner son pari. Il ne prend d'ailleurs jamais la peine de négocier, il y perdrait du temps. Il serait alors faux de dire que Phileas Fogg subit une transformation psychologique majeure *pendant* le récit. Mais c'est de retour chez lui que son univers semble bousculé, puisqu'il ramène avec lui Miss Aouda, avec qui il se marie.

Quoi qu'il en soit, Fogg conserve son éternelle rigueur, qui l'a assurément aidé à accomplir son tour du monde. Il ne change peut-être pas de manière aussi marquée que les autres protagonistes à l'étude, mais il gagne bien plus que ce qu'il avait espéré, comme en témoigne le titre du dernier chapitre : « Dans lequel il est prouvé que Phileas Fogg n'a rien gagné à faire ce tour du monde, si ce n'est le bonheur. » (TM, 295)

Chez Tournier, la civilisation mise en place par Robinson est d'abord présentée de manière caricaturale, par l'horaire strict qu'il suit jour après jour, la charte de lois et la construction de bâtiments, entre autres. L'établissement d'un ordre quelconque (alors qu'il est seul sur l'île et n'a pas de compte à rendre à personne) donne l'impression qu'il crée un monde à l'image de l'homme occidental (qui lui ressemble). Cependant, il se questionne souvent sur l'utilité de son entreprise civilisatrice.

Souvent, Robinson en avait assez de tous ces travaux et de toutes ces obligations. Il se demandait à quoi et à qui cela servait, mais aussitôt il se souvenait des dangers de l'oisiveté, de la souille des pécaris où il risquait de retomber s'il cédait à la paresse, et il se remettait activement au travail. (V, 52)

C'est l'explosion de la grotte qui renverse toute la création de Robinson ; celle-ci, vouée aux cendres, devra renaître autrement. « C'est alors que les quarante tonneaux de poudre font explosion. Un torrent de flammes rouges jaillit de la grotte. » (V, 86) Dès lors, la relation entre les personnages change complètement ; elle n'est alors plus autoritaire, mais d'égal à égal, voire amicale. C'est alors Vendredi qui prend le contrôle

de l'île et qui apprend la vie sauvage à Robinson. Cet élément sera d'ailleurs analysé en détail plus loin, tant son importance pour notre propos est essentielle. « Maintenant, ils étaient libres tous les deux. Robinson se demandait avec curiosité ce qui allait se passer, et il comprenait que ce serait désormais Vendredi qui mènerait le jeu. » (V, 89) Le mythe de *Robinson Crusoé* est alors subverti par le renversement que Tournier fait subir aux personnages de Robinson et Vendredi lorsque ce dernier fait exploser la grotte, par inadvertance, balayant tout ce que le gouverneur de l'île a construit depuis plusieurs ces années. « Ainsi, toute l'œuvre qu'il avait accomplie sur l'île [...] tout cela était perdu par la faute de Vendredi. » (V, 89) Mais après l'explosion, on observe chez le héros une transformation à la fois psychologique et physique : il se défait de ses connaissances d'homme civilisé, abordant d'une nouvelle manière le monde qui l'entoure : en perdant tout ce qu'il avait construit, nul autre choix que de retourner à un état sauvage où la survie est le seul moyen de vivre. « Mais surtout il regardait faire Vendredi, il l'observait, et il apprenait grâce à lui comment on doit vivre sur une île déserte du Pacifique. » (V, 92)

Il y a donc manifestement un « avant » et un « après » l'explosion. D'abord, dans l'action : depuis le début du roman, Robinson gouverne son île, prend les décisions, établit une relation maître/esclave avec l'indien recueilli. Or, l'explosion est à la fois destructrice, mais aussi purificatrice ; elle donne le moyen de recommencer à zéro et est ainsi porteuse d'une nouvelle création. Ce deuxième recommencement du monde établit une nouvelle alliance entre les deux insulaires, qui, ayant tout perdu, ne peuvent entretenir la relation qu'ils avaient au départ. Le personnage de Vendredi rejette massivement l'autorité de Robinson, qui lentement assimile le savoir que Vendredi lui enseigne. Ce monde, non plus à l'image de l'homme blanc civilisé, devient celui de Vendredi ; ainsi se déploie une existence qui prône la liberté et des jeux, une nouvelle vie qui « commença par une longue période de siestes. » (V, 91) Une relation d'égal à égal s'installe alors entre les deux personnages, qui finissent par se lier d'une grande amitié. C'est là toute une entreprise narrative nouvelle qui propose au

lecteur une autre façon d'aborder le mythe littéraire. Le jeune lecteur contemporain du XX<sup>e</sup> étant bien loin de la pensée coloniale du premier Robinson, cette narration renouvelée s'inscrit tout à fait dans la vision du monde moderne. Quoi qu'il en soit, Tournier effectue dans son roman :

[...] cette mystérieuse opération qui sans rien changer apparemment à la nature d'une chose, d'un être, d'un acte retourne sa valeur, met du plus où il y a du moins, et du moins là où il y avait du plus. [...] Tout le mystère et la profondeur de la phorie se trouvent dans cette ambiguïté. (Tournier, 1978, 125)

Cette dichotomie est également renforcée par l'insistant rappel de la vie précédant l'explosion dans plusieurs chapitres par le narrateur : « *Avant l'explosion [...] Mais maintenant [...]* » (V, 95), comme s'il s'agissait de toujours confronter les deux existences, les mettre l'une contre l'autre pour promouvoir cette nouvelle vie offerte aux héros. L'utilisation de la troisième personne dans la narration permet la distance nécessaire à l'intégration de discours multiples. Cette nouvelle orientation du récit fait dévier le héros principal de son parcours d'origine, laissant les personnages évoluer ensemble, voire de fusionner.

