AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITÉ DE METZ

UFR Lettres et sciences humaines

Département des Sciences du langage

LES ROBINSONNADES EN LITTÉRATURE DE JEUNESSE CONTEMPORAINE : GENRE ET VALEURS

THÈSE

de Doctorat en Sciences du langage,

Nouveau régime

Anne LECLAIRE-HALTÉ

Sous la direction de

André PETITJEAN,

Professeur à l'Université de Metz

15 Décembre 2000

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ

031 408713 7

LES ROBINSONNADES EN LITTÉRATURE DE JEUNESSE CONTEMPORAINE : GENRE ET VALEURS

THÈSE

de Doctorat en Sciences du langage,

Nouveau régime

Anne LECLAIRE-HALTÉ

Sous la direction de

André PETITJEAN,

Professeur à l'Université de Metz

15 Décembre 2000

UNIVERSITÉ DE METZ
S.C.D.
N° Inv. 2000014L
Cote L/Mz 00/4
Loc. Magasin

A Jean-François, Pierre et Antoine

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement :

mon père, pour ses incursions chez les bouquinistes à seule fin de me fournir en robinsonnades anciennes ;

Marie-Noëlle Honnert et Christian Sergeant, pour l'aide apportée en fin de parcours ;

tous mes collègues de l'I.U.F.M. de Metz, en particulier Monique Michel, Pierre Peroz et Marie-Christine Vinson, pour leur soutien amical, tant matériel et intellectuel que psychologique ;

Jean-François pour sa patience infinie et son écoute ;

la revue Pratiques *que j'ai croisée au début de ma carrière d'enseignante et sans laquelle ce travail n'existerait sans doute pas ;*

André Petitjean enfin, qui par sa culture des textes, sa curiosité intellectuelle et sa disponibilité m'a guidée, stimulée et soutenue tout au long de ces années de travail.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements

Table des matières

INTRODUCTION 11

PREMIÈRE PARTIE
APPROCHE EXTERNE

CHAPITRE I : HISTORIQUE DU GENRE ET DE SES VALEURS EN LITTÉRATURE DE JEUNESSE 31

1. LE TEXTE-SOURCE : *ROBINSON CRUSOE* 33
   1.1. Les circonstances de la parution du roman 33
   1.2. Les valeurs dans *Robinson Crusoé* 37
      1.2.1. Valeurs sociales et politiques 37
      1.2.2. Valeurs religieuses 40

2. LES ROBINSONNADES POUR LA JEUNESSE AUX XVIIIe ET XIXe SIÈCLES 43
   2.1. L'essor du genre et ses causes 43
   2.2. Les valeurs liées au genre à travers l'étude de deux exemples 47
      2.2.1. *Le Robinson suisse* de J.R. Wyss 47
      2.2.2. *L'Ile mystérieuse* de Jules Verne 51

3. LES ROBINSONNADES POUR LA JEUNESSE AU XXe SIÈCLE 55
   3.1. Les robinsonnades avant 1950 56

3.2. Les robinsonnades après 1950 60
3.2.1. Place du genre dans la production pour la jeunesse 60
3.2.2. Valeurs dans les robinsonnades après 1950 63
3.2.2.1. Evolutions et constantes par rapport aux textes antérieurs 64
3.2.2.2. Valeurs dans Sa Majesté des Mouches *de William Golding* 68

CHAPITRE II : ANCRAGE INSTITUTIONNEL 72

1. LE CHAMP DE LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE CONTEMPORAIN 77
1.1. Les sous-champs de la littérature de jeunesse 78
1.1.1. Production restreinte 81
1.1.2. Production moyenne 84
1.1.3. Production de masse 85
1.2. Le lectorat à travers la production 88
1.2.1. Age et scolarisation 88
1.2.2. Dimension psychologique 90
1.2.3. Déterminations familiales 93
1.3. Fonctions et valeurs actuelles de la littérature de jeunesse 96
1.3.1. Fonctions 96
1.3.2. Valeurs 100

2. PLACE DES ROBINSONNADES DU CORPUS DANS LE CHAMP 103
2.1. Présentation des collections dans les catalogues 104
2.1.1. Nom de la collection 104
2.1.2. Texte de présentation de la collection 106
2.1.3. Organisation interne de la collection 108
2.1.4. Prix et ciblage de la collection 110
2.2. Approche péritextuelle 111
2.2.1. Les premières de couverture 112
2.2.1.1. Niveau plastique 112
2.2.1.2. Niveau iconique 119

2.2. 1.3. Niveau linguistique 122
2.2.2. Les quatrièmes de couverture 125
2.2.3. Le péritexte interne 132
2.2.3.1. Péritexte éditorial 132
2.2.3.2. Péritexte auctorial 138

DEUXIÈME PARTIE
APPROCHE INTERNE

CHAPITRE III : STRUCTURE ET VALEURS 147

1. DESCRIPTION D'ENSEMBLE 150
1.1. Macrostructure, genre et valeurs 150
1.1.1. Macrostructure 150
1.1.2. Situation finale et axiologisation 155
1.1.3. Structure et encadrement évaluatif 159
1.2. La robinsonnade comme enchaînement de séquences thématico-narratives 163
1.2.1. Quelques descriptions existantes 163
1.2.2. Séquences initiale et finale 166
1.2.3. Déplacement 167
1.2.3.1. Fonction qualifiante du déplacement 169
1.2.3.2. Fonction classifiante du déplacement 171
1.2.3.3. Fonction axiologisante du déplacement 174
1.2.4. Le séjour sur l'île 177
1.2.4.1. L'arrivée sur l'île 177
1.2.4.2. La durée du séjour sur l'île 179
1.2.4.3. L'espace de l'île 181
1.2.4.4. Les personnages sur l'île 183
1.2.5. La séquence du sauvetage 192

2. LE SÉJOUR SUR L'ILE 198
2.1. Les programmes narratifs des robinsons 198
2.1.1. PN de base *retour à la civilisation* 200
2.1.1.1. PN d'usage survie immédiate 201
2.1.1.2. PN d'usage organisation 202
2.1.1.3. PN d'usage départ en bateau construit sur place *et* départ à pied 203
2.1.2. PN de base *vie sur l'île* 205
2.1.3. Un cas particulier : *Vendredi ou la Vie sauvage* 208
2.2. Les modalités 211
2.2.1. Le croire et le devoir 211
2.2.1.1. Le croire 211
2.2.1.2. Le devoir 215
2.2.2. Le vouloir 222
2.2.3. Le pouvoir 228
2.2.3.1. Opposants 228
2.2.3.2. Adjuvants 234
2.2.4. Le savoir 245
2.2.4.1. Deux grands types de savoirs 245
2.2.4.2. Difficultés dans le recours aux savoirs 253
2.2.4.3. Origine des savoirs 255

CHAPITRE IV : JEUX DE VOIX ET VALEURS 263

1. JEUX TEMPORELS ET AXIOLOGISATION 267
1.1. Vitesse 267
1.1.1. Mesure du temps sur l'île 267
1.1.2. Vitesse 271
1.2. Ordre 274
1.2.1. Analepses externes 274
1.2.2. Analepses internes 279
1.2.3. Prolepses 283

ERRATA

PAGE	LIGNE	AU LIEU DE	LIRE
18	9, 11, 13, 16, note 8	etc.	, etc.
22	14	Defœ	Defoe
53	25	acquierent	acquièrent
68	3	britanniques	Britanniques
69	20	. (1997 : 337-338).	. (1997 : 337-338)
78	17	. (1992 : 202).	. (1992 : 202)
136	21	littrature	littérature
142		Cadrage externe	Approche interne
165	18	1992.93b	1992-93 b
254	25	Les naufragés	les naufragés
259	1	occidentaux	Occidentaux
311	20	ne se se projette	ne se projette
342	30	occidentaux	Occidentaux
346	4	transforme, en	transforment en
353	8	occidentaux	Occidentaux
386	25	autour l'impossibilité	autour de l'impossibilité
458	27	n'est-ce-pas	n'est-ce pas
476	22	*:*	:
485	34	1985	1988

Une référence bibliographique n'a pas été imprimée et est à ajouter à la fin de la dernière page :
WEBER Max (1905) 1964 : *L'Ethique protestante et l'Esprit du capitalisme*, Paris, Plon.

2. MARQUES LINGUISTIQUES D'ÉVALUATION 285
2.1. Subjectivèmes 285
2.2. Marques du discours moral et énoncés gnomiques 287
2.3. Marques de comparaison et de délibération 290
3. LA VOIX ÉVALUATIVE DES PERSONNAGES 295
3.1. Manifestations des voix évaluatives de personnages 295
3.1.1. Paroles et pensées de personnages rapportées directement 295
3.1.1.1. Paroles et pensées rapportées sous forme d'écrit 295
3.1.1.2. Monologues et dialogues 300
3.1.2. Perceptions et pensées représentées 303
3.1.2.1. Marqueurs de premier rang 304
3.1.2.2. Marqueurs de second rang 307
3.1.2.3. Cas d'ambiguïté d'attribution du point de vue 309
3.2. Rôle axiologique des voix de personnages 311
3.2.1. Voix des robinsons 311
3.2.1.1. Voix de robinsons et système de sympathie 311
3.2.1.2. Voix de robinsons et dispositifs axiologisants 314
3.2.2. Voix des autres personnages 320
4. LA VOIX ÉVALUATIVE DU NARRATEUR 326
4.1. Le narrateur autodiégétique de *Ma Montagne* 327
4.1.1. Repérage de la voix narratoriale 327
4.1.2. Interventions axiologisantes 331
4.2. Les narrateurs hétérodiégétiques 334
4.2.1. Repérage de la voix narratoriale 335
4.2.2. Marquage axiologique de la voix narratoriale 340
4.2.2.1. Seconds plans commentatifs à l'imparfait ou au présent 340
4.2.2.2. Ironie 346
4.2.2.3. Voix du narrateur et orientation générale du roman 351

CHAPITRE V : DESCRIPTIONS, TEXTES D'ACTION, DIALOGUES ET VALEURS 357

1. LES DESCRIPTIONS 358

1.1. Les énumérations 360

1.1.1. Corpus d'énumérations 361

1.1.2. Etude du corpus 365

1.1.2.1. Structure des énumérations 365

1.1.2.2. Place des énumérations 369

1.1.2.3. Contenu des énumérations et valeurs 370

1.2. Les descriptions de personnages 373

1.2.1. Les descriptions de robinsons 373

1.2.1.1. Descriptions avant l'arrivée dans le nouveau lieu 374

1.2.1.2. Descriptions en fin de roman 380

1.2.1.3. Descriptions internes non-évolutives 383

1.2.1.4. Descriptions internes évolutives 385

1.2.2. Les descriptions d'indigènes 390

1.3. La description de l'espace 394

1.3.1. Fonction mimésique des descriptions 394

1.3.1.1. Motivation des descriptions 395

1.3.1.2. Objets de description 398

1.3.2. Fonction mathésique des descriptions 405

1.3.2.1. Descriptions narratoriales 406

1.3.2.2. Descriptions actoriales 410

1.3.3. Fonction évaluative des descriptions 413

1.3.3.1. Descriptions orientées positivement 413

1.3.3.2. Descriptions orientées négativement 416

1.3.3.3. Descriptions ambivalentes 419

2. LES TEXTES D'ACTION ET LES DIALOGUES 422

2.1. Les textes d'action 422

2.1.1. Typologie des textes d'action dans les robinsonnades 422

2.1.1.1. Textes injonctifs 423

2.1.1.2. Relations d'actions 425

2.1.1.3. Récits 426

2.1.2. Axiologisation interne des textes d'action 429
2.1.2.1. Marquage en ouverture et fermeture de séquence 429
2.1.2.2. Axiologisation et déroulement des actions 431
2.1.2.3. Effets de brouillage 434
2.1.3. Axiologisation externe des textes d'action 436
2.1.3.1. Présence du même acteur dans plusieurs textes d'action 436
2.1.3.2. Mise en scène d'acteurs différents 439

2.2. Les dialogues 444
2.2.1. Echanges de présentations 445
2.2.2. Echanges didactiques 447
2.2.2.1. Dialogues d'apprentissage 448
2.2.2.2. Interview 450
2.2.3. Echanges dialectiques 452
2.2.4. Echanges polémiques 455

CONCLUSION 462

BIBLIOGRAPHIE 478

INTRODUCTION

Le genre de la robinsonnade existe, si l'on en juge par le nombre de travaux anciens et récents qui portent tant sur des récits relevant de la littérature générale[1] que sur des textes appartenant à la production pour la jeunesse. Les études consacrées à ces derniers concernent toutefois essentiellement les romans des XVIIIe et XIXe siècles[2]. Les robinsonnades du XXe siècle relevant de la littérature de jeunesse ne sont prises en compte par la critique qu'à travers certaines œuvres d'auteurs légitimés comme *Sa Majesté des Mouches* de William Golding (1954) et *Vendredi ou la Vie sauvage* de Michel Tournier (1971) ; on peut noter que la première n'a pas été écrite spécifiquement pour un jeune lectorat et que la seconde, publiée en collection pour la jeunesse, suscite bien moins d'intérêt chez les critiques que *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, du même auteur, qui paraît en littérature générale. Or, même si le genre, en littérature de jeunesse, est bel et bien sorti de son âge d'or, il continue à exister et un certain nombre de titres parus récemment

---

[1] Pour les robinsonnades les plus anciennes nous renvoyons aux travaux de Blaim (1990) et Racault (1991). Trois ouvrages récents proposent par ailleurs un parcours du genre : Green (1990), Weber (1993), Brosse (1993). Un numéro de la revue *Autrement* coordonné par Lise Andries (1996) a aussi été consacré à Robinson. Mentionnons enfin la thèse de Jean-Paul Engélibert (1997).

[2] Nous pensons à l'article d'Isabelle Nières (1985) ainsi qu'aux travaux de Danielle Dubois-Marcoin. Par ailleurs, Jules Verne ayant écrit quelques robinsonnades, un certain nombre d'études qui lui sont consacrées abordent également le genre : Compère (1977), Buisine (1978), Chelebourg (1993).

dans ce champ peuvent y être rattachés. Nous nous proposons donc de le décrire dans son état actuel, tel qu'il se manifeste en littérature de jeunesse éditée en France.

Cette description du genre inclut une focalisation particulière sur le traitement des valeurs qu'il opère. En effet, tous les critiques s'accordent, à propos des robinsonnades écrites jusqu'aux premières années du XXe siècle, pour souligner leur visée didactique et idéologique. Marc Soriano par exemple compare la robinsonnade à un jeu éducatif (il la traite aussi de mythe pédagogique), qui confronte l'enfant à une certaine image de l'homme et de la société, à l'adulte qu'il va devenir :

> *A chaque progrès de la science et de la technique, à chaque idéologie, à chaque groupe social, parfois à chaque groupe professionnel, à chaque époque, correspondront bientôt de nouveaux Robinsons.* (1975 : 197)

La robinsonnade a été pendant longtemps, en littérature de jeunesse, considérée comme une machine à diffuser des savoirs et à générer des valeurs. Cela se vérifie-t-il encore aujourd'hui ? Si tel est le cas, quelles sont ces valeurs ? Dans quelle mesure le genre est-il affecté par les changements idéologiques caractérisant l'ensemble de la littérature de jeunesse ces trente dernières années, changements que nous évoquerons dans le deuxième chapitre ? Présente-t-il l'inversion des valeurs que l'on peut noter dans les robinsonnades contemporaines publiées en littérature générale ? Lise Andries, commentant l'évolution du genre, remarque en effet que ces dernières

> *s'inscrivent toutes sur fond de distanciation parodique ou de désenchantement progressif* (1996 : 23).

alors que Monique Brosse écrit, elle aussi :

> *La suite des récits robinsoniens, de Defoe à Verne, à Tournier, à bien d'autres, s'inscrit dans une diachronie, si bien qu'elle relève du mythe dynamique, ou évolutif, bien connu des sociologues, servant à exprimer l'idéologie d'une communauté. Le mythe de Robinson a servi de support à de nombreuses robinsonnades sociales, à des réflexions utopiques variées. Après un certain essoufflement, ce mythe reprend de nos jours une nouvelle vigueur avec le temps de la contestation des valeurs crusoéennes traditionnelles (...).* (1993 : 6)

Quant à Engélibert, auteur du travail le plus récent et le plus complet sur les robinsonnades contemporaines, il montre en quoi les neuf romans de son corpus présentent

une inversion du mythe de Robinson et servent plus à la contestation et à la déstabilisation qu'à l'établissement d'un ordre :

> *Il semble que la robinsonnade s'acharne à se déconstruire en conservant systématiquement les thèmes sur lesquels elle s'est développée. Interrogations sur la vie sociale, en termes socio-économiques ou politiques, sur la transcendance, en termes théologiques ou métaphoriques, sur l'individu enfin, demeurent à son principe, mais le système d'oppositions qui les organisait et permettait d'y répondre ne tient plus ; elles sont désormais déliées, désarticulées, démembrées.* (1997 : 84)

Notre objectif est donc double : définir le genre dans ses manifestations en littérature de jeunesse contemporaine et en évaluer la dimension didactique et idéologique, en mettant en particulier en lumière les dispositifs textuels qui permettent l'émergence des valeurs dans les robinsonnades étudiées. Ces dispositifs ne sont pas spécifiques au genre ; si nous montrons, dans le cadre de ce travail, quelle configuration ils prennent dans les robinsonnades, c'est-à-dire comment ils investissent le genre, ils peuvent intervenir dans tout autre récit. Le cadre d'analyse que nous proposons et que nous avons construit en nous référant à des travaux évoqués plus loin, est exportable à d'autres textes.

Notre projet n'est pas d'élaborer une théorie générale du genre ou de la valeur. Nous avons cependant besoin de préciser ces deux notions sur la relation desquelles nous reviendrons au cours de notre travail. Pour l'instant, nous envisageons les genres comme des classifications de discours fondées sur des critères qui peuvent relever de champs théoriques très hétérogènes. Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni,

> *tout genre se définit comme une constellation de propriétés spécifiques, que l'on peut appeler des « typologèmes », et qui relèvent d'axes distinctifs hétérogènes (syntaxiques, sémantiques, rhétoriques, pragmatiques, extralinguistiques, etc.).* (1980 : 170)

Karl Canvat (1999) souligne la diversité des typologèmes selon les auteurs de référence : Jean-Marie Schaeffer (1989), André Petitjean (1991), Dominique Maingueneau (1996) distinguent en effet chacun des axes spécifiques pouvant servir à caractériser un genre. Pour notre part, nous nous appuierons sur les propositions d'André Petitjean, qui, recensant

et classant les différentes théories convoquées pour décrire les variations génériques, énumère quelques grands typologèmes :

— l'ancrage institutionnel dans lequel le texte s'inscrit
— l'intention communicationnelle
— le mode énonciatif du texte produit
— son organisation formelle
— son contenu thématique.

Chaque nom générique n'utilise pas tous ces niveaux d'analyse, mais en choisit certains, opère une hiérarchisation, installe une dominante. Nous reviendrons en fin d'introduction sur la façon dont nous avons recouru à ces typologèmes pour structurer notre travail, et dont nous les avons articulés à la recherche des valeurs et de leur mode d'inscription dans les romans étudiés.

A propos de la valeur, il nous faut souligner d'abord la multiplicité des acceptions du terme, dont voici quelques exemples. La valeur est le caractère mesurable d'un objet susceptible d'être échangé, désiré : c'est ainsi que l'on parle de la valeur d'un terrain, d'un objet de valeur, des valeurs boursières. Le mot peut renvoyer aussi à une évaluation positive que l'on porte sur un objet, jugé estimable selon les normes d'un groupe social défini, et est alors synonyme de qualité. Il désigne également les normes elles-mêmes, en tant qu'éléments de référence dans la conduite et les jugements : il est question des valeurs d'une société, d'un parti politique, de leur système de valeurs. Dans certains domaines, le terme est utilisé pour parler d'une mesure, par exemple en musique celle de la durée des notes et des silences, ou en peinture celle des degrés d'intensité dans les couleurs. Selon les champs théoriques (philosophie, logique, économie, sociologie, psychologie etc.), les valeurs sont définies et classées de manière différente. Ainsi, en psychologie, Milton Rokeach[3] qui définit la valeur comme la croyance qu'un mode de conduite ou un but de l'existence est personnellement ou socialement préférable à un autre, propose une typologisation en valeurs terminales et valeurs instrumentales. Les valeurs terminales

[3] Ce professeur de psychologie américain est cité dans l'article de Jacques Lecomte (1998).

correspondent aux buts généraux de l'existence et se subdivisent en valeurs personnelles (confort, liberté, joie, amitié...) et valeurs sociales (égalité, paix...). Les valeurs instrumentales guident l'action : ce sont les valeurs morales (courage, honnêteté, politesse...) et les valeurs de compétence (intelligence, indépendance, ambition). Dans un autre champ, celui de la philosophie de l'éducation, Olivier Reboul (1992) opère une triple distinction. Il distingue d'abord les valeurs qui sont les buts de l'éducation : elles se subdivisent en valeurs traditionnelles (privilégiant l'intégration au milieu et la fidélité au passé) et valeurs plus modernes (esprits critique et de responsabilité, autonomie...). Viennent ensuite les valeurs nécessaires à l'éducation, les valeurs qui sont en quelque sorte les moyens de cette dernière : obéissance, respect, esprit de discipline pour les plus traditionnelles, esprit d'initiative et créativité pour les plus modernes. Enfin, certaines valeurs sont des critères de jugement : l'enfant est évalué, selon le degré de modernité, à l'aune de la sagesse, de l'attitude chrétienne et de l'esprit studieux ou bien de la débrouillardise, de l'esprit d'équipe et d'initiative. Et même au sein d'un même champ, les typologies varient selon les théoriciens, les objectifs poursuivis par la description : tout ceci fait que la notion de valeur se révèle labile.

Dans quel cadre nous situons-nous alors quand nous parlons des valeurs dans les robinsonnades ? Nous nous référons essentiellement aux travaux de A.J. Greimas et Philippe Hamon. Greimas (1983[4] et 1993) montre bien comment s'effectue le passage de la valeur prise au sens saussurien, c'est-à-dire comme sens constitué par la mise en relation d'un signe avec d'autres signes du même système, à la valeur dans son acception axiologique. Linguistiquement il la définit d'abord comme un sème, une virtualité parmi d'autres servant à constituer un lexème. Seule la manifestation discursive permet de préciser les virtualités retenues, c'est-à-dire les valeurs du lexème, qui se fixent dans le point syntaxique qu'est l'objet. La valeur n'est donc perceptible en tant que telle qu'une fois inscrite dans la structure syntaxique, et la valeur investie dans l'objet devient une valeur pour le sujet à partir du moment où celui-ci vise l'objet :

---

[4] Nous nous référons au chapitre de *Du sens II* intitulé « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur ».

> *(...) dans la mesure où l'énoncé élémentaire peut se définir comme relation orientée engendrant ses deux termes-aboutissants — le sujet et l'objet —, la valeur qui s'investit dans l'objet visé sémantise en quelque sorte l'énoncé tout entier et devient du coup la valeur du sujet qui la rencontre en visant l'objet, et le sujet se trouve déterminé dans son existence sémantique par sa relation à la valeur. Il suffira donc, dans une étape ultérieure, de doter le sujet d'un* vouloir-être *pour que la* valeur du sujet, *au sens sémiotique, se change en* valeur pour le sujet, *au sens axiologique de ce terme.* (1983 : 23)

Nous nous inspirons de cette réflexion pour définir la valeur comme une préférence qu'un sujet marque pour un objet ; nous réservons donc ce terme à tout ce qui est axiologisé positivement par le sujet (on pourra appeler anti-valeur ce que celui-ci axiologise négativement).

Aux valeurs de quel sujet nous intéressons-nous ? Celui-ci, actant défini par la relation qu'il entretient avec cet autre actant qu'est l'objet, peut s'incarner en diverses instances textuelles, selon le niveau d'analyse auquel on se situe. Jean Peytard (1982 : 140), dans un schéma dressant la topographie des instances du champ littéraire, en distingue trois qu'il appelle situationnelle, ergo-textuelle et textuelle. Du côté de la production, l'instance situationnelle est l'auteur, en tant qu'être défini par un nom, une biographie, un ancrage dans un contexte socio-politique. Mais la recherche des valeurs de l'auteur ne nous intéresse pas ici, puisqu'elle sort de l'approche poéticienne que nous nous sommes fixée.

Toujours en production, l'instance ergotextuelle est le scripteur, c'est-à-dire le sujet qui commet l'acte d'écrire, qui construit le texte par un travail sur le langage. Si le repérage des valeurs de l'auteur dépasse le cadre de notre recherche, par contre celui des valeurs du scripteur nous intéresse au premier chef, puisque c'est ce dernier qui préside à l'orientation axiologique globale du texte, en manipulant les instances textuelles que sont le narrateur[5] et les personnages, sujets intratextuels susceptibles eux-mêmes de manifester leurs préférences, explicitement ou de façon plus indirecte, comme nous l'évoquerons plus loin. En effet, ainsi que le souligne Laurent Danon-Boileau,

---

5 Jean Peytard fait ainsi la différence entre narrateur et scripteur : « Le premier concept réfère à une instance totalement et uniquement repérable dans le texte où elle joue son rôle dans l'instauration du récit ; le second réfère à un acte, un travail d'un sujet qui écrit, plume à la main » (1982 : 143).
Le scripteur chez Peytard peut être mis en relation avec l'Auteur Modèle (c'est-à-dire en définitive le texte), qu'Eco (1985) distingue de l'auteur empirique.

(...) si chaque type d'énoncé peut être rapporté à un énonciateur, l'enchaînement des différents énoncés, en revanche, les dépasse tous et ne peut être rapporté qu'à une instance productrice. (1982 : 43)

Déterminer les valeurs du narrateur et des personnages et étudier leur hiérarchisation aide à repérer celles du scripteur[6]. Précisons à ce propos que si ce dernier constitue une instanciation de l'auteur, il est en même temps une image construite par le lecteur, qui n'a pas d'autre choix que de « remonter » jusqu'à lui à partir du narrateur et des personnages[7].

L'objet prête aussi à quelques remarques. D'une part, tout peut être objet de préférence et il n'y a pas de valeur en soi, comme le remarque Gérard Genette :

On peut, me semble-t-il, poser en principe qu'aucune valeur d'aucune sorte n'est objective et absolue, parce que rien, par définition, ne peut présenter de « valeur », c'est-à-dire valoir quelque chose, qu'aux yeux de quelqu'un ou de quelques-uns : valoir, c'est inévitablement valoir-pour : toute valeur est, en ce sens, relative. Tel objet vaut beaucoup pour tel sujet, beaucoup moins, voire rien du tout pour tel autre. Il peut advenir, par hasard ou par nécessité, et j'y reviendrai, qu'il vaille autant pour tous, mais il ne se peut qu'il vaille (quoi que ce soit) en lui-même, indépendamment d'un ou plusieurs sujets qui l'évaluent — ou le valorisent. (1999 : 63)

D'autre part, objet et valeur, dans nos propos antérieurs, tendent à s'assimiler. Or, ils peuvent être dissociables, ce que Greimas explique avec l'exemple suivant :

Lorsque quelqu'un, par exemple, se porte acquéreur, dans notre société d'aujourd'hui, d'une voiture automobile, ce n'est peut-être pas tellement la voiture en tant qu'objet qu'il veut acquérir, mais d'abord un moyen de déplacement rapide, substitut moderne du tapis volant d'autrefois ; ce qu'il achète souvent, c'est aussi un peu de prestige social ou un sentiment de puissance plus intime. L'objet visé n'est alors qu'un prétexte, qu'un lieu d'investissement des valeurs, un ailleurs qui médiatise le rapport du sujet à lui-même. (1984 : 21)

---

[6] Maurice Couturier dit la même chose à propos du sens : « Le sens, dans un texte littéraire, n'est pas un objet idéal désincarné : c'est nécessairement un sens pour un sujet, qui, en première instance, est un personnage de roman ou un narrateur. Lire un roman suppose donc que nous identifiions les instances où s'ancrent les sens transitoires du texte. (...) Ces instances étant elles-mêmes emboîtées à différents niveaux, ainsi que je l'ai démontré tout au long de cet ouvrage, on finit toujours par déboucher sur l'instance auctoriale, par delà l'auteur impliqué imaginé par Booth. Il ne s'agit cependant pas de l'auteur réel ni de son vouloir dire, seulement de son masque, de sa figure, précisément. » (1995 : 243)

[7] C'est pourquoi on peut mettre en correspondance le scripteur tel que le définit Peytard et *la figure de l'auteur*, définie par Couturier comme « l'auteur reconstruit comme principal sujet énonciatif du texte dans l'acte même de lecture » (1995 : 22).

L'objet figuratif visé est dans ce cas à distinguer des valeurs elles-mêmes, qui sont à inférer de l'objet visé par le sujet.

Dans notre étude nous serons amenée à classer les valeurs, et pour cela nous nous référerons aux propositions de Philippe Hamon (1984) qui distingue, en s'appuyant sur les lieux de lisibilité des valeurs (sur lesquels nous revenons plus loin) :

— les valeurs *esthétiques* en rapport avec le savoir-voir d'un sujet qui évalue en termes de laid/beau, sublime/médiocre, etc. ;

— les valeurs *linguistiques* concernant le savoir-dire du sujet (vulgaire/recherché, bavard/laconique etc.) ;

— les valeurs *pragmatiques* concernant son savoir-faire (adroit/maladroit, rapide/lent, soigneux/négligent etc.) ;

— les valeurs *éthiques* concernant son savoir-vivre et ses comportements sociaux (moral/amoral, pudique/impudique etc.).

Nous ajoutons à ces quatre catégories celle des valeurs *hédoniques* concernant le savoir-jouir du sujet (agréable/désagréable, appétissant/répugnant, bon au goût/mauvais, mélodieux/discordant etc.).

Ces catégories peuvent permettre un classement des valeurs ainsi qu'un repérage de dominantes liées au genre. Mais l'on ne peut se contenter de ces dernières et leur contenu est à préciser. Nous aurons pour cela souvent recours à des substantifs désignant communément ce que l'on appelle des qualités comportementales ou morales (humanité, bonté, modération, habileté...), ou des courants de pensée (colonialisme, écologisme, impérialisme, christianisme...), surtout lorsqu'il s'agira de caractériser la portée axiologique globale de l'œuvre et d'y retrouver ou non un système de valeurs, c'est-à-dire un ensemble[8] d'idées et de principes permettant de définir une ligne de conduite pour l'homme. Précisons à ce propos que nous utiliserons ce que nous appelons les idéologèmes dans leur acception commune, notre objectif n'étant pas de faire une histoire ou une théorie des idéologies à partir des robinsonnades.

---

[8] Cet ensemble peut être défini de divers lieux institutionnels : la religion, la politique, l'école etc.

Comment la valeur (définie comme préférence d'un sujet pour un objet) s'inscrit-elle dans le texte ? Au niveau local, elle peut se manifester par un marquage explicite indiquant l'évaluation portée par un personnage ou le narrateur sur un objet. Pour ces marques évaluatives explicites, se pose la question de leur attribution à une origine, attribution qui peut être plus ou moins aisée. La valeur peut également être implicite et inférable d'un comportement, d'une action. Ainsi, dans un roman, du fait qu'un personnage donne une pièce à quelqu'un qui mendie, on peut inférer son intérêt pour plus pauvre que lui, ou plus largement son attachement à la valeur chrétienne de la charité. Ces inférences sont dépendantes des connaissances du monde du lecteur, de sa culture, de sa familiarisation avec les codes romanesques, ou sont facilitées par le cotexte. Ces valeurs locales, inscrites explicitement ou implicitement, peuvent se présenter de manière proliférante, puisqu'on a signalé plus haut que tout peut être valeur. Comment alors les hiérarchiser et accéder à la « morale » du récit ? Si nous reprenons notre exemple, comment savoir comment le scripteur axiologise la charité ? L'approuve-t-il ou la dénonce-t-il ? Cette prise de position est-elle centrale dans le roman ou n'est-elle qu'un aspect d'un système de valeurs plus large ? Comme le souligne Philippe Hamon,

> *lire, c'est non seulement « suivre » une information linéarisée, mais c'est également la hiérarchiser, c'est redistribuer des éléments disjoints et successifs sous forme d'échelles et de systèmes de valeurs à vocation unitaire et syncrétique, c'est reconstruire du global à partir du local.* (1984 : 54)

Décrire l'inscription des valeurs dans un texte, c'est, outre l'étude de leur implantation locale, la mise en évidence des dispositifs textuels permettant ce passage du local au global. Philippe Hamon travaille dans cette perspective quand il souligne, à la suite de la citation précédente, que

> *ces opérations, sans doute, se construisent, se sollicitent, se proposent au lecteur à l'occasion et à partir de certaines structures ou appareils textuels particuliers inscrits dans l'œuvre elle-même.* (1984 : 54)

Prenant comme point de départ l'évaluation inscrite dans les textes et définie comme

> *l'intrusion ou l'affleurement, dans un texte, d'un savoir, d'une compétence normative du narrateur (ou d'un personnage évaluateur) distribuant, à cette intersection, des positivités et des négativités, des réussites ou des ratages, des conformités ou des déviances, des excès ou des défauts, des*

dominantes ou des subordinations hiérarchiques, un acceptable ou un inacceptable, un convenable ou un inconvenant, etc. (1984 : 22)

il situe le personnage comme lieu textuel de prédilection pour la manifestation de la norme. Il distingue ainsi quatre grands lieux d'apparition du discours évaluatif :

— le regard des personnages (évaluation aussi bien de l'objet regardé que du savoir-voir du personnage)
— le langage des personnages (commentaire sur leur savoir-dire)
— le travail des personnages (commentaire sur leur savoir-faire)
— la relation sociale entre les personnages (évaluation de leur savoir-vivre).

Il axe sa recherche sur le repérage d'appareils normatifs installant *l'effet idéologie* dans le roman réaliste du XIXe siècle. Outre, au niveau très local, le relevé des évaluations liées aux différents savoirs des personnages mentionnés plus haut, il détermine des foyers idéologiques où se concentrent les valeurs à l'intérieur du roman, comme l'objet sémiotique (livre, tableau, œuvre musicale) et le corps. Nous nous proposons la même réflexion pour la robinsonnade contemporaine en littérature de jeunesse : y existe-t-il des lieux textuels, points de condensation des valeurs, qui soient spécifiques au genre ?

En cherchant à déterminer ces lieux, nous nous situons à mi-chemin entre les niveaux local et global. Pour décrire ce dernier, c'est à dire la façon dont le roman conduit ou non son lecteur à une « morale », à un message axiologique à portée générale, nous ferons des emprunts à Susan Suleiman (1983), qui, cherchant à construire le genre du roman à thèse, met en place un certain nombre d'outils permettant de décrire comment la clarté axiologique globale caractéristique de ce dernier est assurée. Nous avons déjà souligné plus haut l'aspect fortement didactique de la robinsonnade traditionnelle : en décrivant les appareils textuels contribuant à l'orientation axiologique globale des romans du corpus, il s'agira également de préciser comment le scripteur se positionne communicationnellement par rapport au lecteur, s'il le guide de manière très directive ou si, au contraire, il crée un brouillage axiologique.

Pour décrire la manière dont les valeurs s'inscrivent dans les robinsonnades

contemporaines pour la jeunesse, nous avons réuni un corpus de sept romans qui mêle robinsonnades individuelles et collectives :

— *Dans le grand désert* de James Vance Marshall

— *Ma montagne* de Jean George

— *Les Naufragés du Moonraker* d'Eth Clifford

— *L'Oiseau de mer* de David Mathieson

— *Prisonnier des grands lacs* de Gary Paulsen

— *Le Robinson du métro* de Felice Holman

— *Vendredi ou la Vie sauvage* de Michel Tournier.

En début de recherche, la constitution d'un corpus de travail se fait de manière plus ou moins intuitive et les critères choisis présentent toujours une part d'arbitraire, surtout lorsque l'on travaille sur un genre, objet dont il est toujours difficile de dire où il commence et où il finit. Ceux que nous avons retenus pour circonscrire un champ d'investigation sont de deux sortes : externes et non génériques, internes et génériques.

Nos critères externes sont au nombre de trois : l'appartenance du roman au champ français de la littérature de jeunesse, la date de sa première parution française dans ce champ, sa présence dans la production éditoriale contemporaine au début de notre travail. Le premier nous a conduite à éliminer de notre sélection les textes non exclusivement publiés dans des collections spécifiquement destinées aux jeunes lecteurs, même s'ils relèvent du genre et sont tout à fait abordables par ce lectorat. Nous avons ainsi exclu *Le Prince de Central Park* de H. Rhodes, qui raconte la survie d'un jeune garçon dans le célèbre parc new-yorkais et qui est retenu dans des sélections d'ouvrages pour la jeunesse proposées par des médiateurs (critiques et bibliothécaires), bien qu'il ne paraisse pas dans une collection de littérature de jeunesse. Nous avons également décidé de ne pas inclure *Sa Majesté des Mouches* de William Golding dans notre corpus, cela pour deux raisons : la double appartenance de ce roman aux champ de la littérature générale et de jeunesse[9] et

[9] Nous reconnaissons que la publication de tel texte dans tel champ peut être tout à fait conjoncturelle et sembler arbitraire. Mais l'analyse des critères qui président au choix de tel ou tel champ, à la circulation d'un même titre entre littérature générale et de jeunesse est l'objet d'un autre travail que le nôtre.

l'abondante critique littéraire qu'il a suscitée et qui confirme sa place en littérature générale. Les deux autres critères externes sont liés à notre volonté de travailler sur un corpus contemporain : nous avons ainsi choisi des romans publiés pour la première fois en littérature de jeunesse française après 1970, et parmi ceux-ci les titres disponibles en librairie au moment où nous avons commencé notre travail. Nous avons retenu la date de 1970 parce qu'elle correspond au début d'une grande mutation dans le champ de la littérature de jeunesse et dans sa production. Comme le montre Didier Delaborde (2000), c'est à partir de ce moment que de nouvelles valeurs tendent progressivement à remplacer les anciennes, tout au moins en production restreinte puis moyenne.

En ce qui concerne les critères génériques internes, notre sélection est fondée sur la perception d'une relation hypertextuelle[10] entre nos romans et le corps que constituent les robinsonnades plus anciennes. Cette perception repose essentiellement sur des traits formels et thématiques, qui constituent donc nos critères internes. Avant de développer ces derniers, notons que la simple mention de l'hypotexte de Defœ ou d'une autre robinsonnade par le texte ne suffit pas à inscrire celui-ci dans le genre. Certains romans, comme *Les Enfants de Noé* de Jean Joubert et *Le Signe du castor* d'Elisabeth George Speare citent le roman de Defoe[11], sans répondre tout à fait, sur le plan de la structure, à la définition que nous donnons plus loin du genre. Danielle Dubois (1992) inscrit comme critère de genre cette mention du texte fondateur par le roman[12] : mais d'une part elle traite

---

10 Nous nous référons à la définition qu'en donne Schaeffer : « J'accepte comme relation générique hypertextuelle toute filiation plausible qu'on peut établir entre un texte et un ou plusieurs ensembles textuels antérieurs ou contemporains dont, sur la foi de traits textuels ou d'index divers, il semble licite de postuler qu'ils ont fonctionné comme modèles génériques lors de la confection du texte en question, soit qu'il les imite, soit qu'il s'en écarte, soit qu'il les mélange, soit qu'il les inverse etc. » (1989 : 174).
Schaeffer appelle *index* des éléments paratextuels permettant au lecteur de situer le texte par rapport à son horizon d'attente.

11 Dans le premier, le narrateur lit *Robinson Crusoé* au début de l'aventure : « J'ai posé sur mes genoux Robinson Crusoé, que d'un doigt je tiens entrouvert, et je pense au chapitre que je viens juste de terminer : celui où Robinson, se promenant sur la plage, découvre avec horreur les reliefs du festin des cannibales » (p. 45-46).
Dans le deuxième, c'est le seul livre, lu et relu, abondamment cité, du jeune héros : « Puis ses yeux se posèrent sur les deux livres rangés sur une des étagères, les deux seuls que son père avait emportés avec lui. L'un était la Bible. Impossible de donner à quelqu'un la bible de son père. L'autre lui appartenait à lui, Matt, le seul, en fait, qu'il eût jamais possédé, *Robinson Crusoé* » (p. 55).

12 Elle écrit : « Cependant, contrairement aux contes merveilleux, originellement anonymes, la

essentiellement de la production du XIXe siècle, où cela se réalise de façon beaucoup plus systématique qu'aujourd'hui, d'autre part elle indique que ce critère est associé à d'autres pour le marquage de l'appartenance au genre. On peut aussi remarquer que l'hypertextualité peut être plus ou moins marquée. Parmi les textes de notre corpus, elle est flagrante dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, qui constitue en fait l'hypertexte de l'hypertexte *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, roman pris comme exemple par Genette (1982) pour illustrer la transformation comme mode de réécriture d'un hypotexte. Elle est beaucoup moins affichée dans les autres œuvres (même si le roman de Holman fait figurer dans son titre le nom du héros de Defoe).

Quels sont alors ces traits formels et thématiques qui permettent de décider de l'appartenance au genre ? D'un point de vue structurel (nous reviendrons sur ce point de manière beaucoup plus détaillée dans le troisième chapitre de ce travail), la robinsonnade est un roman d'aventures qui présente le canevas événementiel suivant : départ (volontaire ou involontaire), traversée (qui peut occuper plus ou moins de place dans le roman), déposition sur l'île (dont la modalité est souvent le naufrage), vie sur l'île, salut (retour à la civilisation ou non)[13]. Chaque étape est susceptible de variations : motif du départ, mode de déplacement, lieu d'arrivée (insularité réelle ou métaphorique), nombre et caractérisation des naufragés etc. D'un point de vue thématique, nous paraît prédominante la confrontation du (ou des) naufragé(s) aux problèmes posés par la survie et l'isolement dans un endroit coupé du monde d'origine[14], problèmes qu'il ne peut résoudre qu'en comptant sur ses (ou leurs) propres ressources, ce qui fait de la robinsonnade un récit d'apprentissage à l'aspect souvent initiatique[15]. Ces deux critères, formel et thématique, ont contribué à l'élimination

---

robinsonnade est contrainte d'inscrire, dans le titre sinon dans le corps du récit, sa filiation au texte fondateur, et parfois même de dire un mot des générations intermédiaires, comme on l'a vu avec *l'Ile mystérieuse* » (1992 : 134).

[13] Pour plus de détails lire Brosse (1993 : 34-38).

[14] On pourra remarquer que *Le Robinson du métro* se situe en milieu urbain et que Slake, le personnage central, n'est pas complètement coupé du monde social puisqu'il circule sur les quais du métro et y côtoie de nombreux usagers. Cependant, comme nous le verrons plus loin, l'univers souterrain où il s'est réfugié est comparé de façon insistante à une île.

[15] En cela ce qu'écrit Marcoin à propos des robinsonnades du XIXe siècle nous semble encore caractériser les textes contemporains : « La robinsonnade peut donc être définie comme un roman d'aventure et d'éducation au cours duquel un enfant est amené à faire naufrage, à être confronté aux problèmes de survie

d'un certain nombre de titres d'ouvrages pourtant souvent annexés au genre par les bibliothécaires et les critiques de revues spécialisées dans la littérature de jeunesse[16], dont nous nous démarquons sur un certain nombre de points : en quelque sorte, notre choix s'est aussi fondé sur la critique des critères, explicités ou non, de ces médiateurs.

Tout d'abord, nous n'avons pas pris en compte les romans ne présentant pas de déplacement initial. Nous avons donc exclu de notre corpus des textes comme *Z comme Zacharie* de Robert O'Brien ou *Les Enfants de Noé* de Jean Joubert[17]. Dans le premier, une jeune fille de dix-sept ans, la narratrice du roman, perd toute sa famille dans une catastrophe atomique survenue lors d'une guerre et se retrouve seule chez elle, dans une vallée des Etats-Unis. Rejointe au bout de quelque temps par un autre rescapé malade à cause des radiations, elle doit organiser leur survie et utiliser ce qui lui reste de son ancien monde rural pour cela. Elle est obligée de partir de sa vallée quand son hôte guérit et se révèle être fou. Dans le second, qui situe son intrigue en 2006, une tempête paralyse tout

---

et d'isolement dans une île coupée de la civilisation d'origine et généralement retrouvée à l'issue de ce temps de retraite initiatique » (1997 b : 5).
Il reste cependant à étudier si la fonction éducative est toujours aussi forte et comment elle se joue.

16 Les romans que nous avons retenus dans notre corpus, quand ils figurent dans des sélections, sont souvent annexés au genre de la robinsonnade par ces médiateurs, comme les textes de présentation suivants le montrent :
— dans le logiciel Livrjeun (CRILJ des Yvelines), Hélène Weis et Monique Bermond écrivent respectivement à propos de *Dans le grand désert* et *Les Naufragés du Moonraker :* « La découverte du paradis final est très belle... comme l'ensemble du texte, difficile, mais comme toute robinsonnade, exaltante » et « Un livre fort, juste, captivant et pour lequel j'ose à peine employer le mot "robinsonnade" de crainte d'être péjorative. »
— dans *Livres d'un drôle de genre* (CRDP de Basse Normandie)on trouve, à propos de *Ma montagne* et de *Prisonnier des grands lacs :* « genre : aventures, robinsonnade initiatique » et « archétype du roman d'aventures du type *robinsonnade* ».

17 Ces deux romans sont présentés en tant que robinsonnades par Marie-Françoise Dartigues avec les textes de présentation suivants : « *Z comme Zacharie* (...) Dans une vallée perdue au milieu des montagnes, Anne, seule survivante d'un bombardement atomique, continue à vivre. Un survivant vient occuper son terrain... il est fou » (1988 : 22).
« *Les Enfants de Noé* (...) En 2026, à la suite d'expériences polaires, une famille sortie tout droit de mai 1968 se retrouve dans un chalet enseveli sous une couche de neige atteignant presque le toit. Pendant deux mois, le père, la mère, un garçon (l'auteur du récit), une petite fille et quelques animaux familiers vont affronter la peur et quelquefois l'angoisse : la mère tombe gravement malade et une horde de loups se profile à l'horizon. Mais grâce au ferme courage du père, à son sens de l'organisation, ces robinsons d'un nouveau genre vont survivre à leur épreuve. Fable écologique ou roman d'anticipation, ce récit captivant, bien écrit, se lit comme un roman d'aventures. Au lecteur de se poser la question : est-ce là l'avenir de l'humanité ? » (1988 : 28).

l'hémisphère nord en le recouvrant de plusieurs mètres de neige. Isolée du reste du monde dans son chalet, une famille doit lutter contre les obstacles matériels et psychologiques liés à cette situation. Ces deux livres ont en commun de laisser leurs personnages dans leur milieu d'origine, ce qui nous paraît d'un point de vue structurel et thématique les exclure du corps des robinsonnades, dans la mesure où la non-rupture avec le milieu initial entraîne l'absence de la dimension initiatique caractéristique du genre, où un être se construit dans l'épreuve : il est plus facile de survivre dans son lieu de vie originel que coupé de celui-ci, sans les commodités de la civilisation.

Ensuite, contrairement à ce que le laissent penser certaines sélections de titres[18], l'expérience insulaire n'est pas un critère absolu. Seule, elle ne fait pas la robinsonnade. Ne relèvent ainsi du genre, selon nous, ni *L'Ile au trésor* de Stevenson, roman plus thématiquement centré sur l'aventure maritime que sur la survie sur l'île, ni, pour donner un exemple plus récent, *L'Ile aux fossiles vivants* d'André Massepain (1967). Dans ce dernier ouvrage, deux jeunes garçons prennent l'avion pour rejoindre leur père ingénieur à Mururoa, mais un accident les oblige à séjourner sur une île du Pacifique. Celle-ci n'est pas inhabitée : des soldats américains s'y sont établis pendant la Seconde Guerre mondiale et, ignorant la fin du conflit, coupés du reste du monde, vivent encore en état d'alerte. Arrivant dans une micro-société organisée, les deux adolescents n'ont pas à se poser la question de leur survie dans un milieu inconnu, ce qui fait de ce livre plus un roman d'aventure qu'une robinsonnade.

Enfin, le simple thème de la survie ne suffit pas non plus à révéler une robinsonnade comme certaines sélections, encore une fois, semblent l'indiquer : ainsi M.F. Dartigues (1988 : 25) annexe au genre des livres où il est question de fuite, de marche, de lutte pour la survie, tels qu'*Un sac de billes* de Joseph Joffo :

> *Deux frères fuient devant les rafles nazies. Il leur faudra survivre dans cette France piégée*

ou *Les Enfants Tillerman* de Cynthia Voigt :

---

[18] Nous pensons par exemple au fascicule *Iles et robinsonnades* publié par la bibliothèque de Colomiers (1999), ou à Dartigues (1988).

Leur mère les ayant « oubliés », quatre frères et sœurs partent avec très peu de moyens à la recherche d'une tante ou d'une grand-mère chez qui ils pourront rester ensemble.

Il nous semble ici encore que l'extension donnée au genre est un peu trop large. Certes, celui-ci change. Green en annonce d'ailleurs une évolution vers ce qu'il appelle l'*histoire de survie* :

> *La forme sous laquelle l'histoire de Robinson est le plus vraisemblablement susceptible de continuer à attirer les écrivains est l'histoire de survie. L'esprit occidental est de plus en plus préoccupé par la perspective d'un holocauste nucléaire, si bien que l'image d'un personnage solitaire se frayant un chemin au-dessus des décombres, apprenant à faire face à l'environnement hostile et essayant de reconstituer grâce à ses souvenirs et quelques machines, la riche et splendide civilisation d'où il a été brutalement éjecté, qui a brusquement volé en éclats autour de lui, est tenue de rester un symbole et un dispositif narratif puissants.* (1990 : 205)[19]

Il faut donc s'entendre sur ce que l'on appelle survie : pour rester dans la filiation de la robinsonnade, il nous semble qu'elle doit nécessiter un retour au dénuement originel, ce qui n'est pas le cas dans les deux derniers exemples cités ci-dessus.

*

Pour conclure cette introduction, rappelons que nous poursuivons un double objectif : définir le genre de la robinsonnade en littérature de jeunesse contemporaine et montrer la façon dont les valeurs s'y inscrivent. Pour cela, nous consacrons une première partie à un cadrage externe : les romans étudiés s'inscrivant dans un genre et se positionnant dans un champ institutionnel précis, ce contexte n'est pas sans conséquences sur les valeurs que l'on trouve dans ces livres. Pour mettre ces dernières en perspective, tant pour leur contenu que pour leur mode de manifestation, le premier chapitre fait un historique du genre et de ses valeurs et le second décrit le champ de la littérature de jeunesse aujourd'hui, ses acteurs et ses valeurs. Nous retrouvons ici le typologème de l'ancrage institutionnel mentionné plus haut.

Mais notre étude se veut avant tout textuelle, ce qui explique que la deuxième partie, consacrée à l'approche interne des robinsonnades, soit quantitativement la plus importante

---

[19] Il s'agit de notre traduction.

de notre travail. Sa construction repose sur l'hypothèse que les valeurs du scripteur, dont nous cherchons à décrire la mise en place, peuvent être appréhendées essentiellement par l'étude de trois axes. Il s'agit tout d'abord de décrire la structure de la robinsonnade et le rapport qu'elle entretient avec l'orientation des actions des robinsons. Ensuite, nous nous proposons de montrer comment le scripteur utilise localement les voix du narrateur et des personnages pour orienter axiologiquement globalement le récit. Enfin, nous décrirons certains lieux textuels qui nous semblent jouer un rôle particulièrement important dans l'axiologisation du genre : descriptions, textes d'action, dialogues. Deux typologèmes sont à la base de ces trois chapitres : l'organisation formelle et le mode énonciatif. Les deux autres typologèmes qui contribuent à définir la robinsonnade, l'intention communicationnelle et le contenu thématique, eux, sont présents de manière diffuse dans toute cette étude interne.

Dans la conclusion, nous proposons une synthèse des caractéristiques génériques et des valeurs repérées tout au long de notre travail, ainsi qu'un retour sur l'articulation des divers dispositifs textuels générateurs de valeurs entre eux.

PREMIÈRE PARTIE

APPROCHE EXTERNE

Comme nous l'avons déjà souligné, l'objectif de notre étude est double : caractériser la robinsonnade en littérature de jeunesse contemporaine, et, ce faisant, montrer quelles valeurs s'y inscrivent, et surtout de quelle manière. Comme nous l'avons dit en introduction, pour mieux éclairer l'étude interne des romans, il paraît judicieux de les situer d'une part dans la lignée hypertextuelle des robinsonnades pour la jeunesse, d'autre part dans le champ actuel de la production.

Le premier point fait l'objet du chapitre initial qui, après une présentation du *Robinson Crusoé* de Defoe, considéré comme le texte-source, montre l'évolution du genre de la fin du XVIIIe siècle au début du XXe siècle. S'il existe une littérature assez abondante sur cette période, celle qui court du début du siècle jusqu'à 1970 environ (notre corpus ne présente que des œuvres postérieures à cette date) n'a quasiment pas été étudiée : nous essaierons cependant de la caractériser rapidement en nous fondant essentiellement sur nos propres lectures. Etant donné notre objectif, parallèlement à l'historique du genre, il nous a paru intéressant d'esquisser celui des valeurs qui lui sont liées.

Le second point est traité dans le deuxième chapitre qui décrit l'ancrage institutionnel de nos textes. André Petitjean montre l'importance, dans les variations génériques, du lieu de production

> *en tant que générateur d'un statut socio-symbolique de l'énonciateur et du récepteur (positionnement hiérarchique, degré de familiarité, identité et différence culturelle et idéologique, volume de connaissances partagées, statut énonciatif individuel et collectif, particulier ou universel...).* (1991 : 354-355)

Ce typologème est certainement surdéterminant dans la mesure où il exerce une influence sur les autres. Si l'on prend par exemple celui du contenu thématique, on peut expliquer l'absence massive de la sexualité, de la violence, de la folie dans les robinsonnades contemporaines de littérature de jeunesse sans doute par le simple fait de l'appartenance de ces romans à ce champ, dont les différents acteurs (surtout en production élargie et moyenne) exercent une sorte de censure sur ces points. Ce n'est pas le cas en littérature générale : que l'on lise *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Tournier (1969), *Foe* de Cootzee (1988) ou, pour citer les textes les plus récents, *Prisonniers du paradis* d'Arto Paasilinna (1996) et *L'Ile des damnés* de Daniel Vaxélaire (1999), sexualité et/ou violence y ont leur place. Pour situer notre corpus d'un point de vue institutionnel, nous avons choisi, après une présentation d'ensemble du champ de la littérature de jeunesse aujourd'hui et des valeurs dont il est porteur, d'y positionner les romans retenus en nous appuyant sur une approche épitextuelle (présentation dans des catalogues d'éditeurs) et une approche péritextuelle (l'étude de la première et de la quatrième de couverture).

CHAPITRE I

HISTORIQUE DU GENRE ET DE SES VALEURS EN LITTÉRATURE DE JEUNESSE

Du texte de Defoe paru en 1719 aux robinsonnades publiées aujourd'hui en littérature de jeunesse, quel a été le cheminement du genre ? A quelles valeurs celui-ci a-t-il été associé par la critique tout au long de ce parcours ?

Ces deux questions ont fait l'objet de plusieurs publications en ce qui concerne la période qui s'étend de la fin du XVIIIe siècle aux toutes premières années du XXe siècle. Comme cette dimension historique ne constitue pas l'objet principal de notre recherche, nous partirons de quelques ouvrages critiques existants pour rendre compte notamment des valeurs repérées dans *Robinson Crusoé* de Defoe, *Le Robinson suisse* de Wyss, *L'Ile mystérieuse* de Verne, qui sont les robinsonnades les plus commentées de cette époque.

Pour le XXe siècle, nous ne disposons par contre d'aucune recherche précise, qu'il s'agisse de la production touchant la totalité de cette période ou des parutions très récentes. Aucun recensement exhaustif des romans relevant du genre n'a été fait et seules les œuvres légitimées que sont *Sa Majesté des Mouches* et *Vendredi ou la Vie sauvage* [1] ont donné lieu

[1] Le premier de ces romans est édité en France et en littérature générale et dans une collection de littérature

à des lectures critiques et à une réflexion sur les valeurs que l'on y trouve. Si Jean-Paul Engélibert a récemment consacré une thèse[2] aux robinsonnades écrites de 1954 à 1986 en littérature générale, il n'existe pas de travail semblable dans le champ qui nous intéresse, celui de la littérature de jeunesse. Ceci s'explique pour deux raisons. D'une part l'intérêt universitaire pour celui-ci est récent, et, comme le remarque Didier Delaborde,

> *si l'on observe les orientations de la critique spécialisée et universitaire qui s'épanouit à partir du milieu des années 1980, on constate que l'essentiel de son travail tourne autour de la constitution d'une histoire du champ. En effet, hormis la comtesse de Ségur et Jules Verne, aucun auteur de littérature de jeunesse, aucun mouvement n'avait jusqu'alors mérité les honneurs de la critique ; l'espace était donc parfaitement vierge et réclamait un balisage théorique, historique et sociologique, ce que se sont employés à réaliser les critiques universitaires. En revanche, l'étude et l'analyse de la production récente et très récente est peu présente parmi les ouvrages publiés — seul s'y risque avec témérité Jean Perrot.* (2000 : 378)

D'autre part la robinsonnade n'est plus un genre dominant comme elle l'a été au siècle précédent : aujourd'hui, ce sont notamment les romans policiers, fantastiques et d'épouvante qui occupent génériquement la scène de la production pour la jeunesse.

Dresser un état exhaustif du genre pour le XXe siècle dans sa totalité, en analyser l'évolution et les valeurs constituerait une recherche à part entière, qui n'est pas la nôtre. C'est pourquoi nous nous limiterons, pour un cadrage des robinsonnades durant cette période, à l'évocation de quelques exemples représentatifs de romans publiés tout au long de ces années, ainsi qu'au rappel des valeurs repérées par les critiques dans *Sa Majesté des Mouches*, étant entendu que la suite de notre travail apportera une information beaucoup plus précise sur les valeurs dans les robinsonnades contemporaines.

---

de jeunesse. C'est pour cette dernière raison que nous le prenons en compte dans ces pages. Quant à *Vendredi ou la Vie sauvage*, comme nous l'avons dit en introduction, les critiques s'y intéressent beaucoup moins qu'à *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, publié en littérature générale.

[2] Cette dernière (1997) est consacrée aux auteurs et œuvres suivants :
W. Golding *Sa Majesté des Mouches* (1954) et *Chris Martin* (1956)
M. Spark *Robinson* (1958)
M. Tournier *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967)
J. G. Ballard *L'Ile de béton* (1974)
P. Theroux *Mosquito Coast* (1981)
J. M. Coetzee *Foe* (1986)
A. Hervé *Robinson* (1985)
G. Compère *Robinson 86* (1986).

1. LE TEXTE-SOURCE : *ROBINSON CRUSOE*

1.1. Les circonstances de la parution du roman

Daniel Defoe est né en 1660 dans une famille de dissidents, c'est-à-dire de protestants non anglicans. Son père possède une boutique de chandelles dans un quartier populaire de Londres, et sa famille n'appartient pas à l'*establishment* de l'époque constitué par l'aristocratie terrienne, de la banque et du négoce, mais à la moyenne bourgeoisie, classe sociale qui ne cesse d'accroître sa richesse et celle du pays tout au long du XVIIIe siècle, grande période d'expansion commerciale, coloniale et économique en général de l'Angleterre.

L'existence de Defoe est assez aventureuse, marquée par une alternance de prospérité et de problèmes financiers et judiciaires. Il exerce divers métiers : il s'essaie au commerce, se livre à la spéculation et aux affaires politiques, écrit un certain nombre de pamphlets. C'est tardivement, à 59 ans, qu'il publie *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, dans une période où sa situation financière n'est pas très bonne et où il est menacé de la prison. Ce livre connaît un succès immédiat, ce qui est d'autant plus surprenant que, comme le souligne Artur Blaim dans son étude sur la robinsonnade anglaise au XVIIIe siècle (1990), son auteur ne bénéficie pas à l'époque d'une bonne réputation parmi les gens de lettres. La première publication par William Taylor en avril 1719 est suivie de cinq autres impressions par le même éditeur dans l'année. Une version pirate abrégée paraît au mois d'août de la même année et à partir d'octobre le texte passe en feuilleton trois fois par semaine dans l'*Original London Post*. Le succès est tel que Defoe lui-même publie une suite (qui aura moins de succès) à son roman : *Farther adventures of Robinson Crusoe* (qui met en scène un Robinson négociant qui voyage pour ses affaires) la même année et une troisième partie, *Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, l'année suivante.

La préface de l'auteur précise que

> *le récit est fait avec modestie et sérieux, et l'on y trouve une pieuse application des événements à l'usage auquel les consacrent toujours les sages, à savoir l'instruction d'autrui par leur propre exemple, aussi bien que l'apologie et la reconnaissance de la sagesse de la Providence dans toute la diversité de nos situations quelles qu'elles soient.*
> *L'éditeur pense que c'est là une narration exacte des faits ; il n'y existe d'ailleurs aucune apparence de fiction. Il estime toutefois que, ce genre de lecture étant d'ordinaire rapidement expédiée, le résultat quant au divertissement comme à l'instruction du lecteur en sera le même, que ce soit un roman ou une histoire vraie.* (1959 : 3)

Le roman étant considéré comme peu sérieux à l'époque, Defoe choisit de faire parler Crusoé à la première personne pour laisser croire à des aventures véridiques. Comme le note Marie-Hélène Weber,

> *pour le lecteur contemporain de l'auteur, Defoe publie des mémoires écrits par le narrateur Robinson, qui inclut à l'intérieur de ceux-ci un journal et qui insère dans les mémoires et le journal des dialogues appropriés. Pour le lecteur d'aujourd'hui, le schéma est identique, avec la différence qu'il ne croit pas à l'existence réelle du personnage.* (1992 : 17)

Il est vrai que ce récit de voyage fictionnel est inspiré d'un fait réel : un marin, Selkirk, a été abandonné par ses compagnons en 1705 au large des côtes du Chili sur une île où il a passé quatre ans. L'histoire de cet homme a été reprise dans différents écrits de l'époque, époque à laquelle les récits de voyage et de naufrage sont appréciés des lecteurs.

Hors d'Angleterre, le roman est traduit en français et en allemand en 1720, en hollandais en 1721, en italien en 1731, en danois et en suédois en 1745, et est très rapidement à l'origine d'un genre : la première robinsonnade[3] anglaise paraît anonymement en octobre 1719. Même si Daniel Defoe n'est pas l'inventeur de la robinsonnade à proprement parler, puisque *Robinson Crusoé* s'inscrit dans une lignée de récits insulaires dont certains sont bien antérieurs à 1719[4], c'est bien son roman qui fournit le cadre du genre.

On peut considérer que le livre présente deux influences.

Premièrement, il s'inscrit dans la tradition du récit de voyage et d'aventure. A ce propos,

---

[3] Le mot est créé en langue allemande : le terme *robinsonade* est employé pour la première fois dans la préface à *Die Insel Felsenburg* (1731) de Johann Gottfried Schnabel.

[4] Sur cette question des sources nous renvoyons à l'étude d'Artur Blaim (1990), à celle de Jean-Michel Racault (1991), ainsi qu'au chapitre « Préhistoire d'un genre » dans *La Postérité de Robinson Crusoé* de Jean-Paul Engélibert (1997).

il n'est sans doute pas utile de résumer les péripéties du séjour insulaire de Robinson, séjour que chacun connaît. Par contre, on peut rappeler que le roman ne se réduit pas à ce séjour, contrairement à ce que beaucoup pensent[5], sans doute à cause des adaptations et réécritures lues pendant l'enfance qui gomment souvent l'avant et l'après-île. En fait, Robinson vit maintes aventures précédant et suivant l'épisode insulaire.

A dix-neuf ans, il s'embarque sur un navire contre l'avis de son père qui aurait préféré pour lui la profession d'avocat et rompt ainsi avec sa famille. Cette première tentative de courir le monde s'achève bientôt par un naufrage à l'issue duquel il aurait pu rentrer chez lui. Mais, malgré les conseils du capitaine anglais avec qui il a effectué ce premier voyage, il embarque à nouveau sur un autre navire et cette fois est capturé par les Maures qui le tiennent en esclavage pendant deux ans. Il réussit à s'échapper et est sauvé par un capitaine qui le conduit au Brésil, où il apprend à cultiver canne à sucre et tabac et s'enrichit rapidement. Mais il ne se stabilise pas pour autant : au bout de quatre ans l'appât du gain et le goût de l'aventure le conduisent à prendre à nouveau la mer pour se livrer à la traite des Noirs. C'est alors qu'une autre tempête le fait échouer sur l'île où il passe plus de vingt-huit ans et où il est rejoint non seulement par Vendredi, mais aussi plus tard par le père de ce dernier, un Espagnol et finalement un capitaine anglais et quelques mutins de son équipage. Après son séjour insulaire, une fois revenu en Angleterre, où il constate la disparition de ses parents, il désire mettre de l'ordre dans sa situation financière, ce qui l'entraîne dans d'autres aventures : il se rend à Lisbonne pour recueillir des informations sur ses plantations du Brésil, puis revient à Londres en passant par l'Espagne, en traversant les Pyrénées en un périple mouvementé et en voyageant en France jusqu'à Calais. Une fois en Angleterre, il se marie, a trois enfants et perd sa femme (ce qui est très rapidement mentionné). Très vite le désir de voyager s'empare à nouveau de lui et il s'embarque

---

[5] A ce propos Sandra L. Beckett remarque dans *De grands romanciers écrivent pour les enfants* : « (...) si on fait résumer l'histoire de Robinson par un enfant, ou même par un adulte, on constate que c'est sur peu de faits que s'est construit le mythe : un naufragé se trouve seul sur une île déserte où il réussit à recréer la civilisation perdue. Certains, mais pas tous, se rappellent que Robinson acquiert un esclave noir, appelé Vendredi, qu'il « civilise ». Si la plupart retiennent qu'un navire anglais arrive pour les ramener en Angleterre, peu se souviennent des détails de leur sort ultime. Cette version schématique qui est entrée dans la culture contemporaine néglige complètement les deux tiers du roman de Defoé, où le séjour dans l'île ne constitue qu'une petite partie » (1997 : 133-134).

comme négociant pour les Indes Orientales. Au cours de ce voyage, il fait une escale sur son île où il retrouve la petite colonie qu'il y a laissée.

Deuxièmement, ce roman, outre qu'il est lié au récit d'aventure et de naufrage, se rattache aussi à la tradition puritaine de l'autobiographie spirituelle : le genre est très apprécié dans l'Angleterre du XVIIe siècle où un auteur comme John Bunyan a publié le récit de sa propre conversion ainsi que des allégories mettant en scène des héros gagnant ou perdant leur salut. Jean-Paul Engélibert souligne que dans *Robinson Crusoé* le récit d'aventure est aussi celui d'une conversion :

> *Avant la conversion, l'homme ne peut recevoir les « choses qui sont de l'Esprit de Dieu », mais demeure dans « l'état de nature ». Il est, par exemple, incapable de voir dans la succession des événements quotidiens l'intervention de la Providence qu'y décèle l'homme régénéré, pour qui tout est signe de la présence divine. L'histoire de Robinson, jeune homme ayant commis le péché de quitter le domicile familial contre la volonté paternelle et expiant seul sa faute sur une île déserte, ne ferait que transposer l'autobiographie spirituelle dans le domaine de la fiction en imitant sa structure narrative. Le naufrage et la réclusion insulaire métaphoriseraient alors le châtiment divin et la pénitence du pêcheur. Chaque élément narratif posséderait de même une valeur symbolique religieuse.* (1997 : 56)

Engélibert rappelle aussi que la forme autobiographique est liée au développement de l'individualisme des classes moyennes et considère que Robinson Crusoé est le récit de la conscience de soi. En effet, le récit autobiographique rétrospectif permet de raconter l'identification progressive du Robinson-personnage au Robinson-narrateur. Le deuxième est d'abord nettement distinct du premier puisqu'il met en perspective et juge ses aventures. C'est progressivement que Robinson trouve son identité :

> *Le récit, arrivé à son terme, se révèle être l'histoire de la prise de possession de l'individu par lui-même. Le récit s'achève sur une conscience parfaite de sa propre identité par le héros. Loin d'être contingente, la pseudo-autobiographie permet donc à Robinson Crusoé d'aboutir à cette synthèse finale d'un moi réconcilié. L'expérience du personnage rejoint le savoir du narrateur et les deux instances coïncident. (...) Le moi « aliéné » laisse la place au moi « régénéré » : la structure ouverte avec la faute se ferme avec la rédemption ; la première partie du roman, qui sera retenue par le mythe, s'achève sur l'accomplissement d'un moi unifié qui donne son sens à l'histoire d'une vie.* (1997 : 81)

Les études suscitées par ce premier roman de Defoe sont très nombreuses et il n'est pas dans notre intention de dresser un panorama exhaustif des valeurs que la critique y repère

ni de nous prononcer sur la pertinence de telle ou telle lecture. Nous nous proposons simplement, dans les lignes qui suivent, de donner une idée de la diversité des valeurs associées à ce texte ainsi que des idéologies auxquelles elles se rattachent.

1.2. Les valeurs dans *Robinson Crusoé*

On peut les regrouper autour des deux pôles les plus fréquemment évoqués par la critique, le premier étant socio-politique et le second religieux. Séparés pour les commodités de l'exposé, les deux sont en fait très liés pour la bourgeoisie protestante du XVIIIe siècle.

1.2.1. Valeurs sociales et politiques

Robinson Crusoé est généralement décrit comme présentant les valeurs des classes moyennes anglaises, c'est-à-dire de la bourgeoisie montante. Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman* fait un parallèle entre la situation de cette dernière et celle de Robinson sur son île :

> *A la fin du XVIIe siècle, en effet, la classe montante exerce déjà dans l'ordre économique une puissance incontestée, mais, écartée du pouvoir politique par son défaut de tradition féodale et patricienne, elle a conscience de ne compter pour rien dans une société où seule l'ancienneté détermine encore le rang. D'un autre côté, ce déracinement est sa meilleure chance de succès, car si elle n'a aucune part à la tradition, elle n'est pas non plus entravée par des lois et des coutumes périmées, de sorte que sa solitude lui ouvre des possibilités d'action inouïes, et un sens tout nouveau de la liberté. Sans ancêtres, ni sol, ni titres à faire valoir au regard d'une étiquette sociale rigide, la bourgeoisie anglaise d'alors est maintenue par un système anachronique en marge de l'Histoire, elle vit comme Robinson dans un* no man's land *où elle subit un intolérable exil. Mais étant forte, pleine de ressources, capable de peiner durement pour réussir, et douée d'une confiance à toute épreuve dans ses propres mérites, elle ne persiste pas longtemps à voir dans l'île déserte le châtiment inéluctable, en quelque sorte théologique, de ses obscures origines, elle s'y retranche bientôt volontairement, bien décidée à l'exploiter et à en faire un Paradis à son usage exclusif. C'est ainsi qu'au lieu de remâcher son amertume ou de l'oublier dans des rêveries inutiles, elle prend exemple sur le pionnier avisé qui, tout aventureux qu'il est, tout captif qu'il reste de vagues désirs d'absolu (« Je courais après la lune, en vérité... »), a néanmoins assez d'audace réaliste pour changer son exil en instrument de domination et fonder seul des empires.* (1972 : 142)

Robinson prend ainsi une dimension exemplaire et devient le représentant des espoirs de la bourgeoisie. De la même manière, Jacques Dubois (1996) montre comment l'expérience de l'île est destinée à prouver que la bourgeoisie, qui prend du pouvoir en Angleterre sur le plan économique et convoite le pouvoir politique auquel elle n'a pas encore accès, est capable d'exercer une domination éclairée[6].

Si le roman de Defoe met en scène ces aspirations de la bourgeoisie, il défend aussi les valeurs de cette classe sociale, et Jacques Dubois note que tous les comportements attribués à la bourgeoisie qui seront ensuite si décriés dans les œuvres littéraires, comme la ténacité, le sens pratique, le calcul, le bon sens, la modération, n'y font pas l'objet d'une distance critique mais au contraire y sont présentés comme des qualités. Tous les critiques soulignent que le travail et les compétences techniques sont valorisés dans le roman. Pour Martin Green (1990), l'histoire du naufragé est *the entrepreneurial myth* dans la mesure où elle fait l'éloge de la libre entreprise.

Le colonialisme apparaît aussi comme une valeur de *Robinson Crusoé*. Martin Green (1990 : 22) rappelle que la violence des Blancs et le colonialisme sont à l'époque justifiés par le cannibalisme des sauvages, évoqué dans le roman de Defoe. L'esclavage est même présenté comme allant de soi, comme le souligne Marie-Hélène Weber (1992 : 40). Comme le note encore cette dernière, le colonialisme entraîne aussi un certain rapport à la nature :

> *Robinson n'a (...) rien d'un écologiste ou de quelqu'un qui respecte la nature ou les animaux. Tout se plie à ses besoins et à son bon vouloir.* (1992 : 37)

Selon Lise Andries (1996), c'est ce colonialisme qui confère un sens au travail acharné

---

[6] Il cite à l'appui de cette thèse ce rêve de Robinson : « Mon île était alors peuplée, je me croyais très riche en sujets ; et il me vint et je fis souvent l'agréable réflexion, que je ressemblais à un roi. Premièrement, tout le pays était ma propriété absolue, de sorte que j'avais un droit indubitable de domination ; secondement, mon peuple était complètement soumis. J'étais souverain seigneur et législateur ; tous me devaient la vie et tous étaient prêts à mourir pour moi si besoin était. Chose surtout remarquable ! Je n'avais que trois sujets et ils étaient de trois religions différentes : mon serviteur Vendredi était protestant, son père était idolâtre et cannibale, et l'Espagnol était papiste. Toutefois, soit dit en passant, j'accordai la liberté de conscience dans toute l'étendue de mes Etats. » (p. 236)

de Robinson, à son exploitation de l'île, à l'organisation qu'il y impose. Jacques Dubois parle d'une « allégorie utopisante de la colonisation » (1996 : 36). Pour lui, l'attrait de Robinson pour la mer, loin d'être un simple caprice d'adolescent, correspond à un projet professionnel précis, celui d'embrasser la carrière de colon et de commerçant. La vision de la colonisation donnée est utopique parce que celle-ci se déroule en quelque sorte à l'envers et sans violence. Robinson prévoit tout, organise l'exploitation de l'île avant d'y accueillir d'abord Vendredi, qui n'a plus qu'à intégrer les moeurs anglaises, puis d'autres colons.

Ce colonialisme est lié à un ethnocentrisme manifeste. Ce dernier, défini par Todorov dans *Nous et les autres* (1989 : 21) comme le fait d'ériger de façon injustifiée les valeurs d'une société donnée en valeurs universelles, se lit dans la vision des indigènes présentés comme des êtres inférieurs ainsi que dans la relation de Vendredi au naufragé, faite d'obéissance et de soumission, dans la non-existence de la culture et des savoirs de Vendredi sur l'île : Marie-Hélène Weber (1993) note que même si Vendredi manifeste une habileté certaine, c'est Robinson qui demeure le détenteur des techniques. Elle remarque également qu'

> *un autre trait dominant qui reflète le regard étonné et bien souvent réprobateur que Defoe et ses contemporains portaient sur les primitifs, est la constatation de leur nudité.* (1992 : 40)

Robinson fait tout, une fois sur son île, pour éviter la nudité, signe d'infériorité dans sa culture.

Certains critiques soulignent aussi le nationalisme très marqué de l'œuvre : pour Robinson, l'Angleterre, de tous les pays, a bien les valeurs les plus hautes. Ceci est repérable dans les quelques traits illustrant l'« anglicité » de Robinson[7] énumérés par Lise Andries et montrant son désir de recréer un monde anglais sur cette autre île où il est arrivé : par exemple, le soin qu'il prend de ses animaux domestiques, le fait qu'il s'installe

---

[7] James Joyce souligne déjà, en termes quelque peu ironiques, la spécificité anglo-saxonne de Robinson. Selon lui, celui-ci « est le véritable prototype du colon britannique, de même que Vendredi (le sauvage dévoué qui arrive un jour de malchance) est le symbole des races assujetties. L'esprit anglo-saxon tout entier anime Crusoé : l'indépendance virile ; la cruauté inconsciente ; l'intelligence lente mais efficace ; l'apathie sexuelle ; le sentiment religieux, pratique et équilibré ; l'esprit à la fois calculateur et taciturne » (cité par Lise Andries, 1996 : 12).

deux maisons, l'une principale au bord de la mer et l'autre dans les terres en guise de résidence secondaire[8].

Enfin, Martin Green (1990 : 23) évoque la question de l'impérialisme en montrant la bivalence du roman de Defoe. Selon lui, en effet, d'un côté ce dernier fait l'éloge d'un impérialisme moralement justifié puisque Robinson construit seul, à partir de presque rien, grâce à son unique labeur, une colonie prête à intégrer l'Empire britannique. Mais d'un autre côté l'accent est mis plus sur l'aventure individuelle que sur l'autorité officielle. L'attitude de Robinson se démarque fortement de celle des Espagnols face aux Indiens d'Amérique du Sud et de leur Inquisition, qui représente le véritable impérialisme, si bien que Green parle à propos de *Robinson Crusoé* d'histoire anti-impérialiste.

1.2.2. Valeurs religieuses

Rappelons que nous ne désirons pas nous montrer exhaustive sur cette question mais simplement exemplifier la diversité des valeurs repérées dans le texte de Defoe par les critiques. C'est pourquoi nous rendons compte de deux lectures du roman, celle de Marie-Hélène Weber (1993) et celle de Jean-Paul Engélibert (1997) .

La première note qu'avec le long séjour insulaire, Robinson est justement puni par Dieu, puisque non seulement il a désobéi aux injonctions de son père (donc à Dieu, puisque la morale de l'époque établit un strict parallélisme entre l'obéissance de l'homme à Dieu et celle de la famille au père), mais encore a négligé les multiples avertissements divins qui ont suivi son départ (tempêtes, naufrage, captivité). Sur l'île, Robinson se transforme, en ce sens qu'il finit par accepter son sort et reconnaître la bonté de Dieu. Les épreuves qu'il traverse le font revenir à la religion enseignée au sein de sa famille et il sort de l'épreuve plus fort, ce qui selon Marie-Hélène Weber contribue à valoriser tout ce qui a trait à la religion protestante :

---

8 Michel Baridon, dans son article « Robinson, jardinier en l'île » (1996) montre en quoi Robinson reproduit sur son île l'aménagement de l'espace du gentilhomme anglais du XVIIIe siècle : résidence principale en bord de mer, résidence secondaire à la campagne, au milieu des terres.

(...) la réussite de Robinson Crusoé peut être considérée comme l'allégorie de la victoire des croyances religieuses de Defoe. Le catholique, surnommé papiste, est l'ennemi, celui dont il faut craindre l'intolérance et qu'il faut rejeter. (p. 25)

Une autre manière pour Defoe de poser le protestantisme comme valeur passe par Vendredi :

Absolument convaincu par l'évidence de la véracité de la religion protestante, Vendredi est très tôt capable d'avoir avec son maître des discussions théologiques et même parfois de l'embarrasser par ses questions ! Vendredi est tellement convaincu qu'il a intériorisé les valeurs de Robinson et qu'il est prêt à devenir un missionnaire, à convaincre ses anciens compatriotes. (...) Defoe démontre ainsi que les valeurs de la société dont est issu Robinson convainquent le sauvage, non pas parce qu'elles émanent d'une société occidentale mais parce qu'elles sont vraies ; Vendredi peut acquérir la foi parce qu'il possède une bonté originelle et des qualités essentielles qui sont celles du bon sauvage. (1993 : 43)

Enfin, Marie-Hélène Weber, si elle met l'accent surtout sur l'aspect religieux du roman, rappelle dans sa conclusion que

le roman reste un éloge de l'entreprise humaine et de l'action de l'homme, avec l'idée permanente que la réussite est due au fait que Dieu favorise l'entreprise d'une action. (1993 : 45)

Jean-Paul Engélibert (1997) propose une autre analyse qui associe beaucoup plus étroitement les dimensions politique et religieuse et qui prend plus en compte la totalité du roman, en articulant le séjour sur l'île et les pages antérieures et postérieures. Il montre en quoi l'interprétation du travail insulaire comme métaphore du capitalisme moderne et l'interprétation religieuse, où le sort du naufragé sur l'île n'est que la juste punition d'un pêcheur, ne sont pas contradictoires mais se rejoignent dans ce qu'il appelle l'éthique du ***calling*** :

Le texte de Defoe entrecroise une célébration de la révolution « glorieuse » de 1688, une apologie de l'avènement concomitant d'une bourgeoisie industrieuse et protestante et une mise en cause des contradictions profondes de l'idéologie de cette dernière. Ainsi, l'île n'est ni une simple figuration de l'Angleterre de 1719, ni un monde idéalisé où ne pénètrent pas les difficultés de l'histoire. La fonction de l'épisode central de Robinson Crusoé *ne se comprend que par rapport aux séquences pré et post-insulaires, au départ et au retour du héros, à la présence lointaine d'une Angleterre dont le roman représente l'histoire en creux. Il célèbre certes l'avènement de la modernité, mais en passant par la mise en lumière de la contradiction que vivaient les marchands protestants de la nouvelle monarchie, entre travail et devoir, entre nécessités sociales et exigences spirituelles.* (1997 : 61)

En quoi réside cette contradiction dont parle Engélibert et qui fait selon lui du héros de

Defoe un personnage devenu mythique parce qu'il incarne les contradictions de l'homme moderne ? Pour les puritains, la réussite sociale, l'exercice d'une profession (le *calling*) sont une manière de louer Dieu et d'acquérir leur salut. Or, dans les circonstances ordinaires, c'est-à-dire hors de l'île, la loi de l'échange règne et le travail amène une prospérité qui peut aisément détourner l'homme de son devoir ; ainsi le *calling* place l'homme dans une situation contradictoire. L'île est le seul endroit où, le travail n'étant pas lié à l'argent, vie spirituelle et réussite professionnelle ne sont pas incompatibles. Ainsi donc,

> *la seule solution que propose le roman semble être une alternative sans issue entre une vie sociale dans le péché et une pureté qui ne se trouve que dans une solitude pénitentielle. Car la vie insulaire de Robinson ne constitue pas un modèle pour le continent. Certes exemplaire et édifiante, la solitude de Robinson est avant tout expiatoire. Le héros, qui apprend à l'accepter et à l'apprécier, n'en demeure pas moins toujours conscient qu'elle n'est pas en elle-même une fin, mais sert à préparer son retour.* (1997 : 68)

Robinson, à l'issue de son séjour sur l'île, réussissant à concilier réussites matérielle et spirituelle, désir personnel et volonté divine, peut être considéré comme le modèle de vertu offert au lecteur. Mais une fois hors de l'île, d'une part Crusoé ne gagne pas de l'argent grâce à son propre travail mais à celui d'autrui, et d'autre part il ne réussit pas à mener une existence stable en Angleterre, puisqu'il est à nouveau tenté par les grands voyages. Pour toutes ces raisons, Engélibert explique le succès du livre, ainsi que les possibilités de réécriture contemporaines qu'il présente, comme liés au fait qu'il met en scène l'homme moderne pris dans ses contradictions.

En résumé, au-delà des systèmes idéologiques auxquelles elles se réfèrent, les valeurs repérées dans le roman de Defoe par la critique sont essentiellement d'ordre pragmatique et éthique, si l'on adopte les catégories présentées dans l'introduction. Pragmatiques sont le travail, la ténacité, l'esprit d'économie, l'ingéniosité technique. Ethiques, c'est-à-dire réglant les relations sociales entre les personnages, sont le colonialisme, le nationalisme, l'ethnocentrisme et la foi chrétienne. Ces valeurs vont se retrouver pendant longtemps, comme on le constatera dans les pages suivantes, dans les multiples réécritures et adaptations pour la jeunesse produites à la suite du roman de Defoe.

2. LES ROBINSONNADES POUR LA JEUNESSE AUX XVIIIe ET XIXe SIÈCLES

2.1. L'essor du genre et ses causes

Comme il a été dit plus haut, le livre de Daniel Defoe rencontre un immense succès et les jeunes lecteurs des XVIIIe et XIXe siècles peuvent accéder à l'histoire de Robinson de deux manières : soit par la littérature de colportage qui en diffuse de nombreuses éditions simplifiées, abrégées, soit par des adaptations d'auteurs appartenant à l'aristocratie ou à la bourgeoisie qui produisent, à des fins d'instruction, des traductions plus ou moins fidèles du roman initial, ou des variantes à partir de la structure et de la thématique du texte de Defoe.

D'après Danielle Dubois (1992 : 117), la première adaptation destinée explicitement aux enfants date de 1767 : il s'agit de *L'Isle de Robinson Crusoé* extraite de l'Anglois par M. de Montreille (Londres, J. Nourse). Très vite, les robinsonnades constituent une partie importante de la production pour la jeunesse et elles connaissent leur âge d'or au XIXe siècle. Alain Buisine (1978 : 134-136) répertorie pour cette époque soixante-huit titres publiés en France se référant à Robinson, chiffre qu'Isabelle Nières[9] (1985 : 265) commente en disant qu'un nombre plus important encore de robinsonnades a dû être publié, si l'on tient compte du fait que toutes ne présentent pas nécessairement dans leur titre une allusion à Robinson. Elles occupent aussi une place importante à l'école et les maîtres se servent de *Robinson Crusoé* pour apprendre à lire aux enfants, pour accroître leurs connaissances encyclopédiques et même pour leur enseigner le latin. Pour Alain Buisine (1978 : 118), cette implantation dans l'univers scolaire correspond à une véritable institutionnalisation pédagogique dans l'enseignement officiel, due à la fonction

---

9 Son article « Robinsons et robinsonnes » porte sur cinq romans particulièrement lus au XIXe siècle :
Le Robinson de douze ans de Madame Mallès de Beaulieu (1818)
Emma ou Le Robinson des demoiselles de Madame Woillez (1834)
Le Robinson des glaces d'Ernest Fouillet (1835)
Deux ans de vacances de Jules Verne (1888)
Robinson et Robinsonne de Pierre Maël (1895).

idéologique remplie par ces textes. Dans d'autres pays[10], le genre connaît le même succès, surtout en Angleterre où l'on compte tout particulièrement sur le roman d'aventures pour faire du jeune public masculin un adepte défenseur de l'expansionnisme et du colonialisme de l'empire Britannique.

Si nous revenons à la situation en France à la charnière entre les XVIIIe et XIXe siècles, comment s'explique un tel engouement chez les prescripteurs ? Il faut pour le comprendre rappeler la teneur de la production à cette époque. Les contes et les récits merveilleux de chevalerie, qui constituaient l'essentiel de ce qui était donné à lire aux enfants jusqu'alors, ne peuvent plus suffire aux pédagogues de l'époque des Lumières, qui pensent que l'éducation doit reposer sur le rationalisme plus que sur la fantaisie. Il existe aussi des récits édifiants écrits spécifiquement pour les jeunes lecteurs, telles les berquinades, mais certains, déjà à cette époque, les jugent trop empreints de sensiblerie. Dans un tel contexte, comme le note Danielle Dubois,

> *le patron romanesque offert par Defoe apparaît donc comme une aubaine, une nouvelle voie, pour la littérature de jeunesse qui, rappelons-le, a pour triple fonction d'éduquer, instruire et distraire (...).* (1996 : 78)

La robinsonnade permet de remplir ces trois fonctions, et Rousseau l'a bien compris en faisant l'éloge en 1762 de *Robinson Crusoé* dans le livre III d'*Emile ou de l'éducation* :

> *Puisqu'il nous faut absolument des livres, il en existe un qui fournit, à mon gré, le plus heureux traité d'éducation naturelle. Quel est donc ce merveilleux livre ? Est-ce Aristote ? est-ce Pline ? Est-ce Buffon ? Non ; c'est Robinson Crusoé.*
> *Robinson Crusoé dans son île, seul, dépourvu de l'assistance de ses semblables et des instruments de tous les arts, pourvoyant cependant à sa subsistance, à sa conservation, et se procurant même une sorte de bien-être, voilà un objet intéressant pour tout âge, et qu'on a mille moyens de rendre agréable aux enfants. (...) Cet état n'est pas, j'en conviens, celui de l'homme social ; vraisemblablement il ne doit pas être celui d'Emile : mais c'est sur ce même état qu'il doit apprécier tous les autres. Le plus sûr moyen de s'élever au-dessus des préjugés et d'ordonner ses jugements sur les vrais rapports des choses, est de se mettre à la place d'un homme isolé, et de juger de tout comme cet homme en doit juger lui-même, eu égard à sa propre utilité.*

---

10 Nous renvoyons au parcours que propose Martin Green dans *The Robinson Crusoe Story* (1990). Après avoir montré l'importance de l'*Emile* de Rousseau dans le développement du genre, il évoque l'évolution de la robinsonnade à travers l'étude de quelques titres (européens et américain).

Ce roman, débarrassé de tout son fatras, commençant au naufrage de Robinson près de son île, et finissant à l'arrivée du vaisseau qui vient l'en tirer, sera tout à la fois l'amusement et l'instruction d'Emile durant l'époque dont il est question ici. (1966 : 238-239).

L'aspect réaliste du roman et son insistance sur le travail concret, l'importance du principe d'utilité, la proximité de la nature, tous ces aspects expliquent que l'épisode insulaire constitue d'après Rousseau une saine lecture pour son élève, qui pourra ainsi être éduqué de manière agréable.

A partir de ce moment, de nombreuses robinsonnades sont publiées par des auteurs soucieux de la formation intellectuelle et spirituelle de leurs jeunes lecteurs, tant il est vrai que la situation du naufragé isolé du monde et contraint de lutter pour survivre est idéale pour promouvoir les valeurs éducatives qui se doivent d'être présentes dans les romans destinés aux enfants. Elles suppriment ou réduisent considérablement les aventures précédant le séjour insulaire, ce qui permet aussi de gommer ou de rendre moins visible l'épisode problématique de la fugue initiale, de la rupture familiale du robinson.

En ce qui concerne l'instruction, comme le remarque Isabelle Nières,

L'exotisme devient une exhortation à apprendre ; il faut savoir pour survivre. A travers l'accumulation de connaissances et de compétences à l'utilisation fort improbable, les robinsonnades disent aux jeunes lecteurs les dangers de l'ignorance. (1985 : 277)

Quant à la fonction éducative, elle est remplie par la présentation au jeune lecteur d'un modèle de conduite, donc de comportements valorisés, incarnés en un jeune robinson. Il est évident que les valeurs présentes dans les textes de manière explicite ou implicite changent selon l'année et le lieu de publication, les références idéologiques de l'auteur, le public visé, comme Marc Soriano le souligne[11] et comme nous le constaterons dans les exemples développés un peu plus loin.

C'est cette plasticité idéologique qui explique sans doute le succès et la longévité du genre ainsi que la diversité des œuvres qui s'y rattachent. En effet, selon ce que l'auteur veut valoriser, il peut écrire des robinsonnades individuelles, familiales, comme celle de

---

11 Cf. notre introduction.

Wyss *Le Robinson suisse ou Histoire d'une famille suisse naufragée* (1812), ou de groupe comme le fait Jules Verne. Il peut choisir de mettre en avant une nationalité, comme dans *Le Robinson hollandais, ou journal d'un marin naufragé, ouvrage amusant, en prose et en vers*, rédigé par G. C. Vernet (1824), *Le Robinson américain* de Louis Fenimore Cooper (1847), *Les Robinsons français* de Pierre Delcourt (1885), *Le Robinson de la forêt russe : aventures d'un garçon de quinze ans* de Madame Katchoulcoff (traduit en français en 1894), *Les Robinsons italiens* de Emilio Salgari (traduit en 1899). On notera aussi l'existence de quelques (rares) robinsonnades féminines : par exemple *Emma ou le Robinson des demoiselles* par Mme Woillez (1834), *Robinsonnette, histoire d'une petite orpheline* d'Eugène Müller (1874), *Robinsonne et Vendredine* de Xavier Aubryet (1874)[12].

Les titres de cette période restés célèbres jusqu'à aujourd'hui, et certainement les plus étudiés par la critique, sont sans nul doute *Le Robinson suisse* et les robinsonnades de Jules Verne, notamment *l'Ile mystérieuse* et *Deux ans de vacances*. D'autres robinsonnades moins connues sont présentées et analysées dans les articles de Danielle Marcoin et Isabelle Nières, comme *L'Isle aux enfants* de Mme de Genlis, *Le Jeune Robinson*[13] de Campe (1797), *Le Robinson de douze ans* de Madame de Beaulieu (1818), *Emma ou Le Robinson des demoiselles* de Madame Woillez (1834)[14].

---

12 Alain Buisine, dans une note de son article (1978), liste les titres des robinsonnades parues au XIXe siècle : c'est de cette liste que nous tirons ces exemples et les précédents.

13 *Robinson der Jüngere* a été traduit en français en 1801. Ce roman de Campe (1746-1818), peu connu du grand public aujourd'hui, a été l'objet de nombreuses rééditions tout au long du XIXe siècle. Son auteur est à la fois un praticien et un théoricien de l'éducation appartenant au mouvement philantropiniste à l'origine de toute une réflexion pédagogique dans l'Allemagne de l'époque.

14 Nous renvoyons à la lecture de ces articles : l'objet de notre thèse nous oblige à ne pas nous attarder sur les robinsonnades de cette période.

2.2. Les valeurs liées au genre à travers l'étude de deux exemples

Pour illustrer à nouveau les valeurs que la critique associe au genre en ce qui concerne le XIXe siècle, nous nous proposons, dans les lignes qui suivent, de montrer à titre d'exemple comment sont traitées deux robinsonnades très connues, *Le Robinson suisse* et *L'Ile mystérieuse*.

2.2.1. *Le Robinson suisse* de J.R. Wyss

Publiée en langue allemande en 1813, cette robinsonnade familiale connaît un grand succès jusqu'au milieu du XXe siècle. A l'origine récit destiné à ses enfants par le pasteur suisse Johann David Wyss, le manuscrit est repris par l'un de ses fils Johann Rudolf, qui le développe et lui prête quelques aménagements. Le texte est traduit en français avec plus ou moins de liberté par Mme de Beaulieu qui lui ajoute un sous-titre : *Le Robinson suisse ou Journal d'un père de famille naufragé avec ses enfants.* Mme de Beaulieu écrit aussi un peu plus tard une suite à ce récit, ce qui incite Wyss à publier la suite « officielle » en 1827.

Un pasteur suisse, sa femme et ses quatre fils font naufrage sur une île des mers du sud et cette nouvelle vie insulaire donne lieu à une chronique très linéaire assurée par le père qui est le narrateur. Tous les critiques soulignent l'aspect édifiant du texte qui met en scène une famille exemplaire et incarnant, de ce fait, les valeurs préconisées par l'auteur. Quelles sont ces dernières ?

Tous notent d'abord l'importance accordée au savoir dans le roman, où tout est prétexte à leçon et où faune et flore donnent lieu à de grands développements. Danielle Dubois (1992) signale les emprunts au *Buffon illustré de la jeunesse* repérables dans les descriptions d'espèces animalières par Wyss et elle ajoute :

> *Le roman a lui-même tendance à fonctionner comme un texte encyclopédique (par son organisation typographique notamment : chaque chapitre présente au moins un animal ou une plante exotique et propose fréquemment une gravure d'illustration), tout en empruntant les détours d'une mise en récit, parfois « mise en péripétie » du savoir.* (1992 : 124)

On retrouve cela dans de nombreux textes représentatifs du genre. Par exemple, si Emma, l'héroïne du *Robinson des demoiselles*, peut survivre sur l'île, c'est qu'elle y est arrivée en possession de toutes les connaissances nécessaires : son père, un colon blanc de Saint-Domingue chassé par la révolte des Noirs, l'a élevée non seulement de manière éclairée, mais en lui transmettant des savoirs relatifs à sa terre natale. Emma connaît la géographie et l'histoire de différents peuples, a de solides connaissances en botanique et de plus, elle sait tirer à l'arc, si bien qu'elle n'est que peu dépaysée en arrivant en territoire exotique.

Marie-Hélène Weber assigne une double fonction à cette abondance de détails concernant la nature dans *Le Robinson suisse* :

> *Dans ce domaine plus que dans tout autre, l'île apparaît comme un Eden retrouvé par des justes ou comme une terre promise à laquelle seuls des êtres méritants ont accédé. (...) le lecteur assiste une fois encore à un recensement systématique d'un nombre impressionnant de plantes. Ce recensement permet d'abord à l'auteur de louer et de remercier Dieu d'avoir si bien créé le monde, puis de rivaliser avec des livres de sciences naturelles.* (1993 : 241)

L'attention accordée aux objets divers qui peuplent l'île marque l'importance accordée aux connaissances livresques, spécialement aux sciences de la nature, dans l'éducation masculine mais constitue aussi un hommage à la Création divine.

Les valeurs religieuses sont en effet très présentes dans *Le Robinson suisse*. Selon Marie-Hélène Weber, contrairement à ce que l'on lit dans le roman de Defoe, où le naufragé oublie au début ses devoirs religieux pour redécouvrir grâce au séjour insulaire les préceptes qui lui ont été enseignés et pour retrouver Dieu, les robinsons suisses ne perdent jamais la foi, qui est présente d'un bout à l'autre du roman :

> *Le génie inventif de l'homme est mis en avant sans oublier l'amour profond qui leur permet, en les unissant, de vaincre les plus grands périls. Mais l'auteur insiste bien sur la nécessité impérieuse de la providence et de la miséricorde divine. Cette famille est avant tout galvanisée par une foi intense, par des habitudes de prière et une soumission à ce que tous appellent la volonté de Dieu.* (1993 : 203-204)

La vision du monde donnée est très hiérarchisée : au sommet se trouve Dieu, puis les hommes et enfin les animaux dont l'infériorité est très souvent mise en scène par la façon

dont la famille (essentiellement dans sa partie masculine) les traite : domestiqués, soumis selon des techniques cruelles, massacrés sans raison, ils ne sont l'objet d'aucune considération ni pitié de la part des robinsons, et maintes scènes du roman sont choquantes pour un lecteur contemporain tant la vie animale n'est pas une valeur pour les personnages.

Les valeurs politiques sont celles de la bourgeoisie de l'époque, comme l'analyse Danielle Marcoin qui voit aussi dans ce roman l'illustration et la mise en pratique des idéaux philanthropiques du XVIIIe siècle : bonne gestion des ressources de la terre, sagesse et prévoyance :

> *Mais le roman éducatif de Wyss va également transmettre un message idéologique représentatif de la bourgeoisie moyenne de l'époque, qui doit travailler pour faire fructifier le capital familial. On met donc les terres en culture (soit à partir des graines ou des plants récupérés dans l'épave, soit à partir de la flore locale) et on domestique les animaux qui peuvent l'être pour en faire un élevage.* (1992 : 127)

Les valeurs pragmatiques qui en découlent sont le travail, le sens de l'effort, l'intelligence, la patience, la prévoyance.

Les critiques soulignent aussi le nationalisme présent dans l'œuvre : l'île, baptisée la nouvelle Suisse, sert à exalter la supériorité du mode de vie du pays d'origine des naufragés. Ce n'est pas un cas unique : que ce soit en filigrane ou de manière plus visible, le nationalisme s'inscrit souvent dans les robinsonnades : Danielle Dubois-Marcoin (1996) donne quelques exemples de textes nettement revanchards publiés après la défaite de 1870[15], qui montrent bien comment le genre peut être facilement investi par des valeurs nationalistes à certains moments de l'Histoire[16].

---

15 Voici quelques titres particulièrement parlants : *Totoche, prisonnier de guerre : journal d'un chien à bord d'un tank* de Charles-Maurice Chenu (1919), *C'est un oiseau qui vient de France : Histoire d'un petit coq français chez les boches* par Carlègle (1916).

16 Ces deux exemples tirés de *Le Robinson de douze ans* et *Le Robinson des demoiselles* illustrent comment le nationalisme peut se trouver présent dans les robinsonnades, même sans être au cœur du roman :
« Louis Francœur avait servi trente ans son pays avec honneur ; sa bravoure et sa bonne conduite lui avaient acquis l'estime de ses chefs ; sa franchise et sa gaieté l'avaient fait chérir de tous ses camarades » (s.d. : 5).
« Assise dans la voiture, entre son père et la jeune orpheline dont la Providence lui avait confié le bonheur, elle leur montre dans un inexprimable ravissement les lieux qu'elle parcourt. C'est la France ! C'est cette France qu'elle a tant regrettée au désert ! Comme alors toutes ses pensées sont douces ! Que la vie lui paraît belle ! (...) Tout à coup le son d'une cloche se fait entendre au loin ; Emma s'arrête palpitante : "Mon père, c'est la cloche de

En ce qui concerne la dimension sociale, les seules relations mises en scène sont familiales et se placent, de l'avis unanime des critiques, sous le signe de l'harmonie et de la hiérarchie fondée sur un paternalisme fort. Il n'y a presque jamais de conflits dans la cellule familiale ; si un désaccord survient entre les frères, l'intervention paternelle ramène immédiatement la paix, si bien qu'une entente parfaite caractérise ce groupe. Il est notable aussi que, tout comme la famille est soumise à Dieu, femme et enfants respectent le père. L'épouse du pasteur est ainsi décrite par Marie-Hélène Weber :

> *Indispensable, patiente, méticuleuse, ordonnée, efficace, discrète, la mère joue un rôle de second plan, mais rien ne pourrait s'organiser sans elle. Elle reconnaît la supériorité de son mari, lui en est reconnaissante et partage entièrement ses convictions (...).* (1993 : 198)

L'image de la femme donnée par le récit est tout ce qu'il y a de plus traditionnel : sur l'île, l'épouse du pasteur reste une parfaite femme d'intérieur, gardienne du foyer un peu effacée. Marie-Hélène Weber souligne également que, bien que le narrateur emploie souvent l'expression *ma femme*, les relations de couple ne sont jamais évoquées : toute sexualité explicite est absente de ce roman comme du texte-source et des robinsonnades du XIXe siècle en général. Dans celles-ci les personnages féminins, même s'ils ont reçu une éducation sortant de l'ordinaire qui leur permet de se sortir de l'épreuve, accomplissent sur l'île les tâches dévolues aux femmes dans la société de l'époque[17]. Emma, la naufragée de *Le Robinson des demoiselles* écrit par Madame de Woillez en 1834, fait un pot-au-feu de tortue à peine arrivée sur l'île, s'aménage une grotte confortable, joue le rôle de mère adoptive pour une jeune orpheline, elle aussi naufragée.

Pour conclure, *Le Robinson suisse* est très représentatif des valeurs que l'on trouve dans la plupart des robinsonnades du XIXe siècle. Que ces valeurs soient religieuses (catholiques

---

notre église, entendez-vous ?" En même temps elle verse des larmes de bonheur, contemple avec extase le sol natal, qu'elle n'avait pas reconnu, puis se jette dans les bras de son père » (s.d. : 213-214).
La présentation du père du futur naufragé dans le premier et l'évocation du retour d'Emma au village natal dans le second portent la marque explicite du patriotisme.
L'abréviation s. d. indique que les exemplaires consultés des romans sont sans date.

17 Isabelle Nières (1985 : 277-281) montre bien comment les personnages féminins mis en scène restent les dépositaires de valeurs maternelles et domestiques, même s'ils manifestent des vertus semblables à celles des garçons comme le courage.

surtout pour les auteurs français) ou laïques, elles ne diffèrent pas beaucoup sur le fond : d'un côté elles sont pragmatiques et regroupent l'amour du travail, l'esprit d'organisation, la prévoyance, la frugalité et l'esprit d'économie, l'ingéniosité et la débrouillardise, la persévérance et le courage. De l'autre elles sont éthiques : nationalisme, ethnocentrisme, esprit d'obéissance envers le père, Dieu et l'ordre établi en général, respect pour la famille et les parents, bonté, optimisme, sont autant de comportements ou d'attitudes érigés en qualités et donnés comme modèles à imiter. Isabelle Nières (1985) insiste sur la nécessité de la loi dans ces textes où il n'y a ni invention d'un ordre nouveau, ni anarchie, mais reproduction de l'ordre social établi.

2.2.2. *L'Ile mystérieuse* de Jules Verne

Jules Verne a publié ce roman chez Hetzel en 1874-1875 dans la série des *Voyages extraordinaires*. De toutes les robinsonnades qu'il a écrites (pensons à *L'Ecole des Robinsons* (1882), *Deux ans de vacances* (1888), *L'Ile à hélice* (1895)[18]), c'est sans doute la plus connue et la plus commentée. Rappelons-en très rapidement l'intrigue : les cinq passagers américains d'un ballon, prisonniers de guerre abolitionnistes évadés, arrivent par accident sur une île (baptisée du nom de Lincoln) où ils organisent rapidement et efficacement leur survie, grâce notamment aux compétences de l'ingénieur Cyrus Smith. Ils trouvent sur un îlot voisin Ayrton, abandonné là depuis douze ans par son équipage pour trahison et le sauvent de la folie. A la fin, l'île se révèle être le refuge du capitaine Nemo, qui les a en fait aidés secrètement tout au long de leur séjour et qu'ils rencontrent juste avant sa mort. Peu après, une éruption volcanique anéantit l'île et empêche les robinsons d'en faire une terre américaine, comme ils le projetaient. Mais le projet de colonie se réalise quand même en Iowa, comme cela est évoqué très rapidement dans les dernières pages.

Pour Jean Chesneaux, ce roman est une

> *parabole qui met en lumière ce processus de maîtrise progressive de l'homme sur la nature. Cette île est un microcosme, une récapitulation symbolique de toutes les ressources animales, végétales et*

[18] Pour une étude du traitement du genre par Jules Verne, nous renvoyons à l'article d'Alain Buisine (1978).

minérales du globe (...). Ces richesses sont à la disposition des naufragés (...). Mais c'est la science des colons, et en particulier de l'ingénieur Cyrus Smith et du jeune naturaliste Harbert, qui va permettre d'exploiter ces ressources, de mettre en œuvre les possibilités qu'offre l'île. C'est par ses connaissances, par son savoir-faire, que l'homme est capable de maîtriser la nature (...). (1971 : 31-32)

Ce n'est donc pas tant la nature et son infinie richesse qui sont glorifiées par Verne que l'intelligence, le courage et l'ingéniosité humaines qui permettent de dominer la nature, donc de faire progresser l'humanité. Chesneaux retrouve là les traces du saint-simonisme caractéristique de l'œuvre de Verne :

> L'Ile mystérieuse *est une véritable parabole saint-simonienne, un hymne au travail. Le roman est construit de façon à montrer comment l'obstination, l'endurance, le labeur des cinq naufragés de l'air leur permettent, alors qu'ils sont strictement dépourvus de tout, de parcourir, comme en raccourci, toutes les étapes du développement technologique de l'humanité ; la caisse d'outillage, fournie en secret par le capitaine Nemo à Cyrus Smith et à ses compagnons, ne vient qu'ensuite, quand ils ont déjà fait la preuve de leur ardeur au travail.* (1971 : 62)

Outre le travail, d'autres éléments sont valorisés par le roman. Ainsi la colonisation est présentée positivement : opérant une mise en valeur d'un territoire, elle fait du colon un homme de progrès. De même, l'Amérique du Nord[19] incarne pour Verne la société idéale : elle apparaît comme le pays du progrès technique, la patrie des ingénieurs, un modèle d'organisation sociale.

On peut aussi repérer dans *L'Ile mystérieuse* la présence d'idées républicaines, comme le fait Danielle Dubois-Marcoin en s'appuyant sur le personnage de Nemo :

> *Nemo, celui qui a lutté toute sa vie avec acharnement à la libération des peuples opprimés et colonisés confie au valeureux ingénieur son fabuleux trésor de guerre pour que l'œuvre soit continuée. Le héros chez Jules Verne apparaît bien comme le représentant d'un certain idéal républicain, faisant preuve d'une authentique ouverture sur les problèmes politiques du monde, dénonçant les travers de l'impérialisme, ici celui de l'Angleterre*[20]*, ou encore l'inacceptable esclavagisme, dans* Le Capitaine de quinze ans. (1996 : 88)

---

19 Chesneaux note que vingt-trois romans verniens sur soixante-quatre situent leur action sur le sol américain, entièrement ou en partie, et qu'une place importante est laissée à des personnages américains dans son œuvre.

20 Danielle Dubois-Marcoin fait sans doute allusion à la révolte anti-impérialiste des Cipayes menée par Nemo dans son pays natal et écrasée par les Anglais.

C'est ce que Jean Chesneaux nomme l'esprit quarante-huitard, qu'il retrouve dans le fait que les cinq naufragés de l'île Lincoln, fortement valorisés pour leur courage et leur compétence, sont des partisans de l'abolitionnisme, des adversaires de l'esclavage, qu'il retrouve aussi dans l'esprit de fraternité qui soude les cinq hommes dans la détresse.

Mais ce n'est pas parce qu'il est anti-esclavagiste que Verne n'est pas raciste : il suffit de considérer la place que Nab prend dans la hiérarchie du petit groupe de naufragés pour s'apercevoir qu'il est en bas de l'échelle, simple serviteur que concurrence bientôt un singe. Marie-Hélène Weber rappelle aussi que les Américains, à aucun moment, n'ont recours à des savoir-faire d'autres peuples.

En ce qui concerne l'aspect religieux du roman, les avis sont divergents. Pour Martin Green (1991 : 138), Verne privilégie dans *L'Ile mystérieuse* le protestantisme. Pour l'affirmer, le critique américain s'appuie sur le fait que les naufragés célèbrent le dimanche de Pâques par le repos, en respectant en vrais protestants les principes bibliques, et il souligne aussi que Cyrus Smith est comparé à Guillaume d'Orange, héros protestant. Mais pour Marie-Hélène Weber, rien ne dit dans ces pages que les naufragés soient protestants : quelques remarques les présentent simplement comme de bons chrétiens. Jean Chesneaux, lui, trouve que la religion et les choses de l'Eglise sont peu présentes en général dans l'œuvre de Verne et que, si l'on mentionne un culte, c'est qu'il a surtout une valeur sociale utilitaire, celle de maintenir le moral des troupes.

Nous conclurons cette rapide présentation des valeurs telles qu'elles sont repérées par les critiques dans *L'Ile mystérieuse* par trois remarques. Tout d'abord, même si le roman vernien diffère beaucoup du *Robinson suisse*, on y retrouve la même dimension exemplaire : les personnages sont sans défaut, donnés comme des modèles à suivre, ce qui caractérise la robinsonnade de l'époque. Les héros possèdent toutes les qualités avant même l'aventure, ou les acquierent dans l'épreuve. Quoi qu'il en soit, ils sont ou deviennent des êtres parfaits, porteurs des valeurs éducatives d'une époque, comme Lise Andries le dit de Brian, personnage d'une autre robinsonnade vernienne :

> *A travers ces réécritures, Robinson devient donc le modèle par excellence auquel doit s'identifier le jeune lecteur : courageux et optimiste, bon et juste à l'égard des inférieurs, apte au commandement*

> *et versé dans les sciences naturelles, tel apparaît Brian, le héros de treize ans de* Deux ans de vacances. (1996 : 18)

Ensuite, l'apologie de la science et du progrès, présente chez Verne, inaugure un courant scientiste qui se manifestera à nouveau assez fortement en littérature de jeunesse au moment de la guerre froide et de la rivalité soviético-américaine à propos de la conquête de l'espace.

Enfin, le genre de la robinsonnade est investi par Verne de manière différente à la fin de sa vie. D'après Chesneaux,

> *à mesure qu'on entre dans l'âge de l'impérialisme, à partir de 1880-1890 environ, le rêve vernien de domination de la nature par la science et le travail se dégrade au contact de la violence des appareils d'Etat et de la puissance de l'argent.* (1971 : 76)

L'Ile à hélice paru en 1895 raconte l'histoire d'une île artificielle et bénéficiant de tous les aménagements modernes. Habitée par des milliardaires américains, elle finit par être détruite à cause d'une querelle entre deux familles richissimes, ce qui peut être lu comme la perte de toute illusion concernant le progrès et l'avenir de l'humanité. En tout cas, le fait que le même auteur utilise le genre de la robinsonnade avec des charges idéologiques aussi différentes tend à illustrer la plasticité déjà évoquée plus haut de ce dernier.

De manière générale, au XIXe siècle, les valeurs diffusées dans les robinsonnades sont celles que l'on retrouve dans l'ensemble de la production pour la jeunesse pendant toute cette période, à savoir, de manière très synthétique, moralisme, didactisme et patriotisme. Cette littérature a en effet pour fonction de servir les intérêts des classes dominantes qui ont besoin d'une jeunesse travailleuse et disciplinée, prête à défendre son pays contre l'ennemi et prompte à participer à la conquête et à l'exploitation de nouveaux territoires économiquement prometteurs. Il reste à mesurer comment le genre évolue au siècle suivant.

3. LES ROBINSONNADES POUR LA JEUNESSE AU XXe SIÈCLE

Nous aimerions esquisser ici un tableau de ce genre en littérature de jeunesse à partir de 1900. Cette esquisse ne sera faite qu'à grands traits. Comme nous l'avons déjà mentionné, nous disposons actuellement de peu d'outils déjà existants pour effectuer cette présentation de manière fine ; de plus, l'établissement et le traitement d'un corpus exhaustif constitueraient à eux seuls l'objet de toute une recherche. Nous tenterons donc simplement de donner un aperçu de ce qu'est la robinsonnade dans la production du XXe siècle pour la jeunesse[21] à partir de quelques exemples tirés de nos lectures.

Avant de prendre en compte la production antérieure puis postérieure à 1950, il faut mentionner que les grands classiques du genre tels que le roman de Defoe, *Le Robinson suisse* de Wyss et *L'Ile mystérieuse* de Verne sont réédités tout au long du siècle, essentiellement dans des versions plus ou moins abrégées[22] en direction du jeune lectorat. La bande dessinée prend parfois le relais dans l'adaptation : ainsi deux versions de *Robinson Crusoé* sont proposées sous cette forme, l'une de Jean-Paul Colbus (1980), l'autre de Chiqui de la Fuente (1996)[23]. De ces trois livres, le moins réédité aujourd'hui est *Le Robinson suisse,* sans doute parce que ni son ton édifiant ni son absence de péripéties ne le rendent acceptables au jeune lecteur contemporain. Signalons toutefois qu'il a connu une certaine popularité jusque dans les années 60 (époque où Walt Disney s'est emparé de l'histoire pour louer les mérites de la vie familiale dans son film *La famille Robinson*[24]).

---

21 Nous nous appuyons pour ce travail sur la consultation du catalogue de la B. N. F et du fichier Electre, de divers ouvrages ou revues proposant des sélections d'auteurs et d'ouvrages pour la jeunesse, et de bibliographies thématiques élaborées par des bibliothèques publiques.

22 Sur les pratiques de réécriture et d'adaptation lire l'article de Marceline Laparra (1996). Celle-ci mentionne en particulier une version de Robinson Crusoé qui tient en 16 pages !

23 La B. D. elle-même est accompagnée d'un dossier didactique.

24 Ce film est sorti en 1960. Signalons aussi, issu des mêmes studios, un *Lt Robin Crusoé* en 1966.

3.1. Les robinsonnades avant 1950

Par rapport au siècle précédent, peu de changements sont notables. D'une part, un certain nombre de romans du XIXe siècle, moins connus que les grands classiques évoqués précédemment, sont réimprimés régulièrement et assez tardivement. Par exemple *Les Robinsons de terre ferme* (1857) du capitaine Mayne Reid, *Les Robinsons français* (1885) de Pierre Delcourt, *Les Robinsons de la Guyane* (1882) de Louis Boussenard sont réédités jusque dans les années 30. De même, *Les Robinsons du Pacifique* (1861) du capitaine Marryat et *Robinson et Robinsonne* (1895) de Pierre Maël sont publiés jusqu'aux années 50. Cela fait que les jeunes lecteurs du début du siècle baignent dans les mêmes valeurs que ceux du siècle précédent.

A ces textes issus du passé s'ajoutent de nouvelles robinsonnades écrites au XXe siècle, mais peu différentes des précédentes, si l'on en croit les quelques exemples suivants. Le premier, *Les Robinsons sous-marins,* publié par le capitaine Danrit en 1909 et réédité jusqu'en 1950, est le récit à la première personne d'un officier français qui obtient de son ami le commandant d'Elbée la permission de participer aux essais de *La libellule*, sous-marin immergé dans les eaux de Bizerte en Tunisie. Ce sous-marin est déchiré par l'éperon d'un navire et le narrateur est le seul rescapé de l'accident avec le quartier-maître Yvonnec. Mais tous les deux sont prisonniers des eaux et connaissent six jours infernaux à lutter pour leur survie. A la fin, les deux hommes sont repérés, sauvés et récompensés par les autorités pour avoir permis que l'on retrouve *La libellule* et ses équipements très coûteux. Cette histoire, qui n'exclut pas le pathétique, la mort, est avant tout une aventure masculine, comme bien des robinsonnades, et les femmes, très peu présentes, n'apparaissent que pour attendre leur mari, les pleurer quand ils sont morts et jouer les infirmières auprès des rescapés. Des trois valeurs mentionnées plus haut caractérisant la production pour la jeunesse au XIXe siècle, didactisme, moralisme et patriotisme, c'est la dernière qui domine dans ce roman, surtout dans les dernières pages. Ainsi, le narrateur se livre à ce commentaire à propos de la remise de la Légion d'Honneur à Yvonnec :

> Non, on ne remplacera jamais ce ruban rouge.
> Ce ruban rouge sur cette poitrine de brave, c'est le merci de la France à un enfant digne d'elle. Et ce merci conserve à nos yeux tout le prestige que lui donna le grand homme, le jour où il puisa pour la première fois les croix de la nouvelle Légion d'Honneur dans le casque de Bayard, pour les distribuer aux futurs vainqueurs d'Austerlitz. (1950 : 271)

Cette autre remarque faite à l'occasion du mariage du même Yvonnec traduit explicitement le nationalisme du narrateur :

> Je souhaite à ce beau couple beaucoup de petits « gâs » parce qu'ils seront pour le pays autant de vaillants marins et que le pays en a besoin. (1950 : 276)

Enfin, la femme de d'Elbée manifeste les mêmes sentiments à l'égard de son pays en évoquant la mort de son mari :

> Si Jean était mort dans une bataille navale, face à l'ennemi, je serais fière de lui, je le donnerais en exemple à mes enfants, et je les élèverais tous deux dans la pensée du même sacrifice. Or n'est-ce pas dans une vraie bataille qu'il est mort ? (1950 : 276-277)

David Ker dans *Les jeunes robinsons ou à la dérive* (1933)[25] situe son intrigue à Tunis, à l'époque du protectorat français. Deux jeunes Anglais, Rex et Dick, sont emmenés par leur oncle à Tunis, où ce dernier a obtenu le poste de consul britannique. Un jour, ils visitent les ruines de Carthage et, en retard, ils ne retrouvent plus le batelier Selim qui doit les ramener à Tunis. Ils décident alors d'y retourner seuls en barque. Ils se perdent et échouent sur une île, où ils trouvent un forçat évadé, injustement condamné par la justice de son pays, l'Italie. L'aventure se termine bien puisque les trois naufragés sont retrouvés par l'oncle et que le prisonnier italien voit sa peine atténuée grâce à ce dernier. Ce roman est encore une fois lié à l'éducation masculine, comme le signale explicitement cette déclaration de l'oncle dans les premières pages :

> — L'éducation est une belle chose, avait-il l'habitude de dire, et l'homme qui prétend le contraire est un imbécile ; mais, à mon avis, la meilleure éducation qu'un garçon puisse recevoir est celle qui lui enseigne à compter sur lui-même et à être indépendant des autres. C'est ainsi que j'ai été élevé, et c'est ainsi que j'élèverais n'importe qui ! (1933 : 24)

Ce qui ressort de ce livre se résume en trois mots : colonialisme, ethnocentrisme et

---

25 C'est la date de publication de l'exemplaire consulté mais le roman a vraisemblablement été écrit avant.

racisme. Ainsi, quand l'oncle propose aux jeunes garçons de l'accompagner pour une visite au Bey, cela donne lieu à l'échange suivant :

> — Mais, mon oncle, objecte Rex, votre souverain ne doit pas valoir grand-chose, maintenant que les Français tiennent tout le pays entre leurs mains.
> — Naturellement, il ne règne que de nom, désormais, le pauvre vieux, et c'est une raison de plus d'être poli avec lui. (1933 : 47-48)

Le narrateur n'est pas moins méprisant dans ses commentaires vis à vis du bey :

> Avec un pareil plaisir en perspective les garçons pouvaient bien être transportés de joie, quand, le soir, un fonctionnaire indigène richement vêtu, monté sur un beau cheval noir, se présenta au Consulat, entouré de plusieurs arabes qui lui servaient de valets de pied. Il remit au Consul un message disant que « l'Asile de l'Univers et le Pilier de la Vraie Foi » (ces termes ronflants désignaient un vieillard indolent, qui n'avait guère d'autorité en dehors de son propre palais) permettrait à l'« Eltchi Ingleez » (l'envoyé anglais) et à ses neveux de contempler la lumière de son sublime visage à midi, le lendemain. (1933 : 48)

Quant aux Arabes en général, ils sont décrits comme paresseux, superstitieux, simples d'esprit, comme cela apparaît dans les deux passages suivants où il est question du batelier Selim :

> — C'est trop fort ! s'écria Rex, car nous lui avons recommandé d'attendre notre retour ! Je suppose qu'il nous « attend » dans quelque confiserie de la Goulette où il a bu du café et sucé des sucres d'orge toute la journée ! Ces arabes sont tous pareils ! (1933 : 74)

> A peine Selim entrevit-il la silhouette bien connue et le visage brun et résolu du Colonel, que le superstitieux arabe se mit à trembler comme un enfant. More, ignorant moins que personne au monde la façon d'agir envers ces gens-là, ne perdit pas de temps en réprimandes ni en reproches mais ordonna simplement à l'homme de lui dire exactement ce qui s'était passé ; et Selim, un peu rassuré, raconta franchement toute l'histoire. (1933 : 143)

Dans le roman d'Edouard Maynial *Les Robinsons de Pompéi*[26], publié en 1922, c'est plus le didactisme que le patriotisme ou le moralisme qui domine. Quatre enfants sans parents sont livrés à eux-mêmes dans les rues de Naples où ils vivent misérablement. Un jour, sur l'influence de l'un d'eux, fervent lecteur de *Robinson Crusoé*, ils décident de

---

26 A consulter la liste des ouvrages publiés au XXe siècle se réclamant du genre par la présence du mot *robinson* dans le titre, on peut constater que l'époque favorise la robinsonnade collective, puisque le terme est très souvent au pluriel.

s'établir à Pompéi, tout comme le héros de Defoe s'installe sur son île, et ils vivent cachés dans les ruines d'une villa romaine. Cette robinsonnade emplie de bons sentiments, aux accents parfois mélodramatiques[27], est l'occasion pour son auteur d'instruire le jeune lecteur de la vie en Italie du Sud ainsi que de celle des Romains au temps de Pompéi.

Enfin, le texte d'André Bruyère (1942)[28] *Les Robinsons de la montagne* narre l'histoire d'une bande d'enfants turbulents et peu travailleurs, envoyés en vacances chez une tante dans un chalet isolé. La tante se casse une jambe juste avant leur arrivée ; la servante qui a la charge de la maison, lui rend visite à l'hôpital et ne peut regagner le chalet à cause d'un orage violent qui a détruit un pont. Les enfants doivent donc se débrouiller seuls dans cette maison perdue dans la montagne. Dans ce roman, l'aspect moralisateur domine et l'aventure est présentée comme un moyen pour retrouver le droit chemin :

> Pauvre chalet, si cher à tous maintenant ! Dans ses vieux murs, ils avaient trouvé non seulement de bonnes et solides leçons qui les mirent au niveau des enfants de leur âge, mais encore tant d'autres leçons, nouvelles celles-là, mais combien précieuses : leçons d'énergie, d'endurance, d'oubli de soi. Quand les parents vinrent, aux derniers jours, les retrouver, ils ne reconnurent plus les insupportables d'un passé si récent encore. Ils avaient grandi, s'étaient fortifiés physiquement et moralement. (p. 122)

Si l'on peut se fier à ces quatre exemples, peu de changements ont affecté le genre d'un siècle à l'autre, puisque l'on y trouve en dominante l'une ou l'autre des trois grandes valeurs caractéristiques de la littérature de jeunesse du XIXe précédemment mentionnées.

---

27 Ce que Nick Diament écrit à propos de cet auteur reflète tout à fait la robinsonnade qui nous intéresse : « Les romans sont assez convenus, avec des intrigues embrouillées, des orphelins astucieux et chevaleresques, des trésors cachés et d'éclatantes interventions de la providence dans les dernières pages des romans » (1991 : 458).

28 André Bruyère a publié également *Les Robinsons de guerre* en 1921. Selon Nick Diament (1991), les fictions édifiantes de cet auteur suivent toujours le même modèle : des enfants de bonne famille, insupportables, retrouvent les vraies valeurs à la suite d'un revers de fortune.

3.2. les robinsonnades après 1950

Il est difficile d'inventorier les robinsonnades de cette période pour plusieurs raisons. La première est que le secteur éditorial de la littérature de jeunesse a connu une expansion considérable ces dernières décennies : il sort chaque année un nombre impressionnant de titres nouveaux, production dont il est difficile d'avoir une vision exhaustive. La seconde raison est que les titres des robinsonnades se diversifient : ils se réfèrent moins systématiquement qu'autrefois à l'hypotexte de Defoe, comme le montrent d'ailleurs ceux de notre corpus (seuls deux d'entre eux renvoient explicitement à Robinson et Vendredi) ; il devient donc problématique d'opérer une recherche en s'appuyant sur ces titres. Enfin, on assiste depuis quelques années à un élargissement de la notion de robinsonnade : comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, les prescripteurs tels que les bibliothécaires, les libraires et les critiques de revues spécialisées y incluent volontiers des ouvrages qui selon nous n'en relèvent pas, si bien que les sélections qu'ils proposent, si elles sont une aide, nécessitent cependant une lecture elle-même sélective. Mais, comme nous l'avons déjà dit, l'objet principal de notre recherche n'est pas de nature historique ou bibliographique ; aussi nous nous contenterons de quelques exemples tirés de nos lectures personnelles pour préciser et la place occupée par le genre dans la seconde moitié du XXe siècle et les valeurs qui lui sont liées. Les lignes qui suivent excluent les textes de notre corpus, puisqu'ils seront analysés plus loin.

3.2.1. Place du genre dans la production pour la jeunesse

Après 1950, un certain nombre de textes se caractérisent par le croisement de la robinsonnade avec d'autres genres. Le mouvement s'amorce en fait assez tôt puisque, dès 1944, on peut relever, dans la collection « Signe de piste », un titre comme *Les Robinsons scouts* de François le Douarec, associant roman scout et robinsonnade. Le genre qui récupère sans doute le plus volontiers la robinsonnade est la science-fiction[29]. Par exemple,

---

29 Déjà à la fin du XIXe siècle, Georges Le Faure a écrit *Les Robinsons lunaires* (1893) et en 1909 paraissent *Les Aventures merveilleuses de Serge Myrandhal : les Robinsons de la planète Mars* de H. Gayar.

dans *Robinson de l'espace* de Gianni Padoan (1971), le commandant Robinson Miller (ainsi prénommé par un père fervent lecteur du roman de Defoe) appartient à l'équipage d'Apollo X-3. Suite à un problème technique, il perd ses deux coéquipiers et se retrouve seul sur la lune :

> Il était maintenant le seul homme sur la lune ! L'unique être vivant sur une île perdue dans le cosmos, une île de trente-huit millions de km^2 ; une île qui lui refusait la nourriture, l'eau et jusqu'à l'air, qui ne lui offrait que les dangers du froid et de la chaleur extrêmes, des radiations, des pluies de météorites, des crevasses qui s'ouvraient brusquement sous son poids ainsi qu'un grand nombre d'autres qu'il ne pouvait même pas encore imaginer. Il était seul dans un monde impossible, où pour survivre il aurait fallu non pas simplement « se procurer » tout ce dont il avait besoin,— comme l'avait fait Robinson Crusoé sur son île déserte — mais « le fabriquer de toutes pièces », le faire sortir du néant ! Il était seul à lutter pour son existence contre l'absurde. (1971 : 68)

Il est rejoint plus tard par un russe, avec qui il finit par être ramené sur la terre.

Un autre exemple d'exploitation du genre par la science-fiction est *Les Robinsons d'un autre monde* de Jerry Sohl, roman paru en France en 1981 (la première parution américaine de ce roman date de 1953). A cause d'un court-circuit, environ quatre cents personnes sont projetées dans un monde désertique parallèle par l'Aiguille, une invention du professeur Costigan. Grâce à leurs souvenirs d'hommes civilisés en matière de sciences, de techniques, de législation, ces naufragés vont bâtir à partir de rien une société moderne, leur motivation première étant de reconstruire l'appareil qui les a projetés dans ce monde inconnu, de manière à pouvoir regagner Chicago, leur ville d'origine. Tout au long de leur tâche de civilisation, ils se heurtent à l'hostilité d'un fanatique, naufragé lui aussi, qui, pour des raisons religieuses, s'oppose à leur manière de vivre et maintient dans un état de servitude et de dénuement total une poignée d'adeptes. Quand les robinsons arrivent à reconstituer l'appareil pour revenir dans leur Chicago initial, tous s'aperçoivent qu'ils préfèrent leur nouveau monde, jugé plus sain, plus agréable à vivre que les Etats-Unis, et ils décident d'y rester.

Les trois romans de Maurice Bitter, qui se réclament aussi du genre par leur titre, *Les Robinsons du Temps dans la préhistoire* (1982), *Les Robinsons du Temps à la guerre de Troie* (1983) et *Les Robinsons du Temps dans le Pacifique* (1985), mettent en scène quatre

lycéens à qui les expériences sur l'espace-temps d'un savant permettent de voyager dans le temps, et sont surtout remarquables par leur ton très didactique. Signalons enfin une novélisation du film *Perdus dans l'espace* par Catherine Clark d'après le scénario de Akiva Goldsman paru en 1998, qui montre que la jonction des deux genres continue à se réaliser.

Parfois la robinsonnade inspire aussi d'autres media, comme le cinéma et la bande dessinée. Pour rester dans le domaine de l'écrit, nous nous contenterons de souligner que, tout comme il existe des adaptations du roman de Defoe sous forme de bande dessinée, quelques créations récentes montrent que la robinsonnade inspire aussi les auteurs de B. D. Ainsi, Georges Chaulet (auteur des *Fantômette*, grand succès de la littérature sérielle pour la jeunesse), associé à François Craenhals, a publié en 1970 *Les 4 as et l'île de Robinson*[30]. Plus tard, en 1987, *Terminus Crusoé* de Wininger raconte l'errance d'un écrivain, d'abord dans les galeries souterraines d'anciennes carrières aménagées pour l'acheminement de lignes téléphoniques, puis à Bagneux, dans un univers de terrains vagues. Le robinson y trouve sa grotte :

> En levant les yeux, j'aperçois une grosse maison carrée à travers les arbres... Obstinément refermée sur ses volets, lourde et silencieuse au milieu d'un parc en friche... Peut-être le refuge idéal, la grotte de Robinson ! Le roc inexpugnable en plein cœur de l'île ! Je me voyais déjà, tressant des chapeaux de paille et des parasols d'herbe sèche... Façonnant des bols de terre, attentif à mon rôle de Robinson... J'avais échoué ici... Terminus aventure, terminus Crusoé ! (1987 : 26-27)

Mais toutes les robinsonnades écrites après 1950 ne sont pas associées à d'autres genres : les textes du corpus que nous avons choisis et que nous étudions plus loin en sont un exemple. En guise d'autres illustrations, nous citerons *Le Petit Garçon dans l'île* de Théodore Taylor (1972). En 1942, un jeune garçon quitte l'île de Curaçao avec sa mère pour regagner les Etats-Unis et échapper à la guerre, mais son bateau est torpillé. L'enfant, devenu aveugle suite à un coup violent lors de l'accident, se retrouve sur un radeau en compagnie d'un vieux Noir inconnu. Ce dernier lui apprend à se débrouiller de façon

---

30 Cet album de la série *Les Quatre As* qui existe chez Casterman depuis 1964, n'est pas à proprement parler une robinsonnade selon les critères que nous avons énoncés dans l'introduction ; mais son intrigue est centrée sur un personnage qui est un robinson.

autonome sur l'île, si bien que quand il meurt, le jeune garçon réussit à survivre seul, jusqu'à sa délivrance finale et son retour chez ses parents. Même Enid Blyton, auteur de nombreuses séries très populaires jusqu'à ces dernières années, a emprunté au genre pour *Le Mystère de l'île verte* paru en 1972 dans la série « Mystère »[31] : un couple, parti en Australie pour essayer un avion mis au point par le père, laisse ses trois enfants en pension à des fermiers. Les parents ne reviennent pas à la date prévue et les enfants sont exploités et maltraités par leurs hôtes, si bien qu'ils décident, accompagnés par un jeune paysan de leurs amis, de s'installer sur une île idyllique située au milieu d'un lac tout proche. Ils s'aménagent une vie confortable en ces lieux, jusqu'à ce que le retour des parents leur fasse réintégrer le quotidien.

Qu'elle se fonde ou non avec d'autres genres, la robinsonnade n'a pas disparu du champ de la littérature de jeunesse dans la période que nous étudions, même si elle est loin d'exercer la domination générique qui a été la sienne au XIXe siècle.

3.2.2. Valeurs dans les robinsonnades après 1950

Les robinsonnades de la première moitié du XXe siècle ne présentaient pas, à propos des valeurs, d'évolution notable par rapport à celles du siècle précédent. Qu'en est-il après 1950 ? Les remarques qui suivent concernent surtout des romans parus jusque dans les années 1980, la suite de notre travail étant consacrée à ceux publiés plus récemment. Après quelques considérations sur l'évolution des valeurs dans le genre, nous nous arrêterons sur *Sa Majesté des Mouches* de Golding : même si nous avons exclu ce roman de notre corpus à cause de sa place ambiguë dans le champ éditorial, il est intéressant de rappeler ce que les critiques en disent, dans la mesure où ce roman est aussi publié dans des collections pour la jeunesse.

---

31 Chez Hachette, également dans la « Bibliothèque Rose » tout comme ce roman, ont été publiées deux autres histoires de robinsons attribuées à Enid Blyton : *Les Robinsons de l'île perdue* (1984) et *Une nouvelle aventure des robinsons* (1985).

3.2.2.1. Evolutions et constantes par rapport aux textes antérieurs

L'évolution majeure concerne le patriotisme et le colonialisme, qui disparaissent des robinsonnades. En cela, ces dernières changent conformément à l'ensemble de la production en littérature de jeunesse : dès les années 50 en effet, ces deux valeurs sont remplacées par un humanisme qui se décline sous les formes de l'antimilitarisme, de l'anticolonialisme, de l'antiracisme et, plus récemment, de l'humanitarisme[32]. Dans les textes que nous avons lus, c'est l'antiracisme qui prédomine. Ainsi, le jeune héros de *Le Petit Garçon dans l'île,* alors qu'il est élevé à l'écart des Noirs par une mère qui ne les aime pas, apprend à les connaître et à les apprécier grâce au vieil homme qui le sauve et l'initie à la survie dans la nature. Cet antiracisme se manifeste de manière très pesante et didactique dans ce dialogue tiré de *Les Robinsons du Temps dans la Préhistoire* où les adolescents se livrent à un échange sur la question des races :

> — Quelles races penses-tu qu'il puisse y avoir ?
> — Comment ?
> — Oui : jaune, noire, sémite, aryenne, rouge ? Est-ce que je sais moi ?
> — Tout ce que je peux te dire, c'est qu'il ne s'agit là que de mots.
> — Pardon ?
> — Eh oui. Aucun savant sérieux n'utilise ce terme...
> — Qui a fait tant de mal, coupa Gus, n'est-ce pas mon pauvre Jo ?
> — Oui, soupira mélancoliquement Jo, pensant à son père déporté. Au nom d'un concept inepte, nos contemporains ont réussi le plus grand crime de tous les temps. Scientifiquement, je préfère rencontrer les sauvages d'aujourd'hui...
> — Mais alors, s'acharna Stan, tournant et retournant une viande dont s'échappait un fumet si odorant qu'il leur en venait la salive à la bouche, que dire à la place du mot races ?
> — Ethnies, si tu veux. Et ce n'est pas substituer casuistiquement un terme à un autre. C'est bien plus important. On ne sait que peu de choses d'ailleurs sur les origines de l'humanité tant les groupes humains ont été mélangés, malaxés, en tous sens et tous lieux. Les conditions géographiques, climatiques, ont rendu les yeux bridés aux Mongols avec le vent des montagnes, les poumons plus grands aux habitants de l'« altiplan » sud-américain, du fait de la raréfaction de l'air... (1982 : 98-100)

Dans *Robinson de l'espace,* ce n'est pas l'antiracisme qui est prôné mais l'entente entre les peuples, la paix universelle, comme ce dialogue entre les deux naufragés lunaires

---

[32] Nous renvoyons sur ce point à l'étude de l'évolution des valeurs dans la littérature de jeunesse menée par Didier Delaborde dans sa thèse (2000).

américain et russe l'exprime sans ambiguïté :

> — Tu sais, Robinson, dit le colonel Kljucev d'une voix émue. Peut-être que le résultat le plus important de la conquête de l'espace sera celui-ci : par la force des choses, les frontières, les « blocs », les doctrines, les idéaux qui n'ont plus aucun sens à l'ère spatiale devront disparaître.
> — Tu as raison, Andrej. En tout cas, je souhaite qu'il en soit ainsi.
> — Désormais cela ne dépend que de nous. Je crois que les hommes réussiront à comprendre et à se sentir tous frères. (1971 : 149)

Par contre, deux caractéristiques des robinsonnades du XIXe siècle et du début du XXe siècle se retrouvent souvent après 1950. Le didactisme est encore bien présent, que ce soit dans les modalités d'expression des valeurs (comme dans les exemples que nous venons de donner) ou dans le désir de communiquer des savoirs de façon magistrale au jeune lecteur. *Robinson de l'espace* présente ainsi une très longue description de l'astronef et du LEM. Dans cette autre robinsonnade de science-fiction qu'est *Les Robinsons d'un autre monde* de Sohl, le lecteur peut lire des passages comme celui-ci :

> — Cependant, je ne vois pas du tout comment vous allez fabriquer de la matière plastique au milieu des bois ? argumenta Devan d'un ton légèrement agressif, tout en bourrant à son tour sa pipe de terre cuite.
> Renthaler fixa sur lui ses yeux intelligents.
> — Avec de la caséine... Nous l'obtiendrons à partir du lait en ajoutant du formaldéhyde. Quant à l'acétate de cellulose, nous l'obtiendrons en imbibant du coton avec de l'acide acétique et en le mettant en présence d'un catalyseur, en l'espèce de l'acide sulfurique. Je pense, à y bien réfléchir, qu'il nous sera encore plus facile de fabriquer de la résine de phénol formaldéhyde.
> Devan ironisa :
> — Où diable irez-vous chercher le phénol ?
> — C'est la distillation du charbon qui nous le donnera !
> — Il est indispensable d'avoir des récipients en verre pour cette distillation !
> — Ce n'est ni la seule ni la meilleure méthode ! Il existe plus d'un procédé pour fabriquer du phénol !
> — Et la formaldéhyde, comment l'obtiendrez-vous ?
> — On peut la produire en oxydant de l'alcool méthylique.
> — Bravo ! Et d'où tirez-vous l'alcool méthylique ?
> — C'est tout simplement de l'alcool de bois. Vous faites chauffer du bois. Nous avons du hêtre et du bouleau ici. Ce sont les meilleures essences. Tout cela, bien entendu, chauffé dans le vide. (1981 : 61-62)

Un tel dialogue ne surprendrait pas dans un roman de Jules Verne. Les romans où le didactisme est le plus flagrant sont sans doute ceux de Maurice Bitter. Par exemple, dans

Les Robinsons du temps dans le Pacifique, chaque terme emprunté au polynésien est systématiquement traduit entre parenthèses, comme dans ce court extrait :

> Un gros Tahitien courroucé surgit en paréo, yeux bouffis, bâton à la main.
> — C'est pas fini tous ces péapéas (bavardages) sous mon toit ? (1985 : 145)

C'est dans ce même roman que quelques données géographiques sont livrées au lecteur par ce dialogue très artificiel :

> — Ça y est, les voilà repartis tous les deux ! En fait, il ne faut pas exagérer : dès que l'on s'écarte, comme nous l'avons fait, de Papeete... Il y a la moitié de la population de l'île ici.
> — Et le tiers de toute la Polynésie française...
> — Cent cinquante mille habitants...
> — Répartis sur deux millions de km^2...
> — La grandeur à peu près de l'Europe...
> — Mais en Océan !
> — Des centaines d'îles toutefois...
> — ... qui toutes réunies feraient à peine deux départements français...
> — Mais si éparpillées, si belles, si... (1985 : 150)

Quant au moralisme, il est tout aussi présent que le didactisme dans les robinsonnades de cette période que nous avons pu lire. C'est sans doute le roman d'Enid Blyton qui remporte la palme des bons sentiments et de l'aseptisation, comme ce *happy end* louant la famille, la richesse et le bon ordre social en général l'illustre bien :

> — Oui, renchérit Mme Arnaud. Nous habiterons une maison bien à nous, et vous retournerez à l'école, mes petits. Vous avez joué aux Robinsons avec beaucoup d'ingéniosité et de sagesse, mais il est temps désormais de reprendre la vie de famille. Nous allons être tous très heureux, vous verrez.
> — Mais que va devenir Jean ? demanda Linette.
> — Jean sera un second fils pour nous, déclara Mme Arnaud. Je suis sûre que son grand père sera heureux que nous l'adoptions : il se réjouira de savoir l'avenir de son petit-fils assuré... Je serai ta maman, Jean, et le capitaine sera ton père. Nous formerons tous une seule et même famille.
> Jean aurait bien voulu remercier. Il avait tant de choses à dire ! Mais il ne put prononcer un seul mot. Comme c'était étrange ! Son visage était rouge de joie et il serrait si fort la main de Linette qu'il lui faisait mal sans le vouloir. Il se sentait le plus heureux garçon du monde.
> « C'est égal, soupira Nicole. Cela va nous faire quelque chose de quitter notre île bien-aimée... le Chalet des Saules, la caverne, la source... tout enfin !
> — J'essaierai d'acheter cette île pour vous ! dit le capitaine Arnaud. Comme cela, au moment des vacances, vous pourrez y revenir et recommencer à mener la vie que vous aimez. »
> Cette offre fut accueillie par une explosion de joie délirante. Comme les enfants étaient heureux ! (1972 : 178)

Il est remarquable que le réel n'ait aucun poids face aux désirs des personnages : le fait d'avoir une famille à lui n'empêche aucunement le jeune paysan Jean d'être adopté par la mère des autres enfants (il ne peut qu'être heureux de sortir de sa condition initiale), tout comme l'île peut sans problème être achetée en tant que lieu de vacances. De manière plus générale, on retrouve aussi dans ces robinsonnades les valeurs déjà présentes dans celles du siècle précédent : l'amour du travail bien fait, l'ingéniosité, le courage, la persévérance.

Enfin, ces textes sont toujours très sexistes : ou les filles sont souvent exclues de l'aventure, ou, quand elles sont présentes, comme dans *Le Mystère de l'île verte* d'Enid Blyton, elles jouent aux petites ménagères. Précisons aussi que la sexualité est effacée de ces textes tout comme au XIXe siècle. Par exemple, les quatre robinsons du temps de Maurice Bitter, jeunes lycéens, sont accompagnés chacun d'une belle tahitienne lors leur expédition dans le Pacifique : mais il ne se passe absolument rien entre garçons et filles lors de cette aventure.

Pour expliquer l'évolution très partielle, par rapport à la période précédente, des valeurs dans ces romans (remise en cause du colonialisme et du racisme, mais survivance du didactisme et du moralisme), on peut évoquer la place de ces textes dans l'institution littéraire. Ils relèvent plutôt de la production moyenne et élargie. Or les changements idéologiques impulsés, au début des années 1970, en production restreinte par certains auteurs et éditeurs ne se diffusent que très progressivement aux autres sous-champs[33], d'où le maintien d'une certaine forme de moralisme et de didactisme dans les textes évoqués.

Qu'en est-il de *Sa Majesté des Mouches*, roman jouissant d'une légitimité plus importante que les œuvres évoquées précédemment ?

[33] Cf. la thèse de Didier Delaborde mentionnée ci-dessus.

3.2.2.2. Valeurs dans Sa Majesté des Mouches *de William Golding*

Le premier roman de William Golding paraît en Angleterre en 1954[34] et met en scène un groupe de jeunes britanniques isolé sur une île, sans adultes, à la suite d'un accident d'avion. Après quelques tentatives velléitaires d'organisation démocratique pour la survie, ces enfants très policés se transforment en êtres primitifs et féroces et l'île paradisiaque devient un enfer, jusqu'à ce qu'ils soient retrouvés par un officier anglais.

Jean-Pierre Naugrette (1993) indique que Golding, pour écrire ce livre, s'est inspiré de deux robinsonnades, très lues en Angleterre jusque dans les années 1950 : *The Coral Island* de Ballantyne (1857) et *Swallows and Amazons* d'Arthur Ransome (1930). La première, considérée comme l'hypotexte principal, est un de ces *boys books* conçus pour l'édification des jeunes Britanniques et qui défendent l'impérialisme anglais, la royauté et prônent les vertus de l'évangélisation[35]. Quant à la seconde, elle raconte une aventure vécue par des enfants en toute sécurité familiale sur une île au milieu d'un lac paisible. Dans l'Angleterre d'après-guerre, alors que la décolonisation commence et que les certitudes vacillent, de tels romans perdent tout sens et Golding les subvertit, opposant à leur optimisme une vision noire de l'humanité, si bien qu'on parle à propos de *Sa Majesté des Mouches* d'anti-utopie.

Ce roman, qui a donné lieu à de nombreuses interprétations, est en général caractérisé par son pessimisme et présenté autant comme démystifiant des valeurs que comme en proposant. Ainsi, Monique Brosse (1993 : 111) parle d'« utopie pessimiste », et lit dans le livre de Golding une critique des valeurs impérialistes britanniques ainsi que des valeurs rousseauistes. Pour Martin Green, qui situe l'auteur dans la lignée des « écrivains catholiques » (tels que Graham Greene et François Mauriac) caractérisés par une vision très

---

[34] Il est traduit en français et publié chez Gallimard en 1956. On peut s'interroger sur le parcours de ce texte dans l'institution littéraire : en effet, paru d'abord dans une collection de littérature générale, il passe ensuite en 1978 dans une collection de littérature de jeunesse, pour paraître ensuite dans les deux champs. Comment expliquer cette assignation à la littérature de jeunesse ? D'une part les naufragés sont exclusivement des enfants, d'autre part les prescripteurs ont pu trouver le livre porteur d'un éloge de la civilisation et d'une mise en garde contre la violence.