De son côté, Robinson avait commencé à se transformer complètement. Avant, il portait les cheveux très courts, presque ras, et au contraire une grande barbe qui lui donnait un air de grand-père. Il coupa sa barbe—qui avait été d'ailleurs déjà abîmée par l'explosion—et il laissa pousser ses cheveux qui formèrent des boucles dorées sur toute sa tête. Du coup, il paraissait beaucoup plus jeune, presque le frère de Vendredi. (V, 91)

C'est donc un mouvement de *transvalorisation*, pour reprendre les termes de Gérard Genette, que Tournier met en place dans *Vendredi ou la vie sauvage* et qui en fait l'un des aspects importants pour le rapport à l'identité.

L'opposition entre Robinson Crusoe et Vendredi, en revanche, me semble plus univoque, parce que constamment sérieuse, et qu'entre le jeune sauvage et le bon maître anglais, industriel et protestant, le parti de Defoe est manifeste, explicite en investissant dans un processus d'intégration (de Vendredi au système axiologique de Robinson qui est l'éducation de Vendredi par Robinson. La transvalorisation hypertextuelle, dans ce cas, consisterait à prendre, antithétiquement, le parti (des valeurs supposées) de Vendredi contre (celles de) Robinson, et de substituer en

conséquence à l'éducation de Vendredi par Robinson une éducation, symétrique et inverse, de Robinson par Vendredi. (Genette, 515)

Le Robinson de Tournier, aliéné par la civilisation occidentale, se voit alors détourné de son ethnocentrisme pour faire la rencontre de l'altérité de Vendredi, qui lui apprendra, finalement, la vie et l'ouverture à l'autre. Un apprentissage pour défaire tout ce qu'il connaît au profit d'une liberté de la conscience et de la connaissance, qui demeure essentielle et qui sera confirmée par l'arrivée du personnage de Dimanche à la fin du récit.

Pour sa part, Karim arrive à Montréal avec une expérience lourde de conséquences. On peut facilement imaginer que vivre au milieu de la guerre est difficile, voire une amie mourir l'est tout autant. D'emblée, le personnage semble inatteignable, puisqu'il est renfermé sur lui-même à cause des horreurs qu'il a vues. C'est la première partie du roman qui nous intéresse ici, puisque l'arrivée de Karim à Montréal est porteuse de grands changements, loin de tout ce qu'il a déjà connu dans son pays, suite à son aventure périlleuse. Comme le souligne Noëlle Sorin,

Toutefois, pour le jeune lecteur, l'ouverture à l'Autre, la rencontre de la différence, l'appréhension de valeurs et de composantes culturelles éloignées des siennes commandent un nécessaire apprentissage qui s'inscrirait dans une visée plus large de formation culturelle et littéraire. (Sorin, 41)

C'est pourquoi la deuxième partie du récit (celle qui a lieu au Liban) est nécessaire pour la compréhension du lecteur. Sans ce récit de la guerre, ce dernier ne peut s'expliquer les causes de l'hostilité de Karim envers les autres. Toutefois, nous rappelle Yan Hamel, « [...] malgré cette ouverture à la culture de l'autre, le traitement romanesque n'en place pas moins les relations entre le Québec et le pays en guerre sous le signe de l'incompréhension mutuelle. » (Hamel, 90)

La transformation ici est justement le contact du personnage avec ses émotions, qui coïncide également avec le contact de la culture québécoise, très différente de la sienne. « S'il s'imagine que j'ai besoin de sa gentillesse et de son amitié, il se trompe. Je ne veux rien de lui ni des autres. » (C, 19) Une attitude négative qui le suivra pendant un bon moment, pour camoufler, tant bien que mal, ses sentiments. « *Rêvé de M... courant dans la neige. [...] Comment faire taire cette douleur ?* » (C, 27)

C'est dans un atelier du cours de français que ceux-ci remontent à la surface, malgré lui.

*Coups de poing, aujourd'hui. Par deux fois, des mots coup de poing qui se sont frayé un chemin entre les tables de multiplication que je me récite mentalement pour passer le temps et oublier les imbéciles qui ânonnent leurs exposés oraux en avant. Des mots coup de poing qui m'ont atteint en plein ventre et m'ont fait mal à hurler. ...aux branches du genévrier. (C, 29)*

L'intertextualité mise en place par l'auteure de manière ponctuelle dans son roman met l'accent sur la poésie francophone, certes, mais crée un parallèle parfait avec l'histoire de Karim au Liban. En effet, nous pouvons voir plusieurs similitudes entre les deux : le genévrier du poème d'Émile Nelligan « Soirs d'hiver » est aussi l'arbre sous lequel Karim enterre Maha, à Chlifa. Ce jeu de miroir est confirmé lorsque Karim hurle de douleur à l'écoute d'un poème de Louis Aragon mis en chanson, « Il n'y a pas d'amour heureux ». « *Je ne connaissais pas cette chanson, mais tout de suite j'ai su que je ne voulais pas l'entendre, que je ne voulais pas savoir ce qui allait venir et qui ne pouvait être que terrible. J'avais raison. C'est venu.* » (C, 31) En effet, les paroles de la chanson « Mon bel amour mon cher amour, ma déchirure/ Je te porte en moi comme un oiseau blessé » (C, 31) rappellent la scène où Karim porte Maha pour se rendre à Chlifa, ce qui fait revivre, en mémoire, les mêmes séquences narratives, mais cette fois dans son nouvel environnement. L'auteure semble en effet vouloir refléter le récit de Karim au Liban et celui du Québec, puisque Karim est témoin du viol d'une autre étudiante de la classe, My-lan, avec qui il tissera des liens lors de son séjour à l'hôpital.