[35] Sur ces boy-books de l'Angleterre du XIXe siècle, nous renvoyons à l'article de François Poirier (1989) ainsi qu'à Jean-Pierre Naugrette (1993).

pessimiste du monde, il s'agit d'une attaque menée contre le mythe protestant de Defoe. Dans les robinsonnades, s'exprime en effet le triomphe des valeurs protestantes de conquête, d'expansion, de civilisation, auxquelles ces écrivains n'adhèrent pas. Il n'est donc pas étonnant qu'à une époque où l'empire britannique perd son prestige, un auteur catholique remette en question le triomphe protestant en utilisant le cadre du genre. Marie-Hélène Weber, quant à elle, souligne que le roman met en accusation l'intolérance religieuse ou raciale :

> *Dans cette allégorie d'un monde en guerre où les hommes sont massacrés uniquement pour leur appartenance à une religion ou une race, l'auteur semble ainsi dénoncer la responsabilité entière de ceux qui apparemment sont dépourvus de toute culpabilité. Si Piggy sert de bouc émissaire, c'est bien parce que tous, Ralph également, l'acceptent.* (1992 : 123)

Voici enfin la manière dont Engélibert rend compte du roman :

> *Reconstituant un système politique évoquant la démocratie parlementaire puis régressant vers une société totémique (qui peut aussi rappeler le fascisme), les enfants symbolisent une humanité meurtrière. L'incendie final qui ravage l'île métaphorise la guerre nucléaire qui sévit à l'extérieur. Il se dégage ici une pensée des rapports de la société au sacré qui n'est guère éloignée des analyses de René Girard. Le mal n'est pas « au dehors, mais en dedans », le lien social s'en nourrit. L'île permet de représenter la radicalité du mal car les « éléments de base » de l'humanité s'y montrent nus. La robinsonnade se veut ici synecdoque de l'expérience humaine dans sa totalité.* (1997 : 337-338).

Tout ce qui touche au politique est marqué négativement puisque la parole démocratique se révèle creuse et sans force et que la régression vers la horde primitive révèle le rôle de la violence dans le fondement de toute entreprise politique. Quant au religieux, Engélibert ne voit aucune trace de christianisme dans le roman, y trouve plutôt l'idée que bien et mal sont indissociables. Pour lui, ce livre, alors qu'il se donne explicitement comme une fable sur le Bien et le Mal, comme une allégorie morale montrant la déchéance de l'homme, est en fait très problématique en matière d'éthique. Aucun personnage n'est complètement positif et « la parole ne peut plus s'articuler que depuis le mal » (1997 : 276). Il est alors difficile de trouver trace de ce qui pourrait guider une vie juste. Weber et Green ne partagent pas cet avis. En effet, la première interprète la présence de l'officier britannique à la fin du roman comme le rappel d'une identité nationale défendue par une force militaire organisée, qui

offre une solution au conflit mondial symbolisé par la situation chaotique sur l'île. Pour elle,

> *l'étude des relations entre les personnages tend à révéler que Golding préconise les mêmes valeurs que celles de ses prédécesseurs. Ses héros échouent parce qu'ils ne savent plus (...) se comporter comme les personnages auxquels ils font pourtant référence, Robinson Crusoé par exemple. La notion de hiérarchie et de chef de groupe incontesté qui manque tant aux jeunes garçons est une des valeurs que Golding préconise. Golding ne conteste que l'obéissance aveugle ; il ne refuse pas l'autorité mais dénonce l'abus du pouvoir. Par son roman, il réaffirme la nécessité d'une organisation et le bien-fondé d'une société qui est momentanément incapable de maintenir les valeurs sur lesquelles il repose. Les nombreux rappels de l'identité anglaise, dont les enfants oublient les principes au fur et à mesure qu'ils en perdent les signes d'appartenance, habits et autres, en soulignent la valeur. On peut écrire que, par la démonstration inverse, Golding rejoint Verne, Wyss et Defoe. C'est bien parce que les valeurs de la société d'origine sont oubliées par les jeunes garçons que le drame éclate.* (1992 : 218)

On peut supposer que *Sa Majesté des Mouches* s'est trouvé proposé aux jeunes lecteurs par les prescripteurs (critiques, éditeurs et enseignants) essentiellement sur la base d'une telle lecture, qui récupère idéologiquement le livre de Golding en en faisant une œuvre somme toute édifiante, tout comme les autres robinsonnades dont nous avons déjà traité. Martin Green est plus nuancé, puisqu'il pense que pour Golding, nature et civilisation sont également corrompues, à une nuance près : la première est foncièrement liée au mal, alors que la civilisation est simplement faible ; cette dernière apparaît positive dans la mesure où elle empêche les hommes de vivre ce que vivent les enfants.

En tout cas l'ensemble des études portant sur le livre de Golding soulignent unanimement sa prise de distance avec l'optimisme du mythe de Robinson, en quoi ce roman ne diffère pas des autres robinsonnades contemporaines de littérature générale, dont nous avons dit dans l'introduction la tendance à inverser les valeurs par rapport au texte source. La suite de notre travail nous permettra de dire si, de ce point de vue, *Sa Majesté des Mouches* constitue un cas à part en littérature de jeunesse (explicable par la double appartenance institutionnelle du roman) ou si d'autres robinsonnades de littérature de jeunesse sont marquées du même pessimisme.

*

Notre objectif, dans ce court chapitre historique, était, rappelons-le, de situer notre corpus dans un ensemble, de rappeler les liens d'architextualité générique de ces robinsonnades avec des textes antérieurs, pour mieux éclairer l'étude interne qui constitue l'objet de la deuxième partie.

Nous avons rappelé le grand succès connu par le genre en littérature de jeunesse au XIXe siècle, à travers des titres comme *Le Robinson suisse* ou *L'Ile mystérieuse*, et souligné que dans la première moitié du XXe siècle les robinsonnades demeurent bien présentes en littérature de jeunesse, soit par de nombreuses rééditions d'œuvres du siècle précédent, soit par la production de quelques nouveaux textes. Au cours de cette période, les textes qui paraissent ne sont guère différents de ceux qui sont plus anciens : mêmes valeurs, même souci d'instruire et d'édifier, même ton souvent moralisant. Dans la période suivante, postérieure à 1950, nous avons pu constater que si patriotisme, colonialisme et ethnocentrisme sont remplacés par des valeurs de tolérance et de fraternité, un bon nombre de robinsonnades restent didactiques et moralisantes. Parmi les œuvres que nous avons citées, seul le roman de Golding, plus déstabilisant, se caractérise par une complexité certaine et une rupture axiologique avec la tradition du genre, sans doute liées à la non-destination initiale de l'œuvre à un jeune lectorat.

Qu'en est-il des robinsonnades plus récentes, publiées en France après 1970 et disponibles en librairie ces dernières années ? La suite de notre travail tentera de répondre à cette question. Mais auparavant, il nous paraît nécessaire de compléter l'approche externe des romans choisis par l'étude de leur ancrage institutionnel, qui n'est pas sans rapport avec les valeurs que l'on y trouve et qui fait l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE II

ANCRAGE INSTITUTIONNEL

Comme nous l'avons annoncé dans notre introduction générale, notre corpus est constitué de sept romans.

Dans le grand désert de James Vance Marshall a été publié pour la première fois en langue anglaise en 1959. Traduit par Patrick Reumaux, sa première édition française chez Gallimard date de 1968, et en 1994 il paraît chez le même éditeur dans la collection « Folio junior ». Il met en scène deux jeunes Américains, Peter et Mary, qui se retrouvent seuls dans le désert australien suite à un accident d'avion. Le frère et la sœur entreprennent une marche pour essayer de gagner la ville d'Adélaïde où ils devaient initialement se rendre, expédition fort dangereuse à cause de leur ignorance du milieu naturel environnant. Heureusement, ils rencontrent un jeune Aborigène, Darkie, lui-même contraint à vivre isolé dans le désert pendant quelque temps par les rites initiatiques de son peuple. La coexistence de l'indigène et de Mary est difficile et révèle le racisme et l'intolérance de cette dernière. Par contre, cette rencontre marque l'émancipation de Peter, qui se libère de l'autorité de sa sœur. Quant à Darkie, il meurt pendant leur voyage commun pour des raisons qui restent peu explicitées : soit il est contaminé par un rhume de Peter, soit il est victime de ses croyances, pensant voir dans le regard de Mary l'annonce de sa mort. Grâce à ce qu'ils ont appris de l'indigène, les

jeunes Occidentaux peuvent cependant continuer leur marche sans lui et rejoindre la lisière du monde civilisé.

Ma montagne, roman de Jean George, est traduit de l'américain par Isabelle Reinharez. Paru en 1959 aux Etats-Unis, ce n'est qu'en 1987 qu'il est mis au catalogue de la collection « Medium » par l'Ecole des Loisirs. C'est le seul des sept récits qui se présente comme une autobiographie fictive. Un jeune adolescent new-yorkais, Sam Gribley, quitte ses parents et ses nombreux frères et sœurs pour le territoire de ses ancêtres, dans les Catskill, région sauvage des Appalaches. Il a pour projet d'apprendre à survivre par ses propres moyens en milieu naturel et il réussit à passer plusieurs saisons en pleine montagne. Pour cela il loge dans un tronc d'arbre qu'il a aménagé et tire parti des ressources offertes par la flore et la faune forestières. Alors qu'au début il se cache et désire connaître l'isolement, peu à peu la civilisation le rejoint et le roman se termine par l'installation à ses côtés de toute sa famille.

Dans *Les Naufragés du Moonraker*, roman paru aux Etats-Unis en 1977 et publié chez Flammarion dans la collection « Castor poche » (traduction de Rose-Marie Vassalo), Eth Clifford s'inspire d'un événement réel ayant eu lieu en 1866 : le naufrage sur une des îles Auckland, dans l'hémisphère Sud, du *Moonraker*. Des quatre-vingt-trois passagers initiaux seuls dix échappent à la mort : huit hommes, une femme et un adolescent de treize ans. La survie s'organise sous la houlette de l'Irlandais John Kell, l'homme fort du groupe, qui leur permet de garder espoir dans des conditions naturelles peu favorables. Se nourrir, se loger, se vêtir, gérer ses relations avec les autres membres du groupe, lutter contre la maladie et la dépression, essayer de se faire repérer par d'autres navigateurs, sont les tâches qui mobilisent toute l'énergie des rescapés. Après dix-huit mois, seuls cinq des naufragés ont survécu, dont Cat, pour qui cette aventure constitue un dur apprentissage de la vie. Ils sont retrouvés grâce à un message gravé sur un petit bateau lancé à la mer par Kell.

L'Oiseau de mer de David Mathieson, publié aux Etats-Unis en 1985 et traduit par Smahann Joliet, paraît en 1991 dans la même collection que le livre précédent. C'est le seul des romans du corpus dont l'unique naufragé est une jeune fille, Hélène Bradbury. Celle-ci doit rejoindre son père sur un site archéologique où il effectue des recherches. Un accident d'avion l'en empêche et elle se retrouve complètement isolée sur une côte

de la Colombie britannique. Elle organise peu à peu sa survie. Mais la perspective de l'hiver qui approche lui fait prendre conscience de la nécessité de construire un bateau pour rejoindre la civilisation. En réalisant de ses mains ce bateau, qu'elle appelle *L'Oiseau de mer*, elle prend conscience de sa véritable vocation : c'est architecte naval qu'elle veut devenir, et non archéologue comme l'a programmé son père pour elle. Grâce à son embarcation, elle réussit à quitter son lieu d'isolement mais ne retourne pas chez son père, ayant pris conscience de l'emprise qu'il a sur elle et déterminée à réaliser son ambition professionnelle.

Prisonnier des grands lacs de Gary Paulsen, paru inialement en langue anglaise en 1987, est traduit de l'anglais par Josette Gontier et publié chez Hachette jeunesse en 1992 en collection « Verte aventure ». Dans cette robinsonnade solitaire, Brian, jeune Américain de treize ans dont les parents sont fraîchement divorcés, prend l'avion pour rejoindre son père sur un chantier canadien. Le pilote, terrassé par une crise cardiaque, meurt. Brian réussit à poser l'appareil dans une région sauvage de forêts et de lacs. Complètement isolé dans ce coin de nature, après une période initiale de désespoir, il apprend à survivre et vit de cueillette, de chasse, de pêche. Grâce à un poste émetteur retrouvé après plus de cinquante jours dans l'épave de l'avion, il se fait repérer, est sauvé et retourne chez lui, mûri par cette aventure.

Le Robinson du métro de Felice Holman est ce qu'on peut appeler une robinsonnade urbaine et un classique de la littérature de jeunesse. Ce roman, publié pour la première fois aux Etats-Unis en 1974 et traduit de l'américain par J. La Gravière, est mentionné dans de nombreuses sélections proposées par les médiateurs et sans cesse réédité depuis 1978, date de sa première parution en français chez Casterman. Il raconte en parallèle l'histoire de deux personnages, celle de Willis Joe Whinny, un conducteur de métro amoureux des grands espaces qui sombre peu à peu dans la dépression, et celle d'Arémis Slake, un jeune orphelin new-yorkais, qui habite dans un quartier pauvre et est élevé par une tante peu aimante. L'accent est surtout mis sur ce second personnage. Il est le souffre-douleur de ses camarades, et un jour, malmené par ces derniers, il se précipite dans le métro pour leur échapper et décide de ne pas rejoindre le monde de la surface. Il organise sa survie sous terre, cachant sa retraite mais en même temps bénéficiant de l'aide de quelques voyageurs et commerçants. Au bout de plus de

cinquante jours de cette vie souterraine, il tombe malade, échappe de justesse à un accident grâce à Willis Joe. Ramené à la surface pour être hospitalisé, il repart pour une nouvelle vie après cette expérience qui lui permet en fait de renaître.

La dernière robinsonnade de notre corpus est sans doute la plus connue et la plus étudiée dans le milieu scolaire : il s'agit de *Vendredi ou la Vie sauvage* de Michel Tournier. Paru pour la première fois chez Flammarion en 1971 sous forme d'album illustré, le roman a été ensuite de nombreuses fois réédité chez Gallimard dans la collection « Folio junior ». En 1759, la galiote *La Virginie* est victime d'une tempête et laisse Robinson seul sur une île du Pacifique, au large des côtes du Chili. Le naufragé oscille entre deux attitudes : le travail et la colonisation de l'île, essentiellement pour fuir le désespoir, et la rêverie, la passivité, symbolisées par les séjours régressifs dans la souille qu'effectue Robinson. L'arrivée d'un jeune Araucan sur l'île n'apporte d'abord que peu de changements à la vie de l'Anglais, qui impose sa culture et l'ordre colonialiste à son nouveau compagnon. Mais peu à peu le système se fissure et, après une explosion provoquée par Vendredi qui détruit toutes les traces de la civilisation mise en place sur l'île par Robinson, c'est le mode de vie de Vendredi qui devient dominant, apportant le bonheur à Robinson. Lorsqu'un bateau arrive après plus de vingt-huit ans de vie insulaire pour l'Anglais, celui-ci préfère rester sur l'île tant la civilisation occidentale lui paraît sans attrait.

Préciser l'ancrage institutionnel de ces sept robinsonnades consiste à les situer dans le champ de la littérature de jeunesse, cette dernière étant définie comme l'ensemble des ouvrages publiés par des maisons d'édition et des collections spécifiquement destinées à un jeune lectorat. Pour certains, l'expression « littérature de jeunesse » renvoie aussi bien aux œuvres fictionnelles, albums et romans, qu'aux publications de type documentaire, contrairement à l'usage le plus fréquent du mot *littérature*, plutôt réservé aux œuvres de fiction ; dans ces pages, cependant, nous réservons ce terme à ce dernier aspect de la production.

Cette situation se fera en deux étapes. D'abord nous présenterons le champ dans sa configuration actuelle. Puisqu'une étude détaillée de ce dernier ne constitue pas l'objet

principal de notre recherche[1], nous ne ferons que revenir sur trois dimensions susceptibles de mieux éclairer les robinsonnades étudiées : les différents sous-champs de la production, l'image des récepteurs-consommateurs renvoyée par les producteurs, les fonctions et les valeurs assignables aujourd'hui au champ, les deux dernières dimensions étant tributaires de la première.

Ensuite, nous situerons les textes du corpus dans ce champ, en nous appuyant sur la présentation qu'en donnent les catalogues d'éditeurs et sur le péritexte externe et interne.

[1] Cette étude a déjà été faite par Didier Delaborde dont nous avons mentionné la thèse dans les pages précédentes.

1. LE CHAMP DE LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE CONTEMPORAIN

L'évolution récente de la littérature de jeunesse témoigne du processus de légitimation et d'autonomisation dans laquelle celle-ci est prise : située aujourd'hui entre littérature et sous-littérature, elle est plus proche de la première[2] que de la seconde, alors que, pendant très longtemps, elle a été déconsidérée, tout comme l'étaient le roman policier et la bande dessinée il y a quelques années et tout comme l'est le roman sentimental encore aujourd'hui. En effet, ciblant un public dominé[3] (les enfants et les adolescents), conçue essentiellement à des fins de reproduction et d'inculcation des valeurs traditionnelles, se limitant de façon peu innovante à un petit nombre de genres et favorisant les pratiques sérielles avec des ambitions commerciales non dissimulées, elle s'est disqualifiée par sa soumission à la demande sociale et politique et à l'ordre économique plutôt qu'à la qualité littéraire et esthétique. Or, au cours des dernières décennies du XXe siècle, elle a progressivement acquis une double autonomie. Autonomie par rapport au pouvoir d'abord, puisqu'elle ne subit pas, dans les faits, la pression de la censure institutionnelle. Autonomie par rapport au champ de littérature générale ensuite, dont elle n'est plus un simple sous-champ sans grande importance commerciale ou artistique, dans la mesure où un certain nombre d'éditeurs se consacrent exclusivement à la littérature de jeunesse et où ceux qui publient dans les deux champs laissent à ce secteur une réelle indépendance. En fait la littérature de jeunesse est aujourd'hui un sous-champ à part entière dont le fonctionnement s'aligne

---

2 Une reconnaissance scolaire et universitaire plus massive lui manque pour atteindre une réelle légitimité et être vraiment comparable à la littérature générale. En effet, si la littérature de jeunesse est bien mentionnée dans les textes officiels de l'école primaire et des deux premières années de collège, à partir de la quatrième, son entrée dans les classes est limitée. Quant au lycée, on y fait l'impasse sur nombre de romans qui pourraient intéresser les adolescents, au bénéfice des « grandes oeuvres ». Dans l'univers scolaire, comme le fait remarquer Bernard Friot (1996 : 52), la littérature de jeunesse progresse, mais non sans réticences : elle n'est pas tout à fait mise sur le même plan que les paralittératures mais elle n'a pas non plus conquis ses lettres de noblesse. Quant à l'université, même si certains chercheurs se consacrent à la littérature de jeunesse, c'est au sein de disciplines comme la littérature comparée, l'histoire etc. : en France la littérature de jeunesse n'est pas considérée comme une discipline (Rives 1995 : 14).

3 M. J. Chombart de Lauwe dit de l'enfance : « Catégorie dominée du fait de sa situation biologique, psychologique et de son rapport à la production (...), ses besoins et ses désirs sont désignés par les adultes en fonction de points de vue divers : projets pour l'avenir de la société, modèles de l'homme à former etc. » (1979 : 15-16).

sur celui de la littérature générale : on y trouve, associés à une dynamique de création tout à fait récente, les luttes et les échanges entre divers sous-champs décrits par Bourdieu. Ce sont ces sous-champs que nous nous proposons de décrire ci-dessous.

1.1. Les sous-champs de la littérature de jeunesse

Pierre Bourdieu définit le champ littéraire comme

> *un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces.* (1991 : 4-5)

Ces conflits internes sont liés aux relations que ce champ entretient avec le champ du pouvoir. En son sein s'opère en effet une lutte entre un principe hétéronome et un principe autonome : plus la production répond à la demande extérieure, donc est soucieuse de succès commercial, moins le champ littéraire est autonome. Ces deux principes constituent deux pôles entre lesquels les maisons d'édition se déterminent,

> *les stratégies des producteurs se distribuant entre deux limites qui ne sont, en fait, jamais atteintes, la subordination totale et cynique à la demande et l'indépendance absolue à l'égard du marché et de ses exigences.* (1992 : 202).

De ces deux pôles[4] , le premier, celui de la production restreinte, se caractérise avant tout par la dénégation de l'économie et la primauté accordée au capital symbolique, par l'acceptation du risque financier de ne pas vendre beaucoup et par un cycle de production long. Son public est constitué des producteurs et de leurs pairs, des fractions intellectuelles de la classe dominante. Quant aux œuvres produites, elles se veulent novatrices, contestent les normes en vigueur et manifestent une recherche formelle. Un succès immédiat n'est pas attendu, mais plutôt d'abord la reconnaissance des pairs et ensuite un succès différé mais durable.

Le second pôle, celui de la grande production, se situe en tous points à l'inverse et se définit comme avant tout soumis au succès commercial. L'objectif est de vendre beaucoup et rapidement, en misant sur des techniques de marketing éprouvées et des

---

[4] Nous renvoyons à Yves Reuter (1981) pour une étude détaillée de l'opposition entre ces deux pôles (notamment p. 18).

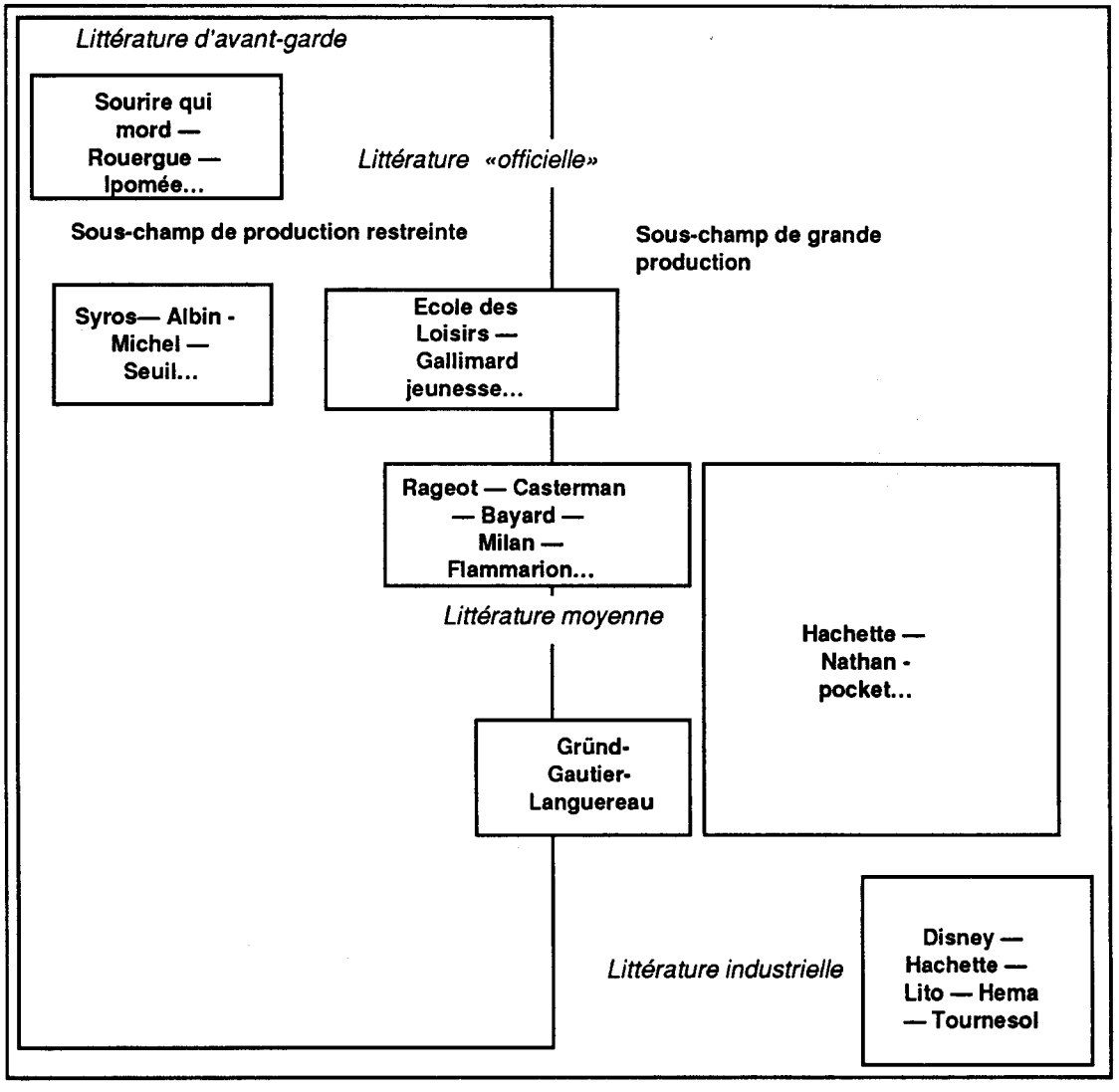
produits standardisés, conformes aux normes dominantes, non innovants. La prise de risque est réduite au minimum et le public visé très large : le best-seller représente l'objectif visé.

La plupart des maisons d'édition oscillent en fait entre ces deux extrêmes, pratiquant un dosage d'investissements risqués à long terme et d'investissements sûrs à court terme. Cela se manifeste par exemple par la coprésence dans une même maison d'édition de collections ciblées différemment. C'est le cas chez Gallimard, qui publie dans la collection de poche « Folio » largement diffusée des titres ayant fait leurs preuves, donc des valeurs sûres qui trouveront un public conséquent, et dans la collection blanche de la NRF des auteurs plus rares, pour un public plus confidentiel. Pierre Bourdieu (1992 : 207) souligne également le caractère évolutif de la politique d'une maison d'édition. Il cite l'exemple des Editions de Minuit, maison avant-gardiste à ses débuts, qui s'est fait connaître d'un plus large public grâce aux prix Nobel de Samuel Beckett et Claude Simon, et a pu alors jouer aussi la carte de la plus grande diffusion, comme l'a montré la médiatisation qui s'est faite autour des ouvrages de Jean Rouault (émissions de télévision, prix littéraires).

Puisqu'on a constaté qu'aujourd'hui la littérature de jeunesse s'alignait sur la littérature générale, comment s'y répartissent les parutions, entre production restreinte et production élargie ? Didier Delaborde (2000 : 334) propose ce tableau pour rendre compte des positions éditoriales actuelles :

Tableau 1

Les éditeurs dans le champ de la littérature de jeunesse entre 1981 et 1996



Nous examinerons successivement les sous-champs de la production de masse, de la production moyenne et de la production restreinte. Mais il faut se garder d'une vision trop figée de ces derniers : ils ne sont pas étanches. En effet, au sein du monde éditorial, on peut relever une influence exercée par l'avant-garde sur les autres éditeurs de production restreinte qui constituent eux-mêmes un relais vers la production moyenne pour impulser des changements, surtout dans le domaine de l'album. Inversement, des séries inspirées de la production de masse, comme le roman noir, le

roman de terreur ou l'héroïc fantasy, remontent en littérature moyenne (comme le montre par exemple le succès de la série « Chair de poule » chez Bayard Presse).

1.1.1. Production restreinte

Le schéma montre la présence de trois types d'éditeurs dans ce secteur. Les deux premiers sont des éditeurs d'avant-garde (en haut à gauche sur le schéma) qui consacrent leurs recherches surtout à l'album et des éditeurs élitistes (comme Syros ou Albin-Michel) qui servent de relais pour les innovations de l'avant-garde, dont on ne trouve les titres que dans les librairies spécialisées. Cette production se définit comme assumant une prise de risque, comme le dit explicitement la page de présentation du catalogue de Le Sourire qui mord :

> *Parce qu'on n'est jamais trop petit pour aimer les textes et les images ni déjà trop grand pour n'en n'avoir plus besoin, nous publions depuis 1976 des aventures littéraires et graphiques conçues comme des risques à partager avec les lecteurs, petits et grands.*

Elle se veut audacieuse, non conventionnelle, aussi bien dans les sujets traités[5] que dans les recherches formelles[6]. Elle publie des auteurs peu connus, des textes inédits, privilégie des genres rares. Par exemple, Dominique Bérody, directeur de Le Mot de passe, petite maison d'édition, écrit pour présenter son catalogue 1996-1997 :

> *Avec Le Mot de passe j'invite les enfants et leurs accompagnateurs, sur les chemins de la liberté des lectures à la découverte de nouvelles littératures de théâtre, de radio et d'imaginaires.*

La production restreinte n'est pas nécessairement l'apanage de petites maisons d'édition novatrices ; elle peut aussi se trouver dans certaines maisons importantes désireuses de répondre avec certaines collections à des attentes plus exigeantes qualitativement, comme le montre Jean-Marie Bouvaist :

> *qu'il s'agisse des grands « leaders ou de leurs « challengers », les éditeurs qui en ont les*

---

5 Par exemple, *La Fille du canal*, de Thierry Lenain (Syros) traite de l'abus sexuel dont est victime une petite fille de la part de son professeur de dessin. Dans *La Balle est dans ton camp* de Robert Cormier (Ecole des Loisirs), on trouve une image de père dépressif, à l'opposé de la traditionnelle image paternelle sécurisante.

6 Ainsi Christian Bruel, du Sourire qui mord (1987), dénonçant lors d'une table ronde des éditeurs le pédagogisme de la littérature de jeunesse et le discours d'apologie qui y est souvent de mise, prend comme exemple la notion de héros, bien ancrée dans le livre de jeunesse alors qu'en littérature générale, on trouve beaucoup d'antihéros. Il critique par cet exemple non seulement les valeurs en littérature de jeunesse mais aussi le fait que l'on y favorise l'identification.

moyens semblent viser tout à la fois le marché de la grande diffusion de masse et le potentiel de marchés moins larges et peut-être plus exigeants sur le plan qualitatif ou présentant des attentes plus personnalisées. (1991 : 31)

Ces derniers constituent le troisième type d'éditeurs relevant de la production restreinte. C'est le cas de Gallimard avec « Page Blanche », dont le titre évoque la prestigieuse collection de la N. R. F., blanche également, ainsi que de L'Ecole des Loisirs. Pour des maisons d'édition bien installées comme celles-ci, et possèdant un fonds de valeurs sûres (ouvrages devenus des classiques en matière de littérature de jeunesse), il est sans doute plus facile de prendre quelques risques avec de jeunes auteurs inconnus. Ces deux maisons se présentent pour tout ou partie de leur production comme indépendantes de la demande, comme vouées au seul culte de la qualité littéraire. La déclaration de Geneviève Brisac et Arthur Hubschmid des éditions de l'Ecole/L'Ecole des Loisirs est à cet égard très significative :

En effet qu'attendent de nous ceux qui cherchent des livres pour leurs enfants ? Des textes fiables bien écrits, des collections ou des auteurs à qui l'on peut faire confiance, qui ouvrent sur le monde, parlent de sujets actuels, racisme, inégalités, problèmes familiaux, violence, ou au contraire, mais cela revient au même, transmission des valeurs traditionnelles qui nous sont chères, le bien contre le mal, le beau contre le laid, l'amour contre la haine, et cetera. Sans oublier l'apprentissage de la langue, l'élargissement du vocabulaire, découverte de l'espace poétique. C'est cela l'éducation. La mission des adultes.

Seulement si l'on veut publier des romans qui vaillent, qui contiennent, même à dose minuscule, un peu de ce que l'on nomme pompeusement, et à défaut d'autre chose, littérature, il faut oublier tout cela. (1989 : 85-86)

Ces responsables de collection opposent ainsi les livres convenus, attendus, d'une écriture de bon ton, conformes au désir des adultes de transmettre des valeurs humanistes à leurs enfants et de leur donner une culture de l'écrit qui les aidera scolairement, à des créations moins conformistes, moins conçues pour être « utiles », plus proches de l'Art donc. Est littéraire ce qui n'affiche pas de visée éducative.

La nouveauté, la qualité littéraire sont aussi à l'ordre du jour dans l'éditorial du catalogue de « Page Blanche », chez Gallimard :

Page Blanche, c'est un pari : allier l'audace et la liberté de romans actuels aux exigences d'une vraie collection littéraire pour les 13-18 ans... et pour leurs parents. Page Blanche, c'est une collection de romans inédits (...).

L'Ecole des Loisirs et Gallimard se trouvent en fait à la démarcation supérieure entre

production restreinte et production moyenne. Les deux maisons ont acquis une forte légitimation à la fois en récupérant l'avant-garde et en publiant des auteurs consacrés, ce qui fait que dans le schéma ci-dessus ils représentent le sous-champ « officiel » de la littérature de jeunesse. Mais en même temps leur production n'est pas égale : cela est vrai surtout pour Gallimard, qui publie aussi des titres ou des séries appartenant à la production élargie, comme « Les Livres dont je suis le héros »[7]. Quant à L'Ecole des Loisirs, plus proche de la production restreinte, elle fait paraître cependant quelques titres ressortissant de la production élargie.

Trois des romans de notre corpus sont produits par ces maisons d'édition. *Ma montagne* relève de la collection « Medium » de L'Ecole des Loisirs, éditeur caractérisé ainsi par Didier Delaborde :

> *Après la période de création de la structure éditoriale et ses premiers développements, les éditions de L'Ecole des Loisirs se sont affirmées comme le vecteur le plus important des changements idéologiques et littéraires pendant la période 1981-1996 dans le champ. Non qu'elles aient initié ces changements, mais elles ont été les premières à les populariser dans des livres largement diffusés, sans jamais donner l'impression de prêcher ou de militer, avec une apparence de naturel qui fit que passèrent souvent inaperçues des mutations radicales.* (2000 : 347)

Quant à *Dans le grand désert* et *Vendredi ou la Vie sauvage*, ils sont publiés dans la collection « Folio Junior » créée en 1977 par Gallimard.

---

[7] En effet la production restreinte n'est pas nécessairement l'apanage de petites maisons d'édition novatrices, mais elle peut aussi se trouver dans certaines maisons importantes désireuses de répondre avec certaines collections à des attentes plus exigeantes qualitativement, comme le montre Jean-Marie Bouvaist : « Qu'il s'agisse des grands "leaders" ou de leurs "challengers", les éditeurs qui en ont les moyens semblent viser tout à la fois le marché de la grande diffusion de masse et le potentiel de marchés moins larges et peut-être plus exigeants sur le plan qualitatif ou présentant des attentes plus "personnalisées" » (1992 : 31).

1.1.2. Production moyenne

Diffusée dans des points de vente plus diversifiés que la précédente[8], elle est souvent influencée par cette dernière, mais plus aux niveaux idéologique, thématique et moral que formel. Elle est consensuelle dans ses objectifs : il s'agit d'instruire et de former les enfants, de les ouvrir sur le monde d'aujourd'hui, de les distraire soit par des aventures soit par l'humour. Mais aussi, comme le demandent les prescripteurs des classes moyennes, soucieux de la réussite et de l'intégration scolaires des jeunes, il faut adapter les œuvres au niveau scolaire de ces derniers, tenir compte de leurs compétences en matière de lecture, les familiariser avec un écrit correct.

Ces propos d'éditeurs rapportés par Jean-Marie Bouvaist semblent assez représentatifs de cette conception :

> *Il faut parler aux enfants des problèmes vrais, des problèmes de la société d'aujourd'hui, de la façon dont on vit et on a vécu, des témoignages d'une certaine authenticité, d'une certaine vérité. Ma philosophie éditoriale ? Donner à l'enfant l'envie de grandir dans l 'enthousiasme.*
> *Je suis à la recherche de la qualité, aussi bien dans l'image que dans le texte. Et à travers la qualité, la formation de l'enfant, une formation esthétique, morale et sociale.*
> *Donner des éléments de réflexion, c'est donner à l'enfant la possibilité de mieux comprendre les événements auxquels il sera confronté dans la vie et donc de ne pas subir uniquement ce qu'on a voulu lui mettre dans la tête .*
> *Nous voulons amuser les enfants et leur apprendre des choses.* (1991 : 77)

Jean-Marie Bouvaist souligne que les éditeurs qu'il a interrogés ne nient pas l'aspect commercial de leur profession ; mais ils se disent aussi et surtout investis d'une mission éducative. Cela n'empêche pas les collections appartenant à la production moyenne de revendiquer une littérarité. Le catalogue Hachette (1996) présente ainsi la collection « Le Livre de Poche jeunesse » :

> *Du récit d'actualité au roman historique, du texte humoristique au roman d'aventures, du policier ou de la science-fiction aux contes et légendes en passant par la poésie, un seul mot d'ordre : la qualité littéraire. Qu'ils soient des classiques ou des contemporains, de France ou du monde entier, les auteurs du Livre de Poche jeunesse (...) ont une seule ambition : faire aimer la lecture et la littérature*[9] *aux enfants et aux adolescents.* (p. 50)

---

[8] On la trouve aussi bien en librairie qu'en hypermarché. Elle n'est cependant pas présente dans les magasins de type Prisunic et Monoprix, qui ont le monopole des éditeurs spécialisés dans la production de masse.

[9] Soulignés par nous.

Quant au catalogue Rageot éditeur (1997), il revendique la richesse formelle :

> *Les formes narratives se diversifient — journal, narration omnisciente, double point de vue... —, la temporalité romanesque est mise à l'épreuve — flash-backs, jeux chronologiques —, les modes du récit se mettent en place, du réalisme à l'imaginaire débridé.*

Pour toutes ces maisons, la prise de risque est minime. Si l'on consulte le catalogue du « Livre de Poche jeunesse » (Hachette), par exemple, ou celui de la collection « Folio Junior » chez Gallimard, on s'aperçoit qu'ils comportent essentiellement :

— des classiques de la littérature de jeunesse : Mark Twain, Stevenson, Verne, Gautier...

— des auteurs plus contemporains devenus ou en passe de devenir des classiques du roman pour la jeunesse : Tournier, Noguès, Dahl...

— des auteurs « maison » : ainsi Odile Weulersse qui écrit pour « Le Livre de Poche jeunesse » des romans historiques, fort prisés des amateurs du genre et sans doute des parents soucieux de la culture de leurs enfants.

Si de nouveaux titres enrichissent la collection, c'est qu'ils ont fait leurs preuves ailleurs, soit dans d'autres collections françaises soit à l'étranger.

Dans notre corpus, outre les ouvrages publiés chez Gallimard déjà cités ci-dessus, trois robinsonnades sont publiées en production moyenne : *Le Robinson du métro* chez Duculot et *Les Naufragés du Moonraker* et *L'Oiseau de mer* publiés chez Flammarion, éditeur caractérisé ainsi par Delaborde :

> *Il semble que depuis les années 1980 les éditions Flammarion restent quelque peu à l'écart des mouvements qui se produisent dans la littérature de jeunesse française, mais qu'elles sont plus sensibles à une espèce de « style international » forcément plus consensuel dont elles sont un des principaux introducteurs en France. Ce type de littérature, qui aborde systématiquement les grands problèmes de l'enfance à travers le monde pour les désamorcer, appartient par définition au sous-champ moyen de la littérature de jeunesse.* (2000 : 362)

1.1.3. Production de masse

Dans la production de masse, qui vise les classes populaires et moyennes, on peut distinguer deux sous-catégories : la littérature illégitime et la littérature moyenne

inférieure[10]. La première est le fait de maisons d'édition comme Hemma, Chanteclerc, MFG créations, Lito, qui font uniquement de la littérature industrielle et qui ne se préoccupent pas de reconnaissance symbolique. La seconde est représentée par des éditeurs plus importants en taille et en renommée, comme Hachette et Nathan, plus soucieux de reconnaissance symbolique que les précédents, et à la production plus diversifiée, qui proposent quelques collections, très largement diffusées, à prix modique, reposant souvent sur le principe de la série[11]. La prise de risques avec de telles collections est très limitée pour l'éditeur, qui réédite des livres lus et plébiscités par bien des parents dans leur enfance ou adapte des dessins animés au gros succès commercial.

Cette production se caractérise par les traits suivants :

— Elle est surtout implantée dans les grandes surfaces (supermarchés et hypermarchés) et les maisons de la presse, si l'on a affaire à la littérature industrielle. La production moyenne inférieure, elle, est diffusée dans deux circuits : librairies et grandes surfaces.

— Elle fait l'objet de gros tirages, phénomène lié au précédent.

— Elle est très bon marché, ce qui implique souvent une qualité médiocre de l'objet-livre (papier et couleurs) et une prédilection pour les séries, qui reviennent moins cher à l'édition. Par exemple, d'après une enquête du Centre de promotion du livre de jeunesse (1994) menée en janvier 1994 dans un hypermarché de la région parisienne, sur 5217 ouvrages présents dans le magasin on pouvait compter 1967 albums de la série *Martine* (Casterman).

— Elle se caractérise par une absence totale de prise de risques : les titres proposés sont des versions abrégées de grands classiques (*Les Misérables*, *L'Ile*

---

10 Sur ce point cf. Didier Delaborde (1996 : 244).

11 Le catalogue Hachette 1996 est sur ce point tout à fait édifiant. Il suffit d'y lire cette présentation de la « Bibliothèque Rose » : « 181 titres dont : *Abdallah*, 11 titres, *Les 4 voyageurs*, 9 titres, *Le Club des Cinq*, 30 titres, *Le Clan des Sept*, 25 titres, *Les Cinq Détectives*, 8 titres, *Fantômette*, 22 titres, *Poly*, 8 titres, *Les Jumelles de Sun Valley*, 8 titres, *Candy*, 8 titres, *Zorro*, 10 titres.
Pour citer un autre exemple, Gallimard se conforme à la même politique avec la collection « Le livre dont vous êtes le héros » qui, sur fonds de fantastique, de science-fiction et de mystère, genres particulièrement à la mode au cinéma, offre plus de cinquante titres tous conçus selon le même schéma. Bayard Presse avec sa collection « Chair de poule » n'agit pas autrement.

au trésor), des séries stéréotypées (*Martine, le Club des Cinq*), des reprises de séries TV populaires (*L'Instit* chez Hachette par exemple) ou encore de dessins animés connus (Walt Disney envahit les rayons des supermarchés).

— Elle présente une uniformité conformiste car elle veut flatter les goûts dominants en matière d'illustrations et de contenus. Nous renvoyons à l'étude de Françoise Legendre (1983) qui montre comment, dans les albums, les dessins figuratifs et les textes lénifiants mettent en scène un univers sécurisant, idéalisé : pour beaucoup de parents l'enfance est un paradis perdu, hors réalité, dont l'enfant doit profiter avant d'être plongé dans la vie adulte.

— Elle n'est pas prise en compte par la presse spécialisée (revues et sélections destinées aux médiateurs), contrairement à la production élargie et à la production moyenne.

Si l'on récapitule ce qu'il en est pour notre corpus, *Dans le grand désert, Ma montagne* et *Vendredi ou la Vie sauvage* se situent à la démarcation entre productions restreinte et moyenne, alors que *Les Naufragés du Moonraker, L'Oiseau de mer* et *Le Robinson du métro* appartiennent à la production moyenne. Seul *Prisonnier des grands lacs*, publié par Hachette, semblerait relever de la production élargie. De ce que l'on peut tirer des discours éditoriaux cités plus haut caractérisant chaque sous-champ, les trois premières robinsonnades devraient tendanciellement échapper au didactisme et au moralisme et jouer avec le genre, les trois suivantes assumer une certaine vocation à éduquer, à former, sans renoncer à des prétentions littéraires, et la dernière être la plus conforme à la tradition du genre. Mais ce positionnement des romans de notre corpus, fondé sur leur appartenance à une maison d'édition est à confirmer ou à infirmer par l'étude plus précise des collections et des objets-livres à laquelle nous nous livrons plus loin, d'autant plus que nous avons souligné qu'une même maison d'édition peut diversifier sa production et être présente dans plusieurs sous-champs.

1.2. Le lectorat à travers la production

Même si la littérature de jeunesse s'aligne de plus en plus, pour son fonctionnement interne, sur la littérature générale, elle s'en distingue néanmoins de façon indéfectible par une donnée : la spécificité de son lectorat. Le décrire tel qu'il se profile à travers la production et les discours des producteurs[12] nous paraît complémentaire à l'étude des sous-champs. Nous nous proposons donc d'énumérer les traits de définition du lectorat pris en compte par les producteurs du champ aujourd'hui.

1.2.1. Age et scolarisation

Editeurs et auteurs tiennent de plus en plus compte de l'âge du lecteur tant pour le choix des modalités d'écriture que pour celui des contenus des romans. Jean-Claude Chamboredon et Jean Prévôt (1973) montrent comment les recherches en psychologie et la diffusion des théories de l'apprentissage ont conduit à vouloir normaliser le développement psychologique et intellectuel des enfants en figeant les catégories d'âge où des acquisitions bien répertoriées doivent se faire. Cette rigidification a touché l'école mais aussi la sphère culturelle : c'est ainsi que s'est constitué, par exemple, un marché de la petite enfance et que, dans le domaine de l'édition, le livre pour bébé prospère. C'est aussi pourquoi, en littérature de jeunesse, on trouve des collections organisées par tranches d'âge. En réponse aux attentes de plus en plus précises des éducateurs, la production se voit atteinte par une extrême catégorisation, appelée sectorisation par Denise Dupont-Escarpit (1991 : 62).

De manière plus générale, en ce qui concerne l'écriture des ouvrages, on tient compte davantage qu'autrefois des compétences du jeune lecteur, dont les processus et les difficultés sont analysés par les psycholinguistes et les didacticiens. En témoignent ces propos du romancier Jean Joubert commentant l'écriture pour la jeunesse :

> *Qui veut s'adresser à de jeunes lecteurs doit, sous peine d'échec, se concentrer sur l'essentiel, éviter les ornements inutiles, les descriptions complaisantes, les abstractions, la prestidigitation stylistique, tout en préservant la qualité littéraire. (...)*

---

[12] Nous employons le mot *enfant* avec un sens très large : il désigne aussi bien l'enfant que le pré-adolescent et l'adolescent. En fait, il se réfère au destinataire de la littérature de jeunesse en général.

Le récit est chronologique, balisé par des repères temporels, avec cependant un certain nombre de retours en arrière facilement identifiables pour ne pas décontenancer le jeune lecteur.[13] (1989 : 69-70)

Certains auteurs tentent de se rapprocher le plus possible de la syntaxe et du lexique supposés correspondre à ceux de l'enfant d'aujourd'hui. L'image implicite de l'enfant est souvent celle d'un être à qui l'on doit aplanir les difficultés, comme Isabelle Nières le souligne à propos du contenu des livres pour la jeunesse :

On pourrait définir l'attitude pédagogique comme un refus de l'adulte de laisser l'enfant acquérir savoir et expérience « en vrac ». L'adulte entend rester maître de ces acquisitions. Il dose celles-ci selon ce qu'il pense être les capacités de son interlocuteur : on irait du plus simple au plus compliqué. (1972 : 51)

Certains, comme Jean Foucambert, s'insurgent contre cette volonté de simplification :

Dès le plus jeune âge, on peut être entouré de livres à condition qu'ils aient une complexité au moins équivalente à celle que les enfants rencontrent, manipulent, analysent dans la réalité. De ce fait, ils auront, sur l'écrit, la même activité intelligente qu'ils ont par rapport au monde. (1988 : 25)

Les thèmes choisis pour les œuvres fictionnelles sont aussi fonction de l'âge des enfants et de la représentation que l'on se fait de leurs centres d'intérêt et de leur psychisme, comme on y reviendra plus loin.

Cette prise en compte des capacités et des intérêts du jeune lecteur est sans doute liée à l'importance que la société accorde à l'apprentissage et à la maîtrise de la lecture. Jean-Marie Bouvaist explique l'expansion potentielle de l'édition jeunesse par l'importance accrue donnée à l'école[14] et plus précisément par les données suivantes :

développement de la scolarisation précoce (les maternelles) et de la durée de la scolarité, intérêt des parents pour la maîtrise des mécanismes de la lecture et pour l'accès à la « vraie lecture » par leurs enfants, intérêt aussi des pouvoirs publics, depuis peu, pour le « développement de la capacité de lecture. (1991 : 76)

---

13 Marie-Aude Murail, à propos de sa pratique d'écrivain, dit aussi : « Il reste qu'avec les enfants je suis tenue par certaines contraintes de lisibilité. Ils débutent dans l'écrit, ils ont besoin d'être accompagnés. "Ils ne vont pas comprendre", me dit la rédaction de *J'aime lire*, "tu devrais mettre un mot de liaison." » (1989 : 73).

14 Max Butlen (1990 : 58) lie d'ailleurs le développement massif de la littérature de jeunesse à l'échec scolaire et aux difficultés auxquels ont été confrontés les enseignants, notamment dans le domaine de la lecture. Face à cette crise de la lecture, il souligne que des militants du livre, des médiateurs variés, se sont mobilisés et se sont appuyés sur la littérature de jeunesse pour aider les élèves en difficulté.

La prise en compte de l'enfant en tant qu'individu scolarisé, impliqué dans un processus d'apprentissage de la lecture, a poussé beaucoup d'éditeurs à établir des catégories de lecteurs fondées non plus seulement sur l'âge mais sur les compétences de lecture. Aline Eisenegger (1996) dans son panorama des collections en donne plusieurs exemples dont celui de Casterman, qui propose une collection « Je commence à lire » elle-même subdivisée en « Je déchiffre », « Je lis », « Je dévore ». De manière plus générale, les maisons d'édition déploient des moyens importants pour entrer dans l'école[15], pour des raisons financières évidentes, et elles tiennent sans doute de plus en plus compte de la demande des usagers de l'école, aussi bien pour les collections de fiction que pour les collections documentaires. L'appartenance massive du lectorat à l'institution scolaire a donc une influence certaine sur la production. Nous montrerons plus loin dans quelle mesure les collections de notre corpus sont touchées par ce phénomène.

1.2.2. Dimension psychologique

Quelles représentations de l'univers intérieur de l'enfant se lisent dans la production et les discours des producteurs ?

On peut noter tout d'abord avec Ganna Ottevaere-van Praag (1990 : 56) que l'on est passé d'une attitude adultocentrique prédominante au XIXe siècle à une conception qui donne à l'enfant le droit au sentiment, au raisonnement et à la parole. Ce dernier n'est plus considéré uniquement de l'extérieur comme c'était souvent le cas au siècle dernier. Il est l'objet de deux types de représentations, qui ne sont pas nécessairement contradictoires.

D'une part certains affirment l'existence d'un esprit d'enfance immuable, en quelque sorte inné et hors du temps. Cet esprit est difficilement définissable, il s'agit d'une manière spécifique de sentir, de percevoir le monde et les autres qui serait l'apanage des enfants. Un certain nombre d'auteurs interrogés sur leur pratique précisent pouvoir

---

15 Par exemple, Flammarion (« Castor Poche »), Hachette, Duculot (« Travelling ») envoient aux enseignants des guides de lecture avec des fiches d'exploitation pédagogique pour certains de leurs titres. Des romans jugés plus conformes aux attentes de l'école que d'autres se voient joindre tout un appareillage de documents, d'activités, de jeux susceptibles d'être utilisés pour des activités scolaires (par exemple dans la collection « Folio Junior » édition spéciale).

écrire pour la jeunesse grâce à un reste d'enfance ancré en eux. Jean Joubert note à propos de l'écrivain que

> *s'il a choisi de s'adresser à la jeunesse il lui faudra donc tenir compte des nuances de la psychologie, de la sensibilité et de l'imagination qui caractérisent cet âge et tenter de retrouver en lui-même des strates anciennes qu'il a préservées dans sa maturité.* (1989 : 68)

Cet état que certains adultes sauraient préserver en eux serait commun à tous les enfants. Marc Soriano partage le même point de vue lorsqu'il propose comme élément de définition du classique pour les jeunes le fait de s'adresser

> *à ce qui, en eux, est universel : besoin de justice et de vérité, amour de la vie etc.* (1975 : 122)

D'autre part, l'image de la fragilité, de la pureté et de l'innocence très souvent associée à cette vision d'une enfance assimilée à un état de grâce a été remise en question notamment par la psychanalyse ; on admet plus facilement que l'enfant n'est pas une créature angélique et, tout comme l'adulte, est concerné par la sexualité, l'agressivité, l'amour, la mort. En conséquence, on peut se permettre de traiter beaucoup de thèmes mis à l'index autrefois[16], ce que souligne Nic Diament :

> *Dans les années soixante-dix, on avait vu naître une littérature militante en ce qui concerne la libération des mœurs : enfin, on avait le droit de parler de tout aux adolescents. Les écrivains des années quatre-vingt se sont engouffrés dans la brèche. Ils n'hésitent plus à aborder, mais avec plus de nuance, de finesse et de justesse psychologique que leurs prédécesseurs, des thèmes comme la mort, l'amour, l'anorexie, l'homosexualité, la drogue, les relations ambiguës entre un adulte et une adolescente.* (1993 : 71)

La présentation faite par Ganna Ottevaere van Prag des centres d'intérêt des jeunes lecteurs résume bien ce que donnent ces deux représentations réunies :

> *Enfants et adolescents aiment les romans qui les ramènent à eux-mêmes (à leurs angoisses et à leurs joies, à leurs rapports avec les familiers et les autres), mais aussi les récits dont le protagoniste juvénile les éloigne de leur paysage intérieur, sans pour autant les aliéner par rapport à leur être intime. (...)*
> *Leur champ d'intérêt et de curiosité est vaste et il n'y a guère de limites à ce qui peut être dit (on leur parle d'ailleurs de maladie, de vieillesse, de mort, d'inceste (...), d'homosexualité (...)) ; tout dépend, en réalité, de la façon dont on leur transmet le message. Le ton est essentiel. Un ton chaleureux qui exprime le goût de la vie. Toute fiction accessible par la langue et la forme garde ses chances d'activer l'intérêt des jeunes à condition qu'elle ne soit pas animée par une*

---

16 Joëlle Turin et Maryvonne Buss, dans un dossier sur la littérature de jeunesse (1992 : 26-27), donnent une bonne illustration de cette tendance avec deux pages d'extraits de romans intitulés : « Mort et sexualité : la fin des tabous ? » où l'on voit une nette évolution de ces thématiques par rapport à ce qui était admis vers le milieu du siècle.

vision résolument négative de la vie qui les découragerait de chercher à évoluer et leur dénierait aussi le droit à une certaine insouciance. (1996 : 14-15)

Tout peut être dit, certes, mais avec optimisme et confiance, valeurs auxquelles tous les jeunes réunis en un même groupe d'êtres fondamentalement bons et positifs sont sensibles. Cette vision idyllique et unifiée de l'enfance est quelque peu discutable. Pierre Bruno par exemple (1995) critique cette conception humaniste de l'âme enfantine, cette conception de la jeunesse comme un groupe unique avec ses caractéristiques propres, mû par des valeurs positives, alors qu'elle est traversée par de multiples oppositions sociales, culturelles et psychologiques.

Enfin, deux tendances se dessinent dans la production depuis peu. D'une part de nombreux discours mettent l'accent sur certaines spécificités psychologiques de l'enfant contemporain attribuées à la fréquentation d'autres média. D'après Aline Eisenegger (1996) par exemple, les éditeurs tiennent de plus en plus compte dans leur production de facteurs tels le goût pour la télévision et ce qui va vite[17], les difficultés à se concentrer, l'amour du jeu, du rire et de la peur pour déterminer mise en forme des ouvrages et éventail des genres proposés.

D'autre part, alors que, depuis quelques années, l'identité sexuelle du jeune lecteur n'orientait plus directement la production éditoriale, puisque n'étaient plus créées de collections plus spécifiquement destinées à un public ou un autre, on constate actuellement le renouveau de séries sexuellement très différenciées, par exemple pour les filles « Baby-sitter » chez Gallimard et pour les garçons « Les Aventuriers de l'histoire » chez Bayard Poche. Chantal Evrard (1999) explique ce phénomène par une recrudescence dans le champ des modèles paralittéraires, dont les éditeurs masquent l'intérêt commercial en proclamant leur volonté d'amener à la lecture, coûte que coûte, les enfants et adolescents les plus rétifs.

---

17 Ganna Ottewaere-van Praag souligne que l'enfant contemporain. habitué à la télévision, aux images rapides, est quelqu'un de pressé, d'impatient. Les jeunes « semblent donc apprécier le roman où les choses se présentent sans délai. Veut-on maintenir leur attention en éveil, il faut aller à l'essentiel, user de brièveté et de concision » (1996 : 12-13).

1.2.3. Déterminations familiales

Une autre spécificité du lectorat de la littérature de jeunesse est l'importance des médiateurs (parents, enseignants, professionnels du livre) entre le producteur et le consommateur. Même si l'indépendance de ce dernier s'est accrue, même si en grandissant l'enfant s'autonomise et devient un consommateur à part entière et décide de son achat, il semble néanmoins que le rôle des médiateurs reste important et que les éditeurs en tiennent nécessairement compte.

L'enfant s'inscrit fortement dans deux institutions qui fonctionnent pour une certaine part en interaction, la famille et l'école. Nous avons déjà parlé de l'école. En ce qui concerne la famille, elle détermine pour l'enfant une place et dans le champ social et dans le champ lectural[18].

A propos du premier, Chamboredon et Prévot (1973 : 318), étudiant la prime enfance, soulignent que toutes les classes sociales n'ont pas les moyens économiques et culturels d'intégrer l'avancée des théories de l'apprentissage, donc de vouloir une « intensification du travail d'éducation ». Cette revendication est plutôt le fait des classes moyennes, ce que Daniel Blampain souligne également :

> *La nécessité d'une formation culturelle extra-scolaire dirigée est peu reconnue dans les milieux ouvriers, à la différence de la petite ou moyenne bourgeoisie qui perçoit son ascension sociale en étroite liaison avec l'école et avec les processus parallèles offrant des garanties complémentaires, et qui se montre particulièrement ouverte à la pénétration de l'aide réglée, institutionnalisée ou de type institutionnel.* (1979 : 91-92)

Ce sont donc surtout les parents des classes moyennes qui comptent, entre autres moyens, sur la littérature de jeunesse pour favoriser la réussite scolaire et sociale de leur enfant.

Même s'il n'y a pas coïncidence exacte et mécanique de l'offre et de la demande, on peut supposer que la production en littérature de jeunesse répondra en partie aux aspirations de ces classes. Foucambert, analysant la production récente, souligne la conformité idéologique de ce champ culturel au champ du pouvoir en montrant que

---

[18] Nous empruntons ce terme à Jean-Marie Privat (1993 : 25) pour qui, tout comme il y a des structures de production, il existe des structures de consommation qu'il se propose d'étudier.

c'est bien un certain type social de lecteur que vise essentiellement la littérature de jeunesse :

> *Cette littérature de jeunesse est essentiellement une production des classes moyennes en direction des classes moyennes. Il suffirait pour s'en convaincre de regarder qui l'écrit, qui la promeut et qui la lit ! Les situations présentées, les personnages, les valeurs, les systèmes d'explication fonctionnent ainsi comme un miroir pour une partie des enfants et leur permettent de passer avec l 'écrit un pacte d 'identification.* (1987 : 41)

En ce qui concerne l'appartenance au champ lectural, l'appartenance des parents à tel de ses sous-champs conditionne sans nul doute les lectures de l'enfant. Pour Jean-Marie Privat, le champ lectural présente la même dichotomie que celui de la production : il existe une consommation cultivée qui est le fait d'un lectorat lettré et une grande consommation, celle du grand public, ce qu'il schématise ainsi (1993 : 26) :

Tableau 2

Champ du lecteur

Consommation cultivée Lectorat lettré	...culture moyenne...	Grande consommation Grand public
1-Fonctions		
dénégation de l'économie		neutralisation des enjeux culturels
recherche d'un capital culturel et symbolique		recherche d'une valeur pratique
intérêt désintéressé		désintérêt intéressé
lecture « cultivée »		lecture fonctionnelle
2-Logiques de consommation		
résistance à toute forme appuyée de lecture dirigée		perception de l'offre sélectionnée
sélection distinctive		primat au livre consensuel
pacte artistique		pacte référentiel
3-Modalités de lecture		
cycle de consommation continu		cycle de consommation discontinu
acceptation du risque d'une écriture		quête de gratifications assurées
lecture comme « travail »		lecture comme « repos »
lecture inclusive		lecture exclusive
4-Styles d'appropriation		
lecture créative et critique		lecture d'affiliation
multiples réseaux d'approvisionnement		réseaux d'approvisionnement peu diversifiés
lecture intensive		lecture extensive
5-Rapports à la pratique professionnelle		
indifférenciation relative, lectures professionnelles et personnelles		profession vs lecture de loisir
profits durables		profits fugaces
dispose de plusieurs « marchés de lecture »		« marché de lecture » restreint
6-Discours sur « les autres » et représentations		
misérabilisme		élitisme
populisme		poujadisme

Assidu des librairies, le lecteur lettré ne se préoccupe pas de la rentabilité économique ou sociale de sa lecture et le prix des livres, pour lui, n'est pas un critère de choix déterminant. Il a une approche esthétique des œuvres littéraires et méprise celles qui affichent une visée utilitariste. Il ne se fournit pas en livres en se fiant aux grands intermédiaires médiatiques, mais a ses propres critères ou se fonde sur les conseils de

pairs, de revues confidentielles. Il se méfie de la facilité et aime se risquer à lire des œuvres d'avant-garde, à diffusion restreinte.

A l'inverse, le grand public prend peu en compte la dimension purement esthétique et veut que la lecture soit ou utile, ou distrayante. Il est très sensible aux conseils des médias et s'inscrira facilement dans des clubs de vente de livres par correspondance, fréquentant peu ou pas les librairies. Il n'aime pas la nouveauté et reste, dans le domaine de la fiction, dans des genres éprouvés : romans d'espionnage, romans sentimentaux, grandes sagas familiales souvent adaptées d'ailleurs par la télévision.

Même si cette description du champ lectural reste à compléter par une caractérisation fine du lectorat moyen, elle permet de supposer l'existence de différentes catégories parentales qui, selon qu'elles se rapprochent tendanciellement de tel ou tel pôle, orientent leurs enfants vers les sous-champs qu'ils privilégient, et les éditeurs tiennent compte de ce paramètre lorsqu'ils profilent leurs collections.

En attendant de préciser l'image du lectorat que les collections de notre corpus renvoient, à travers surtout leur présentation dans les catalogues, il nous reste à aborder le troisième aspect permettant de caractériser le champ de la littérature de jeunesse : ses fonctions et valeurs.

1.3. Fonctions et valeurs

Nous entendons par fonctions les grands objectifs que la littérature de jeunesse s'assigne, soit affichés par les producteurs, soit décelables dans la production, et par valeurs les préférences, essentiellement idéologiques, qu'elle manifeste.

1.3.1. Fonctions

Au XIXe siècle, les fonctions principales attribuées à la littérature de jeunesse sont la distraction, mais surtout l'instruction et l'éducation, c'est-à-dire, à l'époque, l'acquisition de connaissances et de règles morales. Aujourd'hui, les fonctions visées sont plus diversifiées et se réalisent différemment : distraire les jeunes lecteurs, développer leur sentiment esthétique et faire réfléchir, comme on l'a déjà lu plus haut

dans certaines déclarations d'éditeurs appartenant au sous-champ de la production moyenne.

La fonction ludique, qui consiste essentiellement à amuser et à distraire le jeune lecteur, est remplie par plusieurs types d'ouvrages, à commencer par ceux créant des mondes fantaisistes ou reposant sur des aventures trépidantes. Il suffit de regarder l'extension des collections consacrées à des genres comme le roman d'aventures, le roman policier, les récits fantastiques et gothiques, pour constater l'importance que cet aspect de la fonction revêt dans la production contemporaine. On peut aussi évoquer tous les romans fondés sur des jeux de mots, où la langue est traitée avec une certaine distanciation ou dérision : les livres de Pef et autres aventures du prince de Motordu, les ouvrages de Yak Rivais publiés à L'Ecole des Loisirs et inspirés de l'Oulipo en sont une bonne illustration. Il existe également en littérature de jeunesse toute une veine de livres rompant avec le conformisme des genres et des situations, comme le signale Denise Dupont-Escarpit (1991 : 80). C'est ainsi que la parodie de divers genres (contes à l'envers par exemple) connaît un franc succès ces dernières années. Enfin, « Les Livres dont vous êtes le héros », dont la lecture consiste en un jeu au sens propre du terme (on avance dans le texte à coups de dés...) constituent une dernière catégorie de textes à fonction ludique. Si ceux-ci sont produits en série et appartiennent à la production élargie, il n'en est pas de même pour les autres types d'ouvrages. En effet, jouer avec le langage et les genres implique une lecture distanciée, non identificatoire, qui a été initiée par la production restreinte et qu'on trouve aussi dans la production moyenne aujourd'hui.

Quant à la fonction esthétique, elle vise à éveiller une émotion artistique et développer le sentiment du beau chez le lecteur. Elle peut être remplie de deux manières : par l'objet-livre lui-même (sa mise en page, ses illustrations, sa couverture) et par le contenu de l'ouvrage. Pour séduire le jeune lecteur, très sensible aux illustrations et à l'aspect extérieur et palpable de l'objet, le livre devient un produit de plus en plus sophistiqué et même les collections de poche rivalisent de recherche esthétisante. D'ailleurs actuellement les éditeurs soucieux de distinction et de position d'avant-garde misent plus sur la forme, l'« emballage », que le contenu à proprement

parler[19]. Cette fonction esthétique est revendiquée non seulement dans la production restreinte mais aussi dans les collections « moyennes », comme en témoigne le catalogue 1997 du « Père Castor » chez Flammarion :

> *Avec le Père Castor, les enfants lisent des textes de qualité, des histoires qui éveillent leur intelligence et leur sens critique, et regardent des illustrations qui stimulent leur sens esthétique.*

L'autre manière, pour une collection, de signaler sa fonction esthétique est de mettre en avant la qualité littéraire de ses ouvrages, ce qui se retrouve dans beaucoup de présentations de collections. Si une collection de production restreinte a tendance à se réclamer du seul esthétisme, une collection de production moyenne se présentera comme très hétéroclite et diversifiée, avec des ouvrages répondant à toutes les fonctions. Mais dans l'un ou l'autre cas, comme Daniel Blampain le souligne (1979 : 28-29), ces critères de beau, de qualité littéraire ainsi utilisés par les critiques et les maisons d'édition sont flous : beauté du texte, beauté de l'illustration sont plus souvent dogmatiquement affirmées qu'argumentées.

Enfin, la fonction éducative peut revêtir diverses formes, comme la transmission de savoirs, de valeurs ou l'incitation à la réflexion. Le souci d'informer est toujours présent chez un certain nombre d'éditeurs contemporains. Des ouvrages fictionnels, notamment certains romans historiques ou ceux qui situent leur action dans des pays étrangers, semblent même avoir pour fonction dominante de transmettre des savoirs sur le monde, d'enrichir les connaissances du lecteur, cela alors même que le didactisme est suspect aujourd'hui essentiellement pour deux raisons. D'une part il est associé à l'idée d'une relation entre le lecteur et l'auteur sur le modèle de la relation maître/élève traditionnelle : l'enfant ignorant et obéissant doit absorber les savoirs dispensés par l'adulte omniscient. Or une telle conception des rapports entre l'adulte et l'enfant, entre le maître et l'élève, a été fortement remise en question par les nombreux travaux psychologiques et pédagogiques contemporains. D'autre part, pour un lecteur lettré, la lecture et le livre ne peuvent avoir de fonction utilitaire mais sont évalués essentiellement sur des critères esthétiques. Percevoir une fonction didactique à un texte est rédhibitoire, ce qui semble pointer dans ces propos de Denise Escarpit :

---

[19] Les collections documentaires de Gallimard en sont un bon exemple : sophistication et diversité des matériaux utilisés, qualité des illustrations, mise en page recherchée.

Partout dans le monde, ces attitudes nouvelles ont donné naissance à une floraison d'ouvrages destinés à la jeunesse, en rupture apparente avec le passé. Mais une étude attentive y révèle la présence de l'intention pédagogique et formatrice. On parle de renouveau. Existe-t-il dans la lettre ? Sans nul doute ; dans l'esprit ? Cela est moins sûr. (1981 : 6)

Même si en production restreinte les producteurs dénient tout didactisme, il n'en est pas moins vrai que la littérature de jeunesse aujourd'hui présente de nombreux romans avec une dimension didactique, à propos de laquelle Jean Perrot signale cependant l'évolution suivante :

Les livres n'offrent plus le ton moralisateur qu'ils avaient à des époques plus anciennes dans les récits qui se proposent de faire découvrir le monde, la vie des hommes. La fiction sert à rendre l'enseignement vivant, agréable. (1991)

Il ne nie donc pas à la littérature de jeunesse une fonction didactique, mais précise qu'elle est remplie de manière plus discrète, en intégrant les savoirs à la fiction. D'après lui encore, ce qui rend la fonction didactique plus acceptable aujourd'hui, c'est la multiplicité des voix. Le lecteur peut se faire un parcours de lecture très diversifié et construire ses savoirs en utilisant plusieurs sources ; il échappe ainsi au discours magistral unique.

En ce qui concerne la transmission des valeurs, elle ne peut plus se faire de façon aussi magistrale que dans les textes du XIXe siècle. Les discours éditoriaux n'abordent d'ailleurs pas directement cette question, ils parlent simplement de désir de faire réfléchir leur jeune public. Par exemple, le catalogue Gallimard présente ainsi « Page blanche » : des romans

qui parlent aux jeunes et font écho à leurs problèmes et à ceux du monde. (1995-1996 : 70)

« Castor Poche » annonce :

Des textes venus du monde entier abordent tous les thèmes qui nous préoccupent, nous passionnent, nous interrogent. (1997 : 29) [20]

De nombreux romans mettent en scène les joies et les difficultés à être enfant ou

---

20 Quant au « Livre de Poche jeunesse senior » (1996), il « propose aussi aux seniors des romans d'initiation (*La Mue américaine* de Muriel Carminati). Les graves questions de notre époque, qui passionnent et inquiètent les jeunes, sont traitées de manière concrète et chaleureuse : la question palestinienne dans *Les Pierres du silence*, de Jacques Vénuleth, ou les "sans-abri" dans *L'Envers du décor* de Gudule... » (p. 53).

adolescent, les problèmes relationnels dans la famille, à l'école, avec les amis. Dans ces univers restreints, les relations aux autres sont traitées essentiellement sur le mode psychologique. D'autres romans, plus ouverts sur le monde, abordent les grands problèmes de notre époque (pollution, chômage, marginalité, guerre, racisme etc.) mais également de façon plus psychologique que politique et sociale. De quelle manière alors se joue la fonction éducative à partir de ces sujets traités dans les romans ? Christian Poslaniec, évoquant cette question dans sa thèse (1998), fait une distinction entre instruction, éducation et initiation. Jusqu'au début du XXe siècle l'enfant est considéré comme une table rase, un être passif qui ne sait rien et qu'il faut donc instruire. Ensuite, avec le développement des nouvelles idées en matière d'éducation, l'enfant est placé au centre de ses apprentissages et on le considère comme un être actif qui ne peut apprendre que dans l'interaction. Enfin, plus récemment, une nouvelle tendance consiste à penser que le jeune lecteur peut tirer seul les leçons de ce qu'il lit. C'est ce que Poslaniec entend par initiation, notion qu'il définit en citant Jean Verrier à propos de la formation par la lecture :

> *N'est-ce pas quand le lecteur est lu par le texte plus qu'il ne le lit, quand il est « touché », « remué », c'est-à-dire quand le texte lui dit des choses qu'il n'a pas toujours envie d'entendre, lui fait rencontrer l'autre en lui, n'est-ce pas à ce moment qu'il se « forme » ? La lecture de rêverie est aussi une « lecture-formation », peut-être la seule.* (1998 : 330) [21]

En fait, tout texte, du moment qu'il touche le jeune lecteur, et même s'il est complètement dénué d'intention didactique, contribue à la formation, comprise comme initiation, de ce dernier.

1.3.2. Valeurs

Dans sa thèse, Didier Delaborde analyse en détail l'évolution des valeurs en littérature de jeunesse, et rend compte de celles qui caractérisent la production contemporaine en les regroupant en deux triptyques.

Le premier, que l'on peut qualifier d'idéologique, comporte trois volets : humanisme, hédonisme et pessimisme. L'humanisme qui a progressivement remplacé le patriotisme,

---

[21] Cette citation est issue de « Voix croisées sur la lecture ou le sociologue et le lecteur » de J. Leenhardt et J. Verrier in B. Sarrasin et R. Sctrick : *Lire pour lire. La lecture littéraire*, Paris, Textuel, (1992 : 176).

associé au militarisme et au colonialisme, souvent présent jusqu'au milieu du XXe siècle dans le champ, comme on l'a vu dans le chapitre précédent à propos des robinsonnades, se décline sous diverses formes : antimilitarisme, anticolonialisme, antiracisme et, plus récemment, humanitarisme. Le développement de l'hédonisme, qui s'est substitué au moralisme, soit religieux, soit laïque, caractéristique de la production passée, comme nous l'avons remarqué à propos des robinsonnades dans la partie précédente, est lié à la levée d'un certain nombre de tabous concernant la relation de l'enfant à son corps, à l'amour et la sexualité, à l'expression des sentiments. On peut lire également une manifestation de l'hédonisme dans l'humour, valorisé dans un certain nombre de romans. Quant au pessimisme, il prend la place du scientisme tel qu'on a pu l'observer dans les premières robinsonnades de Jules Verne et dans certaines fictions des années 1950, phénomène qui s'explique par la fin des grandes espérances scientifiques et politiques. La vision du monde n'est plus positive et édulcorée comme elle a pu l'être dans les œuvres précédentes, mais, dans bon nombre de romans, les personnages sont confrontés à tout type de problème : guerres, peur d'une catastrophe écologique, chômage, mort etc.

Le second triptyque comporte plutôt les valeurs tournant autour de la conception de l'écriture et de la production artistique en général et réunit le ludisme, l'esthétisme et le plaisir du texte, ce qui permet de constater que les deux premières fonctions évoquées plus haut sont en fait désormais érigées en valeurs. Nous avons déjà décrit l'aspect ludique de la production actuelle. En ce qui concerne l'esthétisme, les recherches formelles sont valorisées, surtout en production restreinte, que ce soit dans le domaine de l'art graphique avec les albums ou dans le domaine plus strict de l'écriture (jeux parodiques, variations énonciatives par exemple). Quant à l'importance accordée au plaisir du texte, on la retrouve dans le développement de collections poétiques, dans la présence de plus en plus fréquente de jeux avec les mots, d'humour verbal dans la production.

Le didactisme, fonction également érigée en valeur autrefois, n'occupe plus cette position, ou alors est remplacé par l'initiation dont il a été question plus haut.

De manière schématique, on peut dire que ces nouvelles valeurs, qui ont remplacé le trio moralisme/patriotisme/didactisme caractérisant la littérature de jeunesse jusqu'aux

UNIVERSITE DE METZ
S.C.D.

années 1950, ont été impulsées par les agents du sous-champ de production restreinte et ont largement gagné la production moyenne, souvent d'ailleurs en perdant de leur vigueur et de leur militantisme. On arrive ainsi à une sorte de consensus qui fait que, comme le souligne Jean-Marie Privat,

> *aujourd'hui, un livre est recommandé par les médiateurs professionnels (et le discours éditorial) s'il est amusant et interactif (du livre-jeu au livre dont vous êtes le héros), s'il est beau et original (du livre-objet aux illustrations artistiques), s'il est enfin politiquement correct (antiracisme, écologie, droits des enfants font l'affaire).* [22]

En fait, seules l'avant-garde et la production élargie sont aujourd'hui susceptibles d'échapper à ce consensus, sur des bases différentes.

La suite de notre travail montrera quelles fonctions et quelles valeurs dominent dans le genre de la robinsonnade aujourd'hui, et on peut faire l'hypothèse que la coupure avec les robinsonnades du passé sera d'autant plus radicale que les romans étudiés se situent en production restreinte ou dans la frange supérieure de la production moyenne. Mais avant d'entrer dans les textes, nous nous proposons de les situer avec un peu plus de précision dans le champ institutionnel dont nous venons de dresser rapidement la configuration.

---

[22] Extrait d'une communication non publiée.

2. PLACE DES ROBINSONNADES DU CORPUS DANS LE CHAMP

Titre et nom d'auteur permettent dans certains cas de se prononcer sur la position d'un roman dans le champ. Dans notre corpus, seuls deux textes jouissent d'une reconnaissance institutionnelle : *Vendredi ou la Vie sauvage* et, dans une moindre mesure, *Le Robinson du métro*. L'auteur du premier est un écrivain consacré, qui écrit aussi bien pour les adultes que pour les enfants[23], et *Vendredi ou la Vie sauvage* est l'ouvrage le plus récent cité dans la liste des ouvrages conseillés des Programmes et Instructions de 1985 pour le collège[24]. Sa place dans l'institution scolaire, qui assoit sa légitimité, est confirmée par une enquête menée dans 150 collèges sur les livres étudiés en lecture suivie : sur 86 noms d'auteurs étudiés au collège cités cinq fois et plus[25], celui de Michel Tournier arrive en cinquième position et sa robinsonnade est l'un des romans les plus donnés à lire dans les classes. Quant à *Le Robinson du métro*, il est devenu ce qu'on pourrait appeler un classique de la littérature de jeunesse. Ainsi Elisabeth Vlieghe écrit-elle dans une présentation de la collection « Travelling » :

> *Parfois soupçonnée d'être « fabriquée » voire racoleuse, cette collection présente un certain nombre de textes intéressants, notamment quant à leur construction narrative tels* Rendez-vous d'ailleurs *de C. R. et L. G. Touati ou* Le Robinson du métro *de F. Holman.* (1995 : 29)

L'auteur de *Prisonnier des grands lacs*, Gary Paulsen, semble par contre relever de la production élargie si l'on en juge par la quantité de romans qu'il a publiés chez « Castor Poche » et Hachette jeunesse (une vingtaine environ) et par leurs titres génériquement très marqués, indiquant une prédilection pour l'aventure et le fantastique : *Danger sur la rivière*, *La Légende de la caverne*, *La Vallée du tonnerre*, *Smash au pays des pharaons*, *Le Monstre du lac noir*, *La Malédiction des ruines*...

Mais pour les autres ouvrages de notre corpus, nous n'avons aucune information de

---

23 Voici quelques titres publiés par Michel Tournier dans des collections pour la jeunesse : *Amandine et les deux jardins* (1977, Rouge et Or G.P.), *La fugue du Petit Poucet* (1979, Rouge et Or G.P.), *Pierrot ou les secrets de la nuit* (1979, Gallimard), *Barbedor* (1980, Gallimard), *Les rois mages* (1983, Gallimard).

24 Le roman de Defoe, *Robinson Crusoé*, en fait partie aussi : la vocation que Rousseau lui a assignée perdure jusqu'à aujourd'hui.

25 Cf. Manesse, D., Grellet, I., Friot, B. (1994).

ce type : ni les auteurs (étrangers dans les quatre cas) ni les romans ne jouissent d'une quelconque renommée en France, si bien que, pour les situer institutionnellement, la présentation de leur collection de rattachement à travers le support épitextuel que constitue le catalogue éditorial et l'étude de l'objet-livre sont indispensables.

2.1. Présentation des collections dans les catalogues

Quand un éditeur choisit de publier un titre dans une collection, c'est qu'il le juge conforme aux objectifs et à l'image de cette dernière : l'appartenance à une collection d'un ouvrage dit déjà quelque chose de celui-ci. La consultation des catalogues d'éditeurs est un bon moyen d'être informé non seulement de l'image que désire se donner la maison d'édition mais aussi de celle qu'elle offre de ses collections. Après un commentaire sur le nom de la collection, notre étude[26] portera sur les points suivants : texte de présentation, prix, ciblage, organisation interne. Pour Yves Reuter,

> *tout critère pris isolément ne désigne pas de manière suffisante le type de réseau, il n'indique qu'une tendance et à ce titre doit être combiné avec d'autres pour arriver à un résultat fiable.* (1981 : 112)

Seule la réunion de tous ces éléments en faisceau contribue à caractériser les collections et ainsi à situer les robinsonnades qui en relèvent dans le champ.

2.1.1. Nom de la collection

D'après Huguette Rigot,

> *la collection est le cadre général : miroir double laissant voir l'image de la maison d'édition et l'image du lecteur à laquelle elle se destine. Son nom, « Vécu », « Du monde entier », par exemple, ou son nom non écrit, collection blanche, définit son ambition culturelle.* (1993 : 26)

Que suggèrent au lecteur les noms des collections des robinsonnades étudiées ?

Le titre « Verte Aventure » est sans ambiguïté : le substantif désigne un sous-genre romanesque alors que l'adjectif signale la filiation de la collection avec la Bibliothèque

---

26 Les catalogues d'éditeurs, tout comme la présentation matérielle des collections de littérature de jeunesse, peuvent varier d'année en année. Aussi devons-nous préciser que nous étudions les catalogues publiés soit en 1996 soit en 1997.

Verte créée en 1924, dont elle est en fait une sous-collection.

Le titre « Castor Poche » renvoie d'une part à l'aspect matériel du livre, à son format, d'autre part, par le nom de l'animal, non seulement à la nature mais aussi aux notions de travail, d'activité, de construction. Le titre de la collection est complété par une mention de sectorisation : *L'Oiseau de mer* est publié en « Castor Poche Senior » et *Les Naufragés du Moonraker* en « Castor Poche Junior » : cette indication explicite d'un public précisément visé, nous l'avons vu plus haut, est fréquente actuellement en littérature de jeunesse, surtout en production non restreinte, puisque s'adresser à un lectorat très ciblé est contraire au fonctionnement des textes légitimés.

Les connotations du nom « Folio Junior » sont moins écologiques et plus savantes. Un folio est un feuillet de registre, particulièrement dans les manuscrits de certaines éditions anciennes, numérotés par feuillets et non par pages. En typographie, on appelle aussi *folio* le chiffre qui numérote chaque page d'un livre. Le terme, en tous cas, a une connotation érudite, sans doute accentuée par son allure latine. Tout comme dans le cas précédent, le titre indique une sectorisation : « Folio Junior » s'oppose à « Folio Benjamin » et « Folio Cadet » et constitue une sous-catégorie de cette collection destinée à la jeunesse et portant le même nom qu'une collection de poche pour adultes.

« Medium » est un terme polysémique : il désigne l'étendue de la voix, un registre de sons entre grave et aigu, ainsi qu'une personne pouvant communiquer avec les esprits. Ce mot fait également penser à *media*, donc à la communication, et à la notion de milieu, de centre, et dans ce cas pourrait renvoyer à l'âge des lecteurs visés, entre enfance et âge adulte.

Enfin, la présentation du nouveau guide de lecture « Travelling » 1995 par Arnaud de la Croix, éditeur du secteur Jeunesse chez Duculot, fournit des indications sur le choix du nom de la collection. De la Croix cite d'abord Jean Baudrillard dans *Les Inrockuptibles* :

> *J'utilise tous mes voyages en termes de « Travelling », évidemment. Je ne vais que là où quelque chose d'insolite, de nouveau m'attire. En évitant autant que possible la répétition.*

Et il reprend ensuite :

> *Le sens particulier donné au terme « Travelling » par le sociologue Jean Baudrillard nous*

paraît coïncider avec l'esprit même de la collection : c'est bien à l'ouverture à des dimensions toujours nouvelles, souvent surprenantes, qu'invitent les romans qui sont présentés ci-après.

Le terme « Travelling » est associé au cinéma, au mouvement, à la modernité (en cela il s'oppose à *folio* qui connote plutôt la tradition de l'imprimerie).

Une première image de la collection est ainsi donnée par son nom. Connotations plus ou moins lettrées, polysémie du terme choisi, indication d'une sectorisation ou non peuvent être des éléments contribuant à la caractérisation légitimée ou non de la collection par le lecteur.

2.1.2. Texte de présentation de la collection

Dans les catalogues, un texte introductif indique souvent explicitement ou implicitement les fonctions assignées à chaque collection présentée. Dans celui de « Travelling », la fonction ludique domine et une lecture d'évasion, avant tout identificatoire, s'inscrit en filigrane :

Des grands romans inédits au prix d'un livre de poche, une collection qui s'adresse en priorité aux jeunes, dès douze ans.
L'authenticité, l'aventure, l'énigme, l'humour et l'émotion sont au rendez-vous de « TRAVELLING ».

Née après 1968, cette collection fait partie de celles qui ont commercialement récupéré le mouvement contestataire de l'époque en publiant des textes proches du roman à thèse traitant, souvent de façon très didactique, de divers problèmes de société ; mais on peut remarquer que, dans sa présentation actuelle, elle efface toute ambition éducative.

Les autres présentations associent plusieurs fonctions. C'est le cas de « Castor Poche » où, à l'aspect ludique et onirique, s'ajoute une dimension éducative :

« Castor Poche » des livres pour toutes les envies de lire. Envie de rire, de frissonner, de réfléchir ou de rêver. Envie de partir loin ou de se pelotonner dans un coin.
Des livres pour ceux qui dévorent.
Des livres pour ceux qui grignotent.
Des livres pour ceux qui croient ne pas aimer lire.
Des livres pour ouvrir l'appétit de lire et de grandir !

Les ouvrages de la collection permettent aux enfants non seulement de s'amuser, de

réfléchir, mais encore d'entrer en lecture, d'aimer lire.

Quant à la présentation de « Verte Aventure », elle combine fonction ludique, fonction éducative (comme précédemment, elle signale que les livres sont conçus pour donner envie de lire) et fonction esthétique (puisqu'il est question d'« auteurs talentueux ») :

> *La « Verte Aventure » change ! En 1996, elle se place sous le signe de l'évasion, avec trois segments : policier, fantastique et science-fiction. L'objectif ? Offrir aux 11-14 ans ce qu'ils aiment : l'imagination, le suspense et l'humour. A la suite d'Anthony Horowitz, des écrivains talentueux relèvent le défi. Des romans à dévorer d'une traite, des couvertures ludiques, des illustrations dynamiques... rien n'est laissé au hasard afin qu'aux prémices de l'adolescence, lecture se réconcilie avec plaisir.*

Soulignons que la « Bibliothèque Verte », auparavant plutôt située en production élargie, a évolué sous l'influence de la production moyenne et peut par bon nombre de romans qu'elle présente être assimilée à cette dernière.

Chez Gallimard, la collection « Folio Junior » affiche fonction esthétique et fonction ludique, cette dernière étant associée au domaine de l'éducation avec la présentation du supplément ajouté aux romans appartenant à la sous-collection « Edition spéciale » :

> *Le « Folio Junior » n°1 est paru en 1977. En 1995 paraît le n°750. Entre ces deux chiffres, dix-huit ans et la plus importante des collections de romans au format de poche pour la jeunesse : les plus grands auteurs, classiques ou contemporains, français ou étrangers, et de passionnants inédits à découvrir.*
> *Pour chacun de ces merveilleux récits, une équipe d'enseignants a imaginé un supplément ludique pour favoriser la lecture, avec des livres à double entrée : d'un côté le texte du roman, de l'autre, un cahier de 32 pages de jeux.*

Enfin, à L'Ecole des Loisirs, le texte écrit pour la collection « Medium » est le suivant :

> *« Medium » une bibliothèque contemporaine pour les jeunes d'aujourd'hui.*
> *Des livres qui parlent avec gravité des choses que l'on dit « pas graves », avec humour de tout ce que l'on peut traiter avec humour.*
> *Des livres, non pas pour apprendre à vivre, non pas pour apprendre à penser, plutôt pour se sentir moins seul en vérifiant que les personnages d'un livre, comme ses lecteurs, se débattent et se débrouillent, prennent l'habitude de savoir quand il faut dire non, quand il faut dire oui.*

Cette présentation nie tout aspect didactique : les livres ne sont pas faits pour apprendre quoi que ce soit. Mais en même temps, ils constituent une aide pour le jeune lecteur dans la mesure où il peut tirer lui-même des conclusions sur la manière de gérer

sa vie à partir de l'expérience des personnages. On retrouve dans ces lignes ce que Christian Poslaniec appelle l'initiation, dont il dit qu'elle a remplacé en littérature de jeunesse l'éducation et l'instruction.

En rappelant, avec Marie-Christine Vinson (1995), l'ambiguïté du destinataire du catalogue, qui vise autant le jeune lecteur que le médiateur adulte (parent ou enseignant acheteur et/ou prescripteur), on peut faire la synthèse suivante :

— deux collections, « Folio Junior » et « Medium », présentent des traits relevant de la production restreinte. Pour la première il s'agit de l'importance accordée à la fonction esthétique et à la légitimité des auteurs, pour la seconde il s'agit du déni explicite de tout didactisme.

— « Travelling », qui ne revendique que l'évasion, par ce trait se situe plutôt du côté de la production élargie.

— « Medium » et « Travelling » n'affichent pas du tout de préoccupation didactique, contrairement à « Castor Poche », « Verte Aventure » et « Folio Junior » (surtout avec *Vendredi ou la Vie sauvage*) qui ciblent plus particulièrement l'enfant scolarisé à qui il s'agit de donner le goût de lire.

2.1.3. Organisation interne de la collection

La plupart des collections offrent un nombre important de titres :

— « Bibliothèque Verte » : 186 titres
— « Castor Poche » : plus de 400 titres
— « Folio Junior » et « Folio Junior Edition spéciale » : 206 et 132 titres
— « Medium » : 250 titres.

« Travelling » est une exception puisque cette collection ne compte que 43 titres.

La façon dont les titres sont classés dans les catalogues peut être interprétable en termes de positionnement dans le champ. Trois cas se présentent.

Dans le premier, les livres sont énumérés par ordre de parution dans la collection. Le titre et son numéro dans la collection sont indiqués en caractères gras et le nom de l'auteur apparaît au deuxième plan. La mise en avant des titres, leur annonce dans

l'ordre de leur parution dans la collection, favorise les livres plus que les auteurs, qui y perdent en légitimation. Deux catalogues optent pour cette présentation, « Travelling » et « Castor Poche ».

Dans le second cas, et c'est le principe suivi dans le catalogue « Folio Junior », les auteurs sont classés alphabétiquement. Cette collection est celle où l'on trouve le plus d'auteurs reconnus : auteurs anciens et aussi contemporains, auteurs pour adultes aussi bien que spécialisés en littérature de jeunesse. Présenter les ouvrages en mettant en avant le nom des auteurs (on choisit *un* Jules Verne, *un* Tournier) est justifié par la légitimité de ces derniers.

Le troisième cas consiste en ce que nous appelons une présentation éclatée. Elle n'est adoptée que dans le catalogue « Medium » qui se distingue également des autres par la complexité de sa composition. Des auteurs « maison », non classés alphabétiquement, se voient consacrer une page ou deux qui les valorisent par des notices biographiques conséquentes accompagnées de grandes photos. Quelques pages sont composées de façon différente : elles regroupent des titres génériquement (« loin de chez soi, l'aventure ») ou thématiquement (« ceux que rapprochent leurs solitudes »). Cette présentation choisie par « Medium » suggère un butinage littéraire, un parcours un peu capricieux dans les livres et s'oppose de cette manière à une conception utilitaire du catalogue. Par cette négation de l'utile, la présentation de la collection s'inscrit en production restreinte.

Enfin, le catalogue Hachette Jeunesse, lui, se démarque des autres par sa généralité dans la présentation de la collection « Verte Aventure ». Il annonce un changement dans l'organisation de cette dernière : le découpage qui était le sien jusqu'à présent en aventures humaines, légendaires, héroïques, fantastiques, policières, se restructure à partir de 1996 en trois segments, policier, fantastique, science-fiction, trois genres particulièrement prisés par beaucoup de jeunes lecteurs aujourd'hui. Quelques titres de la collection servent à illustrer ce qu'on trouvera dans ces trois segments. D'une part cette présentation rapide, sans énumération de titres ou d'auteurs, est un peu décevante par rapport à celle des autres catalogues, d'autre part l'accent mis sur les genres renvoie à la production élargie.

Par le mode de présentation des titres, « Medium » surtout, puis « Folio Junior » se situent plus en production restreinte que les trois autres collections.

2.1.4. Prix et ciblage de la collection

A propos des prix, on peut constater que « Medium » est la seule collection qui ne les mentionne pas dans le catalogue d'édition. Celui-ci efface d'ailleurs toutes les marques qui en afficheraient la fonction commerciale. Sur la couverture comme à l'intérieur, nulle mention de date : il se présente comme un objet atemporel. Les livres sont présentés pour leur seul contenu, puisqu'aucune indication de prix, de format, de tranche d'âge visée n'est donnée. On sait par ailleurs que les romans de cette collection sont relativement chers par rapport aux autres livres de poche et ne sont pas diffusés en grande surface. Ces traits, négation de l'aspect économique, prix élevé, diffusion uniquement en librairie, relèvent de la production restreinte.

Le catalogue de « Travelling », lui, annonce les prix : de 50 F à 69 F selon l'épaisseur de l'ouvrage, ce qui est plus cher que la moyenne et constitue une caractéristique de la production restreinte.

Les trois autres collections affichent également leur prix, nettement moins élevé, dans leur catalogue. « Verte Aventure » présente sans doute les prix les plus bas, de 25 à 28,50 F. Largement diffusée dans les points de vente les plus variés et les plus populaires, elle se doit d'être abordable et présente ici un trait d'appartenance à la production élargie. « Castor Poche » échelonne ses prix de 17 F à 48 F, « Folio Junior » de 20 à 50 F. Les prix supérieurs sont plus élevés que ceux d'« Aventure Verte », ce qui, avec le fait qu'elles sont diffusées aussi bien en librairie qu'en grande surface, situent ces deux collections en production moyenne.

En ce qui concerne le ciblage, trois catalogues mentionnent clairement l'âge visé par les collections : « Travelling », « Verte Aventure » et « Castor Poche Senior » concernent les lecteurs dès onze ou douze ans, « Castor Poche Junior » dès sept-huit ans. *Medium magazine* ne mentionne pas d'âge mais, par recoupement avec des catalogues généraux de la même maison, on peut penser que « Medium » prend la succession de la collection « Neuf » (pour les neuf-douze ans) et vise la tranche d'âge douze/seize ans. Quant à « Folio Junior », elle caractérise d'abord son lectorat de manière générale par son niveau scolaire, puisqu'elle parle du primaire et du lycée, puis cible ensuite chaque livre mais de manière assez large.

Nous avons déjà dit que s'adresser à un public très ciblé était un trait retenu pour caractériser la littérature non légitime. On trouve ici chez « Medium » un souci de distinction puisque c'est la seule collection à ne pas mentionner d'âge dans son catalogue. « Travelling », « Castor Poche Junior » et « Aventure Verte » présentent un trait de production élargie, alors que « Folio » est à mi-chemin entre les deux.

Que le ciblage de la collection soit très explicite ou non, on peut remarquer que les robinsonnades sont publiées dans des collections souvent destinées à des enfants présentant les mêmes caractéristiques en termes d'âge que le lecteur prévu par Rousseau pour *Robinson Crusoé* dans *Emile ou de l'éducation* : douze à quinze ans.

Si l'on réunit en faisceau les quelques critères relevés, les catalogues permettent une caractérisation des collections où sont publiées les robinsonnades étudiées. Aux deux extrêmes se trouvent « Medium » (*Ma montagne)* en production restreinte et « Verte Aventure » (*Prisonnier des grands lacs*) en production moyenne/élargie. Entre les deux s'échelonnent en production moyenne « Folio Junior » plus proche de la production restreinte que les autres (*Dans le grand désert* et *Vendredi ou la Vie sauvage*), « Travelling » (*Le Robinson du métro*) et, proche de la production élargie, « Castor Poche » (*Les Naufragés du Moonraker* et *L'Oiseau de mer).*

2.2. Approche péritextuelle

L'approche par les catalogues est à conforter par celle de l'objet-livre lui-même. En effet, celui-ci, dans sa matérialité, apporte également des informations sur la place du texte dans le champ. C'est pourquoi nous procédons maintenant à une étude du péritexte, cet ensemble de signes qui, selon Yves Reuter (1981), permet de repérer le réseau culturel dans lequel s'inscrit le livre, de comprendre comment celui-ci peut signifier avant même d'être lu. Nous avons choisi d'étudier dans cette perspective le péritexte externe (première et quatrième de couverture)[27] et le péritexte interne, c'est-à-dire quelques manifestations des discours éditorial et auctorial à l'intérieur des ouvrages.

---

[27] Comme, en littérature de jeunesse, la présentation matérielle des ouvrages est soumise à de fréquents changements, précisons que notre étude traite des éditions telles qu'elles sont datées dans la bibliographie finale de ce travail.

Cette approche complète la situation institutionnelle du corpus, même si, comme le souligne Huguette Rigot,

> *en poche, les oppositions sont moins marquées entre livres relevant de la littérature légitime et ceux relevant de la culture illégitime.* (1993 : 207)

2.2.1. Les premières de couverture

En littérature de jeunesse, la place occupée en première de couverture par l'illustration est très importante (comme dans la production non légitime en littérature générale). Nous analyserons donc ces « vitrines du livre » comme un message visuel global, en distinguant trois niveaux : plastique, iconique, linguistique. Pour faciliter la lecture de cette analyse, nous nous référerons aux documents 1 à 7 donnés pages 114 à 117 et constitués des premières de couverture des sept robinsonnades classées par ordre alphabétique.

2.2.1.1. Niveau plastique

Martine Joly définit ainsi les signes plastiques :

> *La distinction théorique entre signes plastiques et signes iconiques remonte aux années 1980, lorsque le groupe Mu a réussi à démontrer que les éléments plastiques des images : couleurs, formes, composition, texture, étaient des signes pleins et à part entière et non la simple matière d'expression des signes iconiques (figuratifs).* (1993 : 80)

Nous analyserons ce niveau en prenant en compte les aspects suivants des premières de couverture : leur format, leur matériau, leur composition, la nature de leurs illustrations et leurs couleurs.

En ce qui concerne le format, *Ma montagne* (doc. 2) et *Le Robinson du métro* (doc. 6) se différencient du livre de poche standard par une hauteur et une largeur un peu plus importantes. *Ma montagne* se distingue aussi par le matériau utilisé pour la couverture : au lieu du carton souple brillant caractéristique des autres romans, elle est faite de carton souple et mat à grain, ce qui lui donne un aspect moins clinquant et plus recherché.

Comment se présente la composition de ces couvertures ? Quatre d'entre elles se caractérisent par une absence de cadre, par une image envahissant toute la couverture :

Prisonnier des grands lacs (doc. 5), *Le Robinson du métro* (doc. 6), *L'Oiseau de mer* (doc. 4) et *Les Naufragés du Moonraker* (doc. 3). Le lecteur qui s'empare de ces livres est ainsi immergé dans l'image, ce qui a pour effet principal de le plonger immédiatement dans un monde fictif, comme quand il regarde un écran de cinéma. Bertrand Gervais, analysant le paratexte des romans d'aventures qu'il étudie, note :

> *Toutes les éditions modernes des romans d'aventures de notre corpus sont pourvues d'illustrations en page couverture. Les illustrations sont des éléments incitatifs, qui engagent le lecteur à « visualiser » ce qu'il s'apprête à lire. La visualisation est une opération ou une attitude cognitive souhaitée car elle permet à l'univers narratif de s'imposer plus facilement par le biais d'une illusion référentielle. Pour qu'il y ait illusion, il faut qu'il y ait vision, même si le simulacre consiste en l'existence même de cette vision. Parce qu'elle est objet de regard, l'illustration influence le lecteur à entamer sa lecture sur le mode de la vision.* (1990 : 305)

De telles couvertures incitent à une lecture identificatoire, non distanciée, qui est plutôt associée à la production élargie et aussi moyenne. Les concepteurs des trois autres couvertures cadrent au contraire nettement leurs illustrations. Le détail de tableau de *Ma montagne* se détache dans un rectangle au milieu de la couverture écrue : la référence culturelle est ici l'art pictural et non plus cinématographique. L'image occupe une place limitée, le titre se détache nettement avec le nom de l'auteur hors-cadre, dans la partie claire. On peut lire, dans ce choix de composition, le signe d'une relativisation de l'image, jugée trop commerciale, ainsi que la manifestation d'un désir de s'aligner sur des collections très légitimes, comme la Collection Blanche chez Gallimard.

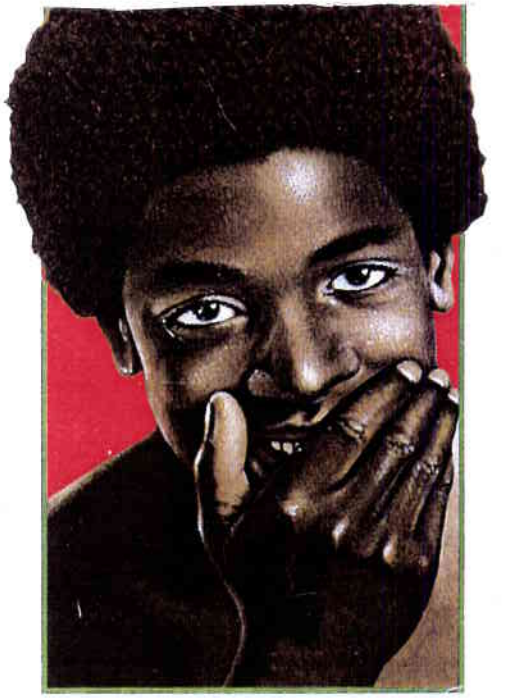
Quant aux premières de couverture de « Folio Junior » (doc. 1 et 7), elles présentent deux plans d'encadrement. Un paysage général sur fond uni constitue un premier niveau sur lequel, dans la partie supérieure de la couverture, vient se poser un rectangle où s'insère une autre illustration. Le titre, dans les deux cas sur fond blanc, se trouve soit dans ce rectangle, soit en dessous, et se trouve ainsi mieux mis en valeur que dans les couvertures sans cadrage. Cette collection utilise plus l'illustration que « Medium », sans toutefois y immerger complètement le lecteur.

Jean George

Ma montagne

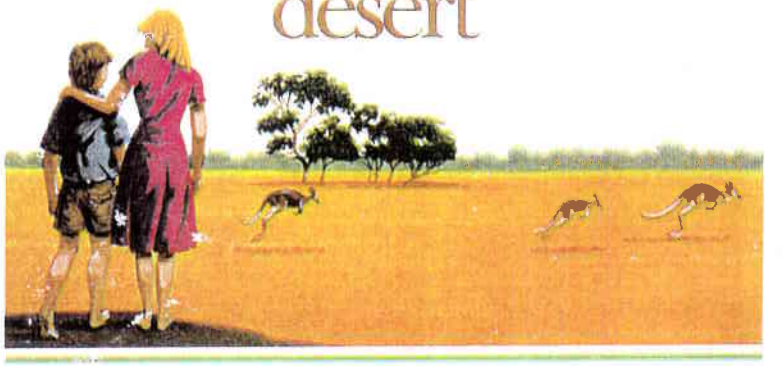
Médium poche

doc. 2



James Vance Marshall

Dans le grand désert

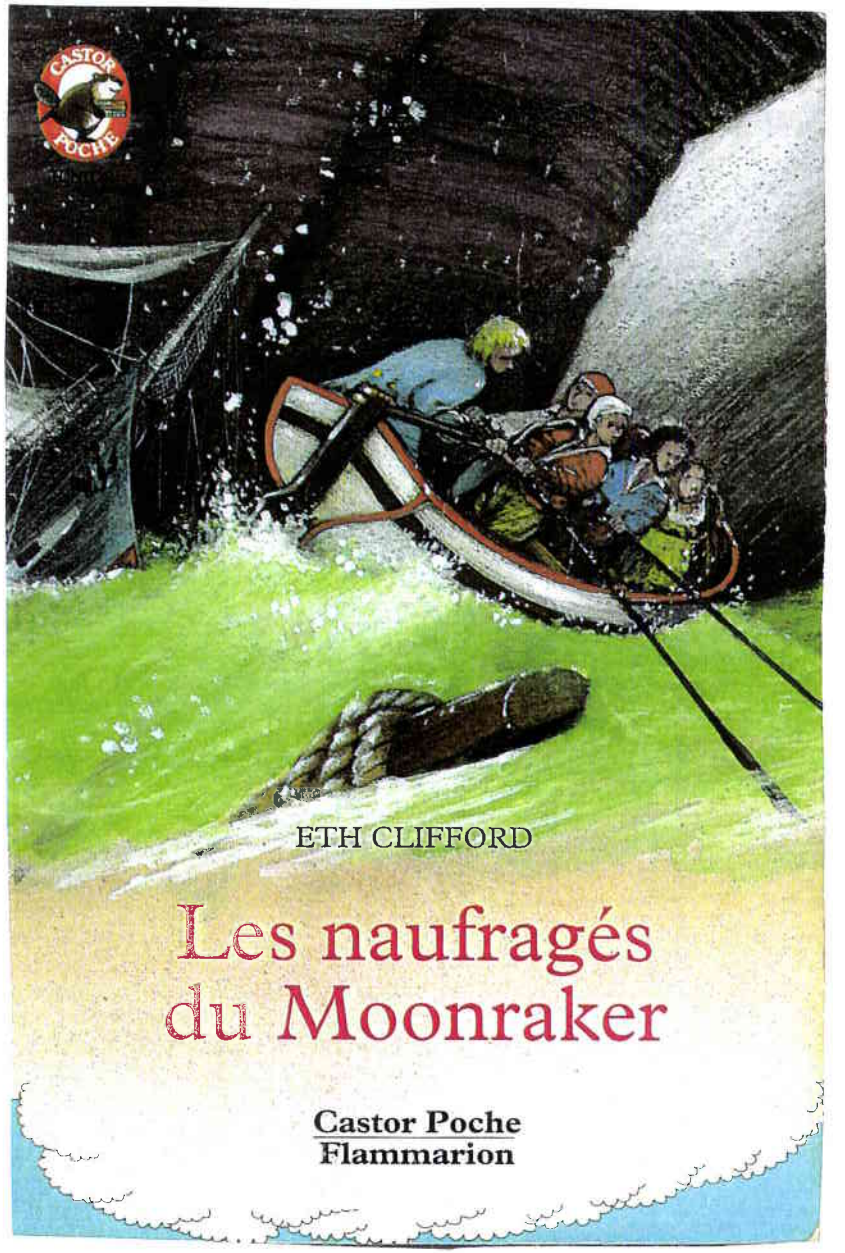


folio junior

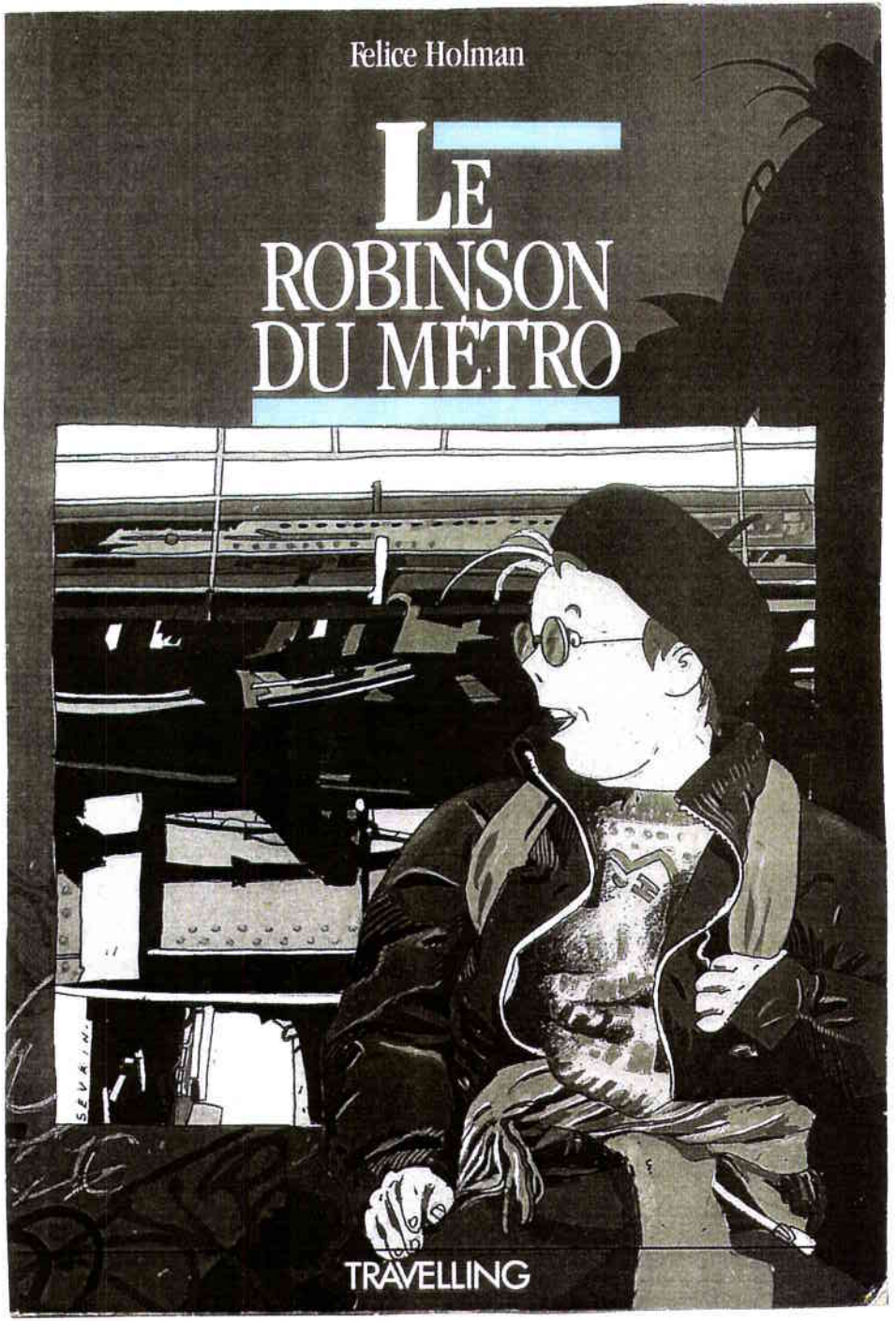
doc. 1

CASTOR POCHE
SENIOR
DAVID MATHIESON
l'oiseau de mer
Castor Poche Flammarion

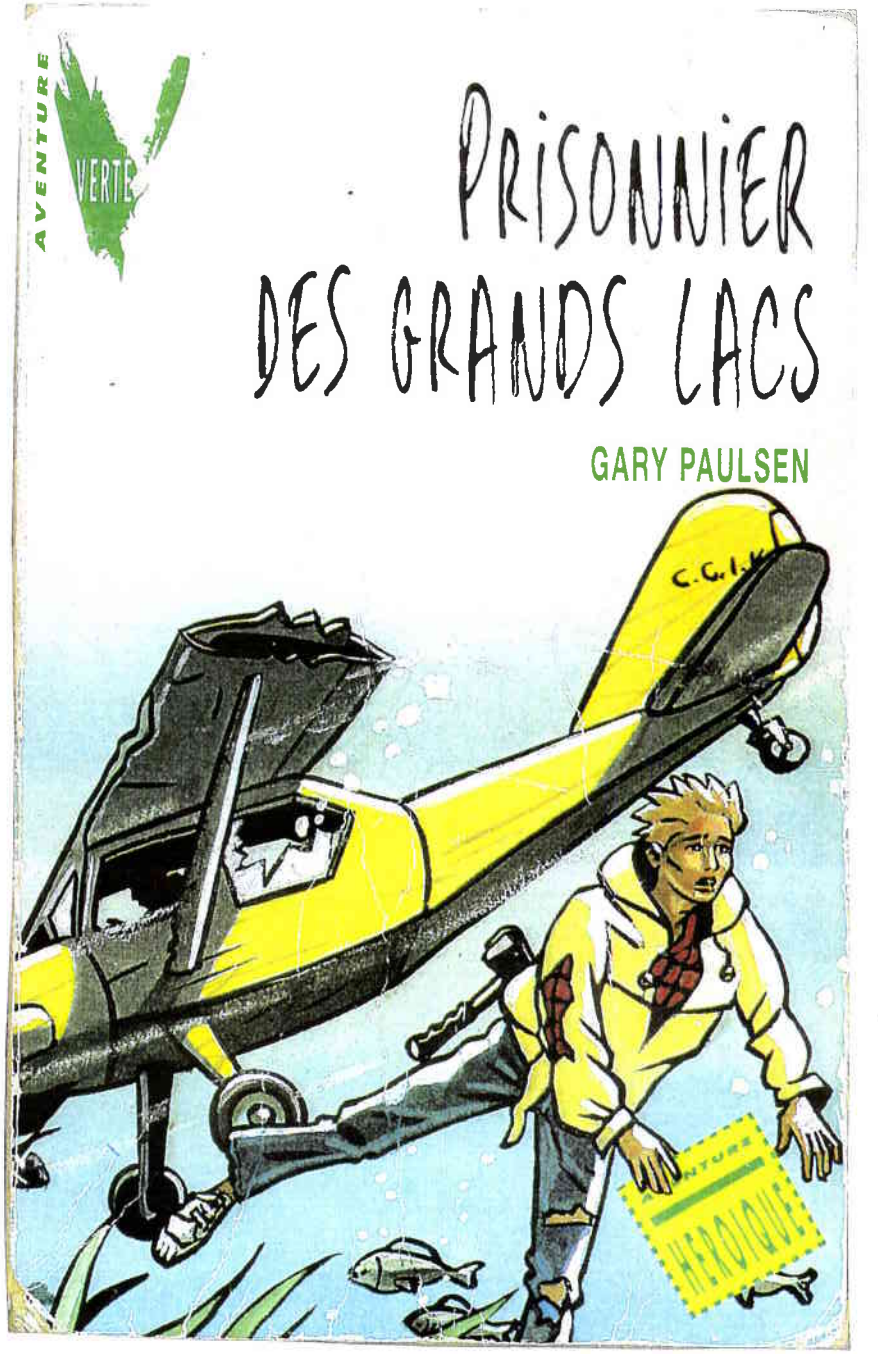
Doc. 4


CASTOR POCHE
ETH CLIFFORD
Les naufragés du Moonraker
Castor Poche
Flammarion

Doc. 3

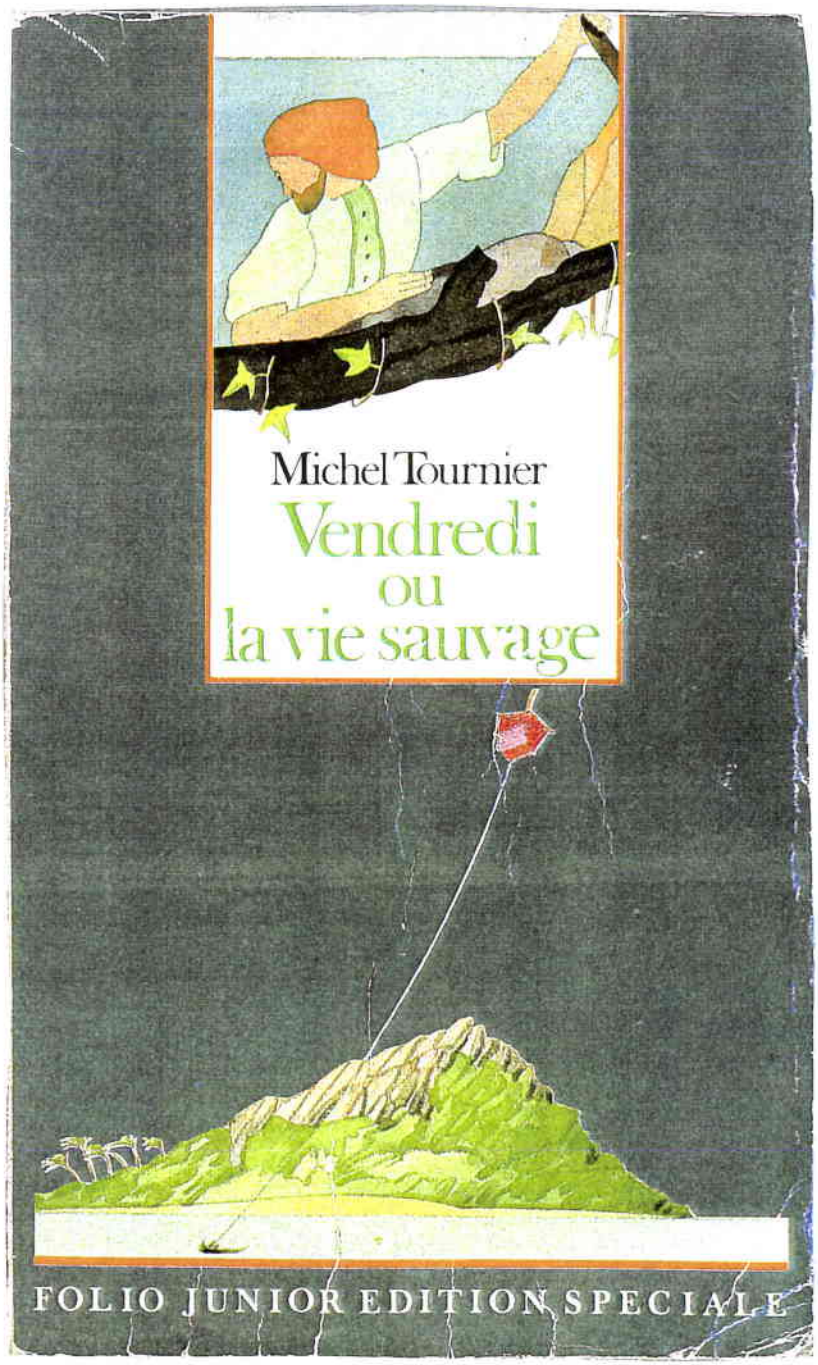

Felice Holman
LE ROBINSON DU MÉTRO
SEVAIN
TRAVELLING

Doc. 6


AVENTURE VERTE
PRISONNIER DES GRANDS LACS
GARY PAULSEN
C.G.L.
AVENTURE HÉROÏQUES

Doc. 5

DOC. 7


Michel Tournier
Vendredi
ou
la vie sauvage
FOLIO JUNIOR EDITION SPECIALE

A propos de la dimension plastique des illustrations, deux aspects sont à prendre en compte : leur origine et les couleurs utilisées. Seul *Ma montagne* (doc. 2) se différencie en reprenant l'extrait du tableau « A la découverte d'insectes en milieu de verdure » peint par Steven Campbell en 1985. Huguette Rigot (1993) souligne que, dans l'édition générale comme dans l'édition de poche, le fait d'illustrer la couverture à l'aide d'un tableau ou d'un extrait de tableau caractérise la production légitime, alors que l'illustration ad hoc est le fait de la production non légitime. Or c'est le cas pour les six autres romans, dont deux présentent des illustrations assez proches, par leur style, de la bande dessinée : *Prisonnier des grands lacs* (doc. 5) et *Le Robinson du métro* (doc. 6). La première est sans doute la moins recherchée du point de vue graphique. Avec ses contours à grands traits noirs, elle est très figurative et peu nuancée ; elle est également mal cadrée, coupée de manière non signifiante. La seconde est plus élaborée et rappelle le style de l'auteur de bande dessinée Tardi.

Quant aux couleurs, les bruns, verts, bleus sont traités de manière assez nuancée et très présents dans les romans parlant de mer, de forêts et de ciel : *Ma montagne*, *Vendredi ou la Vie sauvage*, *L'Oiseau de mer*, *Les Naufragés du Moonraker*. *Dans le grand désert* présente plutôt des ocres et des bruns, conformément à ce que l'on attend de la représentation du désert. Dans l'ensemble donc les couleurs sont donc employées de manière très figurative. On remarquera cependant l'originalité de la couverture de *Le Robinson du métro*, mêlant noir et camaïeu de gris.

Pour résumer, le roman *Ma montagne*, en ce qui concerne le message plastique, indique par de multiples signes qu'il s'adresse à un lecteur cultivé et de bon goût (illustration discrète et artistique, sobriété de la présentation rappelant les collections légitimées de littérature générale) et se situe nettement en production restreinte. « Folio Junior » adresse également ses deux romans à de jeunes lecteurs cultivés, en présentant une couverture équilibrant bien part de l'image et part du texte. Des autres premières de couverture, celle de *Prisonnier des grands lacs* est celle qui relève le plus de la production élargie.

2.2.1.2. Niveau iconique

Martine Joly définit ainsi les signes iconiques :

> *Au sein du message visuel, on distinguera les signes figuratifs ou iconiques, qui donnent de façon codée une impression de ressemblance avec la réalité en jouant sur l'analogie perceptive et sur les codes de représentation, hérités de la tradition représentative occidentale.* (1993 : 64)

Les illustrations de première de couverture s'organisent autour de deux grands ensembles de signes iconiques : les personnages et le paysage. Sur quoi ces ensembles mettent-ils l'accent ?

Les personnages sont traités d'une couverture à l'autre à travers une série d'oppositions signifiantes : présence/absence, unicité/multiplicité, masculinité/féminité, jeunesse/âge adulte, activité/passivité.

La couverture de *L'Oiseau de mer* (doc. 4) se distingue des autres par son absence totale de personnages. Seul un bateau, apparemment fabriqué très artisanalement, est représenté sur une immensité aquatique, ce qui a plusieurs conséquences. Tout d'abord le lecteur se demande avec une certaine inquiétude où se trouve le passager de l'embarcation, ce qui est une incitation à la lecture. Ensuite, le bateau est promu en personnage principal du récit (la convention voulant que quand un personnage figure sur une couverture de livre, il s'agit d'un personnage important). Et enfin, celui qui regarde la couverture peut être tenté de se projeter dans le paysage représenté et prendre mentalement la place vacante sur l'embarcation.

Sur les autres couvertures, dans quatre cas on voit un personnage isolé. Celui-ci est-il le héros de l'histoire ? Ce ne peut être le cas de *Ma montagne* puisque l'illustration est un tableau non spécialement conçu pour le roman. Comme nous l'avons déjà souligné plus haut, ce choix remet en question l'illusion référentielle : en interposant une œuvre picturale entre le lecteur et le roman, il interdit une projection primaire dans le héros et la fiction. Quant aux illustrations ad hoc des autres romans, on peut imaginer qu'elles mettent en avant le ou les personnages essentiels.

Deux couvertures présentent plusieurs personnages : *Dans le grand désert* (doc. 1) et *Les Naufragés du Moonraker* (doc. 3). La première montre en gros plan le visage d'un enfant noir et rieur débordant du cadre rectangulaire du haut. C'est lui qui semble avoir

le rôle important, et non les deux enfants blancs, beaucoup plus petits sur l'illustration et représentés de dos : cette couverture laisse anticiper la présence de valeurs antiracistes et anticolonialistes dans le roman. La seconde suggère une aventure collective : les passagers sont serrés sur une chaloupe qui s'éloigne d'un bateau naufragé, nulle figure principale ne se dégage du groupe.

Chaque fois que le personnage est seul, il est masculin. Des personnages féminins ne se manifestent que dans des illustrations à plusieurs personnages, dans *Dans le grand désert* et *Les Naufragés du Moonraker*, comme si l'aventure dans l'isolement ne pouvait être affrontée que par de jeunes garçons ou des hommes.

En ce qui concerne l'âge des personnages représentés, ceux de *Dans le grand désert* (doc. 1), *Prisonniers des grands lacs* (doc. 5) et *Le Robinson du métro* (doc. 6), sont proches par l'âge des jeunes lecteurs. Celui auquel ces derniers peuvent sans doute le plus facilement s'identifier est le garçon de *Prisonnier des grands lacs* : baskets, jeans, chemise à carreaux renvoient assez concrètement à la tenue standard de l'adolescent moyen. Le personnage de *Le Robinson du métro,* bien que proche du lecteur contemporain par des détails vestimentaires (blouson, écharpe), se prête plutôt moins à l'identification : son visage rond, son béret, ses lunettes n'en font pas a priori un héros de roman d'aventure.

Enfin, en terme d'activité ou de passivité, des six couvertures présentant des personnages, trois les montrent en pleine action et trois les montrent passifs. La présentation iconographique de *Les Naufragés du Moonraker* (doc. 3) et de *Prisonnier des grands lacs* (doc. 5) met l'accent sur l'aventure : les personnages y sont représentés en mauvaise posture, essayant d'échapper à la noyade près d'une épave bien visible. Le personnage du tableau de *Ma montagne*, à l'allure d'un bûcheron canadien traité à la manière des peintre naïfs, représenté de façon réaliste dans ses vêtements mais avec des changements de proportion dans la silhouette corporelle, est également en pleine action, mais pas dans une situation aventureuse. Il enlève méthodiquement l'écorce d'un conifère pour découvrir des insectes, de gros vers apparemment, et ses gestes ne suggèrent pas l'aventure mais le travail au grand air, la curiosité des choses de la nature.

Les trois autres couvertures présentent des personnages contemplatifs. *Dans le grand désert* (doc. 1) montre deux enfants blancs regardant un paysage dans une attitude assez sereine, une jeune fille tenant un petit garçon par l'épaule. L'enfant noir occupant l'encadré du haut n'est pas dessiné non plus en pleine action : il sourit simplement, légèrement moqueur, en portant sa main devant sa bouche. Le jeune garçon de *Le Robinson du métro* (doc. 6) est légèrement souriant et assis. Quant au barbu roux du roman de Tournier (doc. 7), accoudé à une branche, il semble se tourner pour contempler la mer.

Dans quel cadre spatio-temporel s'inscrivent personnages et objets principaux ? Tous les décors font référence à la nature sauf celui de *Le Robinson du métro*, constitué de poutres métalliques, de rails, de balustrades entremêlés et de quelques tags visibles à l'avant. On peut noter le décalage entre l'air relativement heureux du jeune garçon et ce cadre pourtant peu attrayant, dont l'aspect austère est renforcé par l'usage du noir et blanc.

Quatre couvertures (doc. 3, 4, 5, 7) donnent une importance plus ou moins grande à l'eau et à la mer. Celle-ci envahit toute la couverture dans le document 4, est représentée de manière menaçante dans le document 3. La couverture de *Vendredi ou la Vie sauvage* est celle où l'eau, quoique présente, occupe le moins d'espace, au profit de la terre (l'île) et surtout du ciel. Le cerf-volant qui s'y détache ajoute une note légère, ludique, à la représentation en associant l'île au plaisir, au loisir, à l'hédonisme.

Deux couvertures, enfin, présentent des paysages uniquement terrestres. Celle de *Dans le grand désert* montre une étendue où sautent quelques kangourous, ce qui aide le lecteur à situer le roman en Australie. On remarquera le côté aseptisé que revêt cette représentation du désert. Quant à l'illustration choisie pour *Ma montagne*, elle renvoie à l'univers de la montagne et est en harmonie avec le titre, puisque derrière le tronc de l'arbre on peut distinguer quelques sommets bleutés.

En ce qui concerne le cadrage temporel, des indices sont donnés par certaines illustrations pour situer le roman. On voit par exemple, grâce à l'épave de l'avion, et à celle du navire, que *Les Naufragés du Moonraker* (doc. 3) et *Prisonnier des grands lacs* (doc. 5) se situent dans le passé pour le premier, à l'époque actuelle pour le deuxième.

En conclusion, la couverture de *Ma montagne* se distingue encore une fois des autres parce qu'elle interpose entre le lecteur et le roman un tableau qui ne correspond pas au contenu référentiel exact du roman, contrairement aux autres. Elle ne favorise pas une plongée identificatoire dans l'image. Par contre, la fonction essentielle des autres illustrations est de présenter au lecteur le ou les personnages principaux, le lieu et éventuellement l'époque de l'action. Ensuite, ces robinsonnades ne sont pas toutes placées par leur illustration sous le signe de l'aventure, du mouvement : certaines premières de couvertures laissent penser que l'aventure, peut-être, sera intérieure. Enfin, des valeurs comme l'hédonisme, l'antiracisme, semblent mises en place dans certaines illustrations.

2.2.1.3. Niveau linguistique

Les signes linguistiques récurrents sont, sur les couvertures des sept robinsonnades, le nom de l'auteur, le titre, la mention de la collection, associée à celle de la maison d'édition uniquement pour « Castor Poche ». *Prisonnier des grands lacs* (doc. 5) se distingue par une indication générique et sous-générique : « Aventure héroïque ».

A propos de la hiérarchie typographique dans le bloc titre/auteur, Huguette Rigot (1993) observe que, dans l'édition de poche, l'unité dominante en littérature légitime est le titre. C'est le cas généralement aussi pour la littérature non légitime, avec cependant des exceptions où c'est le nom de l'auteur qui est mis en avant. On peut constater que les couvertures étudiées ne manquent pas à cette règle : le titre, par la taille des caractères utilisés, est bien l'unité dominante, excepté pour *Ma montagne* où titre et nom d'auteur sont identiques de ce point de vue. La couleur peut être un moyen de mettre le titre en valeur et de le distinguer du nom de l'auteur : dans cinq cas, le titre est d'une couleur différente du nom de l'auteur. Enfin, les caractères choisis pour *Prisonnier des grands lacs* appellent un commentaire. Proches d'une écriture manuscrite, ils sont sans doute ceux qui ont l'allure la plus moderne, la moins classique. Ils fonctionnent en harmonie avec la représentation du jeune garçon. Il semble ici que l'éditeur vise un lecteur adolescent « branché ».

A propos des titres choisis, rappelons que ces derniers, dans une œuvre romanesque,

peuvent remplir plusieurs fonctions, que Gérard Genette[28], après avoir repris les travaux de Charles Grivel et Leo Hoek, a formulées dans *Seuils* (1987). La première qui nous intéresse ici est la fonction descriptive : sur quels objets référentiels le titre met-il l'accent ? Y a-t-il des points communs entre les titres de robinsonnades ? La seconde est la fonction connotative, celle qui va favoriser une lecture plutôt qu'une autre du texte. Comme le remarque Umberto Eco,

> *un titre est déjà — malheureusement — une clé interprétative. On ne peut échapper aux suggestions générées par* Le Rouge et le Noir *ou par* Guerre et Paix. (1985 : 7)

On se demandera donc dans quelle mesure les titres des sept robinsonnades choisies infléchissent la lecture et, pour mettre en valeur les orientations de l'éditeur, puisque le titre est souvent de son ressort, on comparera le titre original et le titre français des ouvrages traduits.

Les Naufragés du Moonraker a été traduit de l'américain en 1985. Le titre d'origine est *The curse of the Moonraker*, « la malédiction du Moonraker ». La traduction met plus l'accent sur les passagers que sur le navire et précise de quelle malédiction il s'agit.

Slake's Limbo devient *Le Robinson du métro*. D'une part l'aspect initiatique présent dans le titre américain, qu'on peut traduire par « les limbes de Slake », disparaît, d'autre part le titre français est moins métaphorique que le titre américain, plus concret puisque le lieu de l'action est donné. Enfin, on peut noter que le nom du héros est effacé pour être remplacé par un surnom qui oriente génériquement la lecture en renvoyant au livre de Defoe.

Le titre original de *L'Oiseau de mer* est *Trial by wilderness*, « l'épreuve du monde sauvage ». L'aspect initiatique du roman disparaît pour être remplacé par le nom de l'embarcation construite par la jeune fille. Gérard Genette, à propos des titres mettant en avant un objet qui n'est pas précisément central dans le roman, note que

> *le détail ainsi promu s'investit ipso facto d'une sorte de valeur symbolique et donc d'importance thématique.* (1987 : 79)

---

28 Pour Gérard Genette (1987 : 88-89), ces fonctions du titre sont les suivantes : désignation ou identification, description, connotation et, avec des réserves, séduction.

Il s'agira de voir dans le récit ce que signifie une telle valorisation du bateau.

Dans le grand désert est à l'origine *The children*, « les enfants ». La localisation géographique l'emporte ; le titre français met en valeur l'aventure, le désert étant un lieu de fascination et de danger.

Prisonnier des grands lacs a pour titre anglais : *Hatchet*, « hachette ». Le nom d'un objet important donné au héros par sa mère est remplacé par un condensé du sort destiné au héros, avec une précision géographique.

My side of the mountain, « mon côté de la montagne », est très proche de la traduction *Ma montagne*. Deux indications nous sont fournies par ce titre : le cadre spatial de l'histoire et le mode de narration choisi, la première personne.

Enfin, *Vendredi ou la Vie sauvage* est un titre double dans la tradition classique[29] : le titre donne le nom du héros, le sous-titre l'indication du thème. Le choix de ce titre archaïsant peut être analysé comme marquant la volonté de s'inscrire dans une tradition littéraire et place le roman sous le signe de la production légitimée. Il se réfère aussi explicitement à l'œuvre de Defoe en reprenant le nom d'un de ses personnages : mais cette fois, c'est l'indigène qui est mis en avant et non l'Occidental, ce qui annonce au lecteur un retournement idéologique.

Il est remarquable que la nature soit présente dans plusieurs titres français avec l'apparition des mots « mer », « désert », « grands lacs », « montagne », alors qu'elle n'est pas mentionnée dans les titres originaux. Sans doute traducteurs et éditeurs pensent-ils qu'une thématique écologique est à même de plaire au jeune lecteur et aux prescripteurs d'aujourd'hui. Tous ces termes peuvent également renvoyer à l'aventure.

Titre et illustration, en littérature de jeunesse, forment un tout sur la première de couverture et il est intéressant de décrire la relation que ces deux éléments entretiennent entre eux. Roland Barthes (1964 : 43), abordant la question du rapport texte/image, confère au message linguistique deux fonctions principales par rapport au message iconique : l'ancrage (qui consiste à donner la « bonne » interprétation de l'image qui pourrait être lue diversement) et le relais (le message dit ce que l'iconique ne peut dire).

---

29 Nous renvoyons à l'étude des titres dans *Seuils* (1987 : 54-97).

Mais, comme le souligne Daniel Couégnas (1992 : 47-48), ceci est difficilement applicable à la relation titre/illustration de première de couverture. Le titre en général est mis au point avant l'illustration, et l'un et l'autre semblent fonctionner en redondance et en complémentarité pour aider le jeune lecteur à cadrer l'histoire. L'illustration est la plupart du temps en parfaite harmonie avec le titre, apportant un complément d'information avec des précisions temporelles, géographiques, la présentation des personnages. Il n'y a pas de jeu, de décalage entre les deux, excepté peut-être pour *L'Oiseau de mer*. Dans ce dernier cas, au lieu de l'animal attendu, le dessin représente un bateau ; mais le lecteur a vite fait de comprendre que le titre correspond au nom du bateau ou à sa désignation métaphorique.

De manière générale, les titres, qu'ils soient pris seuls ou en relation avec l'illustration, sont plutôt dénotatifs et monosémiques, n'appellent pas plusieurs interprétations et témoignent d'un souci de transparence de la part des éditeurs. Seuls deux se réfèrent explicitement au livre de Defoe et laissent ainsi penser que les romans s'inscrivent dans la tradition de la robinsonnade.

2.2.2. Les quatrièmes de couverture

Au premier abord, un certain nombre d'éléments sont récurrents d'une quatrième de couverture[30] à l'autre : le titre, en plus petits caractères le nom de l'auteur, un texte de présentation, une illustration. Deux romans se distinguent des autres : ni titre ni auteur pour *Le Robinson du métro* (doc 13), ni auteur ni illustration pour *Ma montagne* (doc. 9). Ce dernier livre offre une quatrième de couverture en harmonie avec la première par sa sobriété et son classicisme et s'aligne ainsi sur beaucoup de collections appartenant à la production restreinte en littérature générale.

Outre le code-barre et le numéro ISBN, des informations qui ne figurent pas sur la première de couverture et qui varient d'un livre à l'autre peuvent être également repérées :

— la mention de l'éditeur (doc. 11 et 12) ;

---

30 Selon le même principe que pour la première de couverture, les quatrièmes de couverture sont données pages 127 à 130, et classées de 8 à 14.

— le nom du traducteur (doc. 8) ;

— le nom de l'illustrateur (doc. 8, 9, 10, 11, 12, 14) ;

— la mention de la catégorie à laquelle appartient le livre, renvoyant au prix du livre en fonction de son nombre de pages (doc. 8, 10, 11, 14) ;

— l'âge minimal du lecteur (doc. 12) ;

— l'énumération des segments de la collection (doc. 12).

Ces deux derniers éléments que l'on trouve sur *Prisonnier des grands lacs* sont des marques d'appartenance à la production élargie : la mention explicite du lectorat visé et l'accent mis sur le découpage générique de la collection (« aventures policières, fantastiques, humaines, héroïques ») renvoient à la paralittérature, comme cela a déjà été souligné plus haut.

Six textes de quatrième de couverture ont en commun de situer le cadre spatiotemporel et les personnages du roman, d'indiquer l'élément perturbateur (le naufrage, l'accident d'avion, le départ forcé ou volontaire du héros selon les cas) et d'annoncer que la suite est une expérience de survie éprouvante. On remarquera d'ailleurs la présence des mots *survie* ou *survivre* dans cinq textes sur six (doc. 9, 10, 11, 12 et 13). Dans trois cas sur six est explicité un autre objet visé par le naufragé, conjointement à celui que constitue le fait de rester vivant. Dans *Ma montagne* (doc. 9), il est dit que le jeune robinson, volontaire au départ, veut apprendre à vivre primitivement, alors que, dans la présentation de *Les Naufragés du Moonraker* (doc. 10) et *L'Oiseau de mer* (doc. 11), l'objet visé est avant tout le retour à la civilisation. Une opposition de valeurs attribuées au naufragé se profile donc entre les deux derniers de ces romans et le premier, où une thématique écologique est nettement marquée dans le commentaire qui clôt le texte de présentation :

> *C'est le récit unique, exaltant, de l'aventure d'un jeune citadin d'aujourd'hui qui a voulu se replonger dans les conditions de la vie primitive. Cela donne un livre « à part », vrai manuel de survie, où l'on voit un garçon énergique affronter, saison après saison, les périls d'une existence de trappeur et progresser vers l'âge adulte, loin des transistors et de la télévision. Sa seule compagnie est celle des plantes et des animaux, — mais ceux-ci ont beaucoup à lui apprendre. Peut-être autant que ses semblables du monde civilisé. Et dans des domaines qui pourraient bien, un de ces jours, redevenir essentiels.*

Ma montagne

«Je suis sur ma montagne, dans mon arbre-maison devant lequel plein de gens sont passés sans se douter de ma présence. C'est un sapin du Canada d'un mètre quatre-vingts de diamètre, sans doute aussi vieux que la montagne... La lampe dont je m'éclaire pour écrire ces lignes est faite d'une carapace de tortue remplie de graisse de cerf, avec, comme mèche, une bandelette découpée dans un de mes vieux pantalons de ville...»

Bien au chaud dans son abri et faisant mentalement l'inventaire de ses provisions pour l'hiver, Sam Gribley savoure sa fierté: son expérience de vie sauvage dans un coin perdu des Catskill, au cœur des Appalaches, va réussir. Il repense aux échecs et au découragement des premières semaines, à tout ce qu'il lui a fallu surmonter; et maintenant il peut en rire, du rire de la victoire. Parfois pourtant la tempête ou l'orage se déchaîne, rapportant les sentiments de crainte et de soumission vis-à-vis d'une nature implacable. Et alors l'histoire de Sam prend vraiment son envol.

C'est le récit unique, exaltant, de l'aventure d'un jeune citadin d'aujourd'hui qui a voulu se replonger dans les conditions de la vie primitive. Cela donne un livre «à part», vrai manuel de survie, où l'on voit un garçon énergique affronter, saison après saison, les périls d'une existence de trappeur et progresser vers l'âge adulte, loin des transistors et de la télévision. Sa seule compagnie est celle des plantes et des animaux – mais ceux-ci ont beaucoup à lui apprendre. Peut-être autant que ses semblables du monde civilisé. Et dans des domaines qui pourraient bien, un de ces jours, redevenir essentiels.

Illustration de la couverture: Steven Campbell, «A la découverte d'insectes en milieu de verdure», 1985, détail, partie centrale du tableau. Huile et gouache sur papier. Barbara Toll Fine Arts, New York. Photo Zindman/Fremont.

9 782211 032810
ISBN 2 211 032 81 8

Doc. 9

Peter et sa sœur aînée Mary réchappent miraculeusement d'un accident d'avion. Perdus dans le désert australien, ils tentent de rejoindre la ville d'Adélaïde. Mais l'eau et la nourriture ne tardent pas à manquer. Les deux enfants sont au bord de l'épuisement lorsqu'ils rencontrent un jeune aborigène, Darkie. Avec lui, ils découvrent une autre manière de vivre. Et même si l'univers de Darkie leur demeure parfois incompréhensible, comment ne pas se laisser séduire par la magie de ce voyage vers la vallée-des-eaux-sous-la-terre?

Traduit de l'anglais par Patrick Reumaux

James Vance Marshall

Dans le grand désert

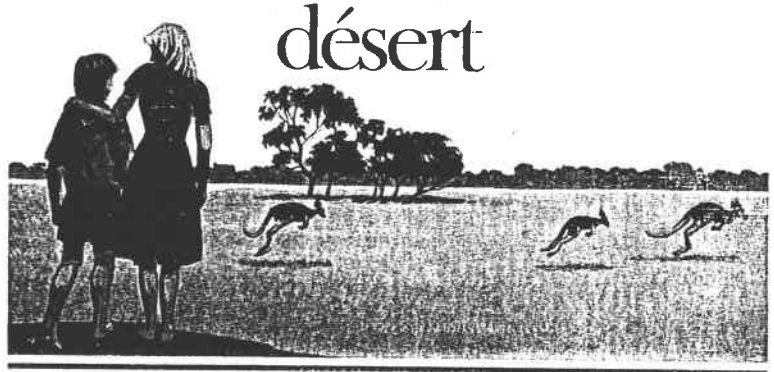


Illustration de Henri Galeron

9 782070 583898
A 58389 catégorie 4
ISBN 2-07-058389-9

Doc. 8

DAVID MATHIESON

l'oiseau de mer

Quelque part le long des côtes de la Colombie Britannique, un petit avion de tourisme s'écrase. L'unique survivante, une adolescente de seize ans, lutte pour atteindre la plage qui semble appartenir à la lointaine époque de l'âge de la pierre.

Hélène comprend vite que sa survie ne dépendra que de son courage et de son ingéniosité. Ses premières urgences sont, bien sûr, l'eau et la nourriture. Le long de la plage, elle récupère des matériaux pour construire un abri et fabriquer des outils rudimentaires. Les jours passant, Hélène entreprend cet audacieux projet : construire un bateau pour rejoindre la civilisation.

FP 2193 91-XI
catégorie 5
9 782081 621930

Castor Poche Flammarion

Couverture illustrée par Christian Broutin

DOC. 11

ETH CLIFFORD

Les naufragés du Moonraker

En 1866, au large de la Nouvelle-Zélande, le **Moonraker** est entraîné par de forts courants au creux d'une caverne. Pour les 83 personnes qui ont pris la mer à bord du trois-mâts, c'est l'horreur.

Au milieu des craquements sourds de la coque, des cris et du fracas des vagues, deux canots réussissent à s'éloigner de l'épave. A bord, huit hommes, une femme et un adolescent...

Epuisés, affamés et meurtris par le souvenir du drame, ils vont tenter de survivre sur des îles désolées. Les dix naufragés mènent un combat douloureux contre la faim, le froid, la maladie, dans l'espoir fou de voir un jour une voile apparaître à l'horizon...

FP 1816
catégorie 6
9 782081 618169

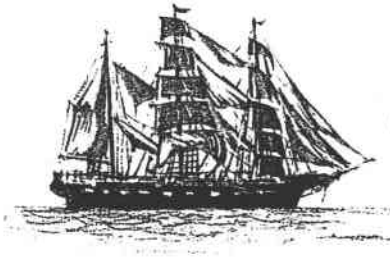
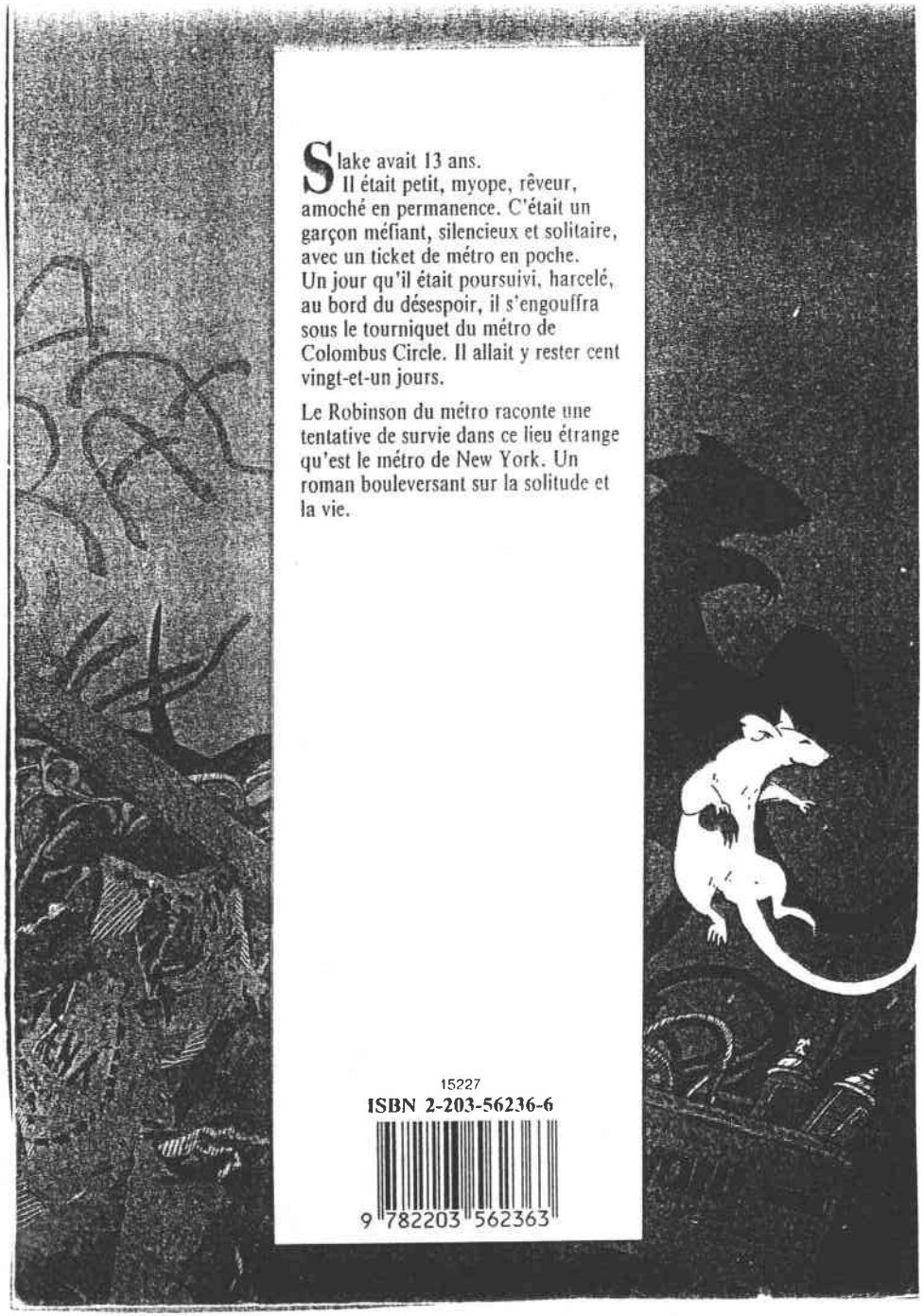


Illustration couverture Gérard Franquin

DOC. 10



Slake avait 13 ans.
Il était petit, myope, rêveur, amoché en permanence. C'était un garçon méfiant, silencieux et solitaire, avec un ticket de métro en poche.
Un jour qu'il était poursuivi, harcelé, au bord du désespoir, il s'engouffra sous le tourniquet du métro de Colombus Circle. Il allait y rester cent vingt-et-un jours.