*J'y suis allé. J'ai ouvert la porte. Avant même de les avoir vus, je savais qu'ils étaient là. Je savais qu'elle était là. Je l'ai toujours su. Ils la tenaient. Ils la touchaient. Il y avait tellement de peur dans ses yeux, tellement d'horreur, tellement... Le temps s'est arrêté. Le décor a disparu. Il n'y avait plus qu'eux. Et elle. J'ai avancé et j'ai cogné, cogné, cogné, cogné, co... (C, 53)*

Que pouvons-nous dire des similitudes entre les deux parties du roman? Clairement, le bouleversement, causé d'abord par la guerre, puis l'arrivée au Québec, fait subir au personnage de Karim un changement psychologique intense, où l'expérience vécue semble inaccessible pour les autres.

Une pareille impuissance et une même incertitude affligent les protagonistes des œuvres qui mettent en scène d'autres conflits. Quelle qu'elle soit, la guerre est racontée et représentée d'une manière qui la rend fondamentalement incompréhensible pour la jeunesse québécoise. (Hamel, 88)

Mais aussi, ce « passage » à travers une série d'étapes déjà vécues au Liban semblent nécessaires au personnage pour transcender cet état de mal-être, ce qui lui permettra de passer à autre chose et, enfin, accepter sa nouvelle condition, sa nouvelle vie.

Toute intégration de l'Autre dans son nouveau pays d'élection présuppose une réconciliation avec son passé. C'est dans la mesure où l'Autre est riche de son passé et en harmonie avec lui qu'il peut s'ouvrir à la culture qui l'accueille pour y contribuer à partir de sa différence. (Castillo-Durante, 8)

Nous pouvons constater que l'expérience vécue par le héros permet une redéfinition de son identité, qui prolonge son aventure psychologique en le faisant mûrir : « [...] les épreuves l'ont endurci, il a fait l'expérience de la violence et, au fil de l'action, il a cessé d'être un enfant préservé (ou attardé) pour devenir un homme. » (Boyer et Couégnas, 243)

Finalement, les parcours identitaires de Fogg, Robinson et Karim marquent ainsi une évolution qui est porteuse de tous les savoirs acquis au cours de leurs périples. Une nouvelle partie de l'identité des personnages émerge et fait dorénavant partie

d'eux-mêmes. Et ce n'est qu'arrivés au bout de la route que nous pouvons constater l'importance et les effets de la transformation.

### 3.3 Structure cyclique

« Parler d'itinéraire, c'est parler du départ, du séjour et du retour, même s'il doit être entendu qu'il y eut plusieurs départs, que le séjour fut aussi un voyage et que le retour n'a jamais été définitif. » (Augé, 14) À la fin du parcours, nous sommes à même de constater que toutes les connaissances acquises au fil du voyage ramèneront la plupart des personnages au point de départ, c'est-à-dire au contexte initial. Fogg revient chez lui, certain d'avoir perdu son pari, Karim est à Montréal, un peu plus résilient chaque jour. Robinson, pour sa part, demeure sur l'île, mais l'histoire se répète; il a un nouvel ami sur l'île.

La situation des personnages demeure donc pratiquement la même, mais jamais tout à fait, puisque leur condition s'est « améliorée ». Ils ont acquis tant d'expérience qu'ils ne peuvent ignorer leur évolution. « Mais le récit ne consiste pas seulement dans un "agencement interne"; il est encore une "proposition de monde" dont la finalité est de revenir à la vie même et de transformer ainsi les identités personnelles. » (Michel, 11)

Mais Jean-Yves Tadié nous le rappelle platement, « quant au dénouement, c'est souvent sa partie la moins intéressante : on y règle les comptes, mais l'essentiel [...] est déjà passé. » (Tadié, 2013, 16) Soit, mais la structure narrative arrive, justement et seulement à ce point, à rendre compte avec justesse du parcours humain que le narrateur met en place depuis le début du récit. Toute la logique du roman repose sur cette finalité, qui annonce le succès, ou l'échec, des protagonistes. « Un programme narratif avait été mis en place, installant ainsi une attente, des interrogations et des

espoirs dans l'esprit du lecteur. » (Boyer et Couégnas, 274) C'est au milieu de ces propositions critiques que nous trouvons notre compte : a fin, annoncée dès le commencement du récit par les suppositions des lecteurs, atteint son objectif. En ce sens, chacun des héros arrive à la fin de son périple, et aspire au « repos du guerrier », si on nous prête l'expression, en revenant, en quelque sorte, à la situation initiale du récit.

### 3.3.1 L'exil

« *C'est quand même bizarre de se tirer indemne de quatorze ans de guerre pour quasiment laisser sa peau à Saint-Donat, Québec, où les bombardements et les pilonnages doivent être assez rares, merci.* » (C, 52) Le cas de ce roman est intéressant puisque les différents modes de narration permettent au lecteur d'avoir accès à la pensée de Karim, par son journal, contrairement aux autres textes à l'étude, où le narrateur est hétérodiégétique uniquement. Nous constatons que c'est à travers sa correspondance avec Béchir, son ami immigré en France, que le lecteur prend connaissance de manière explicite du cheminement du jeune homme. Conscient de l'épreuve de Karim, Béchir est à même de comprendre la colère de son ami, lui-même immigrant.