Le Robinson du métro raconte une tentative de survie dans ce lieu étrange qu'est le métro de New York. Un roman bouleversant sur la solitude et la vie.

15227
ISBN 2-203-56236-6
9 782203 562363

9oc. 13

BIBLIOTHÈQUE VERTE — AVENTURES HÉROÏQUES

PRISONNIER DES GRANDS LACS

GARY PAULSEN

Images de Marcelino Truong

Fils de divorcés, Brian se rend en avion au Canada pour passer les vacances chez son père. Le pilote est victime d'une crise cardiaque. C'est le crash. Miraculeusement rescapé, Brian se retrouve seul en pleine forêt, avec pour tout bagage une simple hachette offerte par sa mère. Dans ce milieu qu'il ne connaît pas, il lui faudra apprendre à survivre.

à partir de 11 ans

9 782010 183232
HACHETTE Jeunesse
20.8491.1 - 1992.2

AVENTURES
policières
fantastiques
humaines
héroïques

9oc. 12

Doc. 14

Vendredi ou la vie sauvage

Michel Tournier

32 pages en plus
pour mieux lire les autres.
Un supplément ludique et enrichissant. Des tests, des jeux, des exercices d'observation.
Un prolongement à la lecture de ce livre.
Une ouverture sur la meilleure littérature.
Un plaisir de plus !

Et si c'était par la fin que tout commençait...

Illustration de Georges Lemoine

9 782070 334452

A 33445 catégorie 3

ISBN 2-07-033445-7

Ces lignes soulignent l'importance des leçons de la nature dont l'homme civilisé est trop éloigné. La dernière phrase, quoiqu'assez énigmatique, pourrait être interprétée comme une incitation à apprendre à survivre dans la nature, en cas de catastrophe nucléaire par exemple[31] : nous avons déjà noté dans l'introduction que cette thématique était à même de se développer dans les robinsonnades contemporaines.

On peut cependant remarquer que le texte de la quatrième de couverture de *Ma montagne* annonce un désir non d'apprendre à reconstruire la civilisation à partir de rien (ce que font déjà les naufragés de *L'Ile mystérieuse*), mais de retourner à la nature.

Le texte de *Dans le grand désert* laisse également entrevoir une orientation idéologique en annonçant une inversion des valeurs fréquemment présentes dans les robinsonnades des siècles précédents :

> *Les deux enfants sont au bord de l'épuisement lorsqu'ils rencontrent un jeune aborigène, Darkie. Avec lui, ils découvrent une autre manière de vivre. Et même si l'univers de Darkie leur demeure parfois incompréhensible, comment ne pas se laisser séduire par la magie de ce voyage vers la vallée-des-eaux-sous-la-terre ?*

Plutôt que de rester démunis face aux difficultés que leur mode de vie antérieur ne leur a pas appris à gérer, plutôt que d'imposer leur ordre au monde où ils échouent, les jeunes « naufragés » vont suivre l'enseignement de Darkie et vivre en s'adaptant à leur nouveau milieu.

Pour conclure, remarquons que trois romans se distinguent des autres par leur quatrième de couverture : *Ma montagne* confirme son rattachement à la production restreinte, *Prisonnier des grands lacs* et *Vendredi et la vie sauvage* se classent plutôt en production élargie. On peut aussi souligner que le mot *robinsonnade* n'apparaît pas dans les textes de présentation alors que *survie* revient fréquemment. Peut-être cette appellation générique est-elle jugée trop désuète pour le jeune lecteur contemporain ; le terme « survie » par contre renvoie au goût actuel pour les expériences physiques extrêmes. Cela ne veut pas dire que l'on a affaire à des romans centrés uniquement sur

---

31 On retrouve ce thème de la survie solitaire dans la nature après une catastrophe nucléaire dans le roman de Marlen Haushofer, *Le Mur invisible*, paru en 1985 aux éditions Actes Sud. Une femme se trouve isolée du reste du monde, dans la montagne, par un mur invisible et infranchissable produit par on ne sait quelle catastrophe, quel conflit nucléaire, et elle doit apprendre à survivre dans cet univers naturel.

les mille et une techniques nécessaires pour survivre : certains textes de présentation laissent entrevoir une autre dimension en attribuant certaines valeurs aux robinsons, comme le refus de l'ethnocentrisme, le retour à la nature ou, au contraire, la vie civilisée.

2.2.3. Le péritexte interne

Etudier ce que l'auteur ou l'éditeur a jugé bon d'ajouter au texte lui-même, une fois franchi le seuil de la couverture, permet souvent de repérer comment il positionne le roman dans le champ de la production et quelle image il se fait de son lectorat. Nous distinguons dans les lignes qui suivent les péritextes éditorial et auctorial.

2.2.3.1. Péritexte éditorial

Le péritexte éditorial interne prend plusieurs formes selon les ouvrages : les notices de présentation de certains acteurs ayant participé à l'élaboration du livre, les notes ajoutées en bas de page, le guide de lecture intégré au volume de *Vendredi ou la Vie sauvage*, enfin les illustrations intérieures, si l'on donne au terme péritexte un sens élargi.

Présentation des « acteurs » du livre

Dans les collections de poche de littérature de jeunesse, il est très fréquent de trouver, dans les pages précédant le début du roman, une présentation de l'auteur et de l'illustrateur de la couverture et/ou des pages intérieures, ce qui témoigne d'un souci éditorial de rendre l'objet-livre plus concret aux yeux des jeunes lecteurs. Seuls *Le Robinson du métro* et *Ma montagne* ne présentent pas ces notices de présentation et se démarquent ainsi du reste de la production en effaçant leur appartenance au champ de la littérature de jeunesse et en s'apparentant à de « vrais » romans. Les autres ouvrages présentent auteur, illustrateur(s) et même parfois traducteurs.

En ce qui concerne les auteurs, un seul est mentionné en référence à la littérature de jeunesse. Il s'agit d'Eth Clifford, auteur de *Les Naufragés du Moonraker*, dont on nous dit qu'

elle mène parallèlement à son travail d'auteur une véritable croisade en faveur d'une littérature enfantine de qualité.

Deux autres auteurs, Paulsen et Mathieson, s'adressent, d'après leur présentation, à un lectorat adolescent et adulte. Enfin, il n'y a aucune mention de lectorat pour Marshall et Tournier[32].

Ces deux auteurs sont donc les plus légitimés par leur présentation puisqu'il n'est pas précisé qu'ils visent un public particulier, et la légitimité de Michel Tournier est encore renforcée par la mention de son obtention du prix Goncourt.

Les illustrateurs ont également droit à une notice. Seul Marcelino Truong, l'illustrateur du roman de « Verte Aventure », n'est pas présenté comme dessinateur spécialisé dans l'édition pour la jeunesse :

Après des études de droit et de lettres, il s'est lancé en autodidacte dans l'illustration. Il travaille aujourd'hui parallèlement pour la presse, la publicité et l'édition.

Les autres collections mettent l'accent sur la spécialisation de leurs dessinateurs, leurs diplômes, et souvent précisent que ce sont des dessinateurs « maison ». Voici par exemple la présentation de l'illustrateur de *L'Oiseau de mer* (« Castor Poche ») :

Christian Broutin, l'illustrateur de la couverture, est né le 5 mars 1933, par un curieux hasard, dans la cathédrale de Chartres... Elevé par un grand-père bibliophile averti, il découvre très tôt le dessin en copiant Grandville et Gustave Doré. Après des études classiques, il est élève à l'Ecole des métiers d'art et sort le premier de sa promotion. il est l'auteur d'une centaine d'affiches de films ainsi que de nombreuses couvertures de livres et de magazines.

Tout dans ce texte légitime Christian Broutin, depuis le lieu saint de sa naissance... Famille, études, production, tout concourt à mettre en avant la valeur professionnelle de ce dessinateur. On peut relever le même phénomène dans l'évocation des autres dessinateurs, dont on note en plus la fidélité à la maison d'édition. Par exemple, François Davot et Gérard Franquin, auteurs des dessins de *Les Naufragés du*

---

32 On sait que Michel Tournier se défend d'écrire pour les enfants, comme il l'explique dans ces propos recueillis par Isabelle Nières dans *L Magazine* et cités par Nic Diament (1993) : « C'est un malentendu. Je n'écris jamais pour les jeunes parce qu'il n'y a aucune raison valable de le faire. (...) J'ai un idéal littéraire, fait de brièveté et de simplicité (...). Ce modèle d'écriture, ou je l'atteins du premier coup (...), ou je le rate et j'éprouve alors le besoin de réécrire mes livres. Aujourd'hui, je pense que *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* paru en 1967, n'est en fait qu'un brouillon de *Vendredi ou la Vie sauvage* ».

Moonraker, sont présentés comme des familiers de « Castor Poche » et des albums du père Castor. De Bruno Mallart et Henri Galeron (*Dans le grand désert*), on nous dit qu'ils travaillent souvent pour « Folio ». Les maisons d'édition mettent donc en général l'accent sur la grande qualification professionnelle de leurs illustrateurs ; ce phénomène est moins marqué dans la « Verte Aventure ».

Les traductrices des deux ouvrages de « Castor Poche », enfin, se voient accorder quelques lignes. Il est ainsi rendu hommage à leur travail. Comment expliquer cette reconnaissance institutionnelle particulière ? Deux explications sont possibles : d'une part la collection, qui publie beaucoup de titres étrangers, souligne ainsi sa vocation internationale, d'autre part, dans un souci didactique, elle sensibilise ainsi le jeune lecteur à l'existence de tous les acteurs intervenant autour du livre.

Notes

Un autre dispositif textuel éditorial consiste à accompagner éventuellement le texte du roman de notes. Gérard Genette, qui distingue notes auctoriales et allographes, donne la définition suivante :

> *Une note est un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment.* (1987 : 293)

Si toutes les robinsonnades présentent au moins une note, le nombre de ces dernières est variable d'un roman à l'autre. En général, elles sont peu nombreuses : il y en a par exemple une seule dans *Vendredi ou la Vie sauvage* et dans *Prisonnier des grands lacs*. Le livre *Les Naufragés du Moonraker* se distingue parce qu'il en comporte une trentaine. Seuls *Ma montagne* et *Le Robinson du métro* précisent l'origine des notes en signalant au lecteur qu'elles sont le fait du traducteur. Dans les autres ouvrages, on ne sait pas, en fait, s'il s'agit de notes auctoriales, éditoriales ou traductoriales.

Ces notes ont essentiellement une fonction informative. Elles apportent tout d'abord des renseignements sur des éléments relevant de la culture d'un pays étranger qu'un jeune lecteur français risque de ne pas comprendre. Par exemple, dans *Ma montagne*, une note explique ce qu'est Halloween (p. 113). Dans *Le Robinson du métro*, à un moment où l'auteur écrit que le personnage principal doit tenir le drapeau, on trouve la note du traducteur suivante :

Dans certaines écoles américaines, on récite chaque matin, face au drapeau, le Serment d'Allégeance à la république des Etats-Unis. (p. 11)

Dernier exemple : la seule note de *Prisonnier des grands lacs* traduit une indication de température donnée en degrés Fahrenheit en degrés Celsius (p. 39).

Un certain nombre d'entre elles se rapporte aussi à des éléments de la faune et de la flore. Dans *Ma montagne*, il s'agit essentiellement d'une reformulation d'appellations botaniques savantes : par exemple, « érythrone » et « claytone » employés dans le texte sont définis respectivement comme « plante de la famille des liliacées » et « fleur blanche ou rosée, feuilles étroites » (p. 41). Dans *Dans le grand désert* sont plutôt définis des termes désignant des animaux : bébé « wallaby », « phascolome »...

Les Naufragés du Moonraker se caractérise par plusieurs notes expliquant des termes de navigation, fréquents dans le texte : « plat-bord », « brigantine », « espar », etc. Quant à la seule note de *L'Oiseau de mer*, elle précise (p. 17) que Victoria est la capitale de la Colombie britannique.

Comme nous l'avons déjà souligné, les notes, si elles sont présentes dans tous les romans, ne sont pas très abondantes (excepté dans *Les Naufragés du Moonraker*). Elles témoignent à la fois de préoccupations didactiques par la prise en compte des connaissances supposées non partagées entre producteur et récepteur et d'un souci de ne pas alourdir la lecture par de trop nombreuses interventions informatives.

Supplément

Le supplément accompagnant le roman de Tournier[33], comme la quatrième de couverture l'annonce, revêt un aspect ludique avec un test et des jeux sur le thème de Robinson. En même temps, il invite à l'intertextualité en présentant des extraits de *Le vent Paraclet* portant sur Alexandre Selkirk, Daniel Defoe et Robinson Crusoé, les robinsons de Jules Verne, Vendredi. L'exploitation scolaire proposée est traditionnelle et propose une lecture thématique et symbolique du roman découpé en grandes

33 Ce supplément (p 155-191) est réalisé par Christian Biet, Jean-Paul Brighelli, Claude Eterstein et Jean-Luc Rispail.

sections[34], en respectant le rituel de la lecture suivie. Cette lecture insiste sur la volonté civilisatrice de Robinson qui va rencontrer l'échec à l'arrivée de Vendredi et sur la transformation de l'Anglais. Ce guide, destiné à encourager les enseignants à étudier le roman en classe, contribue à la légitimation de ce dernier.

Illustrations

Enfin, le choix d'insérer ou non des illustrations dans le volume est aussi du ressort de l'éditeur. Pour la littérature générale, les avis sont partagés sur la place des illustrations dans les écrits de fiction. Selon Hubert Nyssen, le texte doit se suffire à lui-même, et le recours à des illustrations serait en quelque sorte la marque d'une certaine incompétence de l'écrivain :

> *On ne saurait quitter le corps du texte sans évoquer le rôle de l'iconographie. Pour suggérer que, dans l'édition littéraire, elle n'a de véritable raison d'être que si elle apporte une documentation indispensable et justifiée. Tout roman, fût-il de voyage, qui s'orne de photographies ou de dessins révèle, en effet, une capitulation de l'écriture, les images paraissent dénoncer par leur présence l'incapacité de l'auteur à en suggérer le sens par le texte.* (1993 : 86)

Georges Jean (1977) ne partage pas la même opinion puisque, pour lui, l'illustration dans les textes de fiction peut avoir deux rôles : faire du livre un objet d'art et aérer la lecture, donner des repères pour aider l'imaginaire.

En littérature de jeunesse, où elle est bien plus présente dans les collections romanesques qu'en littérture générale, il nous semble qu'elle remplit plusieurs fonctions, outre celle qui consiste à prolonger la vision de l'univers narratif mis en place par la couverture. La première est d'ordre psychologique : elle rassure les jeunes lecteurs en établissant une continuité avec les habitudes de lecture d'albums, en aérant le texte, en évitant la confrontation avec une masse trop monolithique d'écrit. La seconde est esthétique, puisqu'il peut s'agir d'éduquer le goût des enfants et des adolescents, de les sensibiliser à diverses techniques artistiques. La dernière est cognitive : l'illustration d'une part aide les jeunes lecteurs dans leur appréhension du

---

[34] Les titres des sections retenues sont : Robinson naufragé/Le prisonnier dans l'île/Le gouverneur de Speranza/Vendredi ou l'impossible servitude/La destruction de l'île civilisée/Vendredi ou la liberté du jeu/Le cycle d'Andoar/De Vendredi à Dimanche : une aventure sans fin.

texte en concrétisant certaines scènes et en stimulant leur imagination, d'autre part peut leur apporter de l'information sur le monde.

Comment se présentent les robinsonnades de ce point de vue ? Deux des livres étudiés ne présentent pas d'illustrations intérieures : *Le Robinson du métro* et *L'Oiseau de mer*. Le lecteur qui les feuillette n'a pas nécessairement le sentiment d'avoir affaire à des ouvrages de littérature de jeunesse et pense qu'ils s'adressent plus à des adolescents qu'à des enfants. *Ma montagne* se distingue également des autres parce que c'est le seul roman à être illustré par l'écrivain et que les illustrations, présentées comme des croquis réalisés par le jeune narrateur, auteur du journal, sont intimement intégrées au texte. Les dessins, dans ce roman, sont de plusieurs types :

— représentation de certaines scènes, de certains paysages et personnages du roman ;

— dessins de plantes, avec leur nom écrit de manière manuscrite pour donner l'illusion que l'on a réellement affaire aux notes du jeune garçon ;

— croquis d'outils, de dispositifs de chasse, souvent légendés de la même manière, qui apparentent certaines pages du livre à un manuel de survie.

La fonction cognitive domine dans ces illustrations, avec une volonté didactique certaine.

Les illustrations des autres romans, uniformément en noir et blanc, ont chacune un style particulier dû au « coup de crayon » de leur auteur. Ce n'est cependant pas sur leur dimension esthétique que nous nous arrêterons mais sur la place qu'elles occupent et leurs fonctions.

On relève d'abord des illustrations essentiellement ornementales et présentes systématiquement en tête de chaque chapitre dans *Dans le grand désert* et *Les Naufragés du Moonraker*[35]. Dans le roman de Vance Marshall, il s'agit de représentations d'animaux évoqués dans le récit si bien que l'on peut dire qu'à l'aspect ornemental se joint une intention didactique. Dans *Les Naufragés du Moonraker*, ce sont trois paysages marins, avec présence humaine, qui alternent régulièrement en tête

35 *Les Naufragés du Moonraker* et *L'Oiseau de mer* sont tous deux publiés en « Castor Poche » : si le premier a des illustrations et pas le second, c'est qu'il appartient à la catégorie Junior et non Senior.

de chapitre. Dans ce livre, on retrouve également un dessin de bateau à la fin de chaque chapitre. Ces nombreuses illustrations contribuent à plonger le lecteur dans une atmosphère maritime.

La deuxième catégorie est constituée par les illustrations plus importantes qui ponctuent le roman sur une double page, une page ou une demi-page. On peut en relever 7 pour 220 pages dans *Prisonnier des grands lacs*, 11 pour 350 pages dans *Les Naufragés du Moonraker*, 17 pour 152 pages dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, 15 pour 138 pages dans *Dans le grand désert.* Dans *Prisonnier des grands lacs*, *Les Naufragés du Moonraker* et *Dans le grand désert*, ces illustrations suivent de manière très précise le texte ; elles servent à donner un aspect concret au moment immédiat du récit. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage* cependant, les dessins ne sont pas toujours en rapport direct avec le texte de proximité. Par exemple, à la page 75 est dessiné un portrait de Vendredi avec un rat sur l'épaule et un serpent en guise de collier. Or, s'il est fait allusion aux rats dans le texte, on ne parle pas de serpent. La présence du reptile autour du cou de Vendredi n'est donc pas liée au contenu littéral du texte mais est utilisée par le dessinateur pour montrer les rapports inhabituels du personnage avec les animaux, évoqués page 72 :

Par exemple, il se conduisait à l'égard des animaux d'une façon tout à fait incompréhensible.

En conclusion, deux livres sur sept, *L'Oiseau de mer* et *Le Robinson du métro*, se démarquent des autres par leur absence d'illustration et semblent ainsi viser les plus âgés des jeunes lecteurs. Dans les romans illustrés, le dessin, en général assez présent, sert à rendre le livre plus attrayant. Il est aussi conçu et placé pour baliser la lecture, avec des degrés dans la fidélité au texte. *Prisonnier des grands lacs* offre ainsi des illustrations très proches du texte alors que dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, l'illustrateur n'est pas toujours dans un pur rapport dénotatif à l'écrit.

2.2.3.2. Péritexte auctorial

Dans l'ensemble des romans étudiés, le péritexte auctorial est peu présent et prend trois formes : la dédicace, la préface et les titres internes (avec une restriction pour ces derniers : en fait, il est souvent difficile de savoir s'ils sont une initiative de l'auteur ou de l'éditeur et c'est un peu arbitrairement que nous en parlons en cet endroit).

Dédicace

D'après Gérard Genette (1987), la dédicace d'œuvre existe depuis la Rome Antique. C'est une pratique assez courante en littérature, et le fait de dédicacer un roman indique qu'on l'inscrit dans une certaine légitimité. Deux des sept robinsonnades du corpus sont dédicacées, le livre de Michel Tournier :

> *A Laurent*

et celui de Jean George :

> *Ce livre est dédié à bien des gens*
> *à cette bande de jeunes qui habitaient les arbres et les eaux du Potomac il y a tant d'années, et au petit quelque chose de Sam Gribley que je retrouve chez les enfants et les adultes de mon entourage.*

La présence de ces dédicaces contribue à la situation des textes en production restreinte.

Préface

Tout comme la dédicace, la préface[36] donne un aspect légitime à l'œuvre : cette dernière mérite d'être introduite, commentée. Un seul des livres étudiés, *Les Naufragés du Moonraker*, commence par une note de l'auteur. D'une part, cette note rappelle que le roman s'inspire librement de l'histoire vraie du naufrage, en 1866, d'un navire américain et de la lutte pour la survie de quinze rescapés échoués sur une île. D'autre part, elle se termine par des remerciements à diverses bibliothèques ayant aidé l'auteur dans ses recherches, ce qui donne une certaine légitimité au roman. Il est un peu surprenant de trouver une préface, qui confère un aspect sérieux, quelque peu docte au livre, dans un ouvrage publié dans une collection que nous avons classée jusqu'à présent en production moyenne.

---

36 Genette définit ainsi la préface : « Je nommerai ici préface, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. » (1987 : 150).

Titres internes

A propos des titres internes enfin, on remarque une certaine disparité entre les livres. Le roman de Tournier, par exemple, ne comporte aucune indication de chapitre, si ce n'est un changement de page, conformément à ce que Gérard Genette remarque à propos de la littérature contemporaine :

> *des divisions totalement muettes, sans intertitres ni numéros.* (1987 : 284)

L'Oiseau de mer, Le Robinson du métro ont des chapitres simplement numérotés. Dans ce dernier roman, aux chapitres numérotés se mêlent d'autres qui ne le sont pas et qui ont en commun d'être imprimés en italiques et de porter tous le même titre : *Sur une autre voie.* Ainsi se distinguent les parcours parallèles des deux personnages du roman, Willis et Slake, amenés à se rencontrer à la fin. Les chapitres de *Les Naufragés du Moonraker* sont signalés par un numéro et un titre bref. Ceux de *Prisonnier des grands lacs* sont introduits à la fois par un numéro et le début de la première phrase repris en capitales en haut de page.

Ma montagne a recours à une autre forme d'intertitrage qui s'inspire de la tradition classique. En voici quelques exemples :

> Ceci concerne le très très vieil arbre (p. 38)
> Où je trouve un vrai homme en chair et en os (p. 88)
> Où nous en apprenons tous sur Halloween (p. 118)
> Où j'apprends comment me servir des chasseurs (p. 127).

Gérard Genette (1987) remarque que la norme classique traite les intertitres de manière très contrastée : la fiction sérieuse a recours à une simple numérotation des parties et chapitres, et la fiction comique ou populaire à des intertitres développés, descriptifs, souvent sous forme de propositions complétives. Il ajoute qu'au XIXe et XXe siècles, ces derniers sont encore utilisés mais sous forme de clin d'œil. Dans *Ma montagne*, cette manière de procéder, empruntée à la littérature classique et teintée d'humour, confère une légitimité certaine au roman publié, nous l'avons déjà souligné, dans une collection relevant de la production plutôt restreinte.

Des sept romans du corpus, trois se distinguent donc des autres par leur péritexte auctorial : *Ma montagne, Les Naufragés du Moonraker* et *Vendredi ou la Vie sauvage.*

Même si, parfois, un indice relevé dans l
entre en contradiction avec d'autres indices
confirme le positionnement des ouvrages dar
qu'il a été esquissé précédemment après
catalogues. Aux deux extrêmes se trou
« Medium », sans doute l'ouvrage du corpus
et *Prisonnier des grands lacs* dans la coll
moyenne/élargie. Entre les deux, se placent
légitimé, *Dans le grand désert* et *Vendredi
métro*, enfin les deux titres de « Castor P
L'Oiseau de mer.

En tenant compte de ce que nous avons dit
les fonctions et les valeurs de la littérat
positionnement dans le champ, cela nous pe
valeurs susceptibles de se trouver dans ces
d'utiliser le genre à des fins de remises e
didactisme. Par contre, *Prisonnier des grand*
devrait être idéologiquement plus conformiste
deux se trouvent les cinq autres robinsonnades
de certaines des valeurs consensuelles év
diverses formes, hédonisme, pessimisme dar
aussi supposer qu'elles auront une fonctio
affichée, selon la manière dont le scripteur s
nous reste maintenant à entrer dans les textes

DEUXIÈME PARTIE

CADRAGE EXTERNE

Dans la perspective essentiellement sémiotique qui est la nôtre, la seconde partie de notre travail a pour but de décrire les dispositifs textuels générateurs de valeurs dans les robinsonnades du corpus, description associant dimension axiologique et caractérisation du genre. Avant de préciser l'organisation de cette partie, nous aimerions souligner le flou certain, autour de la notion de valeur, dans les textes critiques que nous avons lus et dont nous rendons compte par exemple dans notre premier chapitre. L'objet de ces écrits est de livrer des conclusions sur les valeurs présentes dans telle ou telle œuvre, sans vraiment expliciter ce qui les génère textuellement.

Tout d'abord, quand les auteurs de ces ouvrages ou articles se donnent explicitement pour objet les valeurs d'un texte, ils ne précisent pas toujours ce qu'ils entendent par ce terme. Ainsi, Marie-Hélène Weber (1993) annonce dans son introduction une première partie consacrée à la forme (avec des chapitres étudiant respectivement les titres, la structure, les personnages des robinsonnades étudiées), une deuxième partie vouée au cadre imposé (avec des chapitres sur le temps, l'espace, la relation entre personnages, la nature, la faune et la flore, les travaux effectués) et une troisième partie consacrée aux « valeurs préconisées » par les auteurs. D'après la table des matières, cette partie correspondrait au dernier chapitre intitulé « La notion de Dieu ». Ceci peut s'interpréter de deux manières : soit les valeurs sont toujours religieuses pour Marie-Hélène Weber,

soit les seules valeurs présentes dans les robinsonnades étudiées sont religieuses. Ce qui est gênant, c'est qu'à la lecture des autres chapitres, on s'aperçoit qu'il y est aussi très souvent question de valeurs diverses attribuées à l'auteur.

Ensuite, des problèmes d'ordre typologique se posent. Certains ouvrages sont sans ambiguïté, comme celui de Jean Chesneaux qui s'intitule *Une lecture politique de Jules Verne* et qui retrouve dans l'œuvre de l'écrivain les préférences de ce dernier dans ce domaine. Mais des textes critiques plus généraux sont amenés à établir des typologies de valeurs, comme l'article de Danielle Marcoin qui comporte une partie intitulée *Les valeurs essentielles, leurs évolutions, les transformations narratives successives qu'elles engendrent* (1996 : 80) offrant ces sous-titres en forme de phrases :

> *La qualité première de Robinson est donc la fermeté d'âme : il doit échapper aux atteintes de la mélancolie.*
> *Robinson survit aussi grâce aux bons rapports qu'il établit avec l'environnement dans lequel il est soudain propulsé.*
> *La robinsonnade : du rêve au naufrage utopique.*
> *Cet engagement politique de la littérature pour adolescent peut cependant prendre une autre tournure, particulièrement chez les « petites plumes », dans le contexte revanchard de la fin du XIX siècle.*

Le terme valeur semble désigner d'abord des qualités morales et comportementales du héros, puis des préférences idéologiques exprimées par l'auteur du roman. Cette typologie est-elle satisfaisante et suffisante ? Les deux domaines sont-ils si nettement séparés ? Où classera-t-on, par exemple, le travail ? Le considérera-t-on comme une valeur morale individuelle, comme une valeur religieuse (« Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front »), comme une valeur économico-politique ?

On a aussi souvent le sentiment que tout, dans une robinsonnade, peut être interprété en termes de valeur ou d'anti-valeur, chaque critique sélectionnant tel ou tel élément en fonction de la grille de lecture qu'il applique au roman. Ces grilles[1], comme nous l'avons

---

[1] Elles sont elles-mêmes le reflet des valeurs du lecteur. Comme le remarque Jean-Louis Dufays, ce sont ces dernières qui, projetées sur le texte, sont à l'origine du sens : « La dimension axiologique intervient dès le début de la lecture et affecte ce que j'ai appelé la modalisation initiale du texte : si, en commençant à lire, le lecteur choisit de porter son attention sur certains types de structures, c'est généralement parce qu'il les investit a priori d'une valeur.
C'est donc le plus souvent un choix de valeurs qui préoriente et limite le champ de constitution des significations, ce qui veut dire que le sens est habituellement engendré par la valeur. (...) en d'autres termes, la compréhension est rarement un processus neutre : construire du sens, c'est presque toujours privilégier certains champs axiologiques » (1994 : 204).

déjà remarqué en introduction, peuvent être fort diverses : politiques, sociales, religieuses, morales mais aussi féministes, esthétiques et pourquoi pas culinaires ou techniques, tout champ de la pensée et toute activité humaine étant en effet susceptibles d'être axiologisés. Sans nier la richesse de ces différentes lectures d'une même œuvre, on peut regretter que ne soit pas posée la question de la hiérarchisation des valeurs et de leur articulation entre elles : toutes sont-elles à traiter au même niveau dans un texte ? Comment repérer celles qui dominent ? Sont-elles connectées entre elles et comment ?

Enfin, pour leur repérage, les critiques s'appuient sur leurs connaissances extratextuelles (connaissance de la vie de l'auteur et des mouvements idéologiques de l'époque) et intertextuelles, ainsi que sur des éléments intratextuels (par exemple citation d'un passage, rappel d'une action d'un personnage, allusion à la structure). Dans ce dernier cas, comme ils se donnent pour tâche de communiquer au lecteur surtout les conclusions de leur lecture, ils ne rendent pas compte des modalités d'inscription des valeurs dans le texte, de leur organisation en systèmes internes, bref ils ne se livrent pas à une étude sémiotique systématique de la robinsonnade et procèdent par raccourcis, assimilant ainsi parfois hâtivement personnage et auteur, narrateur et auteur ou tirant d'une seule citation une interprétation générale.

Cette seconde partie, constituée des troisième, quatrième et cinquième chapitres, se propose de traiter des valeurs dans les robinsonnades en évitant l'« impressionnisme » évoqué ci-dessus et en faisant la part, dans les dispositifs textuels repérables, entre ce qui est propre au genre et ce qui est plus général.

Le troisième chapitre, consacré à la structure des textes, après une approche de leur macro-organisation, détaille dans leur enchaînement et leur contenu les séquences caractéristiques du genre. Il essaie plus particulièrement de préciser les programmes narratifs des robinsons et montre en quoi le vouloir de ces derniers, l'objet final qu'ils se donnent et les valeurs liées à cet objet jouent un grand rôle dans l'orientation axiologique globale des romans, ainsi que l'ultime bilan des transformations subies par les sujets du fait de leur aventure. Il étudie aussi comment tous les éléments figuratifs ressortissant aux modalités du savoir, du pouvoir, du devoir et du croire, en interférence avec le vouloir sont, de manière descendante en quelque sorte, axiologisés ou

négativement ou positivement selon qu'ils contribuent ou non à la réussite des programmes des robinsons.

Le quatrième chapitre est consacré aux voix évaluatives. Nous avons dit plus haut qu'en dernier ressort, nous sommes à la recherche des valeurs du scripteur, qui est l'instance élaboratrice du texte. Le point de vue évaluatif de ce dernier peut d'abord se lire dans la façon dont le temps est traité : un fait, un événement est plus ou moins mis en valeur selon la place qui lui est donnée dans le récit. Aussi consacrons-nous quelques pages aux questions de l'ordre et de la durée dans les robinsonnades. Mais surtout, le point de vue évaluatif du scripteur est présent dans le jeu instauré entre les évaluations des personnages et celles du narrateur, dans leur hiérarchisation. Ce chapitre fait donc le point sur les marques évaluatives explicites et les moyens linguistiques de les référer à une origine, personnage ou narrateur, ainsi que sur la façon dont ces voix se positionnent les unes par rapport aux autres.

Le cinquième et dernier chapitre précise le précédent en déterminant certains lieux textuels où semblent se condenser particulièrement les valeurs et cela, en relation avec le genre. Dans les robinsonnades, les énumérations d'objets, les descriptions de la nature et des personnages et les textes d'action sont des constituants compositionnels où l'axiologisation se joue de manière privilégiée. Les dialogues, eux aussi, peuvent être fortement investis d'un point de vue axiologique. Ce chapitre final nuance également le troisième en montrant que la robinsonnade, si elle peut être décrite au niveau global comme un texte narratif, doit l'être plus finement en prenant en compte l'existence et la distribution de ces constituants compositionnels[2].

---

[2] Jean-Michel Adam remarque à ce propos : « Un texte à dominante narrative est généralement composé de relations d'actions, d'événements, de paroles et de pensées, il comporte des moments descriptifs et dialogaux plus ou moins développés. Parler, dans ce cas, de façon réductrice, de « texte de type narratif » revient à gommer la complexité spécifique du texte en question. En effet, c'est dans le dosage des relations entre ces divers constituants compositionnels que chaque texte construit ses effets de sens, voire ses intentions esthétiques » (1999 : 82-83).

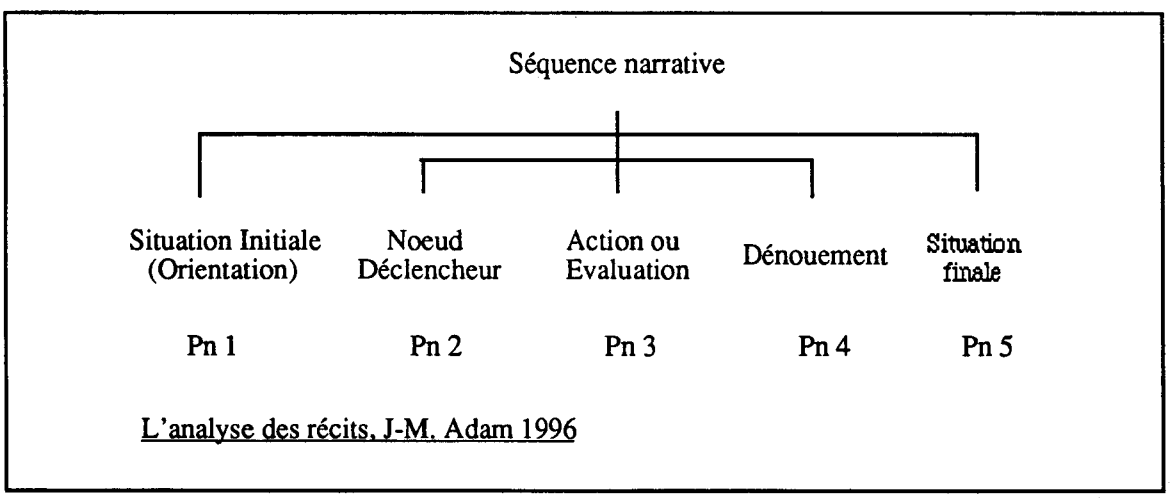
CHAPITRE III

STRUCTURE ET VALEURS

Pour étudier la structure des robinsonnades, nous procéderons en deux étapes : nous les considérerons d'abord dans leur totalité, puis nous centrerons notre description sur le séjour sur l'île qui en constitue l'unité thématico-narrative la plus importante.

Les robinsonnades du corpus présentent, comme première caractéristique structurelle, de pouvoir être décrites, de façon globale, comme des séquences narratives. Pour cette description d'ensemble, nous partirons, dans un premier temps, des travaux en linguistique textuelle de Jean-Michel Adam qui schématise ainsi ce type de séquence :

Tableau 3
Le schéma narratif canonique



L'analyse des récits, J-M. Adam 1996

La situation initiale définit le sujet d'état S en l'instant T avec des prédicats d'être, d'avoir ou de faire. Dans la situation finale, S est défini en l'instant T+n avec des prédicats d'être, d'avoir ou de faire. Entre les deux s'opère une transformation qui touche les prédicats. Pour qu'on puisse à proprement parler de séquence narrative, cette transformation ne peut se présenter comme une simple succession temporelle d'événements, mais prend la forme d'une mise en intrigue déclenchée par un nœud et close par un dénouement[3]. Dans certains cas, on peut ajouter aux macro-propositions (Pn) évoquées sur le schéma une macro-proposition évaluative finale qui intervient pour expliciter la fin, la morale qui orientent l'ensemble du récit. C'est le cas, par exemple, dans certains genres comme la fable. Une telle proposition, par sa présence, facilite la lecture axiologique du texte. Mais si elle n'est pas explicite, elle peut aussi être construite par tout un réseau de dispositifs multiples, présents dans tout le texte, qui sont précisément l'objet de notre travail.

Rester à un tel niveau d'abstraction, celui de la superstructure, n'est cependant pas suffisant pour définir le genre, et seul l'investissement sémantique de celle-ci peut permettre de mettre en évidence quelques caractéristiques génériques. C'est pourquoi nous étudierons la macrostructure des robinsonnades du corpus et nous mettrons l'accent sur son rôle dans l'orientation globale des romans. Toujours dans le cadre d'une approche d'ensemble, dans un second temps, nous compléterons notre analyse en décrivant les robinsonnades comme une succession de séquences narratives que nous définirons, cette fois, non plus uniquement en termes d'unités textuelles définies par une structure prototypique mais comme des entités thématico-narratives, différenciées entre elles par des changements de lieu, de temps, d'actions, de personnages. Cette analyse, nous amenant à la surface des textes, permettra une caractérisation un peu plus fine du genre.

---

[3] On peut repérer à la fois des similitudes et une différence entre cette description et celle que les greimasiens font du récit. Pour ces derniers, la narrativité se définit comme la transformation d'un énoncé d'état en un autre par un ou des énoncés de faire : un sujet d'état initialement disjoint ou conjoint avec un objet se trouve finalement conjoint ou disjoint avec cet objet grâce à un faire, soit du même sujet soit d'un sujet opérateur. La différence avec le schéma proposé par Adam est que pour les greimasiens la transformation suffit à faire qu'il y ait récit : point n'est besoin de complication ni de résolution, si bien qu'une recette de cuisine est considérée par eux comme un récit, au même titre qu'un conte, ce qui selon nous pose problème. Pour une discussion sur ces questions, cf. Revaz (1997).

Après cette description d'ensemble, nous nous centrerons sur le séjour sur l'île, en fait peu étudié dans les ouvrages consacrés au genre, alors qu'il constitue le noyau actionnel dans les récits de notre corpus contemporain. Nous avons choisi, pour ce gros plan sur le séjour insulaire, de nous situer dans le cadre de la sémiotique narrative. Précisons tout de suite que nous n'avons pas l'ambition d'effectuer une étude greimasienne du corpus : celui-ci est constitué de sept romans relativement longs, et les outils ayant fait leurs preuves sur des extraits ou des textes courts se révèleraient sans doute d'une complexité extrême à mobiliser sur un ensemble aussi important. Nous nous contenterons de nous appuyer, pour mettre en avant le genre et ses valeurs, sur deux notions : celle de programme narratif et celle de modalité.

Les programmes narratifs, unités de syntaxe narrative, sont définis par Greimas (1976 : 13-14) comme des énoncés de faire qui régissent des énoncés d'état (conjonctifs ou disjonctifs) et qui mettent en relation sur l'axe du vouloir les deux actants que sont le sujet et l'objet. La mise en œuvre de ces programmes narratifs instaure le sujet, virtuel d'abord, puis actualisé quand il y a disjonction avec l'objet, réalisé enfin dès lors que l'objet est atteint. Le repérage de ces programmes narratifs nous permettra de décrire plus précisément la structure du séjour sur l'île et, en même temps, de définir ce qui est valeur pour le sujet puisque, comme nous l'avons dit dans l'introduction, la valeur investie dans l'objet devient une valeur pour le sujet à partir du moment où celui-ci vise l'objet.

Nous affinerons l'étude du faire du sujet par celle des modalités[4]. Mettre en évidence le vouloir, le devoir, le croire, le savoir et le pouvoir du sujet à l'origine de la dynamique du récit, faire apparaître les dominantes modales, contribuera en effet à décrire le genre.

[4] Nous nous sommes inspirée pour cela de l'étude menée par Philippe Hamon (1983) sur les personnages zoliens.

1. DESCRIPTION D'ENSEMBLE

1.1. Macrostructure, genre et valeurs

1.1.1. Macrostructure

Comme nous l'avons précisé dans l'introduction de ce chapitre, la dimension générique ne peut être saisie que dans l'investissement sémantique de la superstructure caractérisant les textes que nous étudions. Le tableau suivant en rend compte avec cinq macropropositions par roman :

Tableau 4

Macrostructure des robinsonnades

	Situation initiale	*Nœud*	*Action*	*Dénouement*	*Situation finale*
Dans le grand désert	Mary et Peter habitent dans le Sud des Etats-Unis.	Un accident d'avion les isole dans le désert australien.	Un Aborigène les aide à surmonter leurs problèmes de survie dans le désert.	Ils retrouvent le chemin de la civilisation.	Ils rejoignent la civilisation.
Ma montagne	Sam vit à New York avec sa nombreuse famille.	Il quitte New York pour s'installer seul dans la forêt.	Il organise sa survie en solitaire dans la montagne.	Journalistes et famille rompent son isolement.	Sa famille s'installe dans la forêt avec lui.
Les Naufragés du Moonraker	Le Moonraker revient d'Australie vers Londres avec or et chercheurs d'or.	Le bateau, entraîné par des courants, fait naufrage.	Les rescapés luttent pour la survie sur une île.	Un navire les repère.	Ils retournent à leur monde d'origine.

L'Oiseau de mer	Hélène est la fille d'un archéologue.	Alors qu'elle rejoint son père, un accident d'avion l'isole sur une côte de Colombie britannique.	Elle construit un bateau pour quitter ce lieu isolé.	Elle embarque à bord de son bateau.	Elle rejoint la civilisation, mais pas son père.
Prisonnier des grands lacs	Brian vit aux Etats-Unis où ses parents viennent de divorcer.	Un accident d'avion l'isole dans la forêt canadienne.	Il apprend à survivre dans la forêt.	Un marchand de peaux le repère de son avion.	Il rentre dans son pays.
Le Robinson du métro	Slake vit de manière misérable dans un quartier de New York.	En fuyant un poursuivant, il se réfugie dans le métro où il décide de rester.	Il survit dans le métro mais tombe malade.	Un conducteur de métro le sauve.	Il retourne à la surface.
Vendredi ou la Vie sauvage	Robinson est un Anglais intéressé par le commerce.	Un naufrage l'isole sur une île.	Il survit d'abord en colonisant l'île, puis en optant pour la vie sauvage grâce à Vendredi.	Un navire anglais accoste l'île.	Robinson n'embarque pas et reste sur l'île.

Etablir la macrostructure d'un texte consiste à en faire un résumé minimal[5]. Dans ces résumés, on voit que le seul acteur qui apparaît régulièrement à la même place et de manière conséquente est le robinson. Ni l'indigène, ni le sauveteur n'apparaissent de manière aussi systématique. Le robinson peut donc être considéré comme la seule figure générique[6] de la robinsonnade et, à ce titre, joue un rôle certain dans l'indexion du texte à un genre et sa cohérence. En ce qui concerne la structure globale, elle se caractérise sémantiquement de la façon suivante :

— situation initiale : le robinson évolue dans un univers d'origine civilisé ;

[5] Une approche aussi globale donne nécessairement une image très simplifiée des romans et efface les particularités de chacun d'entre eux, notamment de *Le Robinson du métro*. En effet, ce dernier texte présente en fait une structure d'alternance-entrelacement : parallèlement au récit de l'aventure du jeune garçon réfugié dans le métro, se déroule l'évocation de la vie d'un autre personnage, un conducteur de métro, qui n'entre en relation avec le robinson qu'à la fin du roman. Si dans notre tableau nous ne rendons compte que du premier récit, c'est parce que c'est lui qui est vraiment central dans le roman, le second n'apparaissant qu'en filigrane, et parce que c'est lui qui se rattache génériquement à la robinsonnade.

[6] Sur cette notion, cf. Reuter (1989), (1990) et (1996).

— nœud : il arrive sur l'île[7] à l'occasion d'un déplacement lié ou non à une quête initiale du robinson, à cause ou non d'un naufrage ou d'un accident ;

— action : elle consiste en tout ce que le robinson fait lors de son séjour sur l'île pour survivre ;

— dénouement : le naufragé est rejoint par un représentant du monde civilisé ;

— situation finale : le robinson retrouve ou non son pays d'origine (dans *Dans le grand désert* , *L'Oiseau de mer* et *Les Naufragés du Moonraker*, le retour est annoncé mais non réalisé).

Les changements d'espace géographique et social (passages entre monde civilisé/monde naturel, vie sociale/isolement partiel ou total) semblent ainsi particulièrement caractéristiques, tout comme l'action uniformément liée à la survie sur l'île et la nécessité de l'irruption d'un sauveteur ou d'un représentant de la civilisation pour amorcer la fin du récit.

Pour l'orientation axiologique globale du récit, le lieu de la situation finale est particulièrement important. Dans certains cas, le naufragé choisit de retourner dans son monde d'origine. Ce retour est présenté de façon explicite dans *Prisonnier des grands lacs* et inférable dans *Les Naufragés du Moonraker* et dans *Dans le grand désert,* où l'on note toutefois une différence entre Peter et Mary : si la jeune fille ne rêve que de rejoindre la civilisation, son frère manifeste un certain regret à l'idée de quitter le désert :

(1)[8] Et là, au pied de cette colline, la ligne s'arrêtait, car il y avait une maison. L'homme la dessina : une porte, une fenêtre, une cheminée et un petit chemin bordé de fleurs.
Les enfants se regardèrent. les yeux de la fillette brillaient comme les étoiles de la Croix du Sud.
— Oh, Pete !
Elle éclata soudain en sanglots.
Peter regarda le chiot, puis les roseaux, puis les eucalyptus et les eaux miroitantes de la lagune comme pour imprimer au fond de ses prunelles pour toujours l'image de ces choses inoubliables. (p. 137)

---

[7] Jean-Paul Engélibert parle d'île métaphorique à propos de romans tels que *Le Royaume aux moustiques* de Paul Théroux et *L'Ile de béton* de J. G. Ballard, où l'aventure n'est pas insulaire. Nous ferons parfois le même usage métaphorique du mot *île* en l'utilisant pour tout lieu isolé du reste du monde, de la civilisation.

[8] Dans la deuxième partie consacrée à l'étude interne du corpus, étant donné le grand nombre d'exemples que nous donnons, nous numérotons ceux-ci de façon autonome au sein de chaque chapitre, même si certains sont repris d'un chapitre à l'autre.

Dans d'autres cas, comme dans *L'Oiseau de mer* et *Le Robinson du métro*, le robinson retourne à la civilisation, sans toutefois réintégrer son univers familial. Hélène dans *L'Oiseau de mer* rejoint la civilisation mais ne veut pas retourner chez son père, comme elle le décide alors qu'elle quitte l'île sur l'embarcation qu'elle a construite :

(2) Elle revit le parc où ils avaient l'habitude de se promener. Et le banc vert tourné vers la marina. Il lui semblait que ce banc avait toujours été là. C'était un endroit pour conversations sérieuses.
— J'ai besoin d'étudier... Voilà ce qu'il fallait lui dire... Des cours pour être ingénieur, et d'autres pour me spécialiser.
Elle se tut. Puis elle reprit :
— Architecte naval.
Elle savoura ces deux mots.
Peut-être irai-je finir mes études en Angleterre ? Je ne sais pas... il faudra se renseigner. De toute façon...
Hélène voyait les lignes sur le papier. Et le bois, l'acier, la fibre de verre s'élever sur des cales. Puis des coques achevées. Blanches. Rayonnantes. Elancées ou puissantes. Tout dépendait du dessin de chaque bateau.
Ils seraient ses enfants. Ses créations aux coques gracieuses qui salueraient solennellement la mer.
(...) Hélène avait eu raison d'aller vers le sud et pas vers le nord.
Elle avait eu raison.
Elle avait un but, désormais. (p. 210)

Aller vers le sud aurait signifié rejoindre le camp archéologique de son père. Sur son chemin, elle rencontre un bateau qui la fait monter à bord mais, traitée avec peu de considération par le commandant, qui veut notamment se débarrasser de *L'Oiseau de mer*, elle part à nouveau :

(3) Dans le gilet de sauvetage orange, la petite silhouette assise au milieu du bateau pagayait fermement et obstinément vers le continent. (p. 223)

Si le lecteur ne sait pas avec précision où elle se rend, du moins sait-il où elle ne se rend pas. Quant à Slake, après son séjour dans le métro, il ne rejoint pas non plus son milieu initial, puisqu'il n'est plus question de sa tante et de son ancien appartement dans l'état final où il réintègre le monde de la surface.

Enfin, le robinson peut choisir de rester loin du monde civilisé et de vivre dans la nature comme dans *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Ma montagne*.

Le type d'univers rejoint par le robinson est axiologisé positivement dans la mesure où il est l'objet-valeur ultime d'un sujet par ailleurs lui-même axiologisé positivement par

l'ensemble du système narratif, comme on le montrera plus loin. Selon les cas, on peut donc dire que le roman soit prône l'adaptation sociale (avec rupture familiale ou non), ce qui est le cas le plus fréquent, soit montre la supériorité de la nature sur la vie civilisée.

1.1.2. Situation finale et axiologisation

Le tableau précédent, centré sur la dimension événementielle des récits, ne rend pas compte de façon précise de l'être, de l'avoir, du faire du sujet dans les situations initiale et finale. Il nous paraît important de revenir sur ce point car les transformations subies par le robinson à cause du séjour sur l'île nous paraissent particulièrement importantes à mettre en lumière pour l'axiologisation des romans. Nous proposons donc la synthèse suivante :

TABLEAU 5

Situations initiale et finale dans les robinsonnades

	Situation initiale	*Situation finale*
Dans le grand désert	Mary : racisme, préjugés, autoritarisme, ethnocentrisme Peter : dépendance, refus du désert	Mary : acceptation de la différence (des Aborigènes et de leur culture), reconnaissance de son frère en tant que personne Peter : autonomie/sœur, amour du désert
Ma montagne	dépendance/famille et société techniciste et industrielle	autonomie/famille et société techniciste et industrielle
Les Naufragés du Moonraker	manque d'expérience de la vie et des hommes	expérience de la vie et des hommes
L'Oiseau de mer	absence d'autonomie/père manque de confiance en soi pas d'identité professionnelle	autonomie/père affirmation de soi identité professionnelle
Prisonnier des grands lacs	absence de maturité fragilité affective	obsession de la nourriture maturité force affective
Le Robinson du métro	faiblesse physique absence de bonheur	force physique foi en la vie, promesse de bonheur
Vendredi ou la Vie sauvage	tristesse vie contraignante soumission au temps qui passe	bonheur liberté éternelle jeunesse

Pour établir ce tableau, nous avons effectué une lecture à rebours, qui, comme le rappelle Jacques Fontanille, est la seule façon de mettre en évidence la transformation [9] :

> *Pour pouvoir saisir une transformation, il faut donc confronter la situation finale à la situation initiale : cette dernière, en effet, n'a de sens que si on la superpose à la première. Si la présentation de la situation initiale est complexe et indifférenciée, il est impossible d'identifier quel est le contenu particulier dont le destin est d'être inversé dans la situation finale ; mais, même si cette présentation est explicite, et, par exemple, si elle met en évidence un* défaut *ou un* manque, *rien ne nous garantit qu'il s'agit bien du contenu pertinent. (...) La situation initiale peut afficher les motivations des acteurs, mais les motivations obéissent à d'autres rationalités que celle de l'action : l'acteur* croit *avoir besoin de tel objet, la* passion *ou l'*erreur *lui dictent une conduite dont ne découlera aucune action véritable. L'identification du contenu pertinent pour l'action n'est donc possible qu'à partir de la fin, c'est-à-dire grâce à la superposition de la situation finale sur la situation initiale.* (1998 : 187)

En effet, certaines transformations, certains manques comblés, indiquent des problèmes initiaux qui ne sont pas explicitement présentés comme tels au début des romans et qui n'apparaissent en fait qu'à la relecture. Ainsi, dans *L'Oiseau de mer* et *Dans le grand désert*, sont mentionnés, dans les premières pages, des rapports familiaux dont le lecteur ne comprend la nature problématique que par la suite. Dans le premier de ces textes, Hélène et son père semblent très fortement liés :

> (4) Ses tremblements de froid s'étant calmés, elle put ouvrir le fermoir et ôter la montre. Elle scruta le dos du boîtier. L'obscurité l'empêchait de déchiffrer l'inscription gravée dessus, mais cela n'avait pas d'importance. Elle la connaissait par cœur :
> *A mon Hélène chérie*
> *pour ses seize ans*
> *Papa*
> Elle pleura en se souvenant de cet anniversaire un an et demi auparavant. (p. 24)

Ce n'est que progressivement, à l'occasion du séjour sur l'île, que le lecteur découvre, en même temps que la jeune fille, la nature réelle de ce lien reposant en fait sur la soumission et la dépendance.

Quant à Mary, elle protège son frère :

> (5) Mais la fillette ne s'endormit pas. Pour rien au monde elle ne l'aurait fait, car elle devait monter la garde. Elle était l'aînée. Aussi loin qu'elle se le rappelait, c'était toujours elle qui avait été responsable. Elle avait toujours été la grande sœur qui avait posé des emplâtres sur les genoux de Peter, qui lui avait appris à lacer ses chaussures et avait été le chef dans leurs jeux de cow-boys et d'Indiens. Maintenant qu'ils étaient perdus — quelque part au milieu d'un continent inconnu —, elle devait plus que jamais veiller sur

[9] Il reste fidèle à Greimas pour qui la lecture à rebours assure la logique du récit : « L'intentionnalité du discours narratif, simple hypothèse au départ, trouve sa justification, à la manière du développement de l'organisme en génétique, dans l'agencement logique reconnaissable après coup » (1976 : 11).

lui. Elle sentit monter en elle une vague de tendresse.
Ce n'était plus seulement une grande sœur qu'elle devrait être pour lui, mais une mère. (p. 10-11)

(6) Elle avait toujours protégé Peter. C'était elle qui avait écarté les obstacles, aplani les difficultés. « Une vraie mère poule », avait dit une fois son père. (p. 28)

Mais, en même temps, elle exerce son pouvoir sur lui et le prive d'autonomie, ce qui est également révélé par le séjour dans le désert.

Quelles remarques ce tableau comparatif suscite-t-il, tant à propos du genre que des valeurs ?

Premièrement, les robinsonnades du corpus se caractérisent par une orientation générale euphorique : toutes présentent une évolution positive de l'acteur central et tous les changements ou les acquisitions des robinsons contribuent à leur mieux-être. Le seul roman au bilan un peu plus nuancé est *Prisonnier des grands lacs*, où Brian lors de son retour à la civilisation est confronté à un problème qu'il ne connaissait pas avant : l'obsession de la nourriture. Cet optimisme fondamental s'explique, sans doute, par la place de ces textes dans le champ de la littérature de jeunesse : de manière générale, surtout en production moyenne, comme on l'a vu dans le second chapitre, on propose très rarement aux jeunes lecteurs des œuvres qui ne délivrent pas un message d'espoir. Cela explique la grande différence de nos romans avec les robinsonnades contemporaines destinées aux adultes, souvent beaucoup plus noires. Par exemple, dans *Sous la lune et les étoiles* de Fred Uhlman (1985), les naufragés meurent ou sombrent dans la folie. Citons aussi *Le Royaume des moustiques* de Paul Théroux (1983), où un père de famille, excédé de manière paranoïde par le mode de vie nord-américain et la société de consommation, entraîne sa famille pour une nouvelle vie dans la jungle du Honduras : mais celle-ci n'est pas moins sordide que les Etats-Unis, le changement de vie est impossible et la quête paternelle se finit dans la folie et la mort. De tels textes ne sont guère susceptibles de paraître dans des collections destinées surtout aux enfants et aux préadolescents.

Deuxièmement, ce qui constitue l'être du robinson en situation finale est le résultat d'un parcours évalué positivement tout au long du récit, comme on le montrera par la suite. En cela, les éléments constitutifs de cet être final peuvent être considérés comme

valorisés par le texte. Y a-t-il des points communs entre ce qui est dit des sujets en situation finale d'un roman à l'autre, ce qui permettrait d'associer de manière étroite, à ce niveau d'analyse, genre et valeurs ? On se contentera de noter la prédominance de valeurs individuelles plutôt que collectives, relevant de l'être plus que de l'avoir, du spirituel plus que du matériel. Une seule valeur revient dans plusieurs textes (*Dans le grand désert, Ma montagne* et *L'Oiseau de mer*) : l'autonomie, par rapport à la famille essentiellement. Mais on peut difficilement en tirer des conclusions touchant au genre.

Enfin, l'orientation globale positive a un effet sur la détermination des valeurs du récit d'une autre manière. En effet, comme le remarque Susan Suleiman à propos du roman à thèse, le scripteur, pour faire partager au lecteur des valeurs, a à sa disposition plusieurs procédés, dont celui-ci :

> *C'est l'histoire elle-même, en tant qu'elle est vécue comme* expérience, *(comme transformation) par un sujet à travers le temps. Nous retrouvons ici la structure d'apprentissage, qui est précisément une structure au niveau de l'histoire : le sujet fictif qui « vit » l'histoire a sa contrepartie dans le sujet réel qui la lit. L'effet persuasif d'une histoire d'apprentissage à thèse passe par l'identification virtuelle du lecteur avec le protagoniste. Dans la mesure où celui-ci évolue vers une position euphorique, le lecteur est incité à le suivre dans la bonne voie. Le bonheur du protagoniste fonctionne comme preuve et garant des valeurs qu'il affirme. Si le protagoniste finit mal, son échec sert également de leçon ou de preuve, mais cette fois-ci a contrario : le destin du protagoniste permet au lecteur de voir la mauvaise voie, sans la suivre.* (1983 : 91-92)

Le lecteur adhérera d'autant plus aux valeurs du robinson que celui-ci réussit globalement son entreprise : la suite de notre travail éclairera quelles sont ces dernières.

1.1.3. Structure et encadrement évaluatif

Nous entendons par encadrement évaluatif le rôle de guidage que peuvent jouer macro-proposition évaluative, situation initiale et situation finale dans la lecture axiologique du texte. En ce qui concerne la première, elle se manifeste explicitement, nous semble-t-il, seulement dans deux ouvrages. *Le Robinson du métro* se termine sur ces mots :

(7) Slake ne savait pas encore exactement où il allait, mais la direction générale était vers le haut. (p. 152)

En position de clausule ouvrante[10], cette phrase teintée d'optimisme laisse entendre que le jeune garçon s'achemine vers une vie plus heureuse. Elle constitue bien une évaluation finale de l'ensemble de la séquence narrative constituée par le roman.

La même fonction semble attribuable à ces lignes de *Vendredi ou la Vie sauvage* :

(8) Robinson sentait la vie et la joie qui entraient en lui et le regonflaient. Vendredi lui avait enseigné la vie sauvage, puis il était parti. Mais Robinson n'était pas seul. Il avait maintenant ce petit frère dont les cheveux — aussi rouges que les siens — commençaient à flamboyer au soleil. Ils inventeraient de nouveaux jeux, de nouvelles aventures, de nouvelles victoires. Une vie toute neuve allait commencer, aussi belle que l'île qui s'éveillait dans la brume à leurs pieds. (p. 152)

Même si ce ne sont pas tout à fait les dernières du roman, ces lignes constituent bien une évaluation positive finale de la vie sauvage.

La situation finale peut également favoriser la lisibilité axiologique du roman si elle présente explicitement le bilan des transformations du sujet. C'est le cas, par exemple, de ***Prisonnier des grands lacs,*** où un chapitre entier fait mention des changements chez Brian, tant physiques que psychologiques :

(9) Par la suite il regrossit mais resta maigre et nerveux pendant de longues années. (...)
La nourriture constitua longtemps encore un problème pour lui. Des années après son sauvetage, il entrait dans les magasins d'alimentation et contemplait les étalages, s'extasiant devant la quantité et la variété des produits offerts. (...)
Beaucoup d'autres changements qui s'étaient opérés en lui durant cette épreuve se révélèrent définitifs. Sa capacité à observer ce qui arrivait et à réagir en fonction, par

[10] Philippe Hamon (1975 : 509) appelle ainsi un élément final qui entraîne chez le lecteur une activité prospective d'attente.

exemple. Il était également plus pondéré et prenait le temps de réfléchir avant de parler.
Il y eut aussi le problème des rêves. Brian rêva pendant longtemps qu'il se trouvait encore au bord du lac. Il ne s'agissait pas de cauchemars, mais il se réveillait toujours à la suite de ces rêves. Alors, il s'asseyait sur son lit et songeait au lac, à la forêt, à son feu, la nuit... Tout cela n'était pas triste. Ne serait jamais triste. (...)
Après l'euphorie des retrouvailles, tout rentra peu à peu dans l'ordre. Le père de Brian regagna ses champs de pétrole, et sa mère continua à voir son ami.
A plusieurs reprises, Brian essaya d'en parler à son père, fut très près de le faire, mais se reprit au dernier moment.
Il avait renoncé à trahir le secret. (p. 216-218)

C'est également le cas dans *Les Naufragés du Moonraker*, grâce, en fin de récit, aux réflexions de deux personnages par ailleurs axiologisés positivement dans l'ensemble du texte. Kell, d'abord, évoque les changements entraînés par l'expérience insulaire :

(10) — A votre avis, nous reverrons-nous les uns les autres, quelquefois, après avoir regagné la Nouvelle-Zélande ? demanda soudain Cat.
— Certains d'entre nous, peut-être, dit Kell d'une voix très calme. Mais dans l'ensemble, non, c'est peu probable. Chacun de nous reprendra son chemin, et nous suivrons des routes différentes... Mais ce que nous avons vécu ici, ce que nous avons partagé ensemble, n'appartiendra qu'à nous tous, tous les cinq ; ce sont des choses que nous garderons au fond de nous toute notre vie — des choses qui nous rendront un peu différents du reste du monde, aussi. Aucun de nous ne sera jamais tout à fait ce qu'il était auparavant. (p. 346)

Un peu plus loin, c'est le point de vue de Cat qui est donné :

(11) Cette pierre maorie, il le savait, il ne s'en déferait jamais. Non pas parce qu'elle portait bonheur — ce qui restait d'ailleurs à prouver —, ni même seulement en gage d'amitié, mais parce qu'elle symbolisait à elle seule ces rudes mois passés sur l'île, et tout ce que lui avaient appris ces hommes dans leur lutte pour la survie. (p. 347)

De même, le robinson de *Ma montagne* résume ses acquis :

(12) J'avais acquis mon autonomie, je pourrais visiter le monde entier sans jamais avoir besoin d'un sou, sans jamais rien demander à personne. Je pourrais passer en Asie en canoë par le détroit de Béring. Je pourrais partir en radeau sur une île. Je pourrais voyager de par le monde et vivre des fruits de la terre. (p. 212)

Parfois, la situation finale se présente de façon plus implicite. Ainsi, voici les dernières lignes de *Dans le grand désert* :

(13) Un moment il resta là, les yeux perdus dans la vallée baignée de soleil. Puis il s'approcha de l'homme et lui tendit sa main :
— Au revoir, dit-il avec beaucoup de cérémonie.
L'homme rit et lui aussi lui tendit sa main.
Peter se retourna vers sa sœur :

— Viens, Mary, dit-il. Kurura.
Il ouvrit la marche le long de la rive du lac. (p. 138)

Du regard porté sur la vallée par le jeune garçon et du fait que ce dernier ouvre la marche en lançant une injonction à Mary, le lecteur infère (en association avec tout ce qu'il a lu auparavant) l'amour éprouvé par Peter pour le pays qu'il a appris à connaître et les nouveaux rapports entre sa sœur et lui.

Le degré d'explicitation dans la situation finale n'est pas le seul élément à faciliter l'orientation axiologique du texte. Si la situation initiale pose de manière explicite des manques et fonctionne en étroite interaction avec la situation finale, le texte y gagnera également en lisibilité. C'est le cas surtout de *Le Robinson du métro*, où des éléments de la situation initiale sont repris de manière systématique en situation finale, comme on le lit dans la grille ci-dessous :

Situation initiale	« Slake était petit et n'importe qui pouvait le rosser pour n'importe quelle raison, ou sans raison du tout. » (p. 7)	« Tout ceci était encore aggravé par ses lunettes, ou son absence de lunettes. Quand il ne les perdait pas, il les cassait ou on les lui chipait. Il finit par y renoncer complètement et le monde extérieur, au delà de trois mètres, devint pour lui une sorte de brouillard. » (p. 9)	« Il versait une tasse de café froid dans son estomac de bon à rien. » (p. 10) « Slake dormait sur un lit de camp (...) » (p. 11)
Situation finale	« La première impression de Slake fut qu'il lui semblait avoir grandi. » (p. 150)	« Parce qu'il était surprenant à quel point ses lunettes transformaient le monde. (...) Tu vois bien, se dit Slake. Vraiment bien. » (p. 150)	« Le vrai matelas, les repas chauds servis au lit. » (p. 146)

Qu'il s'agisse de son aspect physique, de sa vue, de ses conditions matérielles d'existence, à la dysphorie du commencement succède un état plus euphorique. En fait, dans cette séquence finale, Slake passe de la non-vie à la vie : c'est cette transformation

fondamentale, liée à une thématique de l'initiation sur laquelle nous reviendrons plus loin, qui est mentionnée en (14) et (15) :

(14) Il se les représentait, murant le trou de sa grotte, cimentant, bétonnant, scellant sa chambre pour l'éternité comme une de ces tombes égyptiennes qu'il avait vues à l'école – scellant la tombe d'Arémis Slake avec tous ses biens et des provisions pour que son âme puisse se nourrir. Mais l'âme d'Arémis Slake était-elle dans la tombe ? Slake pensait que non. Il s'était évadé de sa tombe. (p. 147)

(15) Qui peut se rappeler le premier jour de sa vie où il a vu la lumière ? Certains, peut-être, mais particulièrement et certainement Arémis Slake. Il était maintenant sur le point de naître. (p. 149)

Dans *Prisonnier des grands lacs* aussi, le contraste entre une situation initiale dysphorique et une situation finale plus euphorique apparaît très nettement. Avant son aventure dans la forêt, Brian vit une grave crise familiale :

(16) Les pensées qui avaient assailli Brian quelques instants plus tôt affluèrent à nouveau, tandis que ses yeux couraient sur l'océan de verdure et les lacs. L'envie de pleurer ne vint pas, mais les douloureux souvenirs s'imposèrent à lui. Il se remémora l'horrible séparation. Son père ne la ressentait pas de la même façon que lui. Il n'y voyait que le désir de sa femme de mettre fin à leur mariage. Tout était allé si vite ! Le tribunal avait confié Brian à sa mère, réservant à son père les vacances d'été et ce que le juge appelait un « droit de visite ». Formule consacrée... Brian haïssait les juges, comme il haïssait les avocats. (p. 10-11)

Le texte revient avec insistance sur sa souffrance, accentuée par le fait que la mère du jeune garçon a un amant :

(17) Elle avait embrassé sur la bouche cet homme blond qui n'était pas le père de Brian, et, tout en l'embrassant, elle lui avait caressé la joue, le front. Brian avait tout vu.
Dès lors, ce baiser était devenu le secret. Quelque chose que son père ignorait. (p. 74)

Dans ces deux romans, la situation initiale est explicitement dysphorique, ce qui n'est pas le cas dans les cinq autres ouvrages du corpus, et la situation finale marque explicitement une évolution positive. Ce dispositif contribue à la clarté axiologique des deux textes.

1.2. La robinsonnade comme enchaînement de séquences thématico-narratives

1.2.1. Quelques descriptions existantes

La structure des robinsonnades a suscité plusieurs tentatives de description fondées essentiellement sur le repérage d'éléments thématico-narratifs s'enchaînant de manière récurrente.

Jean-Michel Racault (1991), par exemple, précise quelles sont les composantes du roman de Defoe qui fixent le genre et inspirent un bon nombre de robinsonnades au XVIIIe siècle (et après). Il établit un scénario d'une dizaine de séquences[11] reprises avec des variantes dans les robinsonnades de la période qu'il traite :

1 : une séquence préliminaire permettant de situer le héros ;

2 : des épreuves préparatoires ;

3 : un voyage qui entraîne le héros dans des zones inconnues ;

4 : un naufrage à valeur initiatique (le héros meurt pour renaître) ;

5 : une appropriation de l'île, analysable en sous-séquences étroitement intriquées, et correspondant à trois types d'appropriation : géographique, technique, spirituelle (quête de soi-même) ;

6 : une menace extérieure ;

7 : une rencontre d'autrui qui pose de nouveaux problèmes d'organisation sociale et constitue un prélude à la resocialisation finale du naufragé ;

8 : un départ (délivrance extérieure) ;

---

[11] A cette composante structurale Racault ajoute des éléments formels et thématiques : le cadre spatial qui est une île déserte, le héros qui est un homme ordinaire à qui tous peuvent s'identifier, une situation d'expérimentation de survie, une alternance de narration ultérieure et d'extraits de journal, l'abondance de chiffres et de détails concrets pour donner l'illusion de la réalité.
Jean-Michel Racault ajoute à ces traits les cinq codes barthésiens repérés dans *Robinson Crusoé* : « code "adamique" lié au dénuement initial du naufragé, équivalent d'un retour aux origines de l'humanité ; code "heuristique" de la transformation de la nature par le travail ; code "édénique" de l'île-paradis féconde en ressources de toutes sortes ; code "social" décelable aussi bien dans les rapports établis entre Robinson et Vendredi que dans la relation imaginaire qu'instaure le naufragé avec la société absente ; code "herméneutique", enfin, que nourrit d'abord l'interrogation géographique première — île ou continent ? et que prolonge, sur un autre mode, le questionnement concernant la signification profonde de l'épreuve de la solitude » (1991 : 220-221).

9 : des épreuves terminales sur le chemin du retour ;

10 : une séquence finale bouclant le cercle et accomplissant la destinée du héros.

Jean-Paul Engélibert, reprenant cette architecture (1997 : 93-94), souligne que, dans les textes contemporains, la seule séquence obligatoire, celle qui reste dans toutes les réécritures, est la cinquième, c'est-à-dire l'appropriation de l'île, mais que cette séquence est altérée dans son contenu puisqu'en général, dans les robinsonnades d'aujourd'hui, l'entreprise d'appropriation est vouée à l'échec. Quant aux autres séquences, elles sont facultatives et diversement reprises selon les œuvres[12].

D'autres auteurs, inspirés par les travaux de Propp sur la morphologie du conte[13], proposent des modèles qui rendent mieux compte des robinsonnades postérieures au dix-huitième siècle. Par exemple, Monique Brosse (1993 : 34-38) dit traiter la robinsonnade comme un conte folklorique et propose un relevé de constantes structurales qu'elle appelle des schèmes :

1 — Départ

2 — Traversée (suite d'épreuves)

3 — Modalités de la déposition sur l'île

4 — Vie sur l'île

5 — Salut

Pour chaque étape elle indique des variantes, des exemples de choix narratifs possibles et en propose une interprétation psychanalytique : par exemple, être un robinson volontaire indique un désir de régression à l'état prénatal, de retour au paradis perdu.

Danielle Marcoin étudie également le genre, qu'elle définit ainsi :

Qu'est-ce qu'une robinsonnade ? C'est un récit d'aventures qui se déroule selon le schéma

---

[12] C'est pourquoi, pour Jean-Paul Engélibert, le modèle établi par Racault pour décrire les robinsonnades du XVIIIe siècle est en adéquation avec les textes contemporains : « Plusieurs des neuf autres séquences apparaissent de manière récurrente, et on peut même considérer que toutes sont reprises dans une réécriture au moins : c'est dire l'unité profonde du genre qui fait subsister virtuellement, à travers la multiplicité de ses réécritures, l'intégralité du schéma narratif initial » (1997 : 94).