Dès le début du récit, ce personnage sert de pilier, en quelque sorte, pour soutenir Karim dans son cheminement. « Même de loin, Béchir—qui n'a pourtant jamais été reconnu pour son flair et sa subtilité—a compris que ça n'allait pas fort. Dans ma lettre, il a relevé quarante-deux choses que je hais ou que je déteste. » (C, 27)

Le défi qu'il propose à Karim consiste à trouver les choses qu'il aime de sa terre d'accueil. « Mon vieux Béchir, je vais tenter de faire ça pour toi, mais dussé-je vivre ici cent ans je suis certain que jamais je ne trouverai vingt et une choses qui me plaisent

dans ce *pays maudit* [nous soulignons].» (C, 27) Ce n'est qu'à la toute fin du récit—et contre toute attente(!)—que Karim réussit enfin à faire la liste des vingt et une choses qu'il aime de Montréal, en réponse à la question récurrente de son ami: « Mais, enfin, toute patience trouve sa récompense. Est-ce que ça existe comme proverbe ? Sinon, j'en revendique la paternité. Vingt et une choses, dis-tu. Eh bien, voici (sans ordre précis) : » (C, 247) Le récit se clos d'ailleurs sur cette fameuse liste tant attendue, qui contribue à l'effet de suspens du roman d'aventures créé depuis le début. Le lecteur, ainsi soulagé d'avoir la liste sous les yeux, peut (enfin) supposer un avenir heureux et un changement positif pour le personnage.

### 3.3.2 Revenir au point de départ

La fin du *Tour du monde en quatre-vingts jours* vient dénouer plusieurs intrigues. Fogg allait-il gagner son pari? Allait-il être arrêté? Demeurer avec Miss Aouda?

D'abord, l'enquête de Fix, qui finalement a effectué lui aussi le tour du monde avec les acolytes Fogg et Passepartout, prend fin lorsqu'ils mettent les pieds en Angleterre. Il procède à l'arrestation de Fogg, mais revient sur ses paroles quelques heures plus tard : « Monsieur, balbutia-t-il, monsieur...pardon...une ressemblance déplorable... Voleur arrêté depuis trois jours... vous...libre!» (TM, 283) Ce que le lecteur savait depuis le départ est donc confirmé par cette remise en liberté : Fogg n'est pas coupable du vol de banque. Cette intrigue policière qui se profile tout le long du récit ajoute une intrigue de plus à l'histoire, et prolonge le suspens.

De plus, cet élément permet de croire à l'insuccès du pari : « Phileas Fogg, après avoir accompli ce voyage autour du monde, arrivait avec un retard de cinq minutes!... Il avait perdu. » (TM, 284) Mais ce qu'ils ignoraient alors, c'est que le voyage d'est en ouest leur avait permis de gagner une journée sur leur horaire.

Et maintenant, comment un homme si exact, si méticuleux, avait-il pu commettre cette erreur de jour? Comment se croyait-il au samedi soir, 21 décembre, quand il débarque à Londres, alors qu'il n'était qu'au vendredi 20 décembre, soixante-dix-neuf jours seulement après son départ? Voici la raison de cette erreur. Elle est fort simple. Phileas Fogg avait, "sans s'en douter", gagné un jour sur son itinéraire, — et cela uniquement parce qu'il avait fait le tour du monde en allant vers l'est, et il eût, au contraire, perdu ce jour en allant en sens inverse, soit vers l'ouest. [...] Or, on compte trois cent soixante-degrés sur la circonférence terrestre, et ces trois cent soixante degrés, multipliés par quatre minutes, donnent précisément vingt-quatre heures, — c'est-à-dire ce jour inconsciemment gagné. (*TM*, 299)

En effet, puisqu'il se rend aussitôt retrouver ses collègues :

À la cinquante-septième seconde, la porte du salon s'ouvrit, et le balancier n'avait pas battu la soixantième seconde, que Phileas Fogg apparaissait, suivi d'une foule en délire qui avait forcé l'entrée du club, et de sa voix clama : "Me voici, messieurs", disait-il. (*TM*, 295)

L'explication donnée par le narrateur, qui expose du coup le système des fuseaux horaires, renforce la présence de la science dans le roman, même si l'histoire prend des tournures parfois saugrenues. « L'imaginaire du roman d'aventures ne propose pas un romanesque débridé mais se situe à l'extrême limite d'une vraisemblance de type réaliste, préférant toujours l'improbable à l'impossible. » (Boyer et Couégnas, 235)

Au final, Fogg se rend compte qu'il gagne bien plus que son pari : il gagne l'amour de Miss Aouda. « Rien, soit, si ce n'est une charmante femme qui, — invraisemblable que cela puisse paraître—le rendit le plus heureux des hommes ! (*TM*, 301)

Tel est donc le sort de cet étonnant personnage, qui réussit, malgré tous les imprévus, à accomplir sa destinée.

Très souvent, il voyage d'Est en Ouest, comme le soleil qui meurt et renaît. Les épreuves subies durant ce voyage, tortures souvent cruelles, sont toutes destinées à détruire l'être profane qu'il était afin que cet être ancien naisse une "nouvelle plante". (Vierne, 37)

### 3.3.3 Rester sur l'île

Lorsque Robinson et Vendredi arrivent finalement à mener une existence à peu près paisible et que tout semble aller pour le mieux, le *Whitebird*, une goélette anglaise, accoste sur l'île. L'arrivée de ce bateau, c'est aussi envisager la fin de la vie d'insulaire.