[13] Martin Green explique que les travaux de Propp sont tout à fait adaptés pour décrire les robinsonnades parce que les romans d'aventure sont très proches du conte : « Les récits d'aventure sont par certains aspects les contes populaires du nationalisme et de l'empire blancs, tellement les différentes versions d'une histoire se ressemblent, simples et faciles à lire, limpides quant à leur morale politique » (1990 : 4, traduit par nous).

narratif du célèbre roman de Daniel Defoe. (...) Or ce genre romanesque, un peu comme le conte merveilleux, repose généralement sur une structure obligée, une succession d'étapes narratives susceptibles à chaque fois de déclinaisons variées. (1996 : 103)

Se situant dans une perspective d'écriture, puisque son projet est la production de robinsonnades par des élèves de collège, elle propose une liste d'éléments constitutifs essentiels. En fait, cette liste se présente comme un canevas d'items à respecter pour rédiger une robinsonnade conforme aux lois du genre :

I — Le(s) héros.
II — Pourquoi avoir entrepris ce voyage au départ ?
III — les conditions du naufrage.
IV — Sur quel type d'île le(s) héros vient-il (viennent-ils) échouer ?
V — Quelles sont les ressources immédiatement disponibles, dans l'épave, dans l'île ?
VI — Première réaction du (des) héros.
VII — Rencontres (ou simplement traces de présence récente ou lointaine sur l'île).
VIII — Après une relative amélioration de la situation, surgissement de complications.
IX — Progressivement, l'espace ayant été aménagé, voire exploité, la vie en société doit y être organisée, réglée.
X — Dénouement. (1992.93b : 104)

Toutes ces descriptions ont pour objectif de donner un plan de texte conventionnel[14] permettant de rendre compte de la planification du genre qu'est la robinsonnade. Pour intéressantes qu'elles soient, elles méritent quelques aménagements. En effet, d'une part, la nature des unités dont l'enchaînement est mentionné n'est pas toujours théoriquement bien définie : séquences, fonctions, motifs semblent tour à tour évoqués. D'autre part, le séjour sur l'île, quoiqu'envisagé de manière plus détaillée par Danielle Marcoin que par les deux auteurs précédents, n'est pas évoqué avec beaucoup de précision en termes de structure, alors même qu'il constitue l'élément qui prédomine, en quantité de pages, dans les robinsonnades pour la jeunesse.

Nous nous proposons donc de nous centrer uniquement sur les robinsonnades en littérature de jeunesse contemporaine, ce qui n'est pas le cas pour les descriptions que nous venons de rappeler, d'en repérer les constantes génériques en matière de séquences, avant de nous arrêter, en gros plan en quelque sorte, dans la seconde partie de ce chapitre, sur le séjour sur l'île pour en mettre en avant les spécificités.

---

[14] Nous renvoyons à ce que Jean-Michel Adam (1999) dit de la structure compositionnelle des textes.

1.2.2. Séquences initiale et finale

Nous les regroupons parce qu'elles ne sont pas vraiment typiques génériquement et n'apparaissent pas de manière systématique dans tous les romans.

Nous appelons séquence initiale l'unité textuelle qui correspond, en structure de surface, à la situation initiale évoquée plus haut, et où le futur robinson est présenté dans son milieu d'origine, avant le déplacement et l'aventure sur l'île. Seul *Le Robinson du métro* en présente une en ouverture de roman. Dans *Ma montagne* et *Prisonnier des grands lacs*, elle est enchâssée dans la séquence du déplacement ou du séjour sur l'île, et dans les autres romans, cette séquence en tant que telle n'existe pas.

Quant à la séquence finale, matérialisant la situation finale avec retour au monde civilisé et/ou changement de personnages, trois robinsonnades n'en comportent pas : *Les Naufragés du Moonraker*, *Dans le grand désert* et *L'Oiseau de mer*, qui se terminent sur la séquence du sauvetage. Dans les quatre autres robinsonnades du corpus, de longueur modeste par rapport au reste du roman, elle coïncide avec un épilogue, la totalité du dernier chapitre ou occupe les pages ultimes de celui-ci. Elle peut se marquer par un changement de lieu, comme dans *Prisonnier des grands lacs* et *Le Robinson du métro*, où les personnages retournent dans le monde civilisé. Quand le robinson ne change pas de lieu mais reste sur l'île, la séquence se signale par un changement de personnages : ainsi Robinson se retrouve avec le jeune mousse échappé du *Whitebird* et Sam Gribley, dans *Ma montagne*, est rejoint par sa famille. Ce dernier roman présente une certaine ambiguïté dans cette séquence finale : si Sam est heureux de retrouver sa famille, l'installation de celle-ci près de lui dans la forêt lui semble plutôt imposée, comme on peut l'inférer de ces lignes :

> (18) Et je n'oublierai jamais ce que Papa a dit : « Fiston, quand j'ai raconté à ta mère où tu étais, elle a dit : *Ecoute, s'il ne veut pas revenir à la maison, sa maison ira à lui.* Et voilà pourquoi nous sommes tous ici. »
> J'étais stupéfait. Je commençais à comprendre qu'il ne s'agissait pas de deux jours de camping, mais d'un arrangement permanent. Maman a remarqué mon expression et a assuré : « Quand tu auras l'âge, tu pourras aller où il te plaira. Jusque-là, je dois encore m'occuper de toi, selon toutes les lois que j'ai pu trouver. » (p. 214-215)

Le séjour dans la forêt se poursuit mais avec les parents, jusqu'à la majorité de l'adolescent. Si Sam avait réintégré le monde civilisé, cela aurait nui à la démonstration

que fait le roman de l'intérêt du retour à la nature. Mais, en même temps, le laisser seul dans la forêt plus longtemps serait accréditer l'idée que l'on peut se séparer de son milieu familial avant l'âge légal, ce qui est peu conforme aux normes sociales. La fin choisie constitue donc un compromis respectant l'ordre établi.

Si ces deux séquences sont loin d'être systématiquement présentes dans notre corpus, les séquences de déplacement, de séjour sur l'île et de sauvetage sont beaucoup plus caractéristiques.

1.2.3. Déplacement

Le déplacement est une constante des sept romans étudiés. Occupant une place variable, de quelques lignes comme dans *Le Robinson du métro* à plus d'une cinquantaine de pages comme dans *Les Naufragés du Moonraker*, il est placé en ouverture dans quatre romans sur sept (*Prisonnier des grands lacs*, *Les Naufragés du Moonraker*, *L'Oiseau de mer*, *Vendredi ou la Vie sauvage*). Mais il est évoqué en analepse dans *Dans le grand désert* et *Ma montagne*, qui s'ouvrent in medias res sur le séjour sur l'île, et il suit très chronologiquement les pages correspondant à l'exposition de la situation initiale de Slake dans le roman de Holman. Il sert d'abord à justifier l'arrivée sur l'île. Cependant, il ne joue ce seul rôle de justification que dans *Le Robinson du métro*, où on peut le considérer comme une simple fonction au sens proppien du terme. Dans les autres romans, il constitue une véritable séquence qui joue en plus d'autres rôles sur lesquels on reviendra un peu plus loin.

Quand le déplacement s'effectue entre des lieux éloignés l'un de l'autre, le moyen de locomotion utilisé est l'avion (dans *Dans le grand désert*, *L'Oiseau de mer*, *Prisonnier des grands lacs*) ou le bateau pour les deux robinsonnades situées dans le passé. Cette séquence se définit ainsi non seulement par sa fonction de transition, par un changement de lieu, mais aussi par la présence du personnage du pilote ou du capitaine qui s'ajoute à celle du robinson.

Enfin, le déplacement inclut dans cinq cas sur sept un accident (naufrage ou accident d'avion) qui correspond, sur le plan figuratif, à la perturbation à l'origine des

transformations chez les robinsons. Mais l'accident est narrativement inutile dans *Ma montagne* où le personnage s'isole volontairement en pleine nature ainsi que dans *Le Robinson du métro* où Slake rejoint dans un geste de fuite un endroit où il a l'habitude de se réfugier. Signalons enfin qu'il ne met pas nécessairement fin immédiatement au déplacement : dans *L'Oiseau de mer* par exemple, tout comme dans *Les Naufragés du Moonraker*, les personnages parcourent encore du chemin avant d'arriver à leur lieu d'exil.

Comment le déplacement est-il motivé ? Dans trois romans sur sept, il est lié à un vouloir du personnage. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, Robinson vise la réussite financière et le bien-être matériel :

> (19) Robinson avait laissé à York sa femme et ses deux enfants, pour explorer l'Amérique du Sud et voir s'il ne pourrait pas organiser des échanges commerciaux fructueux entre sa patrie et le Chili. (p. 10)

Le choix de cet objet par l'Anglais est à mettre en rapport avec sa condition sociale de départ et les valeurs éducatives dispensées par son père. Dans *Les Naufragés du Moonraker*, c'est par un projet professionnel que Cat explique sa présence sur le bateau : il désire être matelot, puis capitaine[15]. Dans ces deux cas où les robinsons sont aussi des sujets de vouloir, l'accident vient perturber, modifier un programme déjà fixé. Il en est différemment pour Sam, l'adolescent de *Ma montagne,* dont le vouloir a pour objet une survie réussie en milieu naturel, objet sans nul doute largement déterminé par les conditions de vie du jeune homme et les traditions de sa famille dont il sera question plus loin. Dans ces trois romans, le déplacement est donc lié à un programme conscientisé du personnage : il correspond alors, sur le plan figuratif, au début d'une quête[16] et est un lieu d'inscription d'objets de valeur : réussite matérielle pour Robinson, ambition professionnelle pour Cat, autonomie et communion avec la nature pour Sam.

Dans les autres cas, le déplacement n'est pas véritablement voulu par les personnages

---

[15] p. 27.

[16] Voici la définition du terme donnée dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* : « Terme figuratif, qui désigne à la fois la tension entre le sujet et l'objet de valeur visé, et le déplacement de celui-là vers celui-ci, la quête est une représentation spatiale, sous forme de « mouvement » et sur un mode duratif, de l'actualisation (correspondant à une relation de disjonction entre sujet et objet), et plus particulièrement, de la modalité du vouloir ; l'aspect terminatif de la quête correspondra à la réalisation (ou conjonction entre sujet et objet) » (1993 : 305).

et constitue simplement une transition qui permet le passage de la situation initiale à l'action, c'est à dire au séjour sur l'île. Il peut être analysé dans *Le Robinson du métro* comme la conséquence d'un geste instinctif de fuite et manifeste plus un non-vouloir qu'un vouloir : Slake ne veut pas être attrapé par la police dont le menace un jardinier municipal. Enfin, dans *L'Oiseau de mer*, *Dans le grand désert* et *Prisonnier des grands lacs*, les enfants prennent l'avion pour rejoindre un parent : Hélène rend visite à son père dans son camp archéologique, Brian part en vacances auprès de son père, Peter et Mary vont chez leur oncle Keith à Adélaïde. On ne sait trop si ces adolescents sont des sujets de vouloir ou non : partent-ils envoyés par un autre parent ou parce que la personne qu'ils rejoignent constitue pour eux véritablement un objet de valeur ? Rien dans les textes ne permet vraiment de répondre à cette question.

Quoi qu'il en soit, le déplacement remplit plusieurs fonctions.

1.2.3.1. Fonction qualifiante du déplacement

Dans cinq romans, les robinsons, pendant le déplacement, accomplissent ce qu'on peut appeler une épreuve qualifiante, c'est-à-dire qu'ils réussissent une épreuve difficile, ce qui laisse supposer qu'ils auront les compétences nécessaires pour se tirer d'affaire par la suite. Cette épreuve intervient, dans quatre cas, au moment du naufrage ou de l'incident technique à l'origine de l'accident. Seul le Robinson de Tournier ne se qualifie pas de la sorte ; au contraire, la séquence du déplacement le disqualifie puisqu'on y trouve les lignes suivantes :

(20) — Ne croyez-vous pas que cette tempête va beaucoup retarder notre arrivée au Chili ? demanda-t-il au capitaine en battant les cartes.
Le capitaine le regarda avec un petit sourire ironique en caressant son verre de genièvre, son alcool préféré. Il avait beaucoup plus d'expérience que Robinson et se moquait souvent de son impatience de jeune homme. (p. 10)

Dans les autres cas, l'épreuve qualifiante consiste à sauver sa vie, ce qui dans certains cas s'accomplit grâce à un adjuvant. C'est ainsi qu'Hélène dans *L'Oiseau de mer* et Brian dans *Prisonnier des grands lacs* bénéficient de l'aide du pilote de l'avion :

(21) A côté de lui, empêtrée dans la ceinture de sécurité, Hélène enfilait le gilet de sauvetage. « Elle s'y prend bien », pensa-t-il. Dans un tel instant de panique, elle aurait pu forcer pour glisser les mains dans les manches. Mais cette jeune passagère avait du sang-froid

et, dans le silence,— plus de moteur —, il l'entendit remonter la fermeture Eclair.
— Juste par précaution, dès que le moment sera venu, essaie de te laisser aller, dit-il. Et expire. Vide tes poumons, d'accord ? (p. 7)

(22) Le pilote leva les mains, ôta ses pieds de dessus les pédales pour montrer à Brian qu'il pilotait vraiment tout seul.
« Facile, n'est-ce-pas ? Maintenant, tourne légèrement le manche vers la droite et appuie un tout petit peu sur la pédale de droite. »
Brian bougea légèrement le manche à balai et l'avion vira aussitôt sur l'aile droite. Lorsqu'il pressa la pédale, le nez de l'appareil glissa vers la même direction. Il cessa d'appuyer, redressa le manche, et l'avion retrouva sa trajectoire initiale. (...)
« C'est facile ! dit-il avec un sourire. Du moins pour ces manœuvres-là ! »
Le pilote acquiesça. (p. 9-10)

Le scénario est identique dans les deux exemples. Le pilote, qui remplit à la fois un rôle thématique et le rôle actanciel d'adjuvant, délivre des savoir-faire qui permettent de mieux affronter l'épreuve. Les robinsons faisant preuve d'attention et de sang-froid, s'approprient ces savoir-faire et survivent ainsi à l'accident.

De la même manière, si Cat survit à la noyade, c'est parce qu'il est aidé par Kell et Gray :

(23) Puis il aperçut le canot. Il tenta éperdument de nager dans sa direction, mais de lourdes lames l'en écartaient de plus en plus. (...) « Je n'y arriverai pas, se dit-il. C'est fini. Je n'y arriverai pas... » Il se sentit partir à la dérive, se reprit, se raidit.
« Si, j'y arriverai ; je ne renoncerai pas, en tout cas. »
C'est alors qu'il se sentit soulever puissamment par-dessous l'aisselle, tandis qu'une voix lui soufflait derrière l'épaule :
— Nage, petit. Nage de toutes tes forces.
John Kell était à côté de lui (...). Là, comme à nouveau Cat se sentait prêt à renoncer, n'ayant plus même la force de tenter de s'accrocher au plat-bord, ce fut Spencer Gray qui se pencha vers lui pour lui permettre de s'agripper et le hisser enfin à bord. (p. 76-77)

Dans d'autres cas, l'épreuve est accomplie sans adjuvant extérieur. Dans *Dans le grand désert*, Mary sauve seule sa vie et celle de son frère :

(24) (...) Peter et elle s'éloignaient en titubant de l'avion en flammes et elle l'entraînait frénétiquement, car l'une de ses jambes était gourde et ses pieds s'enlisaient dans le sable traître. « Vite, Peter, haletait-elle, vite avant l'explosion. » Elle entendit un grondement sourd, et, en se retournant, vit le mécanicien qui essayait désespérément de sortir de la carlingue, en portant le pilote sur son dos. Silhouette d'un blanc électrique bientôt désintégrée dans l'éclair rouge de l'explosion. (p. 13)

Dans *Ma montagne*, l'épreuve qualifiante n'est pas liée à un accident.

Sam doit passer une première nuit dans la forêt avant d'arriver sur les lieux mêmes de

sa retraite volontaire. Il tente sans succès de faire cuire sa première pêche. Seule l'aide d'un vieil homme à la porte de qui il va frapper le lendemain lui permet de manger.

Mais le déplacement n'a pas cette seule fonction qualifiante. Philippe Hamon (1984 : 43-48), posant la question du héros, distingue deux grands principes de hiérarchisation des personnages, l'un fonctionnel (ou narratif), l'autre moral. Dans les robinsonnades à plusieurs naufragés, c'est-à-dire *Dans le grand désert* et *Les Naufragés du Moonraker*, le déplacement peut être le lieu de cette hiérarchisation. Nous appellerons fonction classifiante son rôle dans l'établissement de la hiérarchie fonctionnelle et fonction axiologisante son rôle par rapport à la hiérarchie morale.

1.2.3.2. Fonction classifiante du déplacement

La fonction classifiante intervient quand il s'agit de robinsonnades collectives. Dans *Dans le grand désert*, le déplacement indique que Mary est, en début d'aventure, narrativement plus importante que son frère puisqu'elle le sauve d'un accident où des adultes périssent. Mais cette fonction classifiante est beaucoup plus perceptible dans *Les Naufragés du Moonraker* qui présente beaucoup plus de personnages (quatre-vingt-trois passagers sont à bord du navire) et où le processus est plus complexe. Une première hiérarchisation entre personnages principaux et personnages secondaires s'effectue par la dénomination : seuls sont pourvus d'un patronyme le capitaine (qui périt au cours du naufrage) et les dix passagers qui sont appelés à survivre. Le déplacement sert d'abord à caractériser ces derniers, comme l'indique le tableau suivant :

Tableau 6

Caractérisation des personnages dans *Les Naufragés du Moonraker*

Nom	Age	Origine	Situation familiale	Passé	Emploi
Cat Rider	13 ans	Boston	orphelin de père		mousse
Slush	adulte	Angleterre			cuisinier
Rube Gullitt	adulte				matelot
Spencer Gray	adulte	mi-maori mi-anglais			matelot
John Kell	adulte	Irlande		a été dans la marine	passager
Reid Willis	60 ans				matelot
Omar Chance	adulte				second
Mac Cool O'Shea	adulte	Irlande			matelot
Billy Smithy	19 ans				gabier
Bessie Taylor	adulte	Irlande	veuve	tenait une pension de famille	passagère

Au sein de ce groupe de dix survivants, Kell sans aucun doute est le personnage dont le faire est le plus déterminant. C'est lui qui dirige les opérations, comme dans ce passage où il prend la décision réaliste de quitter le navire qui sombre :

(25) Ce fut Kell qui se reprit le premier.
— Nous ferions mieux de sortir d'ici, déclara-t-il brusquement en se redressant. Chaque minute compte, pour nous aussi, et nous ne sommes pas tirés d'affaire, malheureusement. Loin de là.
— Mais nous n'allons pas les laisser comme ça ! protesta Cat. C'est trop horrible de les abandonner.
Il voyait bien, pourtant, lui aussi, qu'il n'y avait rien à faire, mais quelque chose en lui refusait d'y croire.
— Leurs malheurs sont terminés, dit Kell en reprenant les rames. Et il ajouta, pour lui-même : les nôtres ne font que commencer.
(...)
— Alors, autant y faire face tout de suite, enchaîna Kell. (p. 83-84)

Là où Cat est sentimental, Kell est réaliste et efficace non seulement en actes, mais aussi en paroles. Il donne des conseils, console :

(26) Kell se tourna vers Cat :
— Un bon conseil, mon gars, lui dit-il, sur un ton qui ne plaisantait pas. A partir de maintenant, tiens-toi sur tes gardes. Tu viens de te faire un ennemi, un vrai, et la route est longue encore, d'ici à chez toi, sauf erreur. (p. 23)

(27) Le bateau allait mourir. Il remonta les genoux contre le menton, se recroquevilla plus encore, le regard soudain vide. Alors Kell se pencha vers lui et murmura doucement :
— C'est permis, va, d'avoir mal au cœur. Il y a de quoi... (p. 65)

Nous reviendrons sur le portrait de Kell dans la partie consacrée à la description, mais nous pouvons déjà souligner que plusieurs notations insistent fortement sur son autorité :

(28) Quoique n'ayant jamais porté l'uniforme, il avait quelque chose de militaire, la manière d'un officier habitué à donner des ordres et à être obéi sur le champ. Il était de ceux dont la présence, dans un groupe, se fait immédiatement sentir. (p. 22)

(29) Tout en lui respirait la force. Et cette force n'était pas seulement dans sa stature, ni dans ses larges épaules, ni dans toute cette charpente bien balancée. Elle était ailleurs encore. Elle éclatait dans son regard, par exemple. (p. 40)

1.2.3.3. Fonction axiologisante du déplacement

Dans *Dans le grand désert*, le déplacement, nous l'avons dit, est très rapidement évoqué et l'axiologisation positive de Mary est liée au seul fait qu'elle sauve son frère. La fonction axiologisante se manifeste beaucoup plus longuement et massivement dans *Les Naufragés du Moonraker*, par l'évaluation de l'être et du faire des personnages.

En ce qui concerne l'être, neuf des futurs naufragés sont décrits dans les pages du roman correspondant au déplacement. Ces portraits apparaissent dans le texte au fur et à mesure des rencontres de Cat et seront étudiés en détail dans le chapitre final traitant de la description. Nous nous contenterons de souligner ici qu'ils participent bien sûr à la construction de l'univers fictionnel en apportant des informations sur les personnages, mais aussi à l'orientation axiologique de l'ensemble du récit, et cela de plusieurs façons. Ils remplissent une fonction cataphorique importante puisque la distribution initiale de certains personnages en positifs et négatifs préfigure la suite : les antipathiques Slush et Gullitt auront le mauvais rôle tout au long du roman, et Gray et Mme Taylor, décrits positivement, joueront un rôle important, surtout pour le jeune Cat, après le naufrage. Kell sera l'homme fort portant le groupe à bout de bras et assurant sa survie. Cat, lui, signalé dans la description initiale comme un être en construction, sortira changé de l'aventure dont il restera le point de focalisation principal.

Le faire des personnages au cours du déplacement contribue également à les axiologiser. Slush et Gullitt sont évalués négativement, le premier parce qu'il accable le jeune Cat de corvées[17], le second parce qu'il s'en prend physiquement à Cat dans une scène de bagarre inaugurée par un ordre injustifié de Gullitt à Cat, qui se rebiffe :

(30) Il élevait la main, prêt à cogner de nouveau. Mais son bras s'arrêta en l'air, saisi au vol par une poigne solide.
— Lâche-moi ce gosse ! cornait une voix.
— Toi, Gray, mêle-toi de ce qui te regarde ! répliqua Gullitt, reconnaissant la voix. Enlève ta patte de là !
— Sûrement pas tant que tu n'auras pas lâché ce gosse, répéta l'autre, raffermissant sa prise.
Gullitt relâcha son étreinte et Cat recula, se frottant la mâchoire. Alors seulement Gray lâcha le bras de Gullitt, qui fit aussitôt volte-face, outré. (...)
— Cette affaire ne regarde personne, siffla Gullitt, hargneux. Personne d'autre que le gamin et moi !

[17] p. 14.

Il faisait face à Gray, les genoux à demi ployés, comme prêt à la détente, et se balançant imperceptiblement d'avant en arrière, ouvrant et fermant les poings.
« Il cherche la bagarre », se dit Cat, qui s'empressa d'annoncer bien haut :
— Je vous donne votre eau tout de suite, Monsieur Gullitt. (p. 18-19)

Au cours de la bagarre qui suit, Gullitt sort traîtreusement un couteau dont Cat protège Gray en envoyant sur le poignet de Gullitt un taquet de bois. C'est Kell qui intervient pour mettre fin à la rixe :

(31) Si Rube Gullitt fut désarçonné, il n'en laissa rien paraître.
— Les passagers ne sont pas autorisés, ici, monsieur, rappela-t-il sur un ton âpre. Vous êtes en infraction.
— Désolé, mais je crains que non, répondit Kell, flegmatique. Il se trouve qu'avec l'aimable permission du capitaine Laws, je suis autorisé à circuler sur ce bateau comme je l'entends. Pour la bonne raison que j'ai plus ou moins été dans la marine moi-même, naguère, voyez-vous.
Le regard de Gullitt alla lentement de Kell à Gray, puis de Gray à Cat, par en dessous, le front mauvais. Puis, sans un mot, il pivota d'un seul bloc et s'en fut. (p. 22-23)[18]

Cette scène de bagarre non seulement indique qui sont les « bons » et qui sont les « méchants », mais tisse des alliances et crée des oppositions dont le lecteur se doute qu'elles auront leur importance dans la suite. On peut remarquer à ce propos qu'on est loin de l'équipe harmonieuse et complémentaire formée par les cinq naufragés de *L'Ile mystérieuse*, le roman de Verne.

En résumé, les personnages axiologisés positivement par leur faire lors du déplacement sont Kell, Gray, Cat et madame Taylor. Dans la scène de bagarre Gray défend l'opprimé, Kell met fin au conflit et Cat sauve la vie de Gray. Un peu après, au cours du naufrage, ce sont les réactions face au danger et à la peur qui qualifient positivement les personnages. Kell sauve Mme Taylor, Slush et Cat de la noyade, aidé de Gray dans les deux derniers cas. Madame Taylor montre l'exemple aux autres femmes en

[18] On voit que cette scène comporte bien tous les éléments attribués par Yves Reuter à la scène de bagarre : « Ainsi la scène de bagarre aurait comme "noyau" (dominantes structurelles) l'affrontement physique, entre deux hommes, dans un cadre spatial plutôt public. Dans les phases apparaîtraient le motif (de la bagarre), le développement de l'affrontement et sa résolution qui peut être interne (arrêt par victoire de l'un des deux protagonistes par exemple) ou externe (intervention d'un protagoniste extérieur).
Les techniques d'expansion comporteraient comme possibles : commentaires du narrateur, descriptions, paroles, effets des coups, pauses, références fonctionnelles au lieu (avec utilisation possible de ses composantes) et au temps.
La textualisation passerait par l'usage intensif d'un lexique concernant le physique et les coups, ainsi que par des phases d'échanges agressifs de paroles » (1994 : 17).

acceptant de quitter le bateau pour monter dans un canot en disant au capitaine :

(32) — Je ne sais pas nager, je vous le dis tout de suite, le prévint-elle à mi-voix. Mais si vous pensez que ça peut rendre service, je veux bien essayer de quitter le bord la première. (p. 72-73)

Cat réussit à surmonter sa peur :

(33) Et brusquement, Cat eut peur pour de bon. C'était une peur irraisonnée, une terreur aveugle et animale telle qu'il n'en avait jamais éprouvée jusqu'alors. Il avait froid, froid jusqu'à la moelle des os, et pourtant, en même temps, ses mains se faisaient moites ; il sentait perler sur l'ourlet de ses lèvres de fines gouttelettes de sueur, et monter en lui une nausée redoutable. Pourtant, c'est d'une voix ferme qu'il s'entendit répondre :
— Je suis marin, monsieur Kell. Les femmes et les enfants d'abord, je le sais ; c'est normal. (p. 69)

Billy Smithy se disqualifie doublement en tant que marin. D'une part, en effet, il contribue à semer la panique sur le bateau en manifestant sa peur :

(34) Mais ce n'était pas le grand gars rieur, toujours prêt à lancer une plaisanterie depuis le gréement, qui se faisait entendre à présent.
— Je ne veux pas mourir dans le noir ! suppliait le matelot. Pitié, mon Dieu, pitié ! Ne me faites pas mourir dans le noir !
Cat sentit son cœur se glacer. L'angoisse éperdue du matelot se propageait sur le pont. (p. 56-57).

D'autre part il se rend coupable d'un vol, ce que même Gullitt, pourtant lui-même présenté de façon très négative, stigmatise :

(35) Gullitt écrasait Billy du regard :
— Que le ciel me protège d'un matelot capable de voler quelque chose à un compagnon de rafiot ! dit-il simplement, d'une voix chargée de tant de mépris que Billy en devint écarlate. (p. 131)

Les événements liés au déplacement permettent ainsi une hiérarchisation morale des personnages de *Les Naufragés du Moonraker*.

Dans les robinsonnades contemporaines pour la jeunesse, d'après notre corpus, le déplacement est donc une séquence génériquement importante, qui remplit plusieurs fonctions et sert l'axiologisation globale des romans. Outre le fait d'assurer la liaison entre la séquence initiale et le séjour sur l'île, il permet de valoriser le futur robinson par son succès lors de ce qu'on pourrait appeler une pré-épreuve et, dans les robinsonnades collectives, de hiérarchiser les personnages, tant narrativement qu'axiologiquement.

1.2.4. Le séjour sur l'île

De par sa taille, le séjour sur l'île constitue la séquence principale dans les robinsonnades du corpus : plus de 80% des pages lui sont consacrées dans tous les textes, excepté dans *Les Naufragés du Moonraker* (68, 5%). Comme nous en étudions de façon précise le contenu narratif dans la suite de ce chapitre, nous nous contenterons ici d'en présenter le cadrage spatio-temporel et les acteurs, après avoir fait un point sur les modalités de l'arrivée sur l'île.

1.2.4.1. L'arrivée sur l'île

Daniel Compère (1977 : 40), étudiant l'unité narrative *arrivée sur l'île* dans les romans de Jules Verne, la décrit, en s'appuyant sur les travaux de Brémond et la logique des possibles narratifs, comme une séquence complexe composée de deux séquences élémentaires. La première de celles-ci est la séquence *arrivée sur l'île* proprement dite, et elle comporte une ouverture (une terre est aperçue), un passage à l'acte (l'atteindre nécessite des efforts), un aboutissement (la terre est atteinte). La seconde, qu'il appelle séquence *information*, présente également une ouverture (île ou continent ?), un passage à l'acte (l'exploration) et un aboutissement (la découverte qu'il s'agit bien d'une île).

Dans les robinsonnades écrites à la fin du XXe siècle, d'une part l'arrivée sur l'île ne prend pas une configuration aussi systématique puisque dans trois romans seulement est évoquée la progression vers l'île (ou la terre d'accueil) : *Les Naufragés du Moonraker*, *Prisonnier des grands lacs*, *L'Oiseau de mer*. D'autre part, seul le roman de Tournier présente de manière canonique ce que Compère appelle la séquence *information* :

> (36) Robinson se leva et fit quelques pas. (...)
> C'est ainsi, debout sur le sommet du plus haut rocher, qu'il constata que la mer cernait de tous côtés la terre où il se trouvait et qu'aucune trace d'habitation n'était visible : il était donc sur une île déserte. (p. 13-14)

Cela peut s'expliquer par le fait que *Vendredi ou la Vie sauvage* est une transposition de celui de Defoe, donc présente plus d'emprunts que les autres robinsonnades du corpus à la tradition du genre. Généralement, dans les autres romans, quand les

robinsons explorent les environs de leur point d'arrivée, c'est avant tout pour trouver de quoi se nourrir.

Même si l'arrivée sur l'île ne se présente pas dans notre corpus de manière aussi réglée que chez Verne, quelques éléments sont récurrents d'un texte à l'autre. Le premier est la perte de conscience. Celle-ci peut être liée à un évanouissement comme dans *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Prisonnier des grands lacs :*

(37) Lorsque Robinson reprit connaissance, il était couché, la figure dans le sable. Une vague déferla sur la grève mouillée et vint lui lécher les pieds. (p. 13)

(38) Libre, mais si loin de la surface ! Ses poumons ne pourraient résister. Il avala de l'eau, une grande gorgée qui aurait dû lui être fatale. Puis il se retrouva subitement au grand jour, cracha et se mit à nager, sans savoir ce qu'il faisait. Il nagea jusqu'à ce qu'il puisse agripper des herbes folles. Jusqu'à ce qu'il sente la terre sous sa poitrine, et des brins d'herbe contre son visage. Alors seulement il s'arrêta. Tout s'arrêta. Il ressentit une horrible souffrance. Et il s'évanouit. (p. 37)

Elle peut être aussi occasionnée par la fatigue entraînant le sommeil ou un état proche de celui-ci, comme dans *Les Naufragés du Moonraker, Le Robinson du métro* et *L'Oiseau de mer* :

(39) Un rivage abordable, enfin ! Ils tirèrent leurs bateaux sur la grève, hors de la portée de la marée, parcoururent en titubant quelques mètres, et s'écroulèrent sur le sol, épuisés.
— Ce doit être « le Sein de Sarah », dit Omar Chance qui s'efforçait de rassembler ce qu'il savait des Auckland. Le capitaine qui a découvert ces îles y est retourné plus tard sur un bateau appelé *Sarah*...
— Eh, plus tard, mon vieux, plus tard, coupa O'Shea. Pitié pour nous : moi je dors déjà.
Le Sein de Sarah.
Recroquevillé en chien de fusil sur ce sol bienheureux qui ne roulait ni ne tanguait sous lui, Cat se disait que c'était un très beau nom, pour une île.
Cat entendit leurs voix longtemps avant d'ouvrir les yeux. Il ne tenait pas à s'éveiller et se raccrochait du mieux qu'il le pouvait au sommeil et à ses rêves. Mais le froid s'insinuait en lui, tout à coup, alors que durant la nuit il avait fait presque bon. Ses frissons l'éveillèrent tout à fait. Il s'assit et regarda autour de lui. (p. 102-105)

(40) Slake était assis le dos au mur, tête baissée, le menton sur la poitrine, immobile, depuis il n'aurait pu dire combien de temps, sans dormir mais dans une sorte d'état comateux. (...) Il releva la tête et regarda autour de lui. Les lampes du tunnel éclairaient faiblement l'intérieur de sa chambre. Maintenant que ses yeux s'y étaient habitués, il lui était possible de distinguer où il se trouvait. (p. 27-28)

(41) Le temps s'arrêta.
Hélène ne sentait rien.

Elle voyait seulement ses pieds dans l'eau calme. A la surface, flottaient des petits bouts de... de quoi ? On aurait dit du liège. (p. 13)

La perte de conscience est souvent accompagnée d'une immersion et suivie d'un réveil qui permet de découvrir le nouvel environnement. Ces éléments qui reviennent assez systématiquement d'un livre à l'autre font penser aux rites d'initiation décrits par Simone Vierne (1973), qui distingue trois étapes dans le parcours initiatique : préparation, mort initiatique, renaissance. L'un des rites d'entrée dans la mort initiatique est précisément la perte de connaissance ; quant à l'immersion (que l'on peut associer au baptême), elle renvoie au regressus ad uterum, à un état prénatal. On peut donc souligner que dans les robinsonnades contemporaines étudiées, l'arrivée sur l'île met en scène la mort du robinson à son monde ancien pour une métamorphose en un être nouveau. Cette dimension symbolique contribue à l'axiologisation du récit, puisque, comme le note Simone Vierne, l'initiation est un pas vers la perfection :

(...) l'initiation est le commencement d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, sa perfection. Et, comme la graine, il doit d'abord mourir pour renaître. C'est là le sens que tous les ethnologues et historiens des religions donnent à l'initiation — étant bien entendu qu'il ne faut pas accorder à ce nom son extension moderne, qui le fait confondre à tort avec l'éducation ou avec l'acquisition des rudiments d'une science. (1973 : 7)

Cette dimension initiatique, qui laisse encore des traces dans les robinsonnades pour la jeunesse d'aujourd'hui, peut donc être considérée comme une caractéristique générique à la fois structurelle et thématique.

1.2.4.2. La durée du séjour sur l'île

La durée du séjour sur l'île apparaît de manière plus ou moins nette selon les romans. Parfois elle est mentionnée très explicitement. C'est le cas dans *Le Robinson du métro* où elle apparaît en prolepse dans les premières pages :

(42) Il allait y rester **cent vingt et un jours.** (p. 18)

C'est aussi le cas dans ces lignes de *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Prisonnier des grands lacs* situées en fin de robinsonnade, une fois que le retour à la civilisation a lieu :

(43) Etonné, le commandant se tourna vers l'homme qui le suivait et qui devait être son second.
— Quel jour sommes-nous, Joseph ?
— Le samedi 22 décembre 1787, Sir, répondit-il.

— Le samedi 22 décembre 1787, répéta le commandant tourné vers Robinson.
Le cerveau de Robinson travailla à vive allure. 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.** (p. 140)

(44) Ainsi, il avait passé **cinquante-quatre jours** seul, au bord du lac. (p. 215)[19]

On peut remarquer que dans ces trois cas le compte est donné au jour près. Mais parfois la durée doit être calculée par le lecteur à partir d'indications livrées en fin de roman. C'est ainsi que dans *L'Oiseau de mer*, *Dans le grand désert* comme dans *Les Naufragés du Moonraker*, des indications de durée sont données peu avant que le séjour sur l'île s'achève : soit le lecteur se contente de ce qui ne sera qu'une approximation, puisque le séjour n'est pas tout à fait terminé, soit il doit calculer le nombre de jours séparant cette mention de la fin effective de la période d'isolement, ce qui n'est pas toujours réalisable avec précision. Dans les deux premiers des extraits suivants, Hélène en (80), Peter et Mary en (81), rencontrent de l'aide environ un jour après ces notations :

(45) Cette course rapide avait été épuisante. Surtout après six longues semaines de privations et trente heures sans eau. (p. 209)

(46) Appuyée sur son coude, la fillette entaillait une branche de yacca. Il y avait déjà treize entailles sur la branche. Celle-ci était la quatorzième. Le petit garçon l'observait.
— Depuis combien de temps crois-tu que nous sommes ici, Mary ?
Elle compta les entailles, d'abord sur un côté de la branche, puis sur l'autre.
— Huit jours dans le désert, six dans la vallée. (p. 122)

Dans le roman d'Eth Clifford, quelques semaines s'écoulent entre ce message lancé à la mer et l'arrivée du bateau salvateur :

(47) Mai 1866, Moonraker naufragé sur Auckland. Septembre 1867, 5 survivants. Attendons secours. (p. 307)

Enfin, *Ma montagne* n'indique pas de durée en fin de parcours, mais place des balises temporelles fréquentes (les noms des mois) aidant le lecteur à reconstituer que l'aventure se déroule de mai au mois de juin de l'année suivante.

D'une robinsonnade à l'autre, la durée du séjour est donc très variable (de quinze

[19] Expressions en (42), (43) et (44) soulignées par nous.

jours à plus de vingt-huit ans) et si *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Les Naufragés du Moonraker* ancrent l'aventure dans un temps historique par la présence de dates, les autres romans sont situés dans une plus grande proximité temporelle, sans datation précise.

1.2.4.3. L'espace de l'île

Le lieu d'arrivée, comme on le remarque dans le tableau 7, se caractérise par son authenticité géographique[20] (tout comme le lieu de départ).

Tableau 7

Les déplacements des robinsons

Robinsons	**Départ**	**Arrivée**
Robinson	York (Angleterre) (p. 10)	île au large du Chili (p. 19) Speranza (p. 31)
Cat	Boston (Etats-Unis) (p. 23)	archipel des Auckland (p. 95) île du Sein de Sarah (p. 102) île Enderby (p. 241)
Sam Gribley	New York (Etats-Unis) (p. 11)	Monts Catskill Etats-Unis (p. 9)
Brian	Hampton (Etats-Unis) (p. 12)	Nord du Canada (p. 54)
Peter et Mary	Charleston (Etats-Unis) (p. 10)	Australie (p. 9)
Hélène	Victoria (Colombie britannique) (p. 17)	côte de la Colombie britannique (p. 71)
Slake	New-York	New-York

[20] Seul le roman de Tournier présente un nom de lieu fantaisiste, Speranza, inventé par Robinson, un jour où il décide de ne plus se laisser aller au désespoir. On remarquera que les motifs, pour le choix de ce nom, du Robinson de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* ne sont pas tout à fait du même ordre : « Ayant été frappé en lisant la Bible de l'admirable paradoxe par lequel la religion fait du désespoir le péché sans merci et de l'espérance l'une des trois vertus théologales, il décida que l'île s'appellerait désormais Speranza, nom mélodieux et ensoleillé qui évoquait en outre le très profane souvenir d'une ardente italienne qu'il avait connue jadis quand il était étudiant à l'université d'York » (1982 : 45).

Les conséquences d'un tel choix sont doubles. Un effet de réalité est ainsi créé et, comme le souligne Henri Mitterand,

> *le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui est contigu, associé, est vrai.* (1980 : 194)

Le jeune lecteur peut repérer sur une carte le trajet accompli par les héros et ainsi avoir l'impression que l'histoire est vraie. De plus, on peut penser qu'en littérature de jeunesse, ce choix d'une localisation géographique précise entraîne une forte relation entre mimésique et mathésique : le jeune lecteur se construit ainsi des savoirs sur une région du monde.

Six romans placent leur action dans un milieu naturel sauvage (forêt, montagne, bord de mer), et, parmi ces six ouvrages, seuls *Vendredi ou la Vie sauvage, Les Naufragés du Moonraker* et *L'Oiseau de mer* se situent véritablement en terre insulaire. *Le Robinson du métro* se distingue parce qu'il s'agit d'une robinsonnade urbaine, variante que l'on trouve aussi bien au XIXe siècle[21] qu'au XXe siècle[22]. Le roman de Felice Holman se déroule en effet presque intégralement dans le métro new-yorkais, avec les éléments de décor habituels de ce genre d'endroit : salle d'attente, kiosque, rames et rails. Cependant ce monde souterrain est métaphoriquement assimilé à un univers insulaire et naturel [23] :

(48) C'était une véritable petite ville sous la ville, une **île** isolée dans l'**océan** de New York. (p. 55)

(49) Il finit par connaître et comprendre les signaux du métro comme un **homme des bois** connaît et interprète la **nature** autour de lui . (p. 57)

Dans cette île, la petite niche dans le mur du métro qui sert d'abri à Slake est très souvent appelée une grotte :

(50) Le lendemain matin, il resta dans sa **grotte** et n'alla pas vendre les journaux. (p. 68)

---

[21] On peut le constater également dans ces titres cités par Alain Buisine (1978) : *le Petit Robinson de Paris, ou le Triomphe de l'Industrie* (Paris, 1840) d'Eugénie Foa, « Le Robinson du Havre » paru dans *Les Petits Poètes et Littérateurs*, contes dédiés à la jeunesse (Paris, 1858), *Le Robinson de Paris ou trois jours sur les toits* de E. de Lalaing (Paris, 1877), *Les Robinsons de Paris de* R. de Navery (Paris, 1879).

[22] C'est le cas par exemple de *Le Prince de Central Park* de E. H. Rhodes (1985).

[23] De (48) à (55) c'est nous qui soulignons.

(51) Tout ce que Slake empochait arrivait en fin de journée dans sa **grotte**, où il vidait ses poches pour disposer son dîner sur une table faite d'une grande boîte en carton. (p. 77)

(52) La chambre de Slake — **sa grotte**, son château, son **île** — était maintenant décorée, tapissée et festonnée d'ornements de sa création qui, éclairés par les lanternes, transformaient l'endroit en un lieu de fête. (p. 90)

Le jeune garçon est comparé à un explorateur dans ses expéditions de découverte :

(53) Pendant la durée de son séjour dans le métro, Slake parvint à **explorer** systématiquement chaque mètre des deux cent vingt kilomètres du réseau souterrain et à connaître une par une ses deux cent soixante-cinq stations. (p. 56)

(54) C'est ainsi que Slake, **Christophe Colomb des profondeurs**, découvrit l'Amérique. (p. 57)

Quant à la foule qui s'engouffre avec violence dans les wagons, elle est comparée à un océan :

(55) Il se rappela ce que c'était le jour où il vit un homme projeté sur le quai. L'homme était déjà dans le wagon et s'y était presque creusé une place quand un soupir collectif ou une poussée de la masse le rejeta, avec une telle force qu'il s'étala sur le quai. Et Slake se rappela.
L'**océan.** (p. 99)

La vraie nature est décrite également, mais en une sorte de mise en abyme, sous forme d'affiche publicitaire représentant un paysage marin :

(56) Ses yeux s'étaient fixés sur un point du mur qui lui faisait face, où la plus énorme affiche qu'il ait jamais vue montrait en couleurs un paysage magnifique avec une chute d'eau, l'écume et les embruns si mouillés et si réels que Slake crut les sentir sur son visage. (p. 38-39)

Slake n'a pas accès à la vraie nature, elle constitue un luxe dont il ne peut profiter que **par affiche** publicitaire interposée.

Si l'on excepte *Le Robinson du métro*, on peut constater que le genre est caractérisé par une prédilection pour les sites naturels et sauvages.

1.2.4.4. Les personnages sur l'île

Trois catégories de personnages peuvent intervenir sur l'île : les robinsons, dont nous avons dit qu'on pouvait les considérer comme des figures génériques, des indigènes,

comme dans *Les Naufragés du Moonraker, Dans le grand désert, Vendredi ou la Vie sauvage,* et des rencontres occasionnelles pour les robinsons de *Ma montagne* et *Le Robinson du métro* qui vivent dans une solitude relative[24].

Nous désirons préciser ici surtout qui sont les robinsons puisqu'ils sont au centre de l'aventure insulaire et les plus caractérisés de tous les personnages. Le tableau 6 a présenté plus haut l'ensemble des naufragés de la seule robinsonnade collective du corpus, *Les Naufragés du Moonraker.* Celui qui suit est destiné à réunir quelques informations sur les robinsons individuels (ou à deux pour *Dans le grand désert*). Même si les renseignements qui figurent dans ce tableau ne se trouvent pas nécessairement dans la séquence du séjour sur l'île, il nous paraît important de faire le point ici sur la dimension figurative de celui qui est, comme nous le verrons plus loin, le sujet agissant principal lors de ce séjour.

[24] Sam rencontre ou fréquente les personnes suivantes dans *Ma montagne* : une vieille femme (p. 49-52), un garde forestier (p. 60), un chasseur (p. 73), des randonneurs et des vacanciers (p. 82-83), Bando (p. 94-107, 149, 204-207), un chasseur (p. 128), un jeune garçon surnommé M. Blouson (p. 136-138 et 207-208), Tom Sidler, son père, (p. 155-161), Matt Spell (p. 185-193 et 202-206), Aaron (p. 198-201), des photographes (p. 211).

Tableau 8

Caractérisation des personnages dans les robinsonnades individuelles

Titres	Nom	Situation familiale	Age	Origine géogra-phique	Profession ou profession du père	Epoque
Dans le grand désert	Peter et sa sœur Mary	mention du père et de la mère	8 et 13 ans	Charleston Etats-Unis		XXe siècle
Ma montagne	Sam Gribley	mention d'une famille nombreuse	13-14 ans	New-York	père docker	XXe siècle
L'oiseau de mer	Hélène Bradbury	orpheline de mère	17 ans et demi	Victoria, Colombie britannique	père archéologue	XXe siècle
Prisonnier des grands lacs	Brian Robeson	parents récemment divorcés	13 ans	Hampton, état de New York	père ingénieur	XXe siècle
Le Robinson du métro	Arémis Slake	orphelin	13 ans	New York		XXe siècle
Vendredi ou la vie sauvage	Robinson	marié, deux enfants	22 ans	York Angleterre	commerce	XVIIIe siècle

Quelques commentaires et compléments d'information s'imposent à la lecture de ce tableau pour dégager des constantes dans la caractérisation de l'être du robinson, étant entendu que celles qui concernent son faire seront évoqués dans la suite de ce chapitre.

De manière générale, peu d'informations sont données sur son physique, si bien que nous ne lui avons pas consacré de colonne[25].

D'autres traits semblent plus caractéristiques du genre : le sexe, l'âge et la dénomination. La seule robinsonnade exclusivement féminine est *L'Oiseau de mer* ; l'équipe des *Naufragés du Moonraker* ne compte qu'une femme pour neuf hommes et Mary, dans *Dans le grand désert,* partage l'aventure avec son frère[26]. Les romans du corpus sont donc essentiellement masculins. En ce qui concerne l'âge, il est aussi frappant de constater que dans cinq romans sur sept (si l'on prend en compte Cat dans le tableau 6), le jeune robinson est âgé de treize ans[27]. Pour le nom, notons d'abord que seul le livre de Tournier se réfère explicitement à l'hypotexte de Defoe par le choix du prénom et du nom *Robinson Crusoé* pour le naufragé, même si le patronyme n'apparaît que deux fois[28]. On peut aussi souligner la proximité du nom du personnage de *Prisonnier des grands lacs*, Robeson, avec celui du héros de Defoe, ainsi que sa faible occurrence (deux fois également[29]). Mais surtout, de manière générale, même si les personnages ont un nom, ce qui, leur donnant une identité sociale complète, les ancre dans un réel[30], ce nom n'est mentionné qu'une ou deux fois et le personnage est

---

[25] Seul *Le Robinson du métro* offre un long portrait initial dysphorique de Slake en victime, en antihéros souffreteux, myope, perpétuellement couvert de plaies et bosses.

[26] Martin Green note ceci dans l'introduction de *The Robinson Crusoe story* (traduit par nous) : « D'ailleurs, l'aventure a aussi célébré, comme je l'ai dit, la liturgie de la masculinité. Elle a identifié le pouvoir à la violence pour les hommes et a raconté des histoires de prise de pouvoir par des hommes liés à d'autres par la fidélité ou l'inimitié, alors que les femmes sont absentes ou jouent des petits rôles. (...) Nous étudions l'aventure comme ce qu'elle a été — une forme imaginative masculine » (1990 : 6). Apparemment le genre, même dans la littérature de jeunesse contemporaine, reste fortement masculinisé.

[27] Rappelons ici l'âge de quelques héros de robinsonnades du XIXe siècle. Outre le roman *Le Robinson de douze ans* dont le titre nous renseigne, signalons qu'Emma dans *Le Robinson des demoiselles* a à peine quatorze ans, que les deux frères de *Un petit fils de Robinson* de P. Audebrand (1862) ont quinze et treize ans et Harbert, le jeune héros de *L'Ile mystérieuse* de Verne, quinze ans. Une étude plus systématique serait à faire, cependant on voit que la tendance générale est de mettre en scène un robinson adolescent.

[28] p. 38 et 101.

[29] p. 54 et 214.

[30] Dans l'article « Onomastique » du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Greimas et

essentiellement désigné par son seul prénom. Par exemple, Cat, dans *Les Naufragés du Moonraker*, est appelé systématiquement par son prénom : son nom propre n'est mentionné qu'une seule fois[31]. Il se différencie en cela des autres personnages du même roman, beaucoup plus fréquemment désignés par leur patronyme, sans doute parce qu'ils sont adultes. Le robinson de Felice Holman est le seul à être appelé presque systématiquement par son patronyme, Slake.

Ces points communs concernant l'âge et la désignation des robinsons sont sans doute à mettre en rapport avec l'ancrage institutionnel de notre corpus et son lectorat. L'âge est sans doute à peu près celui du public visé : c'est aussi celui de la puberté, de l'entrée dans l'adolescence[32], donc du début de la lente accession à l'âge adulte et à l'autonomie, du détachement de l'autorité parentale, qu'illustrent bien les robinsonnades où les jeunes lecteurs vont se retrouver. L'usage dominant du prénom est également lié à la situation du corpus en littérature de jeunesse, où la rareté d'emploi des patronymes semble une caractéristique : Catherine Tauveron, dans une étude de l'onomastique dans la littérature pour enfants constate que, dans la plupart des albums pour jeunes lecteurs, les personnages sont désignés par leur seul prénom et note que

> *le prénom utilisé seul déréalise le personnage, l'empêche de s'inscrire dans un monde social donné, ce que ferait le patronyme, le place dans un lieu et dans un temps indéterminés. Ce n'est pas une personne qui est livrée à travers lui mais comme une essence.* (1988 : 66)

Cela est vrai aussi pour les romans que nous étudions, où la dimension affective l'emporte sur la dimension sociale, où l'usage massif du prénom est destiné à établir une relation de proximité, de connivence entre le personnage et le jeune lecteur. Il n'est pas indifférent que le seul roman où le personnage est désigné par un patronyme soit *Le Robinson du métro* : c'est le seul aussi où l'accent est mis sur des réalités sociales dures.

Que dire maintenant du réel social historique des robinsonnades et du milieu d'origine de leurs personnages ? En général, l'étayage socioculturel de ces derniers est très limité :

Courtes écrivent : « Censée conférer au texte le degré souhaitable de la reproduction du réel, la composante onomastique permet un ancrage historique visant à constituer le simulacre d'un référent externe et à produire l'effet de sens "réalité" » (1993 : 261).

[31] p. 24.

[32] Dans leur ouvrage *L'Adolescence aux mille visages* (1998), Alain Braconnier et Daniel Marcelli indiquent que dans les pays occidentaux, en 1996, l'âge moyen de la puberté est 12,5 ans.

l'affectation de quelques traits permet cependant de les situer les uns par rapport aux autres un peu plus précisément dans l'espace social.

Deux textes diffèrent des autres parce qu'ils placent leur intrigue dans le passé, au XVIIIe siècle pour *Vendredi ou la Vie sauvage* et au XIXe siècle pour *Les Naufragés du Moonraker*. Dans le premier roman, Robinson, jeune homme marié et père de famille, prend la mer, comme beaucoup d'Anglais du XVIIIe siècle, pour s'enrichir grâce au commerce. Le lecteur en déduit que son père, drapier, ne jouit pas d'un capital économique[33] important et n'appartient pas à la riche bourgeoisie commerçante de l'époque, ce qui se trouve confirmé par la mention, dans un souvenir de Robinson, de la très vieille maison en bois habitée dans son enfance, qui n'a rien de la demeure d'une famille aisée. Crusoé dans son enfance a lu sous l'influence paternelle certains textes de Franklin :

(57) Il se souvint que son père lui faisait lire les Almanachs de Benjamin Franklin, un philosophe, un savant et un homme d'Etat américain de ce temps là. Dans ces almanachs, Benjamin Franklin donne des préceptes moraux qui justifient les hommes qui travaillent et qui gagnent de l'argent. (p. 59)

Ces lectures juvéniles de textes dont Max Weber dit qu'ils manifestent l'esprit du capitalisme[34] expliquent l'esprit d'entreprise et le désir de mobilité sociale qui poussent le jeune homme à quitter son pays.

On ne sait pas grand-chose de la situation sociale des passagers dans *Les Naufragés du Moonraker*. Il est dit de Cat, personnage focalisateur du roman, qu'il s'est engagé comme mousse et qu'il a un projet professionnel :

(58) (...) Seulement, vois-tu, petit, si tu ne peux pas encaisser les brimades, il vaudrait mieux pour toi chercher un autre métier.
Cat serra les dents :

---

[33] Bourdieu (1979) pour décrire l'espace social utilise trois critères : le **volume** du capital qui permet de distinguer les grandes classes de conditions d'existence, sa **structure** et **l'évolution** dans le temps de ces deux propriétés. Le capital peut prendre plusieurs formes : le capital culturel (ensemble des qualifications intellectuelles acquises scolairement ou familialement), le capital économique (ensemble des biens économiques), le capital social (tissu de relations sociales existant) et enfin le capital symbolique (tous les rites manifestant une reconnaissance sociale). Pour caractériser socialement les personnages, nous nous référerons essentiellement aux deux premiers types de capital.

[34] Il note : « Toutes les admonitions morales de Franklin sont teintées d'utilitarisme. L'honnêteté est utile, puisqu'elle nous assure le crédit. De même, la ponctualité, l'application au travail, la frugalité ; c'est pourquoi ce sont là des vertus » (1964 : 50).

— Non, monsieur. Je serai matelot. Et un jour je serai capitaine, sur mon propre bateau. (p. 26-27)

Comme dans le roman précédent, on peut supposer que le départ est provoqué par le désir de s'élever socialement. Cat exprime le désir d'accroître non seulement son capital économique mais aussi d'acquérir un capital symbolique, avec tout le respect et les honneurs liés au statut de capitaine.

Les personnages des autres robinsonnades, avant l'aventure, évoluent dans l'univers contemporain et urbain des pays industrialisés anglo-saxons, sans qu'il y ait des ressemblances socioculturelles systématiques entre eux. *Le Robinson du métro* et *Ma montagne* mettent en scène un personnage central appartenant aux classes populaires caractérisées par une absence de capital, de quelqu'ordre qu'il soit. La tante de Slake, qui élève le jeune garçon, ne jouit en effet d'aucun capital économique. Elle vit dans un quartier pauvre :

(59) Joseph et Slake faisaient souvent de longues promenades ensemble dans les rues du voisinage, entre les rangées de maisons expropriées aux fenêtres barrées de planches, dans les terrains vagues emplis de détritus, le long des murs couverts d'affiches déchirées et de graffiti obscènes. Ils rôdaient parmi la foule, sans la voir. Par beau temps, les gens et les animaux se penchaient aux fenêtres des étages pour regarder la vie s'écoulant dans les rues. Les jours de grande chaleur, les bornes d'incendie déversaient des jets d'eau sur les enfants hurlant de joie et ce flot entraînait des vagues clapotantes d'immondices. Des sirènes d'ambulance et de police déchiraient l'air. Les lessives pendaient mollement le long des escaliers d'incendie. Des vieillards fouillaient les monceaux de saleté accumulés sur les trottoirs. (p. 13)

La pauvreté de cet univers est soulignée par une comparaison avec les beaux quartiers new-yorkais :

(60) Il émergea en surface dans un quartier où il n'était jamais venu auparavant, marcha, atteignit les splendeurs de la 79ème Rue et de là se dirigea vers l'Ouest. Cette rue était bordée de vitrines étincelantes et de grands immeubles propres, des petits arbres bien soignés décoraient les trottoirs sans ordures. Slake fut très étonné et intéressé par l'absence de boîtes vides et de poubelles renversées, par la rareté des porches et des perrons couverts de suie et de crottes de pigeons, et par l'absence de clochards, pochards ou autres fainéants avachis sur ces porches. (p. 16)

Les conditions de vie de l'adolescent n'ont rien d'enviable et il connaît la misère :

(61) Quand la cloche de l'école venait confirmer cette impression de son estomac, Slake pêchait au fond de ses poches divers débris, miettes et rogatons sans aucun rapport les uns avec les autres ni avec un repas véritable, et il appelait ça son déjeuner. (p. 10)

(62) Dans cet endroit qu'il appelait « la maison », surplombant le viaduc métallique du métro, Slake dormait sur un lit de camp dans la cuisine (...). (p. 11-12)

Quant à un quelconque capital culturel chez Slake, aucune mention n'en est faite.

Sam Gribley, le personnage-narrateur de *Ma montagne*, est lui aussi issu d'un milieu modeste. Sa famille se caractérise par un capital économique très restreint : une terre et une ferme en ruines, non exploitées puisqu'enfants et parents s'entassent en ville dans un appartement trop petit. Le nombre élevé d'enfants peut s'associer à l'allusion au faible capital économique pour caractériser l'appartenance de cette famille aux couches populaires :

(63) J'ai pensé à notre appartement, aussi. Et à ce moment-là je le voyais clair, lumineux, et chaud. Je devais me répéter sans arrêt : on était onze là-dedans ! Papa, Maman, quatre sœurs, quatre frères et moi. Et pas un de nous n'aimait ça, sauf peut-être la petite Nina, qui était trop jeune pour savoir. Papa n'aimait vraiment pas du tout. Il avait été marin autrefois, mais quand j'étais né, il avait renoncé à la mer et s'était mis à travailler sur les docks de New York. Papa n'aimait pas la terre. Il aimait la mer, humide, grande, infinie. Des fois il me racontait l'histoire de l'arrière-grand-papa Gribley, qui possédait un terrain dans les Catskill, avait fait le bûcheron, s'était construit une maison, avait labouré la terre — tout ça pour découvrir un beau jour qu'il voulait être marin. La ferme avait périclité, et l'arrière-grand-papa Gribley était parti en mer. (p. 13)

Une certaine mobilité, toujours au sein des classes populaires, est par ailleurs mentionnée : l'arrière-grand-père de Sam, paysan à l'origine, est devenu marin après avoir échoué dans le travail de la terre et le père, marin à l'origine, est devenu docker. On ne trouve dans le roman aucune allusion au capital culturel familial, mais Sam se différencie de Slake parce qu'il possède un capital culturel acquis en autodidacte, par la lecture essentiellement.

Dans trois romans enfin, *Dans le grand désert*, *Prisonnier des grands lacs* et ***L'Oiseau de mer***, les robinsons semblent appartenir à un milieu plus favorisé du fait du volume global de capital évoqué. Dans *Prisonnier des grands lacs* est mentionnée la profession du père de Brian, ingénieur en constructions mécaniques, ce qui laisse supposer des revenus confortables. L'absence de problèmes matériels dans cette famille est d'ailleurs soulignée dans certains passages où l'accent est mis sur l'abondance et la qualité de la nourriture à laquelle Brian est habitué. Celui-ci est affecté aussi d'un capital culturel, plus familial que scolaire : pour essayer de régler ses problèmes, il se réfère souvent à un livre, un film, une émission de télévision lus ou vus avant l'accident.

Dans *Dans le grand désert*, si le capital culturel est très peu évoqué, l'accent est mis également sur le confort matériel dont jouissent les enfants avant l'accident, ce qui laisse supposer un fort capital économique. Cela apparaît dans ces deux phrases séparées de quelques pages :

(64) Un monde les séparait de leur maison douillette de Charleston, en Caroline du Nord. (p. 10)

(65) Chouchoutés dès leur naissance, puis psychanalysés, puis nourris d'aliments brevetés, puis habitués à se distraire en appuyant sur un bouton, ils n'avaient jamais eu à faire face aux réalités premières de la vie. (p. 33)

Le lecteur apprend également que les enfants ont évolué jusqu'à présent dans une société profondément raciste, celle d'un état du Sud des Etats-Unis. En effet, Mary, quand le jeune Aborigène la touche pour faire connaissance avec elle, a les pensées suivantes :

(66) L'idée d'être tripotée par un négrillon complètement nu l'épouvantait, coupait à la racine l'une des règles essentielles de son être civilisé. Cela lui semblait une chose terrifiante, une chose révoltante, obscène. Là-bas, à Charleston, cela aurait valu la corde au négrillon. (p. 38)

Enfin, dans *L'Oiseau de mer*, c'est plutôt le capital culturel qui l'emporte : le père d'Hélène est un archéologue apparemment reconnu puisqu'il occupe un poste scientifique[35]. Il porte le titre de docteur, ce qui laisse supposer des études universitaires longues. C'est de son milieu familial qu'Hélène tire les connaissances qui l'aideront dans son aventure.

Il est difficile de relever des points communs entre les personnages, du point de vue de leur capital économique et culturel, pour caractériser le genre ; on notera simplement que le capital culturel, quand il est cité, est plus familial que scolaire.

Pour résumer ce qui, dans la séquence du séjour sur l'île, revient d'un texte à l'autre, nous pouvons retenir les modalités de l'arrivée sur l'île et leur dimension souvent initiatique, le cadre naturel et sauvage dans lequel l'aventure se situe, l'âge, le sexe des robinsons et la façon dont ils sont désignés.

---

[35] Cf. p. 34.

1.2.5. La séquence du sauvetage

Cette séquence se différencie selon que l'arrivée sur l'île a été accidentelle ou volontaire.

Dans le premier cas, elle constitue ce qu'on peut appeler une scène générique. La scène est définie par Yves Reuter comme une unité thématico-narrative comportant cinq caractéristiques internes :

> *— elle fonctionne (et est saisie) comme une unité d'action, même si le texte la morcelle et dissémine ses composantes ;*
> *— elle est indexable dans notre dictionnaire socioculturel (scène de rencontre, de dispute, d'aveu) et le texte « balise » cette indexation par ancrage (désignation initiale), affectation (désignation finale) ou récurrence lexématique interne ;*
> *— elle s'organise par rapport à des composantes structurales typiques (i.e. qui constituent les grandes caractéristiques récurrentes de telle scène dans notre univers référentiel et/ou culturel), que ce soit pour les respecter ou s'en distancier (critique, parodie etc.) ;*
> *— elle déploie les différentes phases la constituant et notamment la dynamique ;*
> *— elle expanse et textualise ces phases et composantes à l'aide de différents procédés narratifs et de techniques d'expansion, avec des éléments lexicaux ou syntaxiques typiques de la scène considérée, en accordant une place importante aux paroles, aux détails, à la visualisation.* (1994 : 16-17)

Dans les cinq textes où le robinson se trouve isolé par accident, la scène de sauvetage se déroule en présentant un certain nombre de constantes. Elle est à mettre en rapport, dans quatre romans sur cinq, avec une autre scène générique située dans la séquence du séjour sur l'île : la scène de l'avion (ou du bateau) manqué. En effet, dans *L'Oiseau de mer* un avion passe mais prend au dépourvu Hélène qui n'a ni le temps ni les moyens de manifester sa présence[36]. Dans *Les Naufragés du Moonraker*[37] et *Prisonnier des grands lacs*[38], un bateau ou un avion survole les naufragés sans les repérer, malgré les signaux qu'ils envoient. Dans les trois cas, la scène se clôt sur le désespoir des robinsons. Le roman de Tournier présente une variante : le bateau perçu au large par Robinson s'avère en fait être une hallucination, et le naufragé s'inquiète de sa santé mentale. A ces scènes de sauvetage manqué peut être reliée la scène du sauvetage réussi, dont nous allons étudier plus précisément la structure et l'investissement sémantique.

---

[36] p. 35-37.
[37] p. 328-331.
[38] p. 128-131.

On retrouve, dans toute scène, les macropropositions caractéristiques de la séquence narrative, dont les premières sont la situation initiale et la complication. Dans la scène de sauvetage, la plupart du temps, le naufragé est sur l'île et vaque à ses occupations, quand il aperçoit un bateau, ou voit ou entend un avion. Sur ce point *Vendredi ou la Vie sauvage*, *Les Naufragés du Moonraker* et *Prisonnier des grands lacs* se rejoignent :

(67) Vendredi cueillait des fleurs entre les rochers du chaos lorsqu'il aperçut un point blanc à l'horizon, du côté de l'est. Aussitôt, il descendit en courant prévenir Robinson qui achevait de se raser la barbe. Robinson était peut-être ému, mais il n'en laissa rien paraître. (p. 137)

(68) Et soudain O'Shea, qui marchait en tête, poussa un grand cri :
— Seigneur ! Dites-moi que je ne rêve pas ! Dites-moi que je ne suis pas fou !
Un trois-mâts barque, tout proche, longeait lentement la côte.
— Vite, au canot ! cria Kell. Il faut nous approcher à portée de voix ! (p. 335)

(69) Le garçon retourna chercher de l'eau et se prépara un autre jus d'orange qu'il but rapidement, puis un troisième. Assis près du feu, il laissait son regard errer au-delà du lac, humant avec délices l'odeur de la viande qui cuisait. Elle sentait l'ail et d'autres épices. Des odeurs qui ramenaient Brian à la maison, lui rappelaient sa mère en train de cuisiner.
C'est à ce moment précis, alors qu'il était chez lui par la pensée, que l'avion apparut dans le ciel. (p. 210-211)

L'Oiseau de mer et *Dans le grand désert* présentent des variantes. Dans le premier cas, en (70), c'est le bateau venant du monde civilisé qui repère le canot d'Hélène, alors que celle-ci a déjà quitté la côte avec le bateau qu'elle a fabriqué :

(70) Le chef mécanicien le remarqua le premier.
— Hé ! là-bas ! Nous allons ralentir.
En costume immaculé et remplissant presque toute la coursive, le capitaine Van de Velde lança un regard furieux vers l'arbre de l'hélice. (...)
— Nous avons reçu un SOS, monsieur, dit le second. Un petit bateau. Avec des éclats de lumière. On a prévenu le docteur Ramirez. La personne est blessée. (p. 211)

Et dans le second, le sauvetage est dû à la rencontre avec une famille indigène que les robinsons repèrent grâce à un feu :

(71) Le lendemain, après avoir dispersé les cendres de leur feu, ils s'apprêtaient à partir explorer la haute vallée quand soudain ils aperçurent la fumée. Une légère spirale crayonnée sur le ciel, au-dessus de la rive opposée du lac. (...)
— Ils font des signaux, Pete. (p. 131-132)

Dans tous les cas, ce premier contact suscite des sentiments et chez les naufragés et

chez les sauveteurs : émotion, excitation, trouble pour les premiers, surprise et parfois méfiance pour les seconds.

Ensuite, interviennent l'action et ses différentes composantes. Des travaux d'approche sont effectués soit en direction de l'île par les sauveteurs, soit en direction du bateau par les naufragés. Ils sont suivis d'échanges verbaux entre le(s) robinson(s) et le(s) nouveau(x) venu(s). Ils consistent en des présentations réciproques : l'on se communique les noms des bateaux, le capitaine et les naufragés déclinent leur identité, chacun explique sa présence sur l'île. Tous ces éléments se mêlent dans ces quelques dialogues :

(72) La barbe noire tendit la main à Robinson et se présenta.
— William Hunter, de Blackpool, commandant de la goélette le *Whitebird*.
— Quel jour sommes-nous ? lui demanda Robinson.
Etonné, le commandant se tourna vers l'homme qui le suivait et qui devait être son second.
— Quel jour sommes-nous, Joseph ?
— Le samedi 22 décembre 1787, Sir, répondit-il.
(...)
Il décida en tout cas de cacher aux arrivants la date véritable de son naufrage, de peur de passer pour un menteur.
— J'ai été jeté de cette côte alors que je voyageais à bord de la galiote La Virginie, commandée par Pieter van Deyssel, de Flessingue. Je suis le seul rescapé de la catastrophe. (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 140-141)

(73) — Capitaine, commença Kell, qui se doutait bien que son apparence était celle d'une brute ou d'un authentique sauvage, vous êtes en train de vous dire, j'imagine, que vous êtes en présence d'une dangereuse racaille ou de fauteurs de troubles... Permettez-moi de vous rassurer. Nous sommes des passagers du Moonraker...
— Le Moonraker ! s'exclama le capitaine. (Il se tourna vers son second). Allez me chercher ce petit bateau, vous savez...
Le second s'éclipsa, et le capitaine poursuivit :
— Nous sommes un navire baleinier, voyez-vous, nous venons de Nouvelle Zélande. Nous avions passé les Snare, et certains de nos matelots pêchaient, quand ils ont... (le second revenait justement)... quand ils ont remonté ceci dans leurs filets.
Il tenait à deux mains l'un des petits bateaux à la voile de zinc, avec son message d'appel à l'aide. (*Les Naufragés du Moonraker* : 338-339)

(74) J'ai entendu ton émetteur d'urgence... Ensuite j'ai aperçu l'avion, en survolant les parages. »
Puis il redressa la tête pour mieux examiner Brian.
« Ma parole ! mais c'est toi ! Le garçon qui... Ils t'ont cherché pendant un mois, presque deux. C'est bien toi, n'est-ce pas ?
(...)
— Je m'appelle Brian Robeson...
(...)

Le pilote qui venait de se poser sur le lac était un marchand de fourrure prospectant dans les camps de trappeurs. L'automne et l'hiver, ces chasseurs vivaient dans des camps itinérants pour poser leurs pièges, et les marchands allaient d'un campement à un autre, en avion, selon un parcours prévu d'avance. (*Prisonnier des grands lacs* : 214-215)

(75) Vous ! explosa le capitaine en se tournant vers la naufragée en loques. Où est votre ami ? Les yeux bleus s'agrandirent puis elle leva le menton.
— A qui ai-je l'honneur de parler ? demanda-t-elle.
— Je... suis le capitaine, répondit Van de Velde.
— Capitaine, je m'appelle Hélène Bradbury. Je n'ai pas survécu pour être simplement...
— Ma chère enfant, l'interrompit-il, permettez-moi d'être franc. Si votre compagnon n'est pas de retour dans ce canoë dans exactement une minute et soixante secondes, celui-ci sera rejeté à la mer sans lui. Et la prochaine halte pour vous deux sera *Ketchikan*. (*L'Oiseau de mer* : 218)

Les présentations peuvent être suivies d'une demande d'aide de la part du robinson, quand la présence des sauveteurs sur l'île est due au hasard. C'est le cas dans *L'Oiseau de mer* et *Dans le grand désert* où les naufragés tombent par hasard sur des êtres susceptibles de les secourir. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, il n'y a pas de demande d'aide parce que Robinson ne connaît aucun problème sur son île. Dans *Prisonnier des grands lacs* et *Les Naufragés du Moonraker*, la demande d'aide a eu lieu avant, puisque les naufragés ont lancé un SOS qui explique la venue des sauveteurs.

Enfin, la scène du sauvetage comporte une résolution et un état final. Dans *Dans le grand désert*, grâce aux renseignements donnés par l'indigène, les enfants s'acheminent à pied et seuls vers la civilisation. Dans les autres romans, deux possibilités se présentent. Soit le bateau (ou l'avion) part avec le naufragé qui est ainsi sauvé et rejoint son monde d'origine, comme dans *Prisonnier des grands lacs* et *Les Naufragés du Moonraker*. Soit le bateau part sans le naufragé, comme dans *Vendredi ou la Vie sauvage* et *L'Oiseau de mer*, parce que le robinson refuse les valeurs du sauveteur.

On peut donc dire que dans les romans où le robinson arrive sur l'île de manière accidentelle, la séquence du sauvetage se réalise sous forme d'une scène qui est vraiment caractéristique du genre.

Dans deux autres textes, *Ma montagne* et *Le Robinson du métro*, l'isolement est à la fois volontaire et relatif puisque les robinsons sont amenés à faire plusieurs rencontres lors de leur séjour et sont loin d'être matériellement coupés du reste du monde. On ne peut à proprement parler, dans ces cas, d'une scène de sauvetage du type de celles

évoquées plus haut. Cependant, dans *Le Robinson du métro*, il y a bel et bien sauvetage. C'est le seul roman où le robinson ne mène pas à terme son programme de survie puisqu'il tombe gravement malade et est sauvé par une intervention extérieure alors qu'il a toujours refusé consciemment de quitter son univers souterrain :

(76) Willis Joe fut sur la voie pour ramasser Slake évanoui. Il se redressa, debout entre les rails, tenant Slake dans ses bras comme il avait tenu ses propres enfants, parfois, souvent, autrefois. Il regarda ce visage couleur de cendre, ces paupières fermées (...). (p. 142)

C'est le moment où les deux récits menés parallèlement tout au long du livre se rejoignent : Willis, le conducteur de métro qui rêve aux grands espaces, rencontre enfin Slake et, pour les deux personnages, l'événement constitue une délivrance, puisque Willis sort de sa folie grâce à cet épisode.