On raconte qu'avant de mourir un homme revoit souvent tout son passé étalé devant lui comme un panorama. C'était un peu le cas de Robinson qui revoyait le naufrage, la construction de *L'Évasion*, son échec, la grande misère de la souille, l'exploitation frénétique de l'île, puis l'arrivée de Vendredi, les travaux que Robinson lui avait imposés, l'explosion, la destruction de toute son œuvre, et ensuite c'était une longue vie heureuse et des inventions extraordinaires de Vendredi. Est-ce que tout cela allait prendre fin? (V, 138)

L'énumération rappelle certainement toutes les étapes pour parvenir à cet état de bonheur, après les (nombreuses) insatisfactions subies suite au naufrage. Robinson avait tant accompli sur l'île, et tant appris de l'indigène qu'il ne pouvait concevoir que toutes ces nouvelles connaissances de la vie sauvage ne soient plus aussi indispensables, une fois reparti dans le « monde civilisé ». Presque à contrecœur, il embarque sur le *Whitebird* le temps d'un déjeuner avec le capitaine, où il voit Vendredi heureux, espérant faire partie de l'équipage du retour. « Il éprouva un peu de tristesse en constatant combien l'Indien paraissait plus heureux que lui de l'arrivée du *Whitebird*. » (V, 143)

C'est une fois de retour sur l'île qu'il prend conscience de la valeur de ce qu'il a réalisé pendant ces années : « C'est alors qu'il comprit qu'il ne quitterait jamais l'île. Ce *Whitebird* avec ses hommes, c'était l'envoyé d'une civilisation où il ne voulait pas retourner. [...] Non, il resterait fidèle à la vie nouvelle que lui avait enseigné Vendredi. » (V, 145) La véritable transformation a lieu une fois que Robinson peut être en contact avec la civilisation où il peut choisir retourner. Toutefois, cette fois, il choisit de rester sur l'île de son plein gré, ce qui vient confirmer l'importance de sa relation avec l'indigène, et aussi son détachement profond de la civilisation.

Vendredi finit par se sauver pour connaître la vie civilisée (sans savoir qu'il allait être victime d'esclavage), laissant Robinson seul sur l'île. La solitude de ce dernier sera courte, cependant: il aura bientôt un nouveau compagnon, un mousse du *Whitebird* qui s'est évadé du bateau et qu'il nommera Dimanche, avec qui il continuera l'œuvre créée avec Vendredi : « Désormais, lui dit Robinson, tu t'appelleras *Dimanche*. C'est le jour des fêtes et des jeux. Et pour moi, tu seras toujours l'enfant du dimanche. » (V, 151)

Les héros des romans sont donc physiquement les mêmes personnes, mais leur manière de penser évolue au fil du récit par leur interaction avec l'Autre, ce qui modifie le fonctionnement global de leur univers—et de leur identité. « La mise en intrigue consiste précisément à donner une unité de signification à toutes les péripéties et à tous les événements qui surviennent dans son histoire et affectent son identité. » (Michel, 128) Si l'un finit par se marier et vivre heureux, l'autre considérera son existence non plus dans un rapport entre maître et esclave, mais en vivant en homme sauvage, dans les jeux et l'agrément, le plus possible. Un autre apprivoisera finalement sa ville d'accueil, ce qui lui dessine un destin à peu près enviable, par rapport à son lourd passé. En effet, les personnages cheminent face à l'expérience qu'ils vivent, à la fois hors de leur quotidien, puis face à l'étranger. « Lire les œuvres relevant de la francophonie ou de l'écriture migrante semble donc à la fois l'expérience de la différence et celle de l'altérité. Et si l'autre culture dérange, la figure de l'étranger y est finalement loin d'être négative. » (Sorin, 41)

De ce point de vue, on peut dire que les personnages ont une seconde naissance, cette fois basée sur leur expérience du monde suite à leur périple. C'est une naissance non plus physique, mais spirituelle, cette fois-ci. « Telle la tour de Babel qui veut atteindre l'infini, le voyage initiatique représente une spirale sans fin, repassant systématiquement par son point de départ, mais toujours avec un degré de plus [...]. » (Dupuy, 2002, 27) Ils reviennent donc transformés de leur aventure, qui leur fait

découvrir des vérités qu'ils ignoraient jadis, sur le plan des savoirs, mais aussi sur le plan humain. « Le voyage apporte une réponse—mystique—directement assimilable en dehors de toute raison—à la question que l'homme se pose toujours sur son statut d'être humain, sa place dans le cosmos, et son destin. » (Vierne, 38)

## CONCLUSION

Nous proposons de considérer la littérature comme un lieu de sagesse, c'est-à-dire de savoir, de sagesse et de saveur à la fois. [...] Ces savoirs sont multiples et ils peuvent jouer les uns contre les autres, car la littérature a le pouvoir de les déplacer, voire de les subvertir ; ils peuvent ainsi être pris en charge dans une perspective interdisciplinaire ou contredisciplinaire. (Castillo-Durante, 13-14)

Ce que nous affirme cette phrase, c'est que le savoir se retrouve partout. C'était d'ailleurs l'un des objectifs de ce mémoire, de montrer comment chacun des apprentissages est utile, dans la mesure où ceux-ci définissent ce que deviennent les personnages. Cette analyse aura servi à faire voir les résonances des savoirs multiples entre eux, qui ont aussi mené les voyages des protagonistes. Le cas mis de l'avant ici est singulier : la littérature de jeunesse est peu, ou pas, étudiée en ce sens. En effet, ce sont plutôt les études didactiques et les théories de la réception qui semblent intéresser les chercheurs quant à ce type de littérature. Mais une fois arrivés au bout du chemin, nous sommes à même de constater que des œuvres issues d'un corpus jeunesse peuvent être lues comme toute autre publication de littérature « générale ». Si les liens entre la littérature de jeunesse et les autres formes de roman sont parfois complexes, à cause du destinataire précis et polymorphe qu'il représente, nous pouvons dire que ces œuvres sont appréciées pour leurs qualités littéraires avant tout. Car la littérature de jeunesse est riche et diversifiée (nous soulignons une fois de plus l'ampleur des publications parues depuis les deux derniers siècles), et leurs auteurs ont le souci particulier de construire des mondes qui renforceront l'imaginaire des jeunes lecteurs.

On voit que si l'acte d'écrire n'est pas essentiellement différent selon l'âge du lecteur, s'adresser à des jeunes suppose un certain nombre d'attitudes mentales et d'aptitudes techniques assez particulières. Il ne suffit pas d'être un raconteur : il faut aussi être un *montreur*. » (Escarpit et Vagné-Lebas, 66)

En effet, les récits, qui sont aussi des aventures, ont justement rempli leur fonction : montrer comment, à travers leurs déplacements et leurs rencontres,

l'univers des personnages s'ouvre pour laisser place à de nouvelles avenues qu'ils n'auraient pas envisagées auparavant.

Le risque qui se dressait d'emblée était celui de tomber dans du déjà-vu, puisqu'il s'agit d'œuvres abondamment étudiées, du moins pour Verne et Tournier. Il aura fallu trouver des routes inexplorées, pour mener notre analyse plus loin. Deuxième difficulté de notre analyse : choisir les parties qui étaient exemplaires pour notre objet de recherche, tant les œuvres, assez longues (près de deux cent pages pour *La route de Chlifa* et *Vendredi ou la vie sauvage*, trois cent pour *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*), pouvaient être denses, tant par la longueur que par le contenu. Le savoir doit être vu comme l'axe de départ de ce mémoire, duquel découle toutes les problématiques entourant l'aventure, le voyage, l'identité et leur rapport avec le réel. Chacun des chapitres nous a montré, justement, à travers différentes facettes du « voyage », comment les récits proposaient aux jeunes lecteurs une ouverture sur le monde.

L'étude épistémocritique ne demande pas une démonstration explicite du savoir dans le roman. Il faut plutôt étudier les liens entre la littérature et le savoir, puisque ce dernier *devient* littérature, en quelque sorte.

Les sciences et les avancées technologiques développés par Verne montrent en quoi les nouveaux moyens de transports, dans le contexte du XIX<sup>e</sup> siècle, révolutionnent le voyage, puisque c'est grâce à eux si Phileas Fogg parvient à réussir son tour du monde.

Tournier présente dans son *hyper hyper texte* (pour reprendre les termes genettiens) un Robinson renouvelé par la modernité, avec une vision philosophique qui renverse les valeurs colonialistes pour faire l'apologie d'un monde heureux et libre, représenté par l'indigène Vendredi.

Marineau, pour sa part, propose le récit guerrier d'un jeune immigrant libanais, qui fuit la ville de Beyrouth avec une jeune fille et son frère de 8 mois, route difficile et dangereuse, dont la finalité en laissera plus d'un amer. On suit aussi le début de son parcours au Québec, un pays loin du sien, autant géographiquement que culturellement. Ce sont les discours sur la différence, l'amitié, l'amour et la résilience qui étaient mis de l'avant ici.

Les périples des personnages les force à s'interroger sur leur univers et leur place dans le monde ; par leurs déplacements et leur contact avec l'étranger, ils découvrent des nouvelles facettes d'eux-mêmes, qu'ils ignoraient jusqu'alors. Force est de constater, une fois de plus, que la littérature est non seulement une manière de rendre compte de l'histoire, mais elle agit autrement, puisqu'elle promeut un monde, une idéologie, une culture. Par-là, nous voulons transmettre l'idée que la littérature est plus qu'une fiction, puisqu'elle repense la vie en permettant les questionnements du monde qu'elle met en place. C'est précisément ces réflexions qui sont mises de l'avant dans le troisième chapitre, puisque les personnages, confrontés à la nouveauté et à l'altérité, doivent repenser leur rapport à l'autre, quel que soit sa nature.

Si, dans ce mémoire, il a été question de l'autre en fonction de notre réalité d'Occidentaux, il serait pertinent de voir et comprendre le point de vue orientaliste de la culture dans un corpus jeunesse. Existe-il un équivalent à ce niveau? C'est pourquoi, en guise d'ouverture, nous aimerions aborder en ce sens la littérature de jeunesse orientale, souvent inexplorée, puisque nous sommes issus d'une tradition littéraire occidentale. Comment sont traités les savoirs dans cette perspective, où les connaissances et les références ne sont pas les mêmes? À travers cette question, nous pourrions ouvrir la réflexion au rôle, voire à l'importance de la transmission de la culture orientale dans les œuvres littéraires de cette partie du monde.

Par exemple, si nous savons peu de choses de la littérature asiatique, nous pouvons constater, avec celle qui se rend à nous (les œuvres les plus populaires), que les formes sont parfois très différentes de ce que nous connaissons (par exemple, les mangas ou les anime, au Japon). Qu'est-ce que ces œuvres nous disent de la culture et des savoirs?

Autrement dit, l'idée est de voir comment ce corpus littéraire différent, en marge de la littérature que l'on connaît, est aussi légitime au sein de la tradition littéraire. Aussi, comment joue-t-il avec les savoirs et permet-il de rendre compte du monde différemment? Comment se présente la littérature de jeunesse orientale, finalement. Est-elle influencée par l'Occident?

Il est donc évident, à la lumière de ce mémoire, que la littérature de jeunesse mérite d'être étudiée autrement, et qu'elle est aussi admissible qu'un texte pour « adulte ». L'étude des savoirs dans trois romans d'aventure jeunesse n'est que le mince portrait d'une littérature qui se doit d'être mieux explorée par les chercheurs universitaires. Il est clair que les textes que nous lisons enfants forment les individus que nous devenons par la suite, puisque qu'ils ouvrent la porte à de nouvelles idées, de nouvelles cultures, de nouvelles avenues. Il faut alors penser la littérature comme l'intermédiaire entre la fiction et la réalité du monde.