Quant à *Ma montagne*, il y a interruption de l'expérience de Sam par l'extérieur et cette interruption est provoquée par plusieurs facteurs, internes et externes. D'abord, le jeune garçon a suffisamment vécu dans la nature pour avoir acquis son autonomie si bien que l'expérience peut s'arrêter. Ensuite, il ne peut échapper à une « remise au pas », comme le lui dit son ami Bando :

(77) Rends-toi à l'évidence, Thoreau ; tu ne peux pas vivre en Amérique aujourd'hui et être tranquillement différent. Si tu choisis d'être différent, tu vas te distinguer des autres, et les gens vont entendre parler de toi ; et dans ton cas, s'ils entendent parler de toi, ils te ramèneront en ville ou bien ils viendront à toi, et tu ne seras plus du tout différent. (p. 206)

Enfin, en acceptant progressivement d'avoir des contacts avec une puis plusieurs personnes au cours de son aventure, Sam se tisse un réseau de relations qui le « recivilisent » :

(78) Matt et Bando ont aussi décidé de creuser une chambre d'amis dans l'un des autres arbres. J'ai crié : « Bonne idée », parce que j'en avais envie, mais je savais ce que ça voulait dire.
Une chambre d'amis, ça voulait dire que je n'étais plus un fugitif. Je ne me cachais plus en pleine nature. Je vivais dans les bois comme n'importe qui d'autre vit dans une maison. (p. 204)

(79) Tom m'aimait bien et je l'aimais bien, et il est monté souvent, presque tous les week-ends. Il me parlait de son équipe de bowling et de certains de ses amis, et j'ai commencé à avoir l'impression de connaître un tas de gens dans cette ville au pied de la montagne. Tout ça rendait dérisoire ma solitude sauvage. (p. 209)

A partir de ce moment, le monde civilisé l'envahit :

(80) Un matin, j'étais allongé sur le gros rocher dans le pré. Dans l'herbe, à mes pieds, Terrible perçait de son bec un insecte, quand soudain une ampoule de flash a explosé et un homme est apparu.
Il a crié : « Garçon sauvage ! » et il a pris une autre photo. « Qu'est-ce que tu fais, tu manges des noix ? »
Je me suis assis. J'avais le cœur lourd. Si lourd que j'ai posé pour lui avec Terrible sur mon poing. Mais j'ai refusé de l'emmener à mon arbre, et il a fini par partir. Deux autres photographes sont venus, et un reporter. J'ai parlé un petit peu. (...)
Quatre jours ont passé et j'ai parlé à beaucoup de reporters et de photographes. A midi, le cinquième jour, une voix a crié du vallon : « Je sais que tu es là ! »
J'ai hurlé « PAPA ! » et une nouvelle fois j'ai dévalé la colline pour voir mon père.
(...) Je suis descendu de la montagne pour l'accueillir et affronter les gens qu'il avait amenés de la ville pour me photographier, m'interviewer et me ramener chez mes parents. Je marchais doucement, sachant que tout était fini. J'entendais la voix de tous ces gens. Elles emplissaient ma montagne silencieuse. (p. 211-212)

C'est alors que sa famille le rejoint pour vivre avec lui dans la montagne. Son expérience de survie en solitaire se termine par une récupération médiatique et familiale : si le retour à la nature est positif par l'autonomie qu'il permet d'acquérir, la civilisation envahissante le rend difficile, voire impossible à long terme.

On peut donc constater que, même si la séquence du sauvetage ne prend pas la forme canonique de la scène générique décrite plus haut, l'irruption dans le monde de l'île d'un représentant de l'extérieur civilisé est un trait générique fort qui est nécessaire à la clôture du récit. Il est également remarquable que cette séquence du sauvetage ne soit pas suivie d'une séquence de retour qui serait symétrique à la celle du déplacement étudiée plus haut et qui assurerait la transition avec la séquence finale.

Des trois séquences qui se retrouvent d'un roman étudié à l'autre (déplacement, séjour sur l'île, sauvetage), la plus importante, narrativement, est la seconde puisque s'y joue le faire des robinsons qui mène à la situation finale. Il s'agit maintenant de la décrire de manière plus précise.

2. LE SÉJOUR SUR L'ILE

Une étude des programmes narratifs des robinsons permettra de rendre compte des points communs entre les textes du corpus et de cerner de plus près les spécificités du genre du point de vue thématique et structurel. Nous ne traiterons que les programmes qui se mettent en place à partir de l'arrivée sur l'île. Nous avons dit plus haut que trois robinsons sont poussés dès le début du roman par une quête précise. De tous, seul Sam, dans *Ma montagne*, poursuit sa quête initiale et atteint l'objet visé dès le départ : il arrive à survivre en forêt conformément au but qu'il s'est fixé. Les autres robinsons changent de programme, en tentent souvent plusieurs. Nous nous proposons de décrire l'enchaînement, l'architecture de tous ces programmes, ce qui éclairera les valeurs des robinsons, avant d'aborder la question des modalités.

2.1. Les programmes narratifs des robinsons

Les PN peuvent se hiérarchiser, se différencier en PN de base et PN d'usage. Le premier se définit grâce au repérage de l'objet-valeur dernier visé par le sujet[39], que la conjonction (ou la disjonction) avec celui-ci soit signalée explicitement, en général dans les dernières pages, ou que le lecteur soit amené à la retrouver en interprétant l'ensemble du texte. Pour être réalisé, le PN de base nécessite souvent la mise en place d'autres programmes narratifs dits PN d'usage. Greimas et Courtés (1993) définissent ainsi les deux notions :

> *Un PN simple se transformera en PN complexe lorsqu'il exigera la réalisation préalable d'un autre PN : c'est, par exemple, le cas du singe qui, pour atteindre la banane, doit d'abord chercher un bâton. Le PN général sera alors appelé PN de base, tandis que les PN présupposés et nécessaires sont dits PN d'usage.* (1993 : 298)

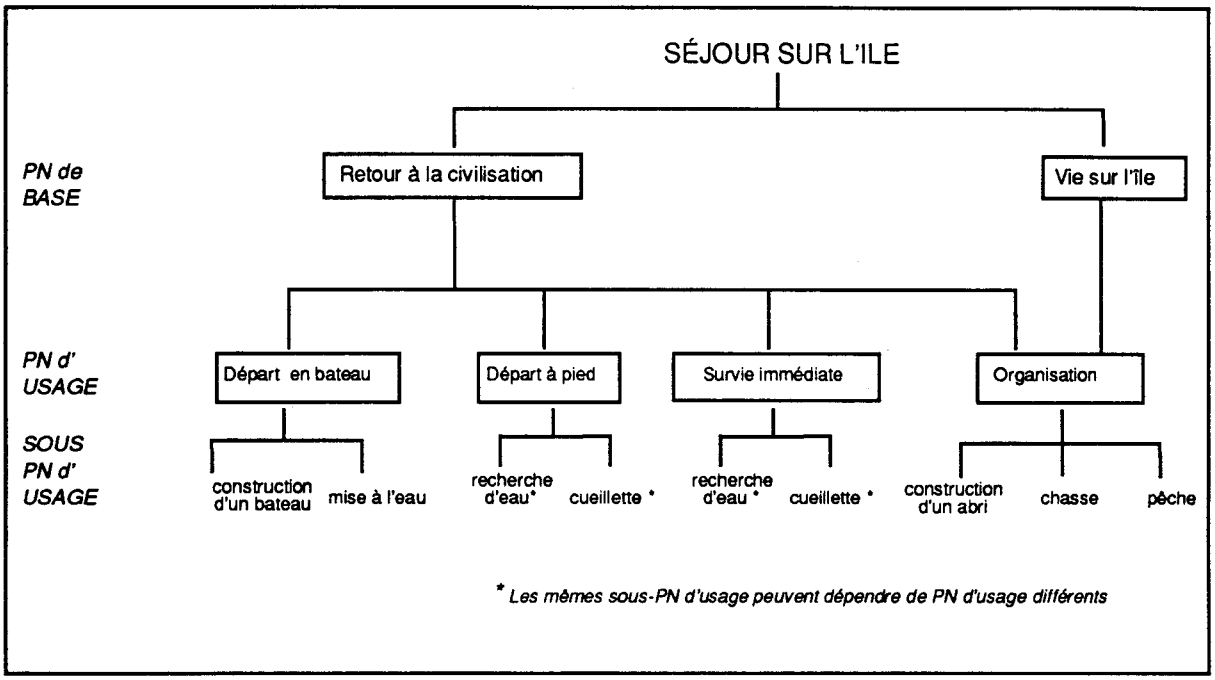
Le schéma ci-dessous rend compte de manière synthétique des diverses configurations présentes dans les robinsonnades étudiées. Il propose des possibles narratifs reconstitués à partir de celles-ci et n'est pas à lire linéairement de gauche à droite.

---

[39] Greimas et Courtés (1993) écrivent dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* : « C'est du PN de base choisi, c'est à dire essentiellement de la valeur dernière visée, que dépend la forme actualisée du PN global, appelé à être mis en discours, c'est-à-dire, en premier lieu, temporalisé, aux fins de réalisation. »

Tableau 9

Les programmes narratifs des robinsons sur l'île



Deux PN de base sont possibles : le robinson veut rentrer dans son pays d'origine ou il choisit de s'installer sur l'île. La conjonction (ou la disjonction dans le cas de *Le Robinson du métro,* puisque Slake serait mort sous terre s'il n'avait été sauvé à temps) avec l'objet de valeur visé se matérialise dans la séquence de sauvetage et la séquence finale que nous avons précédemment évoquées.

Chacun de ces PN de base nécessite des programmes d'usage qui eux-mêmes convoquent des sous-programmes d'usage dont certains peuvent être communs à des PN différents. Par exemple, quand le robinson a pour projet de rentrer dans son pays, qu'il attende les secours en survivant au jour le jour ou qu'il marche en espérant retrouver la civilisation, il a à cueillir des baies pour se nourrir, à chercher de l'eau, etc. Toutes les possibilités en matière de sous-PN d'usage ne sont pas représentées sur ce schéma, qui est surtout destiné à montrer comment s'articulent les différents PN entre eux. Nous avons arrêté l'arborescence aux sous-PN d'usage, mais il est évident qu'elle pourrait être poursuivie, chaque sous-PN d'usage

nécessitant lui-même des sous-sous-PN d'usage.

Nous nous proposons de distinguer deux groupes principaux dans notre corpus : celui des robinsonnades dont le sujet a pour PN de base le retour au pays d'origine et celui des robinsonnades dont le sujet vise la vie sur l'île. Nous traiterons à part *Vendredi ou la Vie sauvage* qui se distingue des autres textes dans la mesure où il présente successivement les deux PN de base mentionnés.

2.1.1. PN de base *retour à la civilisation*

Ce PN est repérable dans *Les Naufragés du Moonraker*, *L'Oiseau de mer*, *Dans le grand désert et Prisonnier des grands lacs*.

Dans les trois premiers de ces romans, l'objet du PN de base est explicité en même temps que le premier PN d'usage choisi pour le réaliser :

(81) — Je n'aime pas ici, Mary. Je veux rentrer à la maison.
— Mais comment faire, Pete ? Nous n'avons pas de bateau pour traverser la mer.
— Alors, allons chez oncle Keith, à Adelaïde.
Elle fut surprise qu'il s'en rappelât. Au moment de l'accident, leur avion faisait route vers Adélaïde.
— Très bien, dit-elle doucement. Je vais t'emmener chez l'oncle Keith.
Instantanément, ses pleurs cessèrent.
— Quand ? Maintenant ?
— Oui, dit-elle, maintenant. Nous allons partir et marcher vers Adélaïde. (*Dans le grand désert* : 21)

La marche est, dans cet extrait, le moyen choisi pour regagner le point de départ alors qu'en (82) c'est la construction d'un bateau :

(82) Le navire qui la ramènerait au campement de son père devait être construit ici, de ses propres mains. Mais, avant, elle devait prendre un certain nombre de dispositions. (*L'Oiseau de mer* : 132)

Dans *Les Naufragés du Moonraker*, pour pouvoir un jour être retrouvés et revenir chez soi, le PN d'usage repérable dans les propos de Kell est de s'organiser pour survivre :

(83) (...) Ce ne sont pas les occupations qui vont nous manquer, tant que nous serons ici.
— « Tant que nous serons ici », reprit Willis au vol. Parce que vous pensez que nous avons une chance d'être un jour recueillis ?
— Et pourquoi pas ? répondit Kell, flegmatique. Pourquoi n'en garderions-nous pas

l'espoir, comme le dit si bien O'Shea ? N'empêche, en attendant nous sommes bien obligés de nous en tirer seuls. (p. 135-136)

Prisonnier des grands lacs est un peu moins explicite : le lecteur infère de ces lignes que Brian se maintient en vie pour pouvoir rentrer chez lui, sans être tout à fait sûr de la réussite de ce programme :

(84) Brian se coucha enfin. Il ignorait s'il se sortirait un jour de là. Mais, s'il revenait chez lui d'une façon ou d'une autre, et reprenait la vie qu'il avait menée jusqu'ici, comment penserait-il ? (p. 188)

Comme nous l'avons vu en (81), (82) et (83), pour réaliser le PN *rentrer au pays d'origine* , différents PN d'usage, dont le nombre et l'ordre d'apparition peuvent différer d'un texte à l'autre, sont mis en place.

2.1.1.1. PN d'usage survie immédiate

Il est présent dans *Prisonnier des grands lacs* et *L'Oiseau de mer* où il est signalé très explicitement que les robinsons comptent fermement être secourus dans les trois ou quatre jours suivant l'accident :

(85) Tout se passerait bien. Ils le retrouveraient. Pas demain, peut-être, mais bientôt. Très bientôt.
La panique qui l'avait envahi disparut peu à peu. En admettant qu'ils n'arrivent pas avant deux jours, non, disons trois, ou même quatre jours, il pourrait tenir jusque-là. En attendant il lui fallait s'occuper. Il n'allait pas rester assis au pied de cet arbre, à regarder le lac pendant quatre jours ! *(Prisonnier des grands lacs :* 62)

(86) Elle se félicita d'être en vie et en assez bon état, consciente d'avoir eu de la chance. Grâce au gilet, elle pourrait tenir jusqu'au matin. Les avions seraient là dès que ce brouillard opaque se lèverait. (*L'Oiseau de mer :* 19)

(87) Elle était dans un puits aux parois de forêt.
Heureusement, le puits était si vaste qu'un avion pouvait manœuvrer à l'intérieur.
« Ils pourront descendre et voir les signaux d'une personne sur la plage, se dit-elle. Surtout si une personne agite un gilet de sauvetage orange. » (*L'Oiseau de mer :* 27)

La réalisation de ce PN d'usage nécessite les sous-PN d'usage consistant à rechercher de la nourriture (essentiellement sous forme de cueillette), à trouver de l'eau, à explorer les environs, à fabriquer des signaux. Le troisième est souvent rendu nécessaire par les deux premiers ; quant au quatrième, il n'apparaît pas systématiquement. On peut aussi

UNIVERSITE DE METZ — S.C.D.

préciser que dans *Prisonnier des grands lacs*, certains des sous-PN d'usage associés à l'entreprise de survie relèvent dans d'autres robinsonnades du PN *organisation,* comme construire un abri, faire du feu, pêcher.

Le PN d'usage *survie immédiate* se révèle insuffisant, risque de mener à l'échec le robinson et il est donc abandonné pour un autre PN d'usage. Ce changement de programme est lui aussi marqué explicitement :

(88) Si ça peut te consoler, tu as déjà franchi le pas le plus important en ne restant pas à attendre les secours, à l'exemple de ces deux femmes qui jouaient aux cartes, ce qui était très dangereux. C'est déjà énorme ! Je pense qu'il est temps de songer à ton confort. (*L'Oiseau de mer* : 85)

(89) Un nouvel espoir était né en lui. Pas l'espoir d'être secouru, non. Cela, c'était du passé. Mais l'espoir d'apprendre, de survivre et de savoir prendre soin de lui-même. (*Prisonnier des grands lacs* : 141)

Dans les deux cas le PN *survivre* est abandonné pour le PN *organisation.*

2.1.1.2. PN d'usage organisation

Ce PN d'usage occupe la première position dans *Les Naufragés du Moonraker,* ce qui traduit la lucidité de Kell qui ne croit pas, à juste titre, comme la suite le prouve, à un secours immédiat :

(90) Seulement, tu comprends, ce jour où nous quitterons l'île est peut-être encore très lointain, et d'ici là il va falloir apprendre à vivre ici, avec le peu que nous avons — apprendre à « faire avec », si tu préfères... (p. 145)

Dans *Prisonnier des grands lacs* et dans *L'Oiseau de mer,* il vient en deuxième position après le PN *survie immédiate.* Quand le robinson a compris que les secours vont tarder, il pense à une meilleure organisation, à l'aménagement d'une survie plus confortable, à une installation plus conséquente. Dans le premier de ces romans, le changement de programme signalé en (89) est provoqué par le passage d'un avion qui n'a pas remarqué le naufragé. Cet épisode de l'avion manqué marque la maturation du sujet qui décide enfin de s'organiser parce qu'il n'espère plus être sauvé de façon imminente ; le PN d'usage consistant à organiser sa vie dans la forêt est couronné de succès, puisque c'est grâce à lui qu'un pilote retrouve le jeune garçon vivant après deux

mois d'isolement et peut le ramener chez lui. Dans *L'Oiseau de mer*, ce PN n'est par contre pas le dernier, car Hélène l'abandonne, anticipant son échec :

(91) Si Hélène devait passer l'hiver ici, il lui faudrait une vraie cabane. Une corniche rocheuse et un feu de camp ne permettraient pas de survivre à cinquante-trois degrés de latitude nord, quand les nuits duraient vingt heures en décembre et en janvier. En plus de la cabane, elle aurait besoin d'une énorme provision de bois de chauffage convenablement coupé, de vêtements chauds, d'un lit et de nourriture pour au moins quatre ou cinq mois. C'était tout à fait impossible à rassembler. (...)
Hélène survivrait-elle seule, à l'hiver ? Non, elle n'avait aucune chance. Il y aurait des palourdes jusqu'en septembre, peut-être octobre, mais après ? (p. 122-123)

De manière générale, ce programme d'organisation, d'installation, nécessite la réalisation de sous-programmes visant des objets matériels plus sophistiqués que dans le PN de survie immédiate : construction d'un abri, d'une arme, réalisation d'un feu, d'un garde-manger, d'un ustensile de cuisine, d'un four solaire...

2.1.1.3. PN d'usage départ en bateau construit sur place *et* départ à pied

Ces deux PN sont très proches, dans la mesure où ils ont pour objet le départ du robinson par ses propres moyens. On trouve le projet de partir en bateau dans *L'Oiseau de mer* et *Les Naufragés du Moonraker*. Ce programme est adopté parce que les programmes évoqués précédemment ont échoué ou ont été jugés inadéquats, et il est mentionné explicitement, comme on le constate en (82) et en (92) :

(92) — Vous nous avez retenus sur la mauvaise pente, une fois de plus, admit Gray d'une voix qui tremblait. Mais je crois qu'à présent il ne nous reste qu'une chose à faire : équiper le canot, et nous préparer à tenter le coup pour la Nouvelle-Zélande, nous aussi. D'accord, c'est risqué. Mais je crois qu'il faut reconnaître... que vivre ici, sur cette île, nous sera de plus en plus pénible... et risqué... Pour toutes sortes de raisons, d'ailleurs... — En tout cas, j'en ai peur.
— Il dit vrai, Johnnie, ça tombe sous le sens, plaida O'Shea. Si nous ne quittons pas cette île au plus vite, nous y passerons tous. (*Les Naufragés du Moonraker* : 325)

Il implique des sous-PN d'usage comme la construction de l'embarcation, sa mise à l'eau, la navigation. Ce programme est le troisième et le bon pour Hélène dans *L'Oiseau de mer*. Elle vient à bout de la construction du navire, de sa mise à l'eau, de la navigation et se tire ainsi de sa situation difficile ; c'est grâce à ce PN d'usage que le PN de base est réussi. Dans *Les Naufragés du Moonraker*, il n'est pas mené à terme car les naufragés sont sauvés avant d'essayer de s'embarquer sur un canot peu sûr :

(93) (...) Kell avoua soudain :
— Si vous n'étiez pas venus, capitaine, nous avions l'intention, d'ici quelques jours, de prendre la mer dans le canot que vous voyez là, pour tenter de regagner la Nouvelle-Zélande.
Le capitaine en resta un moment sans voix.
— Vous... Pour parcourir trois cent milles en mer, vous vous seriez embarqués *là-dedans ?* (p. 340)

Dans ce même roman, une autre tentative de quitter l'île en bateau a lieu. A un moment où Kell choisit la survie sur l'île en attendant les secours, quatre naufragés (dont trois sont axiologisés négativement lors du déplacement comme nous l'avons montré plus haut), Billy, Slush, Gullitt et Chance sont d'un avis contraire et préfèrent construire un bateau pour rejoindre la civilisation. Leur projet est intéressé :

(94) Une fois là-bas, tu comprends, nous pourrions nous procurer un autre bateau et revenir ici pour chercher l'épave. Nous savons exactement où elle est, pas vrai ? Songe un peu à tout ce qui dort dans ses flancs, à tout ce que nous devrions pouvoir récupérer ! Tout cet or, Cat. Et cette fortune en pierres précieuses. Nous serions riches... (p. 220)

Le programme de ce sous-groupe connaît l'échec : le lecteur n'entend plus parler de ces marins qui sont très moralement punis de leur désobéissance et de leur cupidité par une probable mort en mer.

Le PN d'usage *départ à pied* concerne uniquement *Dans le grand désert* où il est rendu possible par la localisation géographique du naufrage : Peter et Mary se retrouvent en Australie, qui est une île, certes, mais aussi tout un continent avec ses villes, si bien qu'ils peuvent penser pouvoir gagner à pied Adélaïde. Pour réaliser ce programme, il faut réussir à survivre dans le désert, ce qui n'est possible qu'en adoptant le mode de vie des Aborigènes. Heureusement pour eux, les deux enfants croisent Darkie qui est lui-même le sujet d'un PN dont l'objet est la réussite du rite d'initiation de sa tribu :

(95) Dans sa tribu, en effet, chaque adolescent mâle qui atteignait l'âge de treize ou quatorze ans devait accomplir un long périple — un test sélectif auquel les membres les plus faibles de la tribu ne survivaient pas. (...) Le test consistait en un voyage d'un trou d'eau à l'autre : un voyage de six à huit mois, accompli entièrement seul et sans aucune aide. (...) C'était ce périple que l'enfant sauvage accomplissait maintenant. (p. 65-66)

Pour cela il doit survivre seul dans le désert, tout comme les jeunes Américains, si bien qu'en le suivant et en bénéficiant de sa connaissance du monde du désert, Peter et Mary

en apprennent assez pour continuer leur marche même après la mort de l'enfant sauvage[40] :

(96) Ils vivaient comme il avait vécu, comme ses ombres fidèles. Adaptables comme aucun adulte ne pourrait l'être, ils firent du désert leur maison. (p. 107)

Dans ce dernier roman, le PN d'usage *départ à pied* nécessite un autre sous-PN d'usage spécifique à Peter : s'émanciper par rapport à sa sœur. En effet, s'il était resté sous son influence, s'il l'avait suivie dans son désir de fuir l'Aborigène, il n'aurait pas appris comment survivre dans le désert et serait probablement mort avec sa sœur.

2.1.2. PN de base *vie sur l'île*

On trouve le PN de base *vie sur l'île* dans *Le Robinson du métro* et *Ma montagne* où les naufragés sont volontaires et formulent de manière explicite leur projet :

(97) C'est seulement alors qu'il se sentit fermement résolu à s'installer là pour toujours. Pas une seconde il ne lui vint à l'idée de se demander s'il était possible de survivre dans le métro, mais s'il s'était posé la question, la réponse aurait été facile. Slake savait que la vie est une plante tenace et résistante (...). (p. 46)

(98) (...) et je m'ennuie pour la première fois depuis que je me suis sauvé de chez moi, il y a huit mois, pour vivre en pleine nature. (p. 8)

Si l'objet est le même, les motivations sont différentes. Dans le premier roman, le sujet gagne le métro dans un mouvement de fuite, par peur du monde de la surface et décide ensuite d'y rester par incapacité de vivre à l'extérieur, alors que, dans le second, il veut apprendre à vivre en autonomie, loin de l'univers industriel.

Ma montagne présente deux particularités par rapport aux autres robinsonnades. Nous avons déjà dit que le départ initial de Sam est lié à sa quête consciente d'un objet énoncé dès le début et poursuivi tout au long du roman[41], ce qui n'est pas le cas des autres

---

[40] Une certaine ambiguïté règne sur les causes du décès de Darkie, qui échoue ainsi dans son programme. On peut penser que le jeune aborigène meurt à cause de la contagion du rhume de Peter ou que, ayant vu sa mort dans les yeux de Mary, persuadé de sa fin prochaine par ses croyances, il tombe malade par une sorte d'autosuggestion.

[41] Jean-Claude Coquet fait à ce propos une distinction entre programme d'appropriation et programme d'acquisition : « Un programme d'**appropriation** est impliqué lorsque le vouloir inaugure la suite (je prétends à... **donc**...) ; un programme d'**acquisition** est présupposé lorsqu'il la conclut (J'assume... **en effet**...) » (1984 : 91-92). Dans le cas de Sam il s'agit d'un programme d'appropriation.

textes où le personnage se déplace pour une toute autre raison. L'autre particularité réside dans la présence d'un destinateur figuré par un acteur différent du sujet : le père de Sam, à la fois destinateur manipulateur et destinateur judicateur, puisqu'il délivre une sanction à l'issue du programme de son fils. Le programme narratif du jeune garçon reçoit en effet l'assentiment du père[42] qui, en l'autorisant à partir, en est le destinateur :

(99) Tout le monde a ri de moi. Même Papa. Quand j'avais annoncé à Papa que j'allais me sauver sur le terrain de l'arrière-grand-papa Gribley, il s'était tordu de rire et m'avait raconté la fois où il s'était sauvé de chez lui. (...)
Et puis il m'avait dit : « Bien sûr, essaye. Tous les garçons devraient essayer. » (p. 17)

Un contrat unilatéral[43] est ainsi passé entre le père et le fils[44], fondé sur le partage des mêmes valeurs d'autonomie et d'aventure. L'existence de ce contrat, dans cette robinsonnade où un jeune garçon quitte sa famille et s'isole de son plein gré, est sans doute destinée à effacer tout le caractère subversif que pourrait prendre, en littérature de jeunesse, ce qui pourrait s'apparenter à une fugue. En fin de programme, le père multiplie les sanctions positives, comme dans ces propos tenus lors d'une visite à son fils :

(100) Tu t'es débrouillé comme un chef, Sam. (p. 162)

Il vient même s'installer avec toute sa famille auprès de Sam : c'est bien que le jeune garçon a fait la preuve qu'il était possible de survivre en forêt et qu'il a eu raison de tenter l'expérience. Le système axiologique des Gribley est ainsi fortement inscrit dans le texte, puisque manipulation et sanction s'exercent en se référant à celui-ci.

Dans les deux romans, le PN de base s'achève sur une intervention extérieure non désirée, celle de la civilisation envahissante : les journalistes dans un cas, les bulldozers

---

[42] Le contrat est possible parce que père et fils partagent les mêmes valeurs. Comme le souligne Courtés : « Ajoutons enfin que si le contrat met en jeu les deux actants destinateur et destinataire, il présuppose aussi un objet, à savoir un système de valeurs, dit système axiologique (qui oppose et marque les valeurs en jeu, soit positivement, soit négativement), hors duquel ne pourrait se justifier ni la sanction ni la manipulation ; c'est par rapport à ce système axiologique que le destinataire-sujet est pour ainsi dire mobilisé, incité à effectuer tel parcours narratif, et c'est également par rapport à lui qu'il sera jugé sur son action » (1991 : 100).

[43] Greimas et Courtés distinguent deux types de contrat : « Le contrat est dit **unilatéral** lorsque l'un des sujets émet une "proposition" et que l'autre prend un "engagement" par rapport à elle ; il sera **bilatéral** ou **réciproque** quand les "propositions" et les "engagements" se croisent » (1993 : 70).

[44] On est loin ici de la rupture familiale et de la désobéissance au père qui inaugurent le roman de Defoe.

de l'autre (puisque c'est la peur d'être délogé par des travaux dans les tunnels et les souterrains qui accélère la dégradation de la santé de Slake). Dans *Ma montagne*, cette interruption a lieu alors que Sam a largement fait ses preuves et connaît la gloire. Dans *Le Robinson du métro*, elle intervient alors que la situation de Slake s'est dégradée, elle le sauve et ainsi signale que le PN de base de Slake n'est pas le bon pour lui, puisqu'il a manqué en mourir.

Les sous-PN d'usage associés au PN de base *vie sur l'île* sont les mêmes que ceux associés au PN s'*organiser* et offrent des variantes selon que le robinson se trouve en milieu urbain ou naturel. Par exemple, Sam Gribley cueille, ramasse plantes et fruits, fait des réserves pour l'hiver, pêche et pose des pièges, alors que Slake vit de ce que lui donne une serveuse de snack-bar :

(101) Il étendait une feuille de journal fraîche sur la caisse en carton qui lui servait de table, puis y disposait son petit déjeuner : les biscottes, une orange ou une pomme, des beignets ou toute autre friandise que la serveuse avait mise dans son sac ce jour-là. Il posait une boîte d'eau à côté de ces nourritures et se préparait ainsi un authentique repas. (*Le Robinson du métro* : 102)

Pour les vêtements, Sam les confectionne lui-même :

(102) Il commençait à faire froid. Je me suis mis à porter mes sous-vêtements en fourrure de lapin la plus grande partie de la matinée. Il faisait encore trop chaud à midi pour les garder, mais c'était bien agréable la nuit. J'ai dormi avec jusqu'à ce que ma couverture soit prête. Je n'ai pas ôté les poils de ma couverture. Ca me plaisait comme ça. Comme j'avais grandi, une seule peau de cerf ne me couvrait pas. J'y ai cousu un morceau d'une autre peau.
La troisième peau, j'en ai fait une veste. J'ai simplement coupé un rectangle avec un trou dedans pour ma tête et cousu dessus des manches droites et larges. J'ai plaqué d'énormes poches partout, utilisant tous les petits morceaux qui restaient, et même les sacoches que j'avais fabriquées l'an dernier. (*Ma montagne* : 132)

Slake, quant à lui, les achète avec les premières pièces qu'il gagne ou bénéficie de la générosité d'une femme avec qui il a lié connaissance dans le métro. Ces exemples illustrent la différence entre Slake et Sam, l'un voulant vivre dans le métro avant tout pour fuir le monde extérieur, l'autre s'isolant dans la nature en quête d'autonomie par rapport au monde industriel et soucieux d'acquérir des savoir-faire.

2.1.3. Un cas particulier : *Vendredi ou la Vie sauvage*

Le roman de Tournier met en scène un sujet qui vise successivement des objets définissant des PN de base différents. Robinson quitte l'Angleterre avec un objet-valeur précis, l'ascension matérielle et sociale. Ce programme est interrompu par le naufrage. En effet, une fois sur l'île, il n'en est plus explicitement question : il est abandonné pour un autre PN de base, *retour à la civilisation*, qui explique la mise en place d'abord du PN d'usage *survie immédiate*, puis du PN d'usage *départ dans un bateau construit sur place*. A l'occasion du premier, Robinson explore les environs et invente des dispositifs pour manifester sa présence :

(103) Ces armes, ces outils, ces provisions que contenait la cale du navire, Robinson pensait bien qu'il faudrait qu'il se décide à les sauver avant qu'une nouvelle tempête ne les emporte. Mais il espérait toujours n'en avoir pas besoin, parce que — pensait-il — un navire ne tarderait pas à venir le chercher. Aussi consacrait-il tous ses efforts à installer des signaux sur la plage et la falaise. (p. 17)

Il mange la viande du bouc qu'il a assommé presque par hasard et vit de cueillette :

(104) Il se nourrissait au hasard de coquillages, de racines de fougères, de noix de coco, de baies, d'œufs d'oiseau et de tortues. (p. 18)

Mais les secours n'arrivent pas et un autre PN d'usage se met en place :

(105) A la fin, Robinson n'en pouvait plus d'attendre en surveillant l'horizon vide. Il décida donc d'entreprendre la construction d'un bateau assez important pour rejoindre la côte du Chili. (p. 19)

Ce deuxième programme échoue également puisque Robinson réussit à construire un bateau mais ne peut le mettre à l'eau.

Se met alors en place le PN d'usage *organisation* qui consiste à reproduire sur Speranza le monde occidental, à administrer l'île dans la tradition coloniale :

(106) L'île prospérait au soleil, avec ses cultures, ses troupeaux, ses vergers, et les maisons qui s'édifiaient de semaine en semaine. (p. 72)

Ce PN ne diffère guère en fait de ce qu'aurait pu être un PN d'usage pour le PN de base initial de Robinson qui, au début du roman, quitte York pour faire fortune. En fait, il n'apporte à Robinson que tristesse, frustration et folie.

Interrompu par l'explosion, il est remplacé par le PN de base *vie sur l'île*, c'est-à-dire par le choix de la vie sauvage qui rend Robinson enfin heureux. Dans ce changement radical, quel rôle joue Vendredi ? Marie-Thérèse Denizeau[45] définit ce dernier, dans la période précédant l'explosion, comme un sujet déontique, entièrement soumis à la volonté de son maître, et aussi comme un sujet double :

> *En apparence, en présence du maître, il se présente comme un sujet hétéronome, soumis au pouvoir du destinateur. Cependant, Robinson, bien que blanc et plein d'une axiologie sans état d'âme, finit par s'apercevoir que l'esclave dont il ne peut saisir tout à fait la conduite existe sur deux plans : celui, diurne, avoué, du travail, du sujet hétéronome, dans une relation de dépendance où Robinson est le destinateur déclaré, et Vendredi, le serviteur sans vouloir possible, tout entier déterminé par le devoir ; l'autre plan est l'ailleurs, extérieur au monde du travail et des valeurs puritaines du maître.* (1993 : 63)

Dans cet ailleurs, l'Araucan échappe à la dépendance de Robinson par quelques actes subversifs, comme la destruction de la rizière lors d'un jeu avec le chien Tenn qui s'enlise dans la boue :

> (107) Vendredi se pencha vers l'eau sale et dangereuse. Allait-il y sauter pour sauver Tenn ? Il eut une autre idée. Il courut à la vanne qui servait à vider l'eau. Il passa un bâton dans le premier trou de la queue et fit levier de toutes ses forces. Aussitôt l'eau commença à bouillonner de l'autre côté de la vanne, tandis que le niveau de la rizière baissait rapidement. Quelques minutes plus tard toute la rizière était à sec. La récolte était perdue, mais Tenn pouvait atteindre en rampant le pied de la digue.
> Vendredi le laissa à sa toilette et se dirigea en dansant vers la forêt. (p. 80)

La bêtise commise est non volontaire et n'affecte nullement l'indigène. De même, le jeu avec les vêtements de Robinson, l'explosion, semblent l'effet de la nature du jeune Araucan plus que de sa volonté. Après l'explosion[46], Vendredi vit en suivant sa nature, sans manifester de volonté de changer Robinson. On peut donc dire que, vivant au jour le jour, il n'est pas le sujet d'un programme précis interférant avec ceux de Robinson[47] : il

---

[45] Cet article, bien que portant sur *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, présente des analyses tout à fait applicables à *Vendredi ou la Vie sauvage*.

[46] p. 91-146.

[47] A propos de Vendredi après l'explosion, Marie-Thérèse Denizeau fait la remarque suivante : « Après cet ultime acte destructeur, le pouvoir de transformation de Vendredi s'inverse : il reconstruit un univers totalement nouveau. Avec la même absence de vouloir qu'il avait détruit l'ancien, Vendredi organise le nouvel espace vierge de toute civilisation en un monde ordonné par une axiologie inverse de celle du vieux Robinson : le culte aérien et solaire. Mais sans toutefois y participer plus volontairement qu'à son œuvre de destruction. Vendredi se contente d'être, il joue, il poursuit son propre rêve — voler — sans jamais montrer une volonté de transformer le pauvre Robinson devenu son disciple » (1993 : 65).
Elle souligne ainsi que Vendredi est un non-sujet aussi après l'explosion.

n'aide celui-ci que par le simple fait d'exister sous ses yeux. Après l'explosion, Vendredi n'impose pas un quelconque vouloir à son ancien maître ; c'est de son plein gré que Robinson substitue à ses anciens objets de valeur le bonheur de la vie sauvage.

Avec la visée successive par Robinson des deux objets que sont l'administration de l'île et la vie sauvage, chacun étant lié à une philosophie précise[48], le livre de Tournier s'apparente par certains aspects au roman à thèse, enchaînant ce que Susan Suleiman (1983) appelle un apprentissage exemplaire négatif, la vie selon les préceptes de Franklin, avec un apprentissage exemplaire positif, la vie selon Vendredi. La vie sauvage est d'autant plus mise en valeur, positivée, qu'elle est évoquée après la démonstration de la nocivité d'une pensée fondée sur l'enrichissement, le pouvoir et le profit.

Pour conclure, le séjour sur l'île peut être décrit comme mettant en jeu un nombre assez limité de programmes narratifs de base ou d'usage, que l'on retrouve plus ou moins partiellement ou complètement d'un texte à l'autre avec quelques variations dans leur enchaînement syntagmatique. Quand plusieurs programmes se succèdent, qu'ils soient de base ou d'usage, une hiérarchisation s'établit entre eux : le dernier, qui mène à la réussite, est d'autant plus mis en valeur que les précédents se sont révélés inefficaces. Ce que nous avions écrit à propos de la situation finale se retrouve alors ici : deux grandes catégories de romans se dessinent, selon que le robinson choisit comme objet ultime (donc valorisé) la nature ou le retour au monde civilisé. Des valeurs éthiques se dessinent ainsi, le robinson préférant ou la vie en société dans un univers civilisé ou la vie en retrait dans un monde naturel. Enfin, les nombreux sous-programmes d'usage que constituent la réalisation d'un bateau, d'un abri, d'un arc etc. se matérialisent dans des séquences textuelles relevant du narratif ou de la description d'actions dont la prolifération nous semble être une caractéristique du genre, et sur lesquelles nous reviendrons dans le dernier chapitre. Ils installent en même temps des valeurs pragmatiques dans les robinsonnades, que nous détaillerons également plus loin.

---

[48] Engélibert décrit ainsi l'opposition entre ces deux objets : « Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, le substrat nietzschéen fonde la démarche de Robinson. C'est le concept de l'amor fati, on l'a vu, qui informe secrètement son évolution. Et s'il n'y a pas de rationalisme, mais au contraire une apologie nietzschéenne de Dionysos, ne serait-ce qu'à travers la grâce dansante de Vendredi, c'est bien une philosophie en partie explicite qui s'oppose à la conception puritaine de l' "île administrée". Le log-book de Robinson en est l'expression la plus évidente : c'est une pensée de la surface contre la profondeur, du fatum contre le ressentiment, de l'esthétique contre l'économique » (1997 : 145).

2.2. Les modalités

Les modalités qui jouent le plus grand rôle, dans les robinsonnades, sont le vouloir, le pouvoir et le savoir. Le croire et le devoir se manifestent aussi, à un degré moindre ; nous commencerons notre étude par ces derniers.

2.2.1. Le croire et le devoir

2.2.1.1. Le croire

Le croire prend essentiellement la forme de préjugés et de croyances. Les préjugés, opinions préconçues imposées par le milieu d'origine, ont une influence sur le faire des naufragés essentiellement dans *Dans le grand désert* et *Vendredi ou la Vie sauvage.* Dans le premier roman, Mary montre surtout des préjugés racistes qui l'empêchent d'accepter Darkie et de communiquer avec lui. Dans l'extrait suivant, elle est sur le point de rompre toute relation avec l'Aborigène, alors que son frère et elle ne peuvent se passer de lui pour survivre dans le désert :

> (108) Mary regarda le sauvage et vit passer dans ses yeux une lueur d'amusement. Cela l'irrita parce qu'elle en devinait la cause : la voix aiguë, la voix de crécelle de son frère. Tous ses préjugés sociaux et raciaux se cristallisèrent en elle et elle en ressentit un vif dépit. Car c'était une véritable et cruelle humiliation que son frère et elle soient obligés de courir après un sauvage, après un sauvage complètement nu. Elle se saisit de la main de Peter et l'attira à elle. (p. 42)

Les préjugés de la jeune fille, entrant en conflit avec son vouloir, compromettent sa survie. Heureusement, son frère, plus réaliste, maintient le contact avec l'indigène. A la mort de l'Aborigène, Mary change d'attitude :

> (109) Ce fut ce sourire qui brisa le cœur de Mary. Ce dernier sourire de pardon. Il lui sembla qu'auparavant elle avait vu les choses comme à travers un voile mais que maintenant elle les voyait face à face. Et, en cet instant de vérité, tous les interdits et les fausses peurs ancrées en elle furent balayés et elle comprit que ce monde, qu'elle avait cru coupé en deux, communiait d'un seul cœur. (p. 104-105)

Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, les préjugés ne sont pas soulignés aussi explicitement que dans le texte précédent mais se traduisent dans certains choix de

Robinson. La colonisation de l'île, l'imposition au jeune Araucan d'un nom, d'une langue et d'un mode de vie nouveaux, sont autant de preuves de l'ethnocentrisme du naufragé, de sa conviction, transmise par son époque, son milieu, de la supériorité du mode de vie anglais sur les autres :

> (110) Robinson s'était longtemps demandé comment il appellerait l'Indien. Il ne voulait pas lui donner un nom chrétien aussi longtemps qu'il ne serait pas baptisé. Il décida finalement de lui donner le nom du jour où il l'avait recueilli. C'est ainsi que le second habitant de l'île s'appela Vendredi.
> Quelques mois plus tard, Vendredi avait appris assez d'anglais pour comprendre les ordres de son maître. (p. 68)

Ces préjugés aveuglent Robinson jusqu'à l'épisode de l'explosion et l'empêchent de rompre plus tôt avec un mode de vie qui ne lui apporte que contraintes et tristesse.

Quant aux croyances, elles apparaissent dans trois robinsonnades sur sept : *Les Naufragés du Moonraker*, *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Dans le grand désert.* Certaines de ces croyances, qui relèvent de la superstition, se manifestent surtout chez les marins du Moonraker, notamment chez Slush. Ce dernier impressionne Cat en affirmant un peu avant le naufrage que trop d'or porte malheur et que le Moonraker, chargé du précieux métal, est voué à sa perte[49]. Il prétend aussi que tuer un albatros apporte la malchance[50]. O'Shea également, dans le même roman, rêve que sa mère lui annonce qu'il sera sauvé par un bateau, et prend cela comme le présage d'une issue heureuse[51]. Les prédictions pessimistes pourraient être dangereuses pour la réalisation du programme du groupe en démoralisant ce dernier. Mais, dans les deux premiers exemples cités ci-dessus, un marin peu superstitieux en casse l'effet négatif.

D'autres croyances se rattachent à une religion, soit celle du naufragé, soit celle de l'indigène. En ce qui concerne les croyances religieuses du naufragé, dans deux robinsonnades sur trois, elles sont présentées plus comme un obstacle que comme une aide. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, le christianisme est un élément structurant de l'action et de la vie de Robinson sur l'île avant l'explosion, vie dont on a souligné les aspects négatifs. Il est mentionné, entre autres détails, que le naufragé garde une Bible

---

[49] p. 33.
[50] p. 117.
[51] p. 261.

trouvée dans l'épave[52], qu'il en lit tous les matins un passage[53]. Dans sa Charte, il proclame le dimanche jour chômé, pour prier au temple[54]. L'échec de la construction de l'Evasion est même attribué à ses trop nombreuses lectures de l'histoire biblique de l'Arche de Noé[55]. On voit donc que le christianisme n'aide aucunement Robinson sur l'île : d'ailleurs l'explosion qui marque la délivrance du personnage détruit le temple en même temps que tous les autres bâtiments institutionnels. La religion n'est pas présentée plus positivement dans *Dans le grand désert,* et l'attitude missionnaire de Mary vis à vis de Darkie est ridiculisée, comme on le montrera dans le chapitre suivant. Il n'y a que dans *Les Naufragés du Moonraker* que les croyances religieuses sont positives pour la réalisation du programme des naufragés. Les marins manifestent à plusieurs reprises leur foi par la prière, ce qui les aide dans les situations difficiles. Ainsi O'Shea propose de prier pour que l'ultime tentative de faire du feu réussisse :

(111) — Attends, Johnnie, un instant, tu permets ? Accorde-moi un tout petit instant — juste le temps d'une prière. (Sans même attendre la réponse, il s'était jeté à genoux ; il regardait les autres tranquillement, tour à tour.) Dites, vous n'allez pas prier debout, vous autres ?
— Prier, ce n'est pas tellement mon genre, commença par bougonner Willis.
Mais comme chacun s'agenouillait sur le sol et inclinait la tête en silence, Willis finit par faire de même. (p. 123-124)

Quant à Cat, il prononce une prière lors de l'enterrement des restes d'un naufragé retrouvés sur l'île :

(112) Cat avala sa salive. Deux vers lui revenaient en mémoire, deux vers qui l'avaient frappé lors de l'enterrement de son père. Bravement, d'une voix rauque, il s'obligea à les prononcer :
—« Le Seigneur est mon berger. Rien ne saurait me manquer. » (p. 295)

Dans ce roman, la croyance en un Dieu protecteur, surtout vivante chez Kell et O'Shea, aide les marins à garder espoir et soutient l'action du groupe pour la survie.

Même si, jusqu'à présent, nous avons centré nos remarques sur les naufragés, personnages centraux de nos textes, il nous paraît intéressant de noter que les croyances des indigènes peuvent être également mentionnées. Dans *Les Naufragés du Moonraker,*

---

[52] p. 20.
[53] p. 51.
[54] p. 38.
[55] p. 24.

il est question, à plusieurs reprises, de celles des Maoris. Ces derniers croient en particulier aux vertus porte-bonheur d'une pierre verte qui apparaît au début du roman :

(113) — Je crois bien que c'est une amulette, que porte au cou notre ami Gray — ou est-ce que je me trompe ? dit Kell. Un porte-bonheur maori, n'est-ce-pas ? J'en ai entendu parler, là où j'habitais, en Nouvelle-Zélande. Une très belle pierre, à ce qu'on m'avait dit ; de jade, en forme de larme.
Gray décrocha l'amulette de son cou pour la montrer à Kell et Cat.
— Touchez-la. Si, si, touchez.
Cat y risqua un doigt, Kell la saisit franchement.
— Et voilà, déclara Gray en souriant, maintenant vous aurez de la chance pour le restant de la soirée. Quand on la touche le matin, on est paré pour toute la journée.
— J'ai entendu dire que cette pierre est si dure qu'on ne peut ni l'écraser ni même la rayer, dit Kell qui l'examinait avec la plus grande attention. Elle est remarquablement belle, en tout cas[56]. (p. 27-28)

Donnée par Gray à Cat en signe de reconnaissance[57], elle est pour le jeune garçon surtout symbole d'amitié et, en même temps, moyen d'entrer en contact avec un vieux chef maori vivant sur l'île[58]. Mais on voit dans ce court passage situé en fin de roman que Cat n'adhère pas à la croyance maorie :

(114) Cette pierre maorie, il le savait, il ne s'en déferait jamais. Non pas parce qu'elle portait bonheur — ce qui restait d'ailleurs à prouver —, ni même seulement en gage d'amitié (...). (p. 347)

Une certaine neutralité s'installe donc dans le roman à propos de cette croyance maorie, qui n'est ni critiquée ni vraiment prise au sérieux[59] par les personnages du groupe axiologisés positivement.

Dans *Dans le grand désert*, Darkie interprète ce qu'on peut penser être les traces d'un effroi sexuel aperçu dans les yeux de la jeune fille comme l'annonce de sa propre mort :

(115) Pourtant il lui sembla qu'il n'accomplirait jamais la fin de l'épreuve, car il avait vu, dans les yeux de la jeune fille, danser l'Esprit de la mort.
Cette mort qui était le seul ennemi de l'aborigène, sa seule frayeur. Pas de vie future pour lui, pas d'Avalon ni de Valhalla ni d'îles Bienheureuses. C'était peut-être la raison pour laquelle il avait les yeux fixés sur la mort avec une si vigilante constance. Et en tout cas

---

[56] Il est remarquable que Kell ne critique pas plus fortement l'amulette et les croyances qui lui sont liées, alors qu'il attaque violemment la superstition dont fait preuve Slush. Cela traduit chez lui une distinction entre les bonnes croyances, celles qui sont liées à une religion, et les mauvaises croyances, populaires et païennes.
[57] p. 33-34.
[58] p. 210 et 228.
[59] Ce n'est pas le cas pour Billy, le marin qui vole la pierre à Cat au cours du naufrage pour se protéger du malheur. Mais Billy est axiologisé négativement dès le déplacement.

la raison certaine pour laquelle il la craignait avec une terreur dépassant la compréhension de tout homme civilisé. Et ainsi, héritier de toutes ces croyances, l'enfant sauvage tremblait au milieu de la plaine de Sturt, les membres glacés et le corps baigné de petites perles de sueur. (p. 66)

Effectivement, l'Aborigène n'arrive pas à accomplir son épreuve car il tombe malade :

(116) Puis soudain, au beau milieu de sa danse, sans que rien n'eût pu le laisser prévoir, l'enfant sauvage se mit à éternuer, de plus en plus fort, et cela le fit s'arrêter net.
Cette crise eut un effet étonnant sur l'aborigène. Il sembla soudain extrêmement faible. Il passa une main sur son front et vit ses doigts trempés de sueur. Alors une grande frayeur s'empara de lui. Il se rappela ce vieillard de sa tribu qui avait éternué, durant la saison des pluies ; ce vieillard au front moite de fièvre et au corps si décharné à la fin qu'ils n'avaient eu aucune peine à le soulever et à le déposer sur son bûcher funèbre. Il commença à trembler. (p. 87)

Une certaine ambiguïté plane sur cette maladie : est-ce un rhume transmis par Peter ou un effet d'autosuggestion ? Dans le second cas, les croyances de Darkie, en le rendant fragile, seraient dévalorisées.

En comparant ces textes contemporains avec les robinsonnades des XIXe et début du XXe siècles, on constate que les considérations raciales et sociales qui y dominaient sont remises en question du simple fait qu'elles sont présentées comme nuisant à l'action et aux programmes des robinsons. On peut également souligner que le christianisme y est moins présent (trois ouvrages seulement sur sept s'y réfèrent) et, à une exception près, axiologisé négativement. Enfin, il est fait mention des croyances des indigènes, ce qui traduit un souci ethnographique absent des textes plus anciens.

2.2.1.2. Le devoir

Dans les robinsonnades, le devoir prend différentes formes. Il consiste souvent en une nécessité biologique à laquelle il faut se soumettre pour survivre. C'est aussi une contrainte sociale et/ou morale imposée par une loi humaine plus ou moins intégrée. Enfin, il peut s'agir d'une manifestation d'autorité qu'il faut respecter. Les deux dernières formes surtout contribuent à l'axiologisation des romans, dans la mesure où elles apportent des indications sur les normes et les systèmes de valeurs respectés ou transgressés par le personnage. Il est également important de déterminer si le fait même d'agir par devoir est axiologisé positivement ou non. Dans les pages qui suivent, nous ne

traiterons que des cas où cette modalité se manifeste explicitement : verbes tels que *devoir* et *falloir,* termes indiquant une obligation ou une responsabilité, formules injonctives ou légiférantes attribuables au narrateur ou aux personnages, toutes marques sur lesquelles nous reviendrons dans le chapitre suivant.

Les robinsonnades peuvent en fait se classer en deux catégories, selon le degré de présence de cette modalité.

Absence ou présence limitée de la modalité du devoir

Deux textes se caractérisent par l'absence, ou la très faible présence, de cette modalité. *Ma montagne* met en scène un robinson qui ne semble jamais agir par devoir, sans doute parce qu'il quitte volontairement son monde d'origine et est donc beaucoup plus caractérisé par le vouloir. Dans *Le Robinson du métro,* Slake, qui de façon générale agit souvent dans une sorte de semi-inconscience, comme poussé par son instinct, n'est pas non plus mû par le devoir, à une exception près :

(117) Slake commençait maintenant **à se sentir une responsabilité** envers ses deux clients réguliers et même envers quelques autres irréguliers. La dame au béret de laine et l'homme au turban comptaient sur lui pour leur journal, il ne s'agissait pas de les décevoir. (p. 62)

En (117) il s'impose à lui-même une contrainte à la fois sociale et morale, reposant sur le principe affirmant qu'il ne faut pas décevoir ceux qui comptent sur vous.

Dans *Prisonnier des grands lacs* (exemples 118 et 119) et dans *L'Oiseau de mer* (exemples 120 et 121), cette modalité se présente également rarement et prend alors **plutôt** la forme d'une nécessité biologique. Si le robinson veut survivre, il doit agir, ne **pas se** laisser aller :

(118) Il faut que je sois positif, pensa-t-il en se souvenant de Perpich. Je ne peux compter que sur moi-même. Il faut que j'agisse ! (p. 62)

(119) Avec le travail, sa jambe s'était détendue mais elle le faisait toujours souffrir ; il la massa tout en regardant le feu et, pour la première fois depuis l'accident, il fit des projets. Il ne devait plus rester inactif. (p. 108)

(120) L'effort devint difficile, puis douloureux et enfin atroce. C'était une course sans fin. Un sprint suivant l'autre. Obstinément, elle tint bon, parce qu'elle savait que sa vie était en

jeu. Elle devait ignorer la douleur quand elle respirait et l'incroyable froid qui brûlait sa nuque. L'esprit étrangement lucide malgré la souffrance, elle nagea.
Elle pensa à son père, au voilier qu'elle avait trouvé et qui l'attendait à quai. Elle pensa à la maison de Victoria. En fin de compte, elle se souciait peu de tout ça. Ce qui comptait, c'était de rester en vie. (p. 17)

(121) Dans la journée, elle s'imposa un nouveau credo : soigner sa douleur par le mépris. Si son pied blessé l'empêchait de marcher vite, il ne l'arrêterait pas. D'ailleurs, plus rien ne l'arrêterait. Si une tâche devait être accomplie, elle le serait. Douleur ou pas. Le jeu — le vrai jeu — valait la peine d'être joué. Il lui restait quelques mois avant l'hiver. Quelques mois à vivre.
Si elle devait mourir d'ici là, ce ne serait pas sans une lutte acharnée ! (p. 182)

Deux remarques s'imposent à partir de ces exemples. D'une part, la contrainte est complètement intégrée par le robinson si bien qu'il est difficile de distinguer le devoir-faire et le vouloir-faire. D'autre part, le devoir compris comme nécessité biologique peut renvoyer implicitement à un devoir moral : la doxa valorise en effet la lutte contre la mort et dévalorise le suicide et le désespoir.

Présence forte du devoir

Dans les textes où il est plus présent, le devoir peut être diversement axiologisé, selon le rôle qu'il joue par rapport à la réalisation du programme des robinsons.

Dans certains cas, il est dévalorisé. *Dans le grand désert* et *Vendredi ou la Vie sauvage* se ressemblent dans la mesure où, dans la première partie du roman, Mary et Robinson, fortement déterminés par le devoir, compromettent leurs chances de survie en suivant des principes inadaptés à leur nouvel environnement. Dans les deux cas, l'arrivée des indigènes Darkie et Vendredi les sauve en remettant en cause leur système de valeurs.

Au début de *Dans le grand désert*, Mary se plie au devoir de plusieurs manières. En tant qu'aînée, le devoir familial l'investit d'une responsabilité vis à vis de son frère et elle se doit de jouer le rôle de mère en l'absence des parents, comme on l'a lu en (5). Elle se conforme aussi aux principes sociaux qui dictent la conduite d'une jeune fille bien élevée. Ainsi, il ne se fait pas de demander de la nourriture, si bien que c'est son frère qui s'en charge :

(122) Il allait maintenant faire quelque chose que sa sœur ne pouvait se résoudre à faire elle-même : il allait mendier de la nourriture. (p. 49-50)

En tant que jeune fille, elle doit également se tenir à l'écart des garçons :

(123) Mary les observait, mourant d'envie de se joindre à eux. Si elle avait eu un an de moins (quand on la prenait encore pour un garçon manqué), elle n'aurait pas hésité. Mais maintenant ce n'était plus possible. Elle avait grandi, elle était une jeune fille. Peut-être pas suffisamment aguerrie encore pour réprimer complètement ce désir instinctif de se joindre à eux, d'envoyer promener toutes les conventions pour être de la fête. Mais ce désir, elle parvint à le dominer et elle resta à l'écart, la mine grondeuse, si grondeuse qu'elle s'approcha finalement de son frère et le prit par la main.
— Ça suffit, Peter. (p. 36)

On voit, dans cet exemple, combien devoir et vouloir entrent en conflit chez Mary, ce qui se lit aussi dans l'extrait suivant :

(124) La jalousie était ancrée très profondément dans son cœur. Elle percevait cet appel magnétique qui électrisait les garçons. Ah ! que n'aurait-elle donné pour être un garçon, elle aussi ! (p. 52)

Si en (5) et (122) Mary semble avoir bien intégré la loi sociale, elle manifeste plus de réticence en (123) et (124).

Enfin, elle s'impose un devoir par religion puisque, trouvant la nudité de Darkie peu convenable, elle s'attribue le rôle de missionnaire :

(125) Elle se dit que ce n'était pas de sa faute s'il était nu ; qu'il devait être l'un de ces peuples perdus pour lesquels on priait à l'église. L'un de ceux qui ignoraient la Parole du Seigneur, les missionnaires n'avaient pas encore semé le bon grain. (...) Soudain une idée lui vint ; ou plutôt un éclair, un éclair d'inspiration : elle serait le premier missionnaire australien.
Pour être missionnaire, savait-elle, il fallait se sacrifier pour autrui. Alors, pendant que les garçons étaient occupés à disperser les cendres du foyer, elle s'éloigna de manière à être cachée derrière la paroi de l'aiguille, releva ses jupes et ôta sa culotte.
Puis elle revint vers le sauvage et lui toucha l'épaule.
Elle se sentait pleine de compassion, de charité, de vertu. Comme un haut dignitaire porteur d'un cadeau extrêmement précieux, elle offrit à l'enfant sauvage impudique sa culotte de dentelle. (p. 59-60)

Non contente d'agir conformément au devoir, elle incarne elle-même le devoir puisqu'elle dicte son comportement à son frère, se faisant le relais des conventions sociales : elle lui ordonne à deux reprises de s'habiller[60], elle le réprimande parce qu'il

[60] p. 58 et p. 83.

renifle[61]. Elle tente d'exercer aussi son autorité sur Darkie, qu'elle veut habiller en lui offrant sa culotte. Tous ces principes qui guident le comportement de Mary sont disqualifiés parce qu'ils n'ont plus de sens dans le nouvel univers où évoluent les enfants : il peut paraître stupide au lecteur de ne pas oser demander de la nourriture à un indigène alors que l'on est perdu sans provisions dans le désert, tout comme d'interdire de renifler à son frère alors qu'on lutte pour la survie.

Le contraste est grand entre le système de valeurs à la base du devoir de Mary, fait de conventions sociales toutes relatives et déplacées dans le monde du désert, qu'elle pourrait donc abandonner sans conséquences négatives, et celui de Darkie, beaucoup plus assumé, incorporé, fondé sur le respect et la sauvegarde d'autrui :

(126) Ils avaient, décida-t-il, non seulement une apparence bizarre mais en plus il se rendait compte qu'ils étaient incroyablement maladroits, ignorants, inexpérimentés, complètement incapables de se suffire à eux-mêmes. (...) S'il ne veillait pas sur eux, ils étaient promis à une mort certaine. (...) Les gens de son peuple acceptaient les individus tels qu'ils étaient. Ne fallait-il pas mieux aider les déshérités que les critiquer ? (p. 49)

(127) Alors il sut ce qu'il devait faire. Il devait conduire les étrangers en lieu sûr, dans la vallée des eaux-sous-la-terre, terme de son périple. (p. 68)

L'événement qui introduit un changement chez Mary est la mort de Darkie puisqu'à partir de ce moment, son faire n'est plus régi par les règles de son monde antérieur. Cette remarque, en fin de roman, à propos d'une robe déchirée en est un exemple :

(128) Une semaine auparavant, rien de pire n'aurait pu arriver à Mary. Mais maintenant, le premier choc passé, elle se sentit étrangement libre, plus préoccupée par le sort de l'ourson que par sa nudité. (p. 129-130)

La jeune fille vit cela comme une libération, et le séjour dans le désert lui apporte ainsi une légèreté inconnue auparavant.

Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, le faire de Robinson avant l'explosion est également modalisé par le devoir :

(129) Le galion imaginaire était un sérieux avertissement. Il fallait se ressaisir, travailler, prendre son propre destin en main. (p. 28)

(130) Un jour qu'il avait cassé sa bêche et laissé échapper sa meilleure chèvre laitière,

[61] p. 80.

> Robinson céda au découragement. Il reprit le chemin de la souille. (...) Il oublia l'île avec ses vautours, ses vampires et ses pieuvres. Il se croyait redevenu un tout petit enfant chez son père qui était drapier à York ; il croyait entendre les voix de ses parents et de ses frères et sœurs. Il comprit ainsi que le danger de la paresse, du découragement et du désespoir le menaçait toujours, et qu'il devrait travailler sans relâche pour y échapper. (p. 33)

L'alternative qui s'offre à ce moment à lui est ou la folie et la mort, ou le travail, d'où la nécessité pour survivre de se discipliner, de s'organiser. Nécessité biologique et devoir défini par les valeurs puritaines et colonisatrices de travail, d'économie, de domestication et d'exploitation de la nature se confondent alors pour lui. Pour être sûr de ne pas sortir du droit chemin, Robinson se donne des lois en rédigeant une Charte et inscrit les préceptes de Franklin dans son environnement immédiat pour ne pas les oublier. Mais les obligations qu'il s'impose lui pèsent de plus en plus et le texte souligne le désaccord intérieur qui s'installe dans le personnage :

(131) 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. (p. 51)

(132) Souvent Robinson en avait assez de tous ces travaux et de toutes ces obligations. (p. 52)

(133) (...) Robinson se demanda une fois de plus pourquoi il s'imposait tous ces efforts. (p. 59)

L'explosion, en détruisant son univers, l'aide à se soustraire aux valeurs civilisées inadaptées à l'île et à trouver avec l'aide de Vendredi un mode de vie mieux adapté et caractérisé par l'hédonisme et le refus de la contrainte. Ainsi, le devoir lié au travail disparaît après cet épisode, au bénéfice de Robinson qui s'en épanouit d'autant mieux.

Ces deux romans opposent donc le devoir et les contraintes au bien-être et à l'hédonisme : cela est beaucoup plus marqué toutefois dans le deuxième que dans le premier.

Mais, dans d'autres robinsonnades, le devoir est valorisé, notamment dans *Les Naufragés du Moonraker* où il est incarné essentiellement par Kell, ce qui, avec d'autres caractéristiques évoquées ailleurs (description physique, manifestation forte du vouloir), renforce le statut de chef de ce dernier.

Dans ce roman, la nécessité biologique que constitue la lutte pour la survie est souvent

associée au devoir moral de garder espoir, comme cela est exprimé par O'Shea (134) ou Kell (135) :

(134) Seulement voilà, il faut se nourrir, ou bien crever — tu es d'accord ? Et dans l'affaire, si on y réfléchit, on n'a pas tellement le choix, qu'en penses-tu ? (p. 150)

(135) — Il ne faut jamais laisser tout à fait l'espoir mourir en soi, dit soudain Kell, dans un effort pour libérer l'adolescent de la prison de désespérance dans laquelle il s'était laissé enfermer. Tant qu'il y a un souffle de vie, il y a place pour de l'espoir. (p. 313)

L'origine du devoir, c'est à dire les systèmes de valeurs de référence des personnages, est religieuse et humaniste, comme le montre la dernière réplique de Kell dans l'exemple ci-dessous, où l'on constate que nécessité biologique et devoir moral et religieux coïncident :

(136) — (...) Nous n'avons que deux mots d'ordre à suivre, ici : survivre, chaque jour, et préparer l'avenir.
— Préparer l'avenir, reprit amèrement Willis. Quel avenir ?
Kell avait repris son ouvrage.
— Nous avons un avenir. Il faut avoir confiance dans le Créateur, et dans notre volonté, aussi. (p. 280)

Dans ce livre, le devoir est également présent sous une autre forme, celle de l'autorité à laquelle il s'agit d'obéir. Cette autorité est surtout incarnée par Kell qui énonce les règles de vie, les principes à respecter[62] :

(137) Gullitt s'apprêtait à répondre quelque chose de bien senti, mais Kell coupa net :
— La discussion est close, et que je n'entende plus parler de cette façon ! Nous sommes ici pour un bon bout de temps, dites-vous bien, et notre seule force est de rester unis. (p. 114)

(138) Il faut reconnaître, dit aussitôt Kell, que ce n'est pas en restant assis à se ronger les sangs qu'on arrive à grand-chose, généralement. (p. 135)

Cette attitude directive est appréciée par certains naufragés comme en (139), et critiquée par d'autres comme en (140) :

(139) Tu l'aimes bien, M. Kell, n'est-ce pas ? demanda Gray sans lever les yeux de son ouvrage.

---

[62] Nous étudions en détail la manifestation linguistique de cette attitude normative dans une partie ultérieure consacrée aux voix de personnages.

— Oui, dit Cat, il est bien, je trouve. Je ne sais pas, il est un peu comme un capitaine sur un bateau. Il a toujours l'air de savoir ce qu'il faut faire. Et surtout, il sait comment faire faire aux autres ce qu'ils doivent faire. (p. 196)

(140) — Si vous voulez savoir, explosa Slush, c'est qu'on en a marre, aussi, de s'entendre dire à tout bout de champ qu'il faut faire ceci, qu'il faut faire cela, et encore cela, simplement parce qu'à votre avis c'est ce que nous devons faire. (p. 234)

Ceux qui se révoltent contre le chef, comme Slush, échouent dans leur programme de survie alors que ceux qui le suivent réussissent : c'est en effet Kell, par sa volonté inébranlable et par les règles qu'il impose au groupe, qui est à l'origine de l'issue heureuse de l'aventure. *Les Naufragés du Moonraker*, contrairement aux deux romans précédents, peut se lire comme une apologie du devoir.

Le devoir est finalement peu présent dans les robinsonnades contemporaines pour la jeunesse, excepté dans le dernier exemple que nous avons traité. Il est même axiologisé négativement dans *Dans le grand désert* et *Vendredi ou la Vie sauvage*, ce qui constitue une nette évolution par rapport aux textes relevant du genre du XIXe siècle et de la première moitié du XXe.

2.2.2. Le vouloir

Nous avons constaté, en étudiant les programmes narratifs des robinsons, le rôle fédérateur du vouloir. Comme le remarque Philippe Hamon,

> *la mention du vouloir-faire d'un personnage est, souvent, une obligation d'ordre purement narratif, mais à implications distributionnelles : déclencher un programme au début du roman, (ou d'une séquence autonome du roman), le réactiver à des moments de crise importants, le rappeler à la fin du moment où il triomphe et s'actualise en actes, ou échoue. Le mentionner ici ou là dans un roman, c'est donc référer le lecteur à une permanence, à la globalité d'une structure narrative, c'est donc construire un système d'appels et de rappels, une cohérence, celle d'une « personne » et celle d'un récit, en référant un sujet à son projet, des causes à des conséquences ou des conséquences à une cause.* (1983 : 237)

Mais cette modalité, si elle affecte fortement le faire des robinsons, n'est pas constante : le vouloir est parfois soumis à des défaillances, à des variations.

En premier lieu, le vouloir du robinson hésite parfois entre deux objets. Par exemple, Sam remet en cause son programme à l'approche de l'hiver, qui s'annonce une période difficile :

(141) Je dois avouer que je commençais à me demander si je n'aurais pas dû rentrer chez mes parents pour l'hiver, et revenir au printemps. (*Ma montagne* : 111)

Plus loin, en fin de roman, la vie sauvage en solitaire ne semble plus prise comme but ultime. En (142), le jeune garçon, évoquant un rêve où Terrible, son faucon dressé, lui a parlé, est très explicite :

(142) Et puis j'ai pensé aux mots que Terrible avait prononcés dans ma tête : « Tu veux qu'on te trouve », et j'ai commencé à m'interroger. J'avais recherché la compagnie d'un être humain. Ça ne serait pas arrivé un an plus tôt. (*Ma montagne* : 201)

De tels passages montrent une certaine ambiguïté de Sam par rapport à son expérience de vie sauvage : il la poursuit, tout en acceptant peu à peu de nouer des relations avec l'extérieur. Ces hésitations, ces changements sont rendus possibles par la situation particulière du jeune garçon, qui est un robinson volontaire, installé à proximité de l'univers civilisé.

En second lieu, le vouloir est parfois intermittent. En effet, les robinsons ne sont pas nécessairement sujets dès leur arrivée en terre d'aventure, ni de manière continue tout au long des romans. Il leur arrive aussi d'être des non-sujets, c'est-à-dire ne pas manifester de vouloir, comme dans ce souvenir servant de contre-exemple à Hélène, où des femmes rescapées d'un accident d'avion meurent à cause de leur inertie, de leur passivité :

(143) Ces deux femmes en bonne santé et valides avaient joué aux cartes en attendant les secours.
Elles auraient pu construire un abri, faire du feu, du thé et se réchauffer. Elles avaient de l'essence, des outils, un stock de métal, des vêtements et du cuir. Elles auraient pu se manifester par un signal de fumée. Confectionner des raquettes. Des skis. Explorer les environs.
Elles ne l'avaient pas fait.
Elles avaient attendu, en jouant aux cartes, de plus en plus faibles à mesure que les semaines s'écoulaient. (*L'Oiseau de mer* : 68)

C'est souvent juste après l'accident ou l'arrivée dans le nouveau lieu que le robinson, sous le choc, dans une sorte d'état second, est un non-sujet. Brian par exemple, après l'accident, est affaibli et reste passif, entre veille et sommeil[63]. Slake est dans un état comparable lors de ses premières heures dans le métro, comme on l'a déjà noté plus

[63] p. 39-49.

haut. Un peu plus loin dans le roman, du statut de non-sujet, le jeune garçon passe même à celui de sujet zéro[64] :

(144) (...) Slake était arrivé à une décision : ne pas retourner à l'école, ne retourner nulle part. Ce n'était pas vraiment une décision, plutôt le contraire même : une non-décision, l'absence et l'arrêt de toute volonté et de tout mouvement. (p. 38)

De même Robinson, dans les toutes premières heures de son arrivée sur l'île, est un non-sujet :

(145) Robinson était accablé de tristesse et de fatigue. En errant au pied du grand rocher, il découvrit une espèce d'ananas sauvage qu'il découpa avec son couteau de poche et qu'il mangea. Puis il se glissa sur une pierre et s'endormit. (p. 14)

Il se nourrit d'un fruit qu'il trouve par hasard, tout comme l'héroïne de *L'Oiseau de mer*, au début de son séjour, boit directement la rosée sur les plantes :

(146) Elle se sentit stupide à laper les fougères comme un chat. (p. 31)

C'est l'instinct de survie et non leur volonté qui fait agir ces deux personnages.

Même en cours de séjour, le vouloir n'est pas toujours constant. Sur le plan figuratif, ses défaillances sont, en général, liés à des états psychologiques précis. Dans le roman de Tournier, après l'échec de la construction de *l'Evasion,* c'est par découragement et dépression que Robinson redevient un non-sujet en se réfugiant dans la souille :

(147) Découragé par l'échec de *L'Evasion*, Robinson avait eu l'occasion de suivre un jour un troupeau de pécaris qu'il avait vus s'enfouir ainsi dans leur souille. Il était si triste et si fatigué qu'il avait eu envie de faire comme ces animaux. Il avait enlevé ses vêtements, et il s'était laissé glisser dans la boue fraîche, en ne laissant passer à la surface que son nez, ses yeux et sa bouche. Il passait des journées entières, couché ainsi au milieu des lentilles d'eau, des nénuphars et des œufs de grenouilles. (p. 25)

Le sentiment de solitude le conduit aussi à l'animalité :

(148) La vie suivait son cours, mais Robinson éprouvait de plus en plus le besoin de mieux organiser son emploi du temps. Il avait toujours peur de retomber dans la souille, et peut-être de devenir comme une bête. C'est très difficile de rester un homme quand personne n'est là pour vous y aider ! (p. 37)

---

[64] Pour Jean-Claude Coquet, le sujet-zéro choisit de ne mener à bien aucun projet : « On aura reconnu le sujet zéro dans cet actant qui n'introduit aucun programme de quête (quelles que soient les raisons qu'il peut invoquer, ou qu'on puisse lui attribuer : le refus, le renoncement, l'abstention etc. » (1984 : 102).

En comparant un peu plus loin le visage du naufragé à un masque de bois, le narrateur souligne à nouveau la déshumanisation engendrée par la solitude qui entraîne tristesse, régression et dépression, toutes susceptibles de mener le naufragé au désespoir et à l'aboulie :

(149) (...) il ne savait plus sourire. Il avait l'impression maintenant d'avoir une figure en bois, un masque immobile, figé dans une expression maussade. A force de réfléchir, il finit par comprendre ce qui lui arrivait. C'était parce qu'il était seul. Depuis trop longtemps il n'avait personne à qui sourire, et il ne savait plus. (p. 49-50)

Même quand Robinson se ressaisit et s'oblige à un travail intensif dans la partie du roman nommée par Arlette Bouloumié (1991 : 39) l'île administrée[65], il lui arrive de manière intermittente de retrouver l'état de non-sujet chaque fois qu'il se glisse dans la grotte en un *regressus ad uterum*[66].