Rappelons enfin que la littérature de jeunesse est faite pour permettre au jeune lecteur d'acquérir une compétence, en limitant justement ses zones d'incompétence. C'est elle aussi qui a pris par la main les naïfs lecteurs que nous étions et qui, pas à pas (page à page), a construit en nous les fondements d'une expertise. Elle nous a fait lecteurs et elle a fait écrivains quelques-uns d'entre nous.

(Nières-Chevrel,

2002,

114)

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Marineau, Michèle, *La route de Chlifa*, Montréal, Québec-Amérique, coll. « Titan », 1992, 246 p.

Tournier, Michel, *Vendredi, ou la vie sauvage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Jeunesse », 1972, 191 p.

Verne, Jules, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de Poche », 2000[1872], 316 p.

### Sur la littérature jeunesse

Beckett, Sandra L., *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espaces littéraires études », 317 p.

Escarpit, D. et Vagné-Lebas M. et al., *La littérature d'enfance et de jeunesse : État des lieux*, Paris, Hachette, 1988, 270 p.

Hamel, Yan, « La guerre pour la jeunesse », *Voix et Images*, vol. 37, no.2, 2012, p. 83-94, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/1008577ar>>, consulté le 23 septembre 2014.

Nières-Chevrel, Isabelle, « Faire une place à la littérature de jeunesse », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002, n.1, vol. 102, p. 97-114, en ligne, <<http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2002-1-page-97.htm>>, consulté le 20 août 2016.

-----, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, coll. « Passeurs d'histoires », 2009, 238 p.

Prince, Nathalie, *La littérature de jeunesse en question*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2009, 247 p.

-----, *La littérature de jeunesse : Pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, 240 p.

Sorin, Noëlle, « La figure de l'étranger dans les collections pour la jeunesse chez Hurtubise HMH », *Bulletins de l'Arice*, n° 40, 2004, p. 33-43, en ligne, <http://www.unifr.ch/ipg/arice/assets/files/ARICBulletin/2004No40/Sorin.pdf>, consulté le 15 août 2016.

### Sur le savoir

Clamen, Michel, *Jules Verne et les sciences : cent ans après*, coll. « Regards », Paris, Belin, 2005, 217 p.

Coquio, Sophie et Salado, Régis, *Fiction et connaissance : Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998, 431 p.

Rancière, Jacques, *Les mots de l'histoire, poétique du savoir*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXe siècle », 1992, 213 p.

Seginger, Gisèle et Matsuzawa, Kazuhiro [dir. publ.], *La Mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, 345 p.

Pierssens, Michel, *Savoirs à l'œuvre, essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, 185 p.

Thorel-Cailleteau, Sylvie, *Fictions du savoir, savoirs de la fiction : Flaubert, Goethe, Melville*, Paris, PUF, coll. « CNED », 2011, 175 p.

### Sur la géographie

Baron, Christine « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, mai 2011, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>>, consulté le 2 septembre 2015.

Brosseau, Marc et Cambron, Micheline, « Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 525-547, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/008205ar>>, consulté le 25 mars 2016.

Collot, Michel, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>>, consulté le 8 décembre 2015.

Dupuy, Lionel, *Itinéraire d'un voyage initiatique : Le Tour du monde en 80 jours de Jules Verne*, France, La Clef d'Argent, 2002, 32 p.

-----, *Géographies, le territoire et ses paradoxes*, Orthez, Éditions Astrobellarra/ Le grand Chardon, 2013, 166 p.

-----, *Jules Verne : la géographie et l'imaginaire*, Aiglepierre, La Clef d'Argent, coll. « KhThOn », 2013, 141 p.

Hibbs, Solange et Ballesté, Jacques, *Le voyage comme source de connaissance et d'utopies au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, France, Lansman Éditeur, coll. « Lettres, langages et Arts », 2013, 209 p.

Onfray, Michel, *Théorie du voyage : poétique de la géographie*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de poche », 2007, 125 p.

Rajotte, Pierre, « Rendre l'espace lisible : le récit de voyage au XIX<sup>e</sup> siècle », *Studies in Canadian literature*, vol. 23, no 1, 1998, p.128-148, en ligne, <<http://journals.hil.unb.ca.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/index.php/scl/article/view/8276/9339>>, consulté le 10 octobre 2015.

Simona Jiša, « Le « dévoyage » : modernités des rapports entre le moi et l'espace », *Acta fabula*, vol. 14, n° 2, Notes de lecture, Février 2013, <<http://www.fabula.org/acta/document7530.php>>, consulté le 28 mars 2016.

Venayre, Sylvain, *La gloire de l'aventure, Genèse d'une mystique moderne 1850-1940*, Paris, Aubier, coll. « Historique », 2002, 350 p.

Venayre, Sylvain et Weber, Anne-Gaëlle (dir. publ.), *Lieux communs du voyage*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Les cahiers du XIX<sup>e</sup> siècle », 2010, 242 p.

Weber, Anne-Gaëlle, *À beau mentir qui vient de loin : savants, voyageurs et romanciers au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion éditeurs, 2004, 428 p.

## Sur l'altérité

Augé, Marc, *Le Sens des autres*, Paris, Fayard, 1994, 199 p.

Castillo Durante, Daniel, « Les Enjeux de l'altérité et la littérature », *La Littérature et le dialogue interculturel*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p.3-17,

en ligne, <<http://www.erudit.org/livre/CEFAN/1997-1/000516co.pdf>>, consulté le 16 juillet 2016.

Harel, Simon (dir. publ.) *L'étranger dans tous ses états : enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1992, 190 p.

Jodelet, Denise, « Formes et figures de l'altérité », *L'Autre : Regards psychosociaux*, Grenoble, Presses de l'Université de Grenoble, coll. « Vies sociales », 2005, p.23-47, en ligne, <[http://classiques.uqac.ca/contemporains/jodelet\\_denise/forme\\_figure\\_alterite/forme\\_figure\\_alterite\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/jodelet_denise/forme_figure_alterite/forme_figure_alterite_texte.html)>, consulté le 20 juillet 2014.

Lévinas, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Saint-Clément-la-Rivière, Éditions Fata Morgana, 1995, 182 p.

Letellier, Josiane, « Identité et ouverture à l'altérité : le rôle de la littérature », *Québec français*, no.146, 2007, p.77-79, en ligne, <<http://www.erudit.org/culture/qfio76656/qfi177604/46584ac.html?vue=resume>>, consulté le 21 août 2013.

Sabatier, Colette, Melewska, Hanna, Tanon, Fabienne (dir. publ.), *Identités, acculturation et altérité*, Paris, L'Harmattan, 2002, 290 p.

Sainte-Marie, Sophie, « L'altérité chez Michèle Marineau. Perspectives identitaires et multiculturelles », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1996, 90 f.

Staszak, Jean-François, « La construction de l'imaginaire occidental de l'Ailleurs et la fabrication des *exotica*—le cas des *toi moko moris* », *Geografia de los imaginarios*, Barcelone/Mexico, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2012, p. 179-210

### Sur le roman

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel Gallimard », 1978, 488 p.

Baron, Christine, *La pensée du dehors : Littérature, philosophie, épistémologie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007, 267 p.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 292 p.

Bourneuf, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol.3, no.1, p.77-94, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/500113ar>>, consulté le 20 novembre 2013.

Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *L'univers du roman*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1981, 250 p.

Boyer, Alain-Michel et Couégnas, Daniel, *Poétiques du roman d'aventures*, France, Éditions Cécile Defaut, coll. « Horizons Comparatistes », 2004, 295 p.

Boyer, Alain-Michel, *Les Paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008, 128 p.

Denizeau, Marie-Thérèse, « Vendredi, le héros détourné », *Littérature*, no.92, « Le montage littéraire », 1993, p.60-68, en ligne, <[http://persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_00474880\\_1993\\_num\\_92\\_4\\_2302](http://persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_00474880_1993_num_92_4_2302)>, consulté le 11 octobre 2013.

Encyclopédie Larousse, *Bande dessinée*, En ligne, <[http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/bande\\_dessin%C3%A9e/171232](http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/bande_dessin%C3%A9e/171232)>, consulté le 25 août 2015.

Encyclopédie Larousse, *Le roman d'aventures*, en ligne, <[http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/roman\\_daventures/176581](http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/roman_daventures/176581)>, consulté le 16 septembre 2015.

Engélibert, Jean-Paul, *La postérité de Robinson Crusoé : Une mythe littéraire de la modernité, 1954-1986*, Genève, Librairie Droz S.A, 1997, 352 p.

Esquenazi, Jean-Pierre, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité?* Paris, Éditions Hermès-Lavoisier, 2009, 201 p.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1982, 574 p.

Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque : Un état de texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, Paris, Éditions Mouton, 1973, 428 p.

Jouve, Vincent. *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus, Lettres », 2010 [1997], 190 p.

Michel, Johann, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricoeurien d'identité narrative aux sciences sociales », *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XLI, N° 125, 2003, p. 125-142, en ligne, <<http://ress.revues.org/562>>, consulté le 10 juillet 2016.

Michon, Jacques, « Heureux qui comme Ulysse... », *Voix et Images*, Vol.11, No.1, 1985, p.135-139, en ligne, <<http://id.erudit.org/ierudit/200547ar>>, consulté le 5 juillet 2016.

Migueluez, Roberto, Narration, connaissance et identité chez Paul Ricoeur, *Philosophiques*, vol. 14, n° 2, 1987, p. 425-433, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/027021ar>>, consulté le 16 juillet 2016.

Popovic, Pierre, « Le différend des cultures et des savoirs dans l'incipit de *Bonheur d'occasion* », *Bonheur d'occasion au pluriel : Lecture et approches critiques*, Québec, Nota Bene, 2010 [1999], p. 15-52.

Rivière, Jacques, *Le roman d'aventures*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, 120 p.

Stevenson, Robert Louis, *Essais sur l'art de la fiction*, traduction de France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, Éditions Payot, 1992, 439 p.

Studenty, Christophe, *L'invention de la vitesse : France, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1995, 408 p.

Rabau, Sophie et Garric, Henri, Sortir du temps : la littérature au risque du hors-temps. Page réalisée en lien avec le Séminaire « Sortir du temps », en ligne, <[http://www.fabula.org/atelier.php?Sortir\\_du\\_temps\\_%3A\\_la\\_litt%26acute%3Brature\\_au\\_risque\\_du\\_hors-temps](http://www.fabula.org/atelier.php?Sortir_du_temps_%3A_la_litt%26acute%3Brature_au_risque_du_hors-temps)>, consulté le 20 juin 2016.

Tadié, Jean-Yves *Le roman d'aventures*, Paris, Gallimard, 2013[1982], 219 p.

Tournier, Michel, *Le vent paralet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, 312 p.

Vierne Simone, Le voyage initiatique, *Romantisme*, n°4. 1972, p. 37-44, en ligne, <[www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1972\\_num\\_2\\_4\\_5402](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1972_num_2_4_5402)>, consulté le 13 juillet 2016.