De même, Slake est caractérisé par l'aboulie à la fin de *Le Robinson du métro :*

(150) Tout d'abord, Slake resta dans sa grotte, cloué par l'anxiété. Il demeurait assis sans bouger contre le mur de l'hôtel Commodore, qui bientôt posséderait à nouveau une chambre inhabitée. Ou une tombe ?
Au soir du second jour, Slake n'avait rien mangé depuis plus de trente heures. Ce manque de nourriture venait s'ajouter à la fatigue de sa longue nuit en train le jour de l'accident. Slake avait froid et se sentait affaibli. Vers minuit, son mal qui jusque là n'avait été que de la peur se compliqua de fièvre et de frissons. Slake grelottait. Il se couvrit de couches de journaux, puis eut trop chaud et les arracha. Il avait le ventre vide mais n'avait pas faim. Il mourait de soif mais n'osait pas aller remplir ses boîtes d'eau. Il ne bougerait pas de chez lui. On aurait pu murer son trou pendant qu'il était parti. (p. 136)

L'échec du programme de Slake est causé par la peur qui le paralyse et contribue à son affaiblissement physique.

Brian et Hélène, sont également parfois des non-sujets :

(151) Le sauvetage manqué l'avait laissé abattu. Complètement démuni. Le reste de cette journée, il avait perdu courage, allant même jusqu'à oublier d'alimenter son feu, de manger un œuf de tortue. Il était vaincu. (*Prisonnier des grands lacs* : 136)

---

[65] Pour étudier *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, elle propose plusieurs types de découpage dont cette structure ternaire :
— île niée (avec l'échec de *l'Evasion* et l'épisode de la souille : degré zéro de la vie insulaire) ;
— île administrée (jusqu'à l'explosion, sans ou avec Vendredi) ;
— île solaire, liée au retour à la vie sauvage.

[66] p. 53-56, 58-59, 77-80.

(152) Et soudain, elle fut dans une colère noire contre elle-même. Plus elle regardait cette corde, plus elle était furieuse. Si sa cheville n'avait pas été si mal en point, elle aurait donné des coups de pied dans le tronc.
— Tu n'es qu'une idiote ! s'écria-t-elle.
Elle avait une corde ! Il y a longtemps qu'elle aurait pu faire du feu ! Elle en aurait pleuré ! Combien de jours avait-elle perdu à jouer aux échecs ? Elle ne savait même plus. Comme ces deux femmes momifiées dans leur avion, leur jeu de cartes à la main ! *(L'Oiseau de mer* : 181)

Dans *Dans le grand désert*, Mary est comme transformée en non-sujet par la seule présence de Darkie, qui bouleverse tous ses repères. L'extrait suivant la montre incapable de prendre une décision quand le jeune Aborigène, qui constitue leur seule chance de survie, s'éloigne après leur première rencontre :

(153) Peter réagit le premier.
— Mary, dit-il d'une voix blanche, il est parti.
La fillette ne répondit rien. Elle était en proie à des sentiments contradictoires. Soulagement que l'enfant sauvage tout nu ait disparu et regret de ne pas lui avoir demandé son aide. Peur que personne ne puisse plus les aider et intuition que, si quelqu'un le pouvait, ce ne serait personne d'autre que le sauvage. Il y avait seulement deux jours elle aurait su comment agir. Comment agir pour le mieux. Mais que faire maintenant et où était le mieux ? Elle enfouit son visage dans ses mains. Ce fut Peter qui entraîna sa sœur. (...)
— Allons, Mary, souffla-t-il, courons-lui après. (p. 40-41)

Ensuite, ignorant tout de la vie dans le désert, elle suit l'Aborigène et ne prend aucune initiative, ce que (154) et (155) soulignent, avec un évident sexisme dans le deuxième exemple :

(154) Elle attendit passivement la suite des événements. (p. 39)

(155) Il y avait quelques semaines elle aurait su quelle décision prendre. Mais ici, en plein désert, tout semblait vide de sens. Ne sachant que faire, que penser, elle décida, poussée par son instinct de femme, d'attendre passivement la suite des événements. (p. 56)

Dans *Les Naufragés du Moonraker,* il arrive aussi que les rescapés soient des non-sujets :

(156) Cette hantise de mourir l'un après l'autre, et la hantise d'être le dernier, tous l'éprouvaient à présent, depuis la mort de Willis. Ils étaient à la merci de la moindre infection, de la moindre épidémie, au fond. Alors...
Alors, petit à petit, ils s'étaient mis à bâcler leur travail, à ne plus faire les choses qu'à demi, ou pas du tout. Lorsqu'ils sortaient, Gray, O'Shea et Cat allaient le plus souvent traîner sur la grève, indifférents au vent qui les glaçait jusqu'à l'os, le regard perdu dans le vague. A l'intérieur de la cabane, ils se pelotonnaient près du feu, passifs, à contempler les flammes.

> Ils n'échangeaient plus que quelques rares paroles, hargneuses, ou des injures gratuites. Un rien déclenchait une querelle, brève et mesquine, puis ils retombaient dans leur apathie. (p. 309-310)

Kell est le seul à manifester un vouloir tout au long du roman, à ne jamais être atteint par le découragement. En fait le vouloir du groupe lui a été délégué au début du séjour sur l'île par Chance, le second du navire :

> (157) Ici, nous devons nous fier à quelqu'un qui a de l'expérience, et qui sait ce que c'est que de survivre avec trois fois rien. (D'un geste de bras il désignait Kell). Il nous faut quelqu'un qui ait de la ressource. Je m'en remettrai aux décisions que prendra M. Kell. (p. 108)

Kell n'est pas un chef institutionnel, mais, à cause de son expérience, il se voit déléguer le pouvoir, ce qu'il accepte en ces termes :

> (158) J'en ai suffisamment bavé pour en savoir un bout sur ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire si l'on tient à sa peau. Et c'est pourquoi je me propose de prendre la responsabilité de notre groupe. (p. 109)

Dans tous ces romans, l'absence de vouloir en cours d'aventure est momentanée ou épisodique, si bien que les robinsons arrivent quand même au bout de leur programme. Dans *Le Robinson du métro* toutefois, l'absence de vouloir finale aurait pu entraîner la mort de Slake s'il n'y avait pas eu d'intervention extérieure. L'adolescent, accablé par la nouvelle de la destruction sans doute proche de sa grotte, sombre dans l'aboulie[67]. Il se met ainsi en danger et ne doit d'échapper à la mort qu'à une intervention extérieure, celle du conducteur de métro qui le ramasse sur la voie.

En conclusion, on peut remarquer que, dans les robinsonnades, la disparition, même momentanée, du vouloir met les personnages en danger en les livrant à la dépression, à la folie, voire à la mort. Ceci constitue une manière d'axiologiser positivement la volonté, qui seule permet aux naufragés de se sortir de leur situation difficile, et tous les romans, à l'exception de *Le Robinson du métro*, sont à la gloire de la volonté humaine, conformément à la doxa (la volonté triomphe de tous les obstacles, qui veut peut etc.). De plus, *Les Naufragés du Moonraker* véhicule une idéologie de l'homme fort, du chef, dans la mesure où le groupe de naufragés survit essentiellement grâce au vouloir d'un seul homme à qui tout pouvoir a été confié.

---

[67] p. 136.

2.2.3. Le pouvoir

Le pouvoir est une modalité particulièrement importante dans ces textes. De manière générale, les robinsons du corpus se caractérisent par leur capacité à trouver les moyens d'agir conformément à leur vouloir, même si parfois ils sont momentanément mis en échec. Ce pouvoir (ou cette absence de pouvoir) peut dépendre d'autres modalités, comme par exemple le vouloir et le savoir, et dans ce cas, sur le plan figuratif, apparaître sous forme de caractéristiques psychologiques ou cognitives : par exemple, le personnage a du pouvoir parce qu'il est volontaire, courageux, instruit. Il peut aussi s'incarner en des acteurs autonomes, adjuvants et opposants[68]. Le premier aspect étant traité avec les autres modalités, nous nous attacherons plutôt ici au second en étudiant comment le genre investit ces catégories d'opposant et d'adjuvant.

2.2.3.1. Opposants

Nous distinguons opposants humains et non-humains.

Opposants non-humains

Nous considérons que la nature, dans certains cas, est un opposant. Ce faisant, nous prenons le terme greimasien dans une acception large, dans la mesure où on ne peut parler, au sujet de la nature, de volonté délibérée de nuire. Si elle est un obstacle, c'est simplement parce que certains de ses éléments posent problème au naufragé. Les deux principaux sont les éléments naturels et les animaux.

En ce qui concerne les phénomènes naturels, quand les robinsonnades se situent dans une contrée au climat défavorable, les naufragés en souffrent, surtout au début du séjour :

(159) Elle savait que comme elle il devait cruellement souffrir de la faim et de la soif, qu'il devait être au bord de l'épuisement. Elle savait que sa bouche, comme la sienne, devait

[68] Dans ces lignes, conformément aux définitions de Greimas et Courtés (1993 : 10 et 262), nous réservons les termes *opposant* et *adjuvant* à l'incarnation du non-pouvoir faire ou du pouvoir-faire du sujet dans un acteur autonome. Notons qu'il est souvent difficile de dissocier éléments externes et internes. Par exemple, si un ours menaçant surgit devant le robinson au détour d'une forêt, il constitue un obstacle externe objectif qui menace la survie du sujet. Si en plus le naufragé éprouve une grande peur qui le paralyse un moment, l'obstacle externe se double d'un obstacle interne.

lui sembler bourrée d'ouate brûlante. Mais il n'y avait rien à faire. Elle en vint à se demander s'il ne serait pas bon qu'ils imitent les chiens en laissant sortir et pendre leurs langues pantelantes. (*Dans le grand désert* : 44)

Mais généralement, ils apprennent à s'adapter aux conditions climatiques et à en éviter les désagréments :

(160) Quand les vents tournaient et que l'air sentait la neige, je restais dans mon arbre, parce que je m'étais perdu dans un blizzard un après-midi et que j'avais dû me terrer sous une corniche rocheuse jusqu'à ce que je puisse voir où j'allais. Ce jour-là les vents étaient si violents que je ne pouvais pas avancer contre eux, alors j'ai rampé sous cette corniche. Pendant des heures je me suis demandé si j'arriverais à me sortir de là quand la tempête serait passée. Heureusement je n'ai eu qu'à passer à travers trente centimètres de neige. Pourtant, cela m'a appris à rester à la maison quand l'air annonçait « neige ». (*Ma montagne* : 165)

Dans les robinsonnades où le climat se montre globalement favorable, quelques manifestations imprévisibles, brutales, mettent cependant ponctuellement l'homme à l'épreuve. Elles apparaissent dans *Ma Montagne*[69], mais surtout dans *Prisonnier des grands lacs*[70] et *L'Oiseau de mer*[71], dans des scènes de tornade et de tempête qui présentent toute une série de points communs et remplissent deux fonctions axiologiques.

D'abord, ces scènes relativisent la place de l'homme dans l'univers en montrant que la nature est la plus forte[72]. Celle-ci se déchaîne, en effet, avec une grande violence dans les deux romans :

(161) Le vent frappa à nouveau, par rafales puissantes qui déchiraient tout sur leur passage.

---

[69] p. 7-10.
[70] p. 171-175.
[71] p. 154-172.
[72] La dimension religieuse est absente de ces scènes, alors qu'elle très fortement ancrée dans des scènes similaires de robinsonnades du XIXe siècle, comme dans cet extrait de *Le Petit Robinson des demoiselles* : « Bientôt, cependant, une nouvelle secousse qui ébranle l'arbre où elle s'est réfugiée, les éclats de la foudre et les tendres gémissements du pauvre Azor qui se presse à ses côtés, la font sortir de cet état d'anéantissement ; mais cette fois, au lieu de se livrer à des craintes immodérées, comme celles qui l'ont frappée d'abord, elle élève sa pensée vers le ciel, et soudain ses terreurs disparaissent ; elle se souvient que Dieu, d'un seul regard, peut arrêter cet affreux bouleversement de la nature, et les prières qu'elle lui adresse lui rendent le calme et l'espérance. Excédée de fatigue et se confiant dans cette divine Providence, qui déjà avait sauvé si miraculeusement ses jours, elle s'endormit au milieu du bruit du tonnerre et des vents en fureur, et lorsque le lendemain, à son réveil, elle sortit de son arbre, tout était rentré dans l'ordre (...). A ce riant spectacle, Emma offrit à Dieu mille actions de grâces (...). » (s.d. : 82-83).
Dans ces lignes Dieu est à l'origine du phénomène et de l'arrêt de celui-ci ; cet arrêt apparaît à Emma comme un signe de mansuétude méritant des remerciements.

Brian entendit des arbres craquer, se sentit happé et s'agrippa aux rochers pour se maintenir à terre. Il ne pensait à rien, se préoccupant seulement de se retenir aux rochers.
Enfin, le vent souffla vers le lac.
Il y eut des bruits d'eau aspirée, un grondement de tonnerre. Le lac était comme déchiré par les rafales de vent, l'eau claquait violemment en grosses vagues qui se heurtaient les unes les autres avec rage, puis s'élevaient dans le ciel comme une colonne de lumière.
C'était beau et terrible à la fois. (*Prisonnier des grands lacs* : 173)

(162) Il y eut une seconde explosion. Telle une main griffue surgissant de terre, une colonne de vapeur fusa de l'autre côté du rocher à cuisiner.
La vague entraîna Hélène et le bateau sur la corniche. Il y eut un moment de confusion et de fracas, puis le calme revint.
Tout ruisselait d'écume.
Etendu sur le flanc, *L'Oiseau de mer* était resté calé entre le rocher et le monolithe. Hélène se cramponnait au banc. Les vagues venaient et repartaient, menaçant de l'emporter, mais elle tenait bon. Il y eut des martèlements contre le bateau, plus bas. Du bois brûlé, des branches de pin, des feuilles en forme d'ombrelles — tout se précipitait. (*L'Oiseau de mer* : 165)

Dans les deux cas, les conséquences matérielles sont graves et les œuvres du robinson ne résistent pas :

(163) Projeté contre le mur de feuillage comme un vieux chiffon, le garçon sentit à nouveau une douleur lui déchirer les côtes, puis il fut plaqué à terre une fois encore tandis que le vent arrachait le mur, emportait son lit, son arc. Tout. Pour les lancer loin dans le lac. (*Prisonnier des grands lacs* : 173)

(164) Puis, le refuge se désintégra. Les morceaux s'éparpillèrent de tous côtés et au même moment, une masse d'eau blanchâtre envahit la corniche en tourbillonnant.
Comme la neige qu'on fait glisser hors du trottoir avec une pelle, l'eau balaya tout sur son passage. La demeure d'Hélène, en petits morceaux, tournoyait en l'air. (*L'Oiseau de mer* : 164-165)

Un constat final montre l'ampleur des dégâts et indique que le naufragé revient à son dénuement initial :

(165) De l'endroit où son feu brûlait quelques minutes plus tôt, il ne restait rien, pas la moindre étincelle. Rien de son abri non plus, de son arc, ou de son lit. Même l'oiseau avait disparu.
« Je suis retourné à zéro, se dit-il. Au point où j'en étais au moment de l'accident d'avion. Exactement au même point ! » (*Prisonnier des grands lacs* : 174)

(166) De l'abri d'Hélène, il ne restait qu'une tache brune à l'emplacement du feu. Plus loin, quelques lambeaux d'écorce de cèdre pendaient encore à la roche, mais sa précieuse réserve de nourriture s'était envolée. Tout ce qu'elle possédait avait disparu : l'outil à cogner, la tulipe à feu, son clou-ciseau, le bol d'aluminium, la bouteille en plastique... Même le piège à crabes puisqu'il n'y avait plus de flotteur. (*L'Oiseau de mer* : 171)

Ensuite, ces scènes de tempête remplissent une autre fonction : elles valorisent le naufragé en mettant en avant sa résistance, son optimisme, son courage et en soulignant son évolution depuis la première catastrophe subie, à savoir l'arrivée sur l'île. Elles interviennent en effet alors que le robinson a déjà accompli un certain travail d'installation et anéantissent tout. Malgré cette épreuve, le robinson ne se laisse pas abattre :

(167) « Mais il y a une différence par rapport au jour de l'accident d'avion, se dit-il. Il y a vraiment une différence. Le sort m'a peut-être frappé, mais je ne suis pas vaincu pour autant. Quand il fera jour, je commencerai à reconstruire. J'ai toujours ma hachette : c'était tout ce que je possédais, la première fois. »
Allons ! C'était tout ce que le sort pouvait contre lui ? Lui envoyer un élan, puis une tornade ? Parfait...
Brian se tint les côtes et recracha quelques moustiques égarés.
Il n'allait pas abandonner pour autant. Il y avait une différence, maintenant. Il avait changé, et il se sentait fort. (*Prisonnier des grands lacs* : 175-176)

(168) Elle avait retrouvé sa tulipe à feu — froissée, tordue, mais intacte. Les douze triangles de métal étaient entiers.
Le réflecteur était réparable malgré les dommages.
Quelle chance ! Elle pourrait reconstruire un abri et faire du feu dès que le soleil reviendrait... (*L'Oiseau de mer* : 171)

L'expérience déjà vécue sur l'île est ainsi valorisée : grâce à elle, le naufragé est prêt à tout reconstruire, mais plus vite et sans désespoir.

Les animaux sont également parfois des opposants, qu'ils causent des désagréments physiques ou des problèmes matériels, ou qu'ils fassent simplement peur. En fait, seuls trois naufragés souffrent réellement corporellement de la rencontre avec des bêtes. Cela se produit une fois pour Peter et Mary, en proie aux fourmis sauteuses :

(169) Mais soudain il bondit sur ses pieds, agrippa son fond de culotte et poussa un cri d'angoisse. Et il criait, et il criait au fur et à mesure que les aiguilles de feu se fichaient dans son corps tordu par la douleur.
(...) Puis elle aussi sentit la morsure des pointes de feu et, en baissant les yeux, vit leurs assaillants. C'étaient des fourmis. (*Dans le grand désert* : 19)

Brian, dans *Prisonnier des grands lacs*, connaît plus de déboires à cause des animaux. Il est d'abord agressé par les moustiques :

(170) Le dos de ses mains était enflé, il avait du mal à ouvrir les yeux à cause des piqûres de moustiques. Il ne voyait que par une fente étroite. (p. 46)

Puis il marche sur un porc-épic :

(171) Une douleur lui déchira la jambe ; c'était comme si des centaines d'aiguillles le piquaient. (p. 88)

Pour compléter cette série d'épreuves, un putois lui crache dans les yeux un liquide malodorant et aveuglant[73] et un élan l'attaque[74].

A ces rencontres douloureuses s'ajoutent dans certains romans les problèmes matériels dérangeant l'organisation de la vie sur l'île :

(172) (...) il avait souvent la révélation que l'île restait une terre sauvage et hostile. C'est ainsi qu'un matin il surprit un vampire accroupi sur un chevreau qu'il était en train de vider de son sang. (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 32)

(173) Cette abondance de céréales posa bientôt le problème de la lutte contre les rats. (*Vendredi ou la vie sauvage* : 45)

De même, des ratons-laveurs et des putois[75] volent les provisions des naufragés dans *L'Oiseau de mer* et *Prisonnier des grands lacs.*

Enfin, les animaux font parfois peur au robinson sans que cela soit justifié. Robinson se sent ainsi, à tort, menacé par un bouc :

(174) Quand il arriva à proximité du bouc, l'animal baissa la tête et grogna sourdement. Robinson crut qu'il allait foncer sur lui. Il leva sa massue et l'abattit de toutes ses forces entre les cornes du bouc. (...) C'est ainsi, debout sur le sommet du plus haut rocher, qu'il constata que la mer cernait de tous côtés la terre où il se trouvait et qu'aucune trace d'habitation n'était visible : il était donc sur une île déserte. Il s'expliqua ainsi l'immobilité du bouc qu'il avait assommé. Les animaux sauvages qui n'ont jamais vu l'homme ne fuient pas à son approche. Au contraire, ils l'observent avec curiosité. (p. 14)

Ce premier contact de Robinson avec la vie animale illustre son rapport initial avec la nature, qu'il s'agit de domestiquer, d'asservir, ainsi que son ignorance de la vie sauvage. Dans *L'Oiseau de mer*, Hélène a peur à deux reprises, la première fois d'un grizzly qui ne lui veut aucun mal[76], la seconde fois d'un cerf :

(175) Après le premier souffle, ce fut le silence. Le sable amortissant le bruit des pas, elle n'avait que son odorat pour détecter l'animal.

---

[73] p. 145.
[74] p. 168-169.
[75] p. 107 et 144.
[76] p. 75-78.

Une forte odeur fétide, musquée, se répandit dans l'air. Une odeur suffocante. Il était tout proche.
Elle n'aperçut qu'un mouvement juste devant elle. Son ombre bougea sur celle d'Hélène... Il était derrière elle, très haut... Elle vit l'ombre de l'animal grandir. Etait-il dressé sur ses pattes postérieures ?
L'ombre cessa de grandir, s'immobilisa puis bougea à nouveau, devint plus petite et plus nette en glissant de l'épaule jusqu'au coude de la jeune fille. L'ombre s'arrêta encore, changea de direction et revint. Hélène la fixait comme un oiseau hypnotisé par un serpent. Elle respirait mal...
(...)
Hélène avait été terrorisée par un cerf ! Un animal si timide qu'il aurait décampé au premier claquement de doigts... et elle avait failli mourir de peur ! (p. 179-180)

La seule robinsonnade où les animaux posent vraiment problème et pourraient sérieusement entraver le programme du naufragé est *Prisonnier des grands lacs*, où l'élan notamment est très agressif et aurait pu mettre Brian en difficulté.

Opposants humains

Trois robinsonnades mettent en scène des opposants humains. Dans *Dans le grand désert*, il s'agit de Mary qui, par ses préjugés, compromet et sa propre existence et celle de son frère, comme nous l'avons constaté dans l'exemple (108). C'est pour cela que Peter, pour assurer leur survie, doit contrer sa sœur et gagner son autonomie. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, on peut aussi considérer les hommes du commandant Whitebird comme des opposants dans la mesure où ils saccagent l'île et constituent une menace pour la vie sauvage, objet du programme de Robinson. En effet, quand ce dernier montre les ressources de l'île à l'équipage, il assiste à ce spectacle :

(176) Les hommes grimpaient le long des troncs à écailles pour faire tomber d'un coup de sabre les choux palmistes, et on entendait les rires de ceux qui poursuivaient les chevreaux avec des cordes. Cela lui faisait mal de voir ces brutes avinées mutiler les arbres et massacrer les bêtes de son île, mais il ne voulait pas être égoïste envers les premiers hommes qu'il revoyait depuis tant d'années. A l'emplacement où s'élevait autrefois la banque de Speranza, de hautes herbes se creusaient sous le vent avec un murmure soyeux. Un matelot y trouva coup sur coup deux pièces d'or. Il ameuta aussitôt ses compagnons à grands cris, et après des disputes violentes, on décida d'incendier toute la prairie pour faciliter les recherches. Robinson ne put s'empêcher de penser que les bêtes allaient être privées par cet incendie de la meilleure pâture de toute l'île. (p. 142)

Enfin, dans *Les Naufragés du Moonraker*, au sein même du groupe des rescapés, se

liguent quelques personnages qui, s'ils n'avaient pas quitté l'île dans un projet hasardeux, auraient pu entraîner la perte du groupe par leur opposition à la sagesse de Kell.

En conclusion, les opposants humains sont peu fréquents dans les robinsonnades étudiées, alors que la nature peut sérieusement mettre à l'épreuve les naufragés. Dans ce cas, elle sert de faire-valoir au rescapé puisqu'il réussit malgré tout son programme et fait ainsi la démonstration de sa résistance et de sa volonté. Le robinson se trouve ainsi axiologisé positivement comme dans *Prisonnier des grands lacs, L'Oiseau de mer et Les Naufragés du Moonraker* où les conditions météorologiques sont particulièrement éprouvantes. Les rares fois où c'est l'intervention humaine qui peut compromettre le choix du robinson, ce sont certains traits liés à la civilisation qui se trouvent dévalorisés, cupidité et racisme par exemple dans *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Dans le grand désert.*

2.2.3.2. Adjuvants

Changements induits par le naufrage

Tout ce qui est source de pouvoir dans le monde civilisé, argent, position sociale, domination linguistique, perd cette caractéristique sur l'île. L'argent, tout d'abord, n'a plus grand sens loin des circuits économiques, ainsi que le montre le peu de cas que fait Brian de son billet :

(177) Brian fouilla ses poches et trouva le billet de vingt dollars, dans son portefeuille. Du papier. Du papier sans valeur, ici. Mais il pouvait servir à faire prendre un feu... (*Prisonnier des grands lacs* : 98)

Dans *Les Naufragés du Moonraker*, la valeur de l'or est également à plusieurs reprises relativisée. Des couteaux rouillés sont estimés plus importants qu'un trésor :

(178) — Oui, ils valent bien leur pesant d'or, ces deux coutelas ! souligna O'Shea, tout joyeux. Leur pesant d'or. Cat sentit s'attarder sur lui le regard de Slush. Lui aussi, à cet instant même, songeait à l'or de Tom Wharty, ce trésor enterré à moins de cinquante pas de l'océan — l'océan qui avait été à deux doigts de l'engloutir, tout comme il avait englouti le trois-mâts.
Mais un or qui, pour le moment, ne valait même pas deux couteaux rouillés. (p. 184)

Dans le même roman, des briques et des tuiles trouvées dans le sol sont jugées préférables au précieux métal :

(179) — Si vous nous aviez vus ! A mains nues, que nous grattions pour voir ce que c'était ! On aurait cru des chercheurs d'or ! (p. 265)

L'ancien cuisinier du *Moonraker*, qui veut acheter les services de Cat et d'un vieil indigène, ne réalise pas que l'or, rendu inutile, n'a plus de valeur sur l'île, ce que lui fait remarquer Cat :

(180) — Eh bien, sers-lui d'emblée le meilleur argument possible, Cat. Promets-lui de l'or. Si tu fais ça pour moi, il y aura de l'or pour toi aussi, tu verras.
Cat haussa les épaules. Il s'apprêtait à expliquer que l'or était sans valeur aucune, sur cette île, ni plus ni moins que les rochers ; qu'il y était moins précieux même que l'eau douce, les berniques et le feu, mais c'eût été peine perdue, Slush était obsédé. (p. 221)

De même, les personnages de *Dans le grand désert* réagissent différemment face aux richesses minérales du sous-sol australien :

(181) Richesses vierges, inconnues, non exploitées ; bijouterie de gemmes semi-précieuses. Emerveillée, la fillette ne se lassait pas de toucher un adulaire.
— Que c'est beau, Pete ! Emportons-en avec nous.
— Viens, Mary, allons, que veux-tu qu'on fasse de cailloux ? (p. 116)

Peter manifeste ainsi qu'il est proche des valeurs de l'Aborigène qui ne possède rien et vit au plus près de la nature, alors que sa sœur est encore sous l'influence des valeurs occidentales, fascinée par les pierres précieuses et habitée par le désir de posséder.

Enfin, dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, avant l'explosion, Robinson accorde de la valeur à l'argent et aux pierres précieuses. S'il entreprend le voyage sur *La Virginie*, c'est dans le but de faire fortune et, au début de son séjour, il entrepose soigneusement argenterie, bijoux et pièces d'argent, d'or et de cuivre récupérés dans l'épave. Il est heureux de la présence de Vendredi dans la mesure où elle lui permet de trouver un usage à son argent :

(182) Robinson avait une autre raison d'être content. Il savait maintenant que faire de l'or et des pièces de monnaie qu'il avait sauvées de l'épave de La Virginie. Il payait Vendredi. Un demi-souverain d'or par mois. Avec cet argent, Vendredi achetait de la nourriture en supplément, des petits objets d'usage courant venant aussi de *La Virginie*, ou tout simplement une demi-journée de repos — la journée entière ne pouvait être achetée. (p. 69)

Ce rapport aux biens matériels change après l'explosion, une fois que l'Anglais est initié à la vie sauvage par Vendredi, qui n'a pas le même intérêt pour ce genre de richesses :

(183) Il ramassait des galets mauves, bleus ou tachetés, bien plus jolis dans leur vérité et leur simplicité que les gros bijoux compliqués qu'il avait accrochés aux cactus. (p. 79)

Seul *Le Robinson du métro* se distingue des autres robinsonnades, puisque c'est la seule où le personnage découvre que l'argent donne du pouvoir : Slake qui, auparavant, vivait à New York dans le dénuement le plus complet, découvre dans le métro les vertus du travail et les possibilités qu'offrent quelques pièces dûment gagnées. En effet, grâce à la vente de quelques journaux, il peut s'acheter de la nourriture[77], s'offrir des vêtements :

(184) Le portefeuille fut bientôt assez rempli pour que Slake puisse se permettre d'acheter dans une des boutiques de la galerie un tee-shirt, deux paires de chaussettes et un slip, après quoi il économisa pour s'acheter une paire de baskets. (p. 89)

Outre l'argent, la position sociale est également une source de pouvoir dans le monde civilisé. Or, sur l'île, les cartes sont brouillées. On a déjà constaté que, dans *Dans le grand désert*, Mary perd rapidement son autorité d'aînée ainsi que ses prérogatives de blanche. Quand Darkie la touche pour faire connaissance avec elle et qu'elle se révolte intérieurement parce qu'un Noir ose porter la main sur elle, il lui est attribué la remarque suivante :

(185) Les règles et les valeurs qui avaient cours à Charleston n'avaient, d'une manière ou d'une autre, plus aucun sens ici. (p. 39)

De même, Chance, une fois arrivé sur l'île, abandonne son statut de second, pour s'en remettre à l'autorité de Kell, comme on l'a lu en (157). C'est qu'il pressent que ce statut ne correspond plus à rien. Robinson, dans le roman de Tournier, est le plus long à comprendre que titres et prérogatives sociales ne sont plus d'aucune utilité après le naufrage. En effet, il reconstitue un monde à l'image de celui qu'il vient de quitter et définit dans la Charte ses prérogatives de gouverneur :

(186) En cette qualité il a tous pouvoirs pour légiférer sur l'ensemble du territoire insulaire et de ses eaux territoriales.

---

[77] p. 52-53.

Il se pose en maître de Vendredi :

(187) Vendredi travaillait dur, et Robinson régnait en maître. (p. 72)

Mais tout ce système social, inadapté à la vie sur Speranza, est détruit par l'explosion.

Enfin, la domination linguistique est aussi remise en question dans deux textes. Dans *Dans le grand désert*, l'anglais ne sert à rien dans la situation vécue par les naufragés et Peter décide fort judicieusement d'apprendre la langue de l'Aborigène :

(188) Peter avait décidé d'apprendre la langue du sauvage — ce serait en tout cas toujours plus utile ici que ce « français » dont se vantait toujours sa sœur. Il s'approcha de lui en trottinant et lui montra un fragment de roche qu'il venait de ramasser.
— Dis, Darkie, comment ça s'appelle, ça ? (p. 78)

Quant à Robinson, il impose certes d'abord, en bon colon, l'anglais à Vendredi :

(189) Quelques mois plus tard, Vendredi avait appris assez d'anglais pour comprendre les ordres de son maître. (p. 68)

Mais, après l'explosion, la situation s'inverse puisque l'Araucan enseigne à l'Européen une manière de s'exprimer plus poétique[78] et l'incite à renoncer à la parole à certains moments pour une communication par signes[79].

Puisqu'après le naufrage tout ce qui est source de pouvoir dans le monde civilisé perd sa fonction, comment se concrétise le pouvoir-faire du sujet sur l'île ?

Adjuvants non-humains

La nature peut être considérée comme un adjuvant en tant qu'elle fournit des ressources disponibles pour le robinson dans son opération de survie. Mais nous avons conscience, ici encore, que nous utilisons le terme *adjuvant* de façon large, dans la mesure où cette aide n'est pas active, volontaire. La plupart du temps, la médiation des savoirs du robinson est nécessaire pour exploiter les ressources naturelles. Ainsi, si Peter et Mary, naufragés de *Dans le grand désert*, n'avaient pas rencontré Darkie pour les

[78] p. 108-111.
[79] p. 112 -116.

aider à lire le paysage et repérer ce qui est comestible dans le désert, la nature n'aurait été d'aucun secours pour eux.

Cette mise au point faite[80], quels éléments naturels sont susceptibles d'aider les robinsons ? Nous évoquerons successivement les données climatiques, la végétation et les animaux.

De manière générale, les éléments interviennent plutôt en tant qu'opposants, comme nous l'avons indiqué plus haut. S'ils apportent une aide, celle-ci n'est pas signalée directement, mais le lecteur l'infère d'allusions faites à d'autres saisons plus dures, non vécues mais rapidement évoquées. Ainsi, à la suite d'un rêve, Hélène, dans *L'Oiseau de mer*, pense à l'hiver qui va venir :

(190) De la neige sur le sable et rien à manger. (p. 122)

On en conclut qu'au moment où elle rêve, elle bénéficie de conditions atmosphériques plutôt favorables. De même, à la fin de *Prisonnier des grands lacs,* le narrateur souligne que l'aventure de Brian aurait été beaucoup plus éprouvante si elle avait eu lieu en hiver :

(191) Certes, il est bien difficile de faire des suppositions, mais il y a fort à parier que si Brian n'avait pas été secouru à ce moment-là, s'il avait été contraint de passer l'hiver là-bas, cela aurait été très dur pour lui. Avec le lac gelé, plus de poissons. Et la neige l'aurait empêché de se déplacer facilement. Sans parler des prédateurs, les renards, les lynx et autres animaux qui rôdent alors, à la recherche de nourriture. (p. 217)

Le lecteur peut ainsi mesurer la chance que connaissent les robinsons d'être arrivés en pleine nature à la belle saison.

La végétation, elle, constitue une aide dans la mesure où elle offre au naufragé une partie de sa nourriture et des matériaux de base pour réaliser des objets usuels. Les aliments végétaux sont assez peu variés et parfois difficiles à trouver dans *Les Naufragés du Moonraker* (chou Mc Quarie, pomme de terre), *Prisonnier des grands lacs* (framboises), *L'Oiseau de mer* (mûre, myrtilles, pissenlits, racines de fougères et de chardon), *Dans le grand désert* (baies quondong, igname, violettes du bush, racines et

[80] Dans les robinsonnades du XIXe siècle, nous n'aurions pas besoin d'une telle mise au point. Souvent, la nature est associée à Dieu qui, selon les cas, peut dispenser ses largesses ou au contraire infliger des réprimandes au naufragé. La nature est dans ce cas bel et bien opposant ou adjuvant.

noix, baies d'églantine). Dans ces robinsonnades, la nature n'est pas présentée comme très généreuse pour l'homme. Il en est différemment dans *Ma montagne* où l'opulence semble régner tant est longue la liste de végétaux comestibles qu'on y trouve[81] : noix, baies, glands, myrtilles, bulbes de dents de chien, claytone, pissenlit, salade sauvage etc. permettent à Sam de se nourrir. Contrairement aux deux romans cités précédemment, *Ma montagne* offre l'image d'une nature généreuse et hospitalière pour l'homme qui, avec quelques connaissances et expérience, peut se nourrir sans problème alors qu'il est isolé en forêt. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage* aussi, la végétation est variée et livre abondance d'aliments, avec une opposition entre ce que la nature fournit spontanément (ananas, racines de fougère, noix de coco, prunes, sève, navet sauvage) et les céréales plantées et récoltées par Robinson.

Quant aux objets fabriqués à l'aide d'éléments végétaux, ce sont sensiblement les mêmes dans tous les textes : feu, abri (toit, palissade, garde-manger), nécessaire de pêche et de chasse (arc, harpon, hameçon, piège), bateau... Seul *Dans le grand désert* ne présente pas d'objets fabriqués, parce que Darkie est issu d'une tribu qui subsiste grâce à la cueillette et à des techniques de chasse et de pêche très simples, ne nécessitant aucun outil fabriqué.

Tout comme le monde végétal, le monde animal aide le naufragé en lui fournissant de la nourriture, en lui permettant de fabriquer divers objets utiles, enfin en lui tenant compagnie.

A propos des animaux servant de nourriture, les mêmes remarques pourraient être faites que pour la végétation. *Ma montagne* se distingue des autres robinsonnades par la variété de ses animaux comestibles : tortue, truite, poisson-chat, larve, moule, écrevisse, grenouille, lapin, cerf, opossum. Quant à *Vendredi ou la Vie sauvage*, une opposition est faite entre les goûts de Robinson, qui se nourrit de coquillages, chèvres, tortues, oiseaux, truites, carpes, agoutis, pécaris, lapins, et ceux du jeune Araucan qui apprécie pythons, insectes, vers de palmier, fourmis.

C'est dans *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Ma montagne* que l'on trouve le plus d'utilisations diverses des animaux. Par exemple, Robinson se sert du diodon pour faire

---

[81] Nous revenons sur cette question dans le chapitre consacré à la description.

de l'encre et prend une plume de vautour pour écrire[82] ; Sam s'habille avec des peaux de cerf et de lapin[83], fabrique des bols[84] et une luge[85] avec des carapaces de tortue.

Enfin, la dernière fonction adjuvante des animaux est de tenir compagnie aux hommes. Des six robinsonnades se déroulant en milieu naturel, quatre parlent d'animaux auxquels les robinsons s'attachent et donnent un nom. Dans *Ma montagne*, ces animaux anthropomorphisés sont particulièrement nombreux : la belette La Baronne[86], le faucon Terrible[87], Jessie C. James le raton laveur[88], M. Bracket, Mme O'Brien, Mme Callaway, Mme Federio les mésanges[89], Baromètre le casse-noix[90]. Voici, par exemple, le rôle que Sam donne au jeune faucon :

(192) Terrible n'était pas indispensable à ma survie ; mais je l'aimais tant. Elle était plus qu'un oiseau. Je savais qu'il fallait que je la retrouve pour parler et jouer avec elle, si je voulais réussir à passer l'hiver ici. (p. 116)

Dans *Les Naufragés du Moonraker*, la présence de cochons apprivoisés correspond au point culminant de l'installation sur l'île :

(193) Les deux animaux furent bientôt tous deux suffisamment apprivoisés pour réagir à leur nom, et parurent même prendre plaisir à la compagnie des humains. Dès que l'un des naufragés apparaissait dans leur enclos, Nellie et Roger accouraient pour recevoir une caresse. Les rêves d'élevage de Kell pouvaient à présent se concrétiser. Quant à Harold, le porcelet de Cat, il suivait son maître partout. Chaque fois qu'ils entendaient « Harold, ici ! », « Ici, mon vieux ! », « Mais oui, tu es mignon », les autres souriaient. C'était bon d'avoir chez soi un petit animal familier... (p. 275-276)

Hélène, dans *L'Oiseau de mer* s'attache à un raton laveur qu'elle surnomme Scipion l'Africain[91]. Même Slake, le héros de *Le Robinson du métro*, s'habitue aux familiarités d'un animal qui lui rend visite dans sa grotte :

(194) Il prenait tout son temps pour déjeuner, en partageant avec le rat. Il éprouvait même de la satisfaction à voir s'améliorer l'aspect du rat. (p. 118)

---

[82] p. 31.
[83] p. 132-133.
[84] p. 99 et 158.
[85] p. 164.
[86] Elle apparaît pour la première fois p. 8.
[87] p. 10.
[88] p. 90.
[89] p. 146.
[90] p. 166.
[91] p. 108.

Dans le roman de Michel Tournier, Robinson et Vendredi ont leurs animaux préférés dont le choix, tout comme les goûts alimentaires, illustre un conflit de valeurs et la relativité des préférences culturelles. Au chien Tenn de l'Anglais s'opposent les animaux choisis par Vendredi : Anda la chèvre et Andoar le bouc, mais aussi des rats[92] et un vautour, ces deux derniers animaux étant jugés particulièrement répugnants et laids par l'homme occidental :

(195) Malheureusement il s'agissait cette fois d'un petit vautour que ses parents avaient abandonné. C'était une horrible petite bête, avec sa grosse tête aux yeux exorbités, ses lourdes pattes maladroites, et ce petit corps tout nu et tordu comme celui d'un infirme. (p. 75-76)

La nature est donc une aide important pour le robinson : elle satisfait quelques-uns de ses besoins primordiaux en lui fournissant eau, vivres et relations affectives.

Adjuvants humains

Une première catégorie d'adjuvants humains est composée des sauveteurs qui, à la fin de l'aventure, contribuent à ramener les robinsons dans leur pays d'origine, comme le pilote dans *Prisonnier des grands lacs*, le capitaine du *Pilgrim* dans *Les Naufragés du Moonraker* et les Aborigènes qui font un plan pour guider les enfants à la fin de *Dans le grand désert.* Willis qui sauve Slake de la mort dans *Le Robinson du métro* appartient aussi à cette catégorie.

Une seconde catégorie regroupe les adjuvants qui interviennent au cours de l'aventure sur l'île, et non à la fin. Elle comporte d'abord des personnages évoqués mentalement mais non physiquement présents sur l'île, qui apportent une aide indirecte au naufragé. Dans *Prisonnier des grands lacs*, il s'agit d'un professeur dont Brian se rappelle les paroles :

(196) « Vous êtes vous-même votre bien le plus précieux, leur serinait Perpich. Ne l'oubliez jamais ! »
Brian regarda à nouveau autour de lui.
« Comme j'aimerais que vous soyez là, Perpich ! J'ai faim et j'échangerais n'importe quoi contre un hamburger ! J'ai faim ! » (p. 58-59)

---

[92] p. 73.

Pauline joue le même rôle auprès d'Hélène dans *Dans le grand désert*, mais de façon beaucoup plus marquée puisqu'elle intervient à plusieurs reprises, comme dans ce long passage :

(197) Elle eut envie de compagnie au seul souvenir de la voix de son amie. De quelqu'un à qui parler.
— Pauline, il n'y a eu aucun avion depuis quatre jours... déclara-t-elle tout haut. Et le seul qui soit passé par ici est reparti sans s'arrêter vers cette satanée haute mer. (...)
— Tu es en bonne santé, non ? Franchement, ça n'est déjà pas si mal , tu ne crois pas ? Oh, je sais, tout ne s'est pas passé selon tes désirs... Et alors ? (...)
— Eh bien, tout d'abord, tu devrais arrêter de t'inquiéter sur ce que tu dois faire. Tu es bien obligée d'improviser... Si ça peut te consoler, tu as déjà franchi le pas le plus important en ne restant pas à attendre les secours, à l'exemple de ces deux femmes qui jouaient aux cartes, ce qui était très dangereux. C'est déjà énorme. Je pense qu'il est temps de songer à ton confort. Ce qu'il te faut — ce dont tu as vraiment besoin — c'est du feu. Tu veux mon avis ? Eh bien, le voilà : la première des choses à faire demain matin, c'est allumer un feu.
— Mais j'ai essayé !
— Oui ! Et tu as renoncé trop vite, ma fille. Beaucoup trop vite. Il n'y a pas qu'en frottant des bouts de bois ou des cailloux qu'on allume du feu, tu sais. Alors, remue-toi. Pense aux bienfaits d'un feu. Une petite infusion de bourgeons de sapin résoudra ce problème digestif en un clin d'œil. Tu auras chaud même quand le vent soufflera, et tu seras au sec quand il pleuvra. Tu auras toujours de quoi manger, parce que la cuisson attendrit les plantes les plus dures. Tu pourras même fumer les palourdes ! Piéger des crabes et les cuire, comme à la maison. Le paradis ! Une vraie petite reine ! (p. 83-85)

Pauline a un double rôle adjuvant de réconfort et de conseil. Perpich et elle sont tout autant légitimés l'un que l'autre pour donner leur avis : le premier est professeur, donc possède un savoir, la seconde est alpiniste et habituée aux situations difficiles dans la nature. Ces voix attribuées à des personnages convoqués en pensée sont bien la manifestation figurative du pouvoir-faire des robinsons.

Parfois aussi, les naufragés rencontrent vraiment des êtres humains qui les aident à résoudre quelques problèmes matériels ou psychologiques. C'est le cas dans *Ma montagne* et *Le Robinson du métro*, où les robinsons, en fait peu éloignés du monde civilisé, font de nombreuses rencontres. Ainsi, Sam reçoit de l'aide matérielle d'une bibliothécaire :

(198) Mlle Turner a été contente de me voir. Je lui ai dit que je voulais quelques livres sur les rapaces et les faucons, et elle m'en a trouvé, pourtant elle ne disposait pas de grand-chose sur le sujet. (...) Au moment où je partais, Mlle Turner m'a soufflé à l'oreille : « Sam, tu as besoin d'une coupe de cheveux. »
Je ne m'étais pas vu depuis si longtemps que je n'y avais pas pensé une seule fois. « Zut, je n'ai pas de ciseaux. »

Elle a réfléchi une minute, a sorti ses ciseaux de bibliothèque, et m'a assis sur les marches de derrière. (*Ma montagne* : 53)

D'autres personnes qu'il croise dans la forêt lui apportent également une aide psychologique. Le lecteur comprend que Sam a besoin de ces contacts humains aux réactions qu'il manifeste à l'occasion de ces rencontres, par exemple celle d'un professeur en vacances :

(199) Et puis une pensée triste m'est venue.
« Alors, si tu n'es pas un bandit, tu devras rentrer chez toi très bientôt, et c'est inutile que je t'apprenne comment vivre de poisson, d'écorce et de plantes. » (p. 102-103)

ou celle d'un jeune garçon dont il parle ensuite à son faucon :

(200) J'ai retrouvé Terrible, je l'ai détachée, j'ai caressé les plumes de son poitrail et je lui ai parlé. « Terrible, je me suis fait un copain aujourd'hui. Tu crois que c'est ce que j'avais en tête depuis le début ? »
L'oiseau a chuchoté.
Je me sentais triste (...). (p. 139)

Dans *Le Robinson du métro*, Slake est également aidé dans sa survie par plusieurs personnages : une femme et un homme qui lui achètent régulièrement les journaux qu'il défroisse après les avoir récupérés dans le métro, une serveuse de snack et son patron qui l'embauchent et le paient en repas[93]. Les gestes évoqués ci-dessous illustrent bien l'aide reçue par Slake de ces quelques connaissances :

(201) Le lendemain quand Slake donna son journal à la dame, elle lui tendit un grand sac en papier :
— Tiens, c'est quelque chose qui est devenu trop petit pour mon fils, il ne peut plus le mettre. Si ça te vient à point, tant mieux. Sinon, tu le donneras à quelqu'un d'autre.
La main de Slake accepta le sac.
— J'aurai aussi une paire de blue-jeans pour toi, ajouta la dame, mais je dois d'abord les recoudre.
Le sac contenait une veste à fermeture éclair, en nylon brun, rembourrée et en bon état. (p. 75)

(202) Il se passait une chose bizarre : depuis quelque temps déjà, la serveuse déposait sur le comptoir devant Slake beaucoup plus que ce qu'il avait commandé. Des fois, trois biscottes au lieu de deux avec son bol de potage, ou un peu de salade de légumes avec son sandwich. Ou un sachet de chips. Le sandwich au jambon était toujours très généreusement garni de laitue, et des fois la serveuse semblait avoir mal entendu et lui donnait jambon-œuf dur au lieu de jambon tout court. (p. 76)

[93] p. 86 et 87-88.

Quand les adjuvants sont des indigènes, ceux-ci jouent leur rôle en donnant aux robinsons les clés de la nature ; c'est par leur savoir qu'ils aident le robinson, lui conférant le pouvoir. Il est frappant de constater que Darkie et Vendredi disparaissent une fois qu'ils ont transmis leur savoir au robinson, puisque le premier meurt et le second s'embarque avec les Anglais à la fin du roman. Tout se passe comme s'ils léguaient un héritage aux Occidentaux. C'est ainsi que Darkie montre aux rescapés où trouver de l'eau et de la nourriture, comment boire et manger dans le désert.

(203) Maintenant, près du bras mort, il sondait une sorte de bosse dans le sable, de la forme d'un bulbe. Ses longs doigts agiles grattaient la terre au-dessus, découvrant un gros tubercule brun, à peu près de la taille d'une noix de coco.
— *Worwora*, dit-il, d'une voix que l'excitation altérait.
Ruisselant d'eau, Peter était sur ses talons. D'un air méfiant il considéra le fruit, puis il le toucha, plein d'espoir.
— *Yeemara* ? demanda-t-il.
L'enfant sauvage acquiesça et ensemble ils se mirent à déterrer l'étrange noix de coco (...). C'était une plante aussi rare que succulente en dépit de son air peu engageant. (*Dans le grand désert* : 58)

Avant de mourir, il indique la route à suivre pour trouver eau et nourriture aux jeunes Blancs[94]. Mary a d'ailleurs conscience de l'aide que représente Darkie :

(204) Soulagement que l'enfant sauvage tout nu ait disparu et regret de ne pas lui avoir demandé son aide. Peur que personne ne puisse plus les aider et intuition que, si quelqu'un le pouvait, ce ne serait personne d'autre que le sauvage (*Dans le grand désert* : 39)

(205) Une chose était certaine. L'enfant sauvage, rompu à toutes les embûches du désert, leur avait sauvé la vie. (*Dans le grand désert* : 55)

Quant à Vendredi, il aide Robinson à accéder à une nouvelle vie comme cela est dit explicitement dans l'extrait (206) :

(206) 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. (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 92)

En conclusion, dans les robinsonnades, le non-pouvoir s'incarne essentiellement dans la nature et les robinsons qui réussissent à survivre dans celle-ci sont d'autant plus valorisés que les obstacles qu'elle leur oppose sont importants. Quant au pouvoir, il

[94] p. 103.

s'incarne en deux éléments principaux : soit la nature à nouveau, dont l'usage nécessite la médiation des savoirs et savoir-faire, soit les indigènes. Dans ce cas, ce sont ces éléments qui sont valorisés par les robinsonnades.

2.2.4. Le savoir

Pour atteindre l'objet qu'ils se sont fixé, les robinsons ont souvent recours à un certain nombre de savoirs qui constituent un facteur de réussite important, en assurant notamment une médiation entre l'homme et la nature. Nous ne parlerons donc ici que des savoirs qui ont une influence directe sur l'action des personnages, qui contribuent d'une façon ou d'une autre à modifier leur destin. Le savoir énonciatif[95], qui circule du narrateur au lecteur et vise à élargir les connaissances de ce dernier, sera traité dans les deux chapitres suivants.

Après avoir distingué deux types de savoirs à l'œuvre dans les robinsonnades, nous évoquerons les difficultés d'utilisation qu'ils peuvent présenter ainsi que leur mode d'acquisition.

2.2.4.1. Deux grands types de savoirs

Nous faisons une distinction entre les savoirs déclaratifs consistant à nommer les objets, à en connaître l'origine, les propriétés et les relations, et les savoirs procéduraux ou savoir-faire.

Savoirs déclaratifs

Les savoirs déclaratifs prennent une forme réflexive[96] quand ils résident en la connaissance de soi-même. Cette dernière est bien ancrée dans les textes où les sujets sont révélés à eux-mêmes par l'aventure, comme dans *Vendredi ou la Vie sauvage* où

---

95 Nous reprenons ici la distinction de Philippe Hamon (1983 : 274-275) entre le savoir énoncif, qui intervient au niveau de l'énoncé et qui circule entre les personnages, et le savoir énonciatif qui est présent dans le texte à destination essentielle du lecteur.

96 Philippe Hamon parle de savoir réflexif des personnages à propos de la « connaissance ou méconnaissance de soi, conscience ou inconscience » (1983 : 285).

Robinson prend conscience de la manière dont il veut vivre et dans *L'Oiseau de mer* et *Prisonnier des grands lacs* où l'accès à l'autonomie passe par une meilleure connaissance de soi. A l'inverse, le savoir réflexif semble quasiment absent de *Le Robinson du métro*, comme l'indiquent les passages suivants :

(207) Tout ceci démontre clairement qu'Arémis Slake, bon à rien, myope, rêveur et resquilleur, prenait en ce moment ses aises dans une chambre qui ne dépendait pas du métro de New York mais faisait partie intégrante de l'Hôtel Commodore.
Il est difficile de dire quel effet cette agréable vérité aurait produit sur Slake s'il l'avait connue. Mais comme ce n'est là qu'une des nombreuses vérités agréables qui agissaient sur lui à son insu, le seul résultat (...) est tout ce qu'il importe de savoir. (p. 24)

(208) Ainsi, Slake, à quelques niveaux plus bas que le reste du monde, sous les planchers, sous les caves, sous les chaudières et les tuyaux, n'en faisait pas moins partie du Commodore, lequel n'en était pas moins un lieu de confort et un havre de repos pour Slake même si celui-ci l'ignorait. (p. 29)

(209) Slake ne savait pas exactement pourquoi il faisait ça (...). (p. 40)

(210) Slake connaissait deux ou trois petites choses à propos des questions de vie ou de mort, même s'il ignorait qu'il les connaissait. (p. 106)

(211) Pourtant, Slake éprouvait quelque chose pour elle. Mais quoi ? (p. 109)

(212) Quand donc pour la dernière fois Slake avait-il tenu la main de quelqu'un ? Il n'en savait rien. Ça ne figurait pas dans sa mémoire. Avait-il parfois tenu la main de Joseph ? Il lui semblait que non. (p. 115)

Slake semble tout ignorer de lui-même, de son passé, de ses motivations, de ses sentiments et de ses connaissances, et cela jusqu'à la dernière phrase du roman.

Les savoirs déclaratifs peuvent aussi porter sur les objets du monde et se présenter sous trois formes : la connaissance du nom de ces objets, celle de leurs propriétés et des relations qu'ils entretiennent entre eux, celle de leur genèse ou leur mode de fabrication. Dans les robinsonnades, savoir nommer les objets avec précision n'est pas tellement important pour l'action, sauf quand, pour survivre, le robinson a besoin de communiquer avec un sujet parlant une autre langue. Ainsi, Peter et Mary apprennent de Darkie le mot *worwora,* nom d'un tubercule comestible[97]. Par contre, la connaissance des propriétés

[97] p. 57.

des objets est plus importante. C'est pourquoi, dans *Ma montagne*, la mention du nom précis d'une plante par le narrateur, féru de botanique, est la plupart du temps associée aux propriétés de celle-ci :

(213) Dedans poussaient la quenouille et la sagette, de bons féculents. (p. 36)

(214) Blotti dans l'eau entre les fougères et la mousse, je me frictionnais avec l'écorce visqueuse de l'orme. Elle devient savonneuse quand on la frotte. (p. 88)

(215) Un jour j'ai découvert quelques sassafras sur le bord de la route, j'ai déterré une bonne provision de racines, et puis je les ai pelées et séchées. Le thé au sassafras est au moins aussi bon que tout ce qu'on peut avoir envie de boire. (p. 91)

Dans ces exemples, le nom du végétal est suivi d'une propriété intéressant Sam dans son opération de survie : la plante peut être utilisée pour s'alimenter ((213) et (215)) ou pour se laver (214)[98].

Souvent, lors du séjour sur l'île, même si le nom précis d'un objet n'est pas connu, les propriétés de celui-ci sont découvertes et constituent un savoir utile pour la survie. Telle baie est comestible ou particulièrement indigeste, tel animal est dangereux ou non, comme dans ce passage de *Vendredi ou la Vie sauvage* où Robinson apprend le danger représenté par un petit animal marin :

(216) Une autre fois alors qu'il cueillait des coquillages sur des rochers à moitié recouverts d'eau, Robinson reçut un jet d'eau en pleine figure. Un peu étourdi par le choc, il fit quelques pas, mais fut arrêté par un second jet qui l'atteignit encore au visage. Il finit par

---

[98] Cette association, lors de la découverte d'un objet nouveau, de la dénomination et des propriétés susceptibles d'aider le naufragé est assez fréquente dans les robinsonnades traditionnelles, comme dans cet extrait de *Le Petit Robinson des demoiselles* : « Une de ces plantes attira particulièrement son attention : d'abord elle crut que c'était un aloès, mais elle reconnut bientôt son erreur, car elle se rappelait avoir lu la description de cet arbuste dans son livre de botanique ; elle ne douta plus alors qu'elle n'eût devant elle l'agava americana (agave américain). Cette découverte lui causa un vrai plaisir ; elle pensa que ce végétal aux feuilles radicales, longues, coriaces, armées de dents déchirantes et de pointes dures, assez semblable pour la forme à un artichaut gigantesque ouvert, dont chaque feuille aurait atteint la taille de deux mètres de long, planté en haie, devient un obstacle insurmontable pour les animaux malfaisants ; aussi résolut-elle de venir en chercher quelques pieds afin de s'en faire un rempart qui pourrait peut-être la défendre un jour ; elle se souvint aussi que les feuilles mises pendant un certain temps dans l'eau s'attendrissent, et qu'alors on en retire des filaments qui par leur solidité servent à faire un fil très fort qu'elle emploierait non seulement à coudre ses vêtements, mais encore à se confectionner des filets.
La possession de cette plante lui permettrait ainsi de prendre une certaine quantité de poissons qui nourriraient son fidèle compagnon dont l'appétit robuste l'effrayait quelquefois » (s.d. : 68).
On peut constater que le procédé est utilisé de manière beaucoup plus didactique et lourde que dans les robinsonnades contemporaines.

découvrir dans un trou de rocher une petite pieuvre grise qui avait l'étonnante faculté d'envoyer par sa bouche des projections d'eau avec une extraordinaire précision. (p. 32-33)

La connaissance des rapports entre différents objets peut également aider à survivre. Ainsi, Sam trouve un appât pour la pêche en établissant un rapport entre un arbre, la saison et le rythme biologique des insectes :

(217) J'ai regardé dans le ruisseau pour voir ce que je pourrais manger d'autre, et alors ma main a cogné et ouvert en deux un tronc pourri. Je me suis souvenu des vieux troncs et de toutes les phases de sommeil des insectes qui les habitent. Je l'ai coupé à la hache jusqu'à ce que je trouve une larve grise et glacée. (*Ma montagne* : 19)

Enfin, le robinson peut savoir en théorie comment faire tel objet, manifestant ainsi un savoir déclaratif sur du procédural, comme Sam dans *Ma montagne* et Hélène dans *L'Oiseau de mer* :

(218) Le feu ! Avec le feu, les Indiens fabriquaient des canots creusés dans le bois. Ils les brûlaient, c'était un moyen plus commode et bien plus rapide d'obtenir des résultats. (p. 43)

(219) C'est ainsi que l'on a construit les navires commerçants de l'Antiquité, les flottes d'Egypte puis de Rome : d'abord la pose de la coque puis celle des membrures.
Un tel navire demandait moins de bois et les attaches étaient plus petites. Ce qui plut à Hélène comme ça avait dû plaire aux constructeurs de l'ancien temps. Si elle avait eu le choix, elle aurait opté pour un navire semblable à ceux des Norvégiens, avec la poussée de l'eau maintenant l'ensemble en place. Et les membrures attachées solidement avec des cordes par des trous creusés dans les bordages ; afin que le bateau soit très souple.
Mais Hélène savait que tout ceci était un rêve fou. A cause de cette fatalité : le manque de bon métal. L'aluminium, trop fragile, ne pouvait pas même servir à faire une scie ou un rabot de charpentier — deux outils essentiels pour construire un bateau à la manière des Vikings. Une scie pour couper les longues planches et un rabot pour aplanir les extrémités où les planches se rejoindraient. (p. 130-131)

Ces deux robinsons savent comment on fabrique des bateaux chez les Indiens (218), dans l'Antiquité et chez les Norvégiens (219), même si eux-mêmes n'ont jamais expérimenté la chose.

Savoir-faire

Les savoir-faire sont beaucoup plus présents dans les robinsonnades étudiées que les savoirs déclaratifs, si l'on en juge par le nombre de mentions d'objets fabriqués ou de

passages évoquant leur fabrication, la réalisation d'une tâche concrète, l'acquisition d'une technique[99]. En général, les naufragés se trouvent placés par leur aventure dans une situation semblable à celle de l'homme préindustriel et ils ont alors recours pour survivre à des pratiques traditionnelles, soit qu'ils en aient une connaissance antérieure, soit qu'ils en prennent connaissance grâce à un indigène, soit qu'ils les réinventent. L'ethnographie, plus précisément la discipline appelée technologie culturelle[100], pour décrire l'activité matérielle humaine avant l'ère industrielle, distingue la production, la distribution et la consommation. A l'intérieur même de la production, une distinction est faite entre les techniques de fabrication permettant de produire des objets et les techniques d'acquisition des aliments et des matières premières. Les techniques de distribution ont trait aux modes de circulation et de répartition des objets et des aliments. Quant à la consommation, elle concerne les usages et les modes alimentaires, vestimentaires, d'habitation. Nous avons choisi, pour classer les savoir-faire qu'on rencontre dans les robinsonnades, de garder dans le tableau ci-dessous les catégories qui nous paraissent les plus adaptées : la fabrication, l'acquisition et la consommation.

Nous avons exclu de ce tableau le roman de Felice Holman qui se différencie des autres parce qu'il se situe en milieu urbain et que les savoir-faire y sont peu présents (Slake apprend simplement à gagner un peu d'argent en vendant des journaux et en balayant une cafétéria). Dans les autres robinsonnades, nous avons pris en compte aussi bien les savoir-faire des naufragés occidentaux que ceux des indigènes éventuellement présents.

---

[99] Ces passages sont analysés de manière précise dans le denier chapitre de notre travail.

[100] Nous renvoyons à la lecture du volume de l'*Encyclopédie de La Pléiade* (1968) intitulé « Ethnologie générale », et plus particulièrement aux pages 731 à 880 consacrées à la technologie culturelle.

Tableau 10

Les savoir-faire dans les robinsonnades

Titres	Fabrication	Acquisition	Consommation
Dans le grand désert	technique : frottement (feu)	cueillette chasse pêche	mode de préparation des aliments
Ma montagne	techniques : percussion (feu) — tannage — bois — poterie — couture — utilisation des éléments (feu — vent) objets : habitation — armes (pièges) — outils — radeau — ustensiles usuels — vêtements	pêche chasse (pièges) cueillette	mode de préparation des aliments (recettes) mode de conservation des aliments
Les Naufragés du Moonraker	techniques : frottement (feu) — tannage — tressage — couture — travail du métal, du bois, de l'os objets : habitation — armes — outils — vêtements — ustensiles usuels	cueillette pêche chasse (gourdin, pièges) élevage (comestibles +compagnie) un petit peu d'agriculture	alimentation usuelle mode de conservation des aliments
L'Oiseau de mer :	techniques : réflexion (feu) — travail du bois — du métal objets : habitation — objets usuels — bateau — outils	cueillette pêche(piège à crabe)	mode de préparation des aliments
Prisonnier des grands lacs	techniques : percussion (feu) — travail du bois objets : habitation — armes — objets usuels — radeau	cueillette chasse(arc et flèche, harpon) pêche élevage	mode de préparation des aliments
Vendredi ou la Vie sauvage	techniques de Robinson : travail du bois, de l'argile — vannerie objets de Robinson : habitation — objets usuels — bateau techniques de Vendredi : travail des matières naturelles objets de Vendredi : armes — jouets — pirogue	Robinson : cueillette — chasse — élevage (garennes artificielle — vivier — troupeau) — agriculture Vendredi : cueillette — chasse (bolas — sarbacane)	mode de conservation des aliments (Robinson) mode de préparation des aliments

Il serait certainement fort intéressant de se livrer à une étude ethnologique des savoir-faire évoqués dans ces textes, de repérer ce qu'on y retrouve des travaux de technologie culturelle par exemple. Comme ceci nous éloignerait de notre projet initial, nous ferons simplement quelques remarques sur nos trois rubriques de classement.

En ce qui concerne la fabrication, les techniques traditionnelles sont massivement utilisées, comme par exemple le frottement et la percussion pour faire du feu. Plus le séjour est long, plus importante est la quantité d'objets fabriqués et de techniques essayées et, d'une robinsonnade à l'autre, les mêmes catégories d'objets sont fabriquées à partir de matières naturelles et dans la tradition de peuples anciens : abri, armes, outils... *Dans le grand désert* constitue une exception dans la mesure où Darkie, pour survivre dans le désert, n'a besoin d'aucun objet fabriqué, son peuple vivant dans la plus grande simplicité :

> (220) Parmi les rares points d'eau du désert australien, les hommes de sa race avaient vécu et étaient morts, pendant vingt mille ans. Leurs vies s'étaient déroulées d'une manière incroyablement simple. Ils n'avaient ni maisons, ni récoltes, ni vêtements, et le peu de choses qu'ils possédaient, ils le partageaient : les vivres comme les femmes, les enfants comme les rires, les pleurs comme la faim et la soif. Quand ils avaient épuisé les ressources de nourriture d'un point d'eau, ils émigraient ailleurs. (p. 33)

Pour en finir avec la colonne consacrée à la fabrication, le tableau ne met pas en valeur l'opposition entre les savoir-faire de Vendredi et ceux de Robinson. Nous reviendrons sur ce point de façon détaillée dans notre dernier chapitre.

A propos de l'acquisition, on peut constater la présence isolée ou successive de deux stades : cueillette/chasse/pêche et agriculture/élevage. Le deuxième stade indique une volonté de domestiquer la nature et inscrit dans le texte le désir de rester civilisé. C'est le cas dans *Les Naufragés du Moonraker* où, dans les derniers mois de l'aventure, les naufragés s'organisent de plus en plus et dans *Vendredi ou la Vie sauvage* où l'agriculture et l'élevage caractérisent la période colonisatrice d'avant l'explosion. Après celle-ci, Robinson, suivant l'exemple de Vendredi, revient à la chasse et à la cueillette.

Enfin, dans la colonne consacrée à la consommation figurent des savoir-faire pour la préparation et accessoirement la conservation des aliments. Dans le roman de Tournier, cet aspect est important car il permet d'opposer deux cultures : avant Vendredi,

Robinson affectionne le bœuf bouilli[101] et une alimentation plutôt insipide, à laquelle Vendredi substitue une cuisine plus simple, inventive et riche en saveurs : poulet à l'argile, œufs à la broche, mélanges sucré-salé, mets caramélisés[102]. Quant à la conservation des aliments, elle ne préoccupe que le Robinson d'avant l'explosion, soucieux d'engranger et de prévoir.

Ce tableau, s'il livre des indications sur les types de savoir-faire manifestés, ne donne pas une idée précise de leur présence quantitative dans ces robinsonnades. Elle est en général importante, si l'on tient compte :

— de la longueur des passages qui leur sont consacrés (par exemple, la fabrication du bateau dans *L'Oiseau de mer*, la confection du feu dans *Les Naufragés du Moonraker* occupent un grand nombre de pages) ;

— du nombre d'objets réalisés (qui n'apparaît pas dans le tableau) ;

— de la répétition des évocations d'un même savoir-faire (ainsi, dans *Ma montagne*, ce que nous avons résumé en parlant de mode de préparation des aliments se présente sous la forme de plusieurs recettes de cuisine ou de descriptions de plats innovants).

En conclusion, les savoir-faire sont essentiellement matériels et techniques et l'action des naufragés est surtout motivée par le pragmatisme. Il s'agit d'être efficace, de faire de l'utile pour survivre le mieux possible. Plus rarement, les savoir-faire visent à la réalisation d'objets ludiques ou esthétiques : c'est le cas essentiellement pour Vendredi et, dans une moindre mesure, pour Robinson sous l'influence de ce dernier. L'importance accordée aux savoir-faire préindustriels dans l'opération de survie les valorise et correspond dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, *Ma montagne*, *Dans le grand désert* et, dans une moindre mesure, *Prisonnier des grands lacs* à une remise en question du modernisme et du progrès technique.

---

[101] p. 95.
[102] p. 95 à 97.

2.2.4.2. Difficultés dans le recours aux savoirs

En cours d'aventure, les robinsons rencontrent parfois des difficultés pour utiliser leurs savoirs dans des situations concrètes, et cela pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, leurs connaissances peuvent se révéler floues ou superficielles dans la confrontation à l'action. C'est surtout le cas dans *Prisonnier des grands lacs*, plus d'ailleurs lors du déplacement que du séjour sur l'île proprement dit :

(221) L'altimètre, peut-être, pensa Brian. L'instrument qui lui donnait sa hauteur par rapport au sol. Ou au niveau de la mer. Il avait lu quelque part un article sur ces appareils, mais il ne pouvait se rappeler ce qu'il disait ni dans quelle revue c'était. (p. 22)

(222) Brian essaya à nouveau de déchiffrer les cadrans. Il lui semblait important de savoir à quelle vitesse il volait. Un cadran éclairé indiquait 160. S'agissait-il de miles, ou de kilomètres à l'heure ? De la vitesse de l'avion par rapport à l'air ou par rapport au sol ? Il savait que ces deux vitesses étaient différentes, mais ignorait de combien.
Des fragments de lectures concernant les avions lui revinrent en mémoire. Comment fonctionnaient les ailes, comment l'hélice propulsait l'avion dans le ciel. Des choses simples qui ne lui étaient d'aucune utilité au moment présent. (p. 28)

(223) Brian savait qu'il existait des gestes à accomplir en pareil cas. Par exemple, pratiquer le bouche à bouche tout en appuyant sur la poitrine du malade. Mais il ignorait comment s'y prendre. (p. 20)

Qu'il s'agisse du pilotage d'un avion en (221) et (222) ou de notions de secourisme en (224), Brian n'en sait pas assez pour être efficace.

Ensuite, se pose le problème du passage de la théorie à la pratique, souvent délicat. En (224) le lecteur comprend que Brian a étudié la combustion en cours de sciences à l'école, mais de manière abstraite, si bien qu'il doit réfléchir pour investir ces connaissances dans la résolution d'un problème concret :

(224) Qu'est-ce qui fait du feu ?
Brian songea à l'école. A ses cours de science. Avait-il jamais appris ce qui faisait du feu ? Un de ses professeurs avait-il dit, du haut de son estrade : « Voilà ce qui fait du feu... » ?
Le garçon secoua la tête, essayant de rassembler ses pensées.
Voyons, de quoi avait-il besoin ? D'un combustible, bien sûr. Il l'avait. L'écorce de bouleau en était un. D'oxygène. L'air en contenait. Mais bien sûr ! Il lui fallait ajouter de l'air. Souffler ! (*Prisonnier des grands lacs* : 101)

En (225) et (226), on voit que Sam, le robinson volontaire de *Ma montagne*, a lu des

ouvrages sur la survie avant de partir, mais que les situations concrètes rencontrées ne sont pas toujours conformes à ses lectures :

(225) Tous les manuels que j'avais lus insistaient beaucoup sur les endroits où vit le poisson, et j'avais retenu ceci : « Dans les ruisseaux, le poisson se rassemble d'habitude dans les bassins et les eaux calmes et profondes. Les bas-fonds avant les petits rapides, le bout d'une mare, les creux sous les rochers ou sous les berges abruptes, l'ombre des buissons, voilà les bonnes places pour pêcher. »
Il n'y avait pas un seul endroit calme dans les eaux de ce ruisseau, et je crois que j'ai marché au moins deux mille kilomètres avant de trouver une mare à côté d'une berge abrupte à l'ombre de buissons en surplomb. (p. 19)

(226) Voici ce que je savais : pour tanner une peau, on doit la faire tremper dans l'acide tannique. Dans les bois on trouve de l'acide tannique dans les chênes, mais il m'a fallu plusieurs semaines pour trouver comment l'obtenir. Il faut faire macérer un tas de copeaux de chêne dans de l'eau. Mon problème n'était ni le chêne ni l'eau, mais de trouver un récipient assez grand pour plonger la peau de cerf dedans. (p. 76)

Parfois aussi, l'expérience antérieure ou les savoirs du naufragé peuvent être inadaptés au terrain où il se trouve. C'est le cas pour Brian qui a déjà réfléchi à la survie lors de jeux de robinson avec son ami Terry dans un parc municipal :

(227) Ils s'imaginaient perdus dans les bois et passaient des après-midi entiers à échafauder des plans pour se tirer de ce mauvais pas. Bien entendu, ils partaient du principe qu'ils avaient le matériel nécessaire en pareilles circonstances : fusil, couteau, canne à pêche et allumettes. Ils pouvaient donc chasser, pêcher et faire du feu. (p. 63)

Mais, dans la forêt, il est seul et n'a ni de quoi pêcher, chasser, ou faire du feu.

Enfin, il arrive que les connaissances utiles existent mais ne soient pas convoquées au bon moment, d'où une perte de temps constatée après coup. Par exemple, Les naufragés du Moonraker essaient de tanner des peaux :

(228) Enfin Kell avait trouvé une méthode. D'abord, comme auparavant, il raclait la peau le plus possible, au risque de l'entamer. Mais surtout, ensuite, il l'enduisait de graisse fondue, abondamment, qu'il massait avec soin pour bien la faire pénétrer. Après quoi il suspendait cette peau sur un séchoir, en l'étirant au maximum. Au séchage, elle redevenait pliable et souple.
— Eh, mais c'est de cette façon que procédaient les Indiens, ça me revient maintenant, Ned me l'avait dit ! s'était souvenu Cat.
— Oh Cat ! lui avait reproché Bessie Taylor. Pourquoi ne pas l'avoir dit plus tôt ?
— Parce que je l'avais complètement oublié, avoua Cat. C'est seulement de voir faire M. Kell qui m'y a fait songer. (p. 193)

Si l'on excepte ces difficultés, les savoirs présents dans la plupart des robinsonnades

étudiées (seuls les naufragés de *Dans le grand désert* et *Le Robinson du métro* n'en possèdent pas ou très peu) sont en général d'une grande utilité dans l'action.

2.2.4.3. Origine des savoirs

Certains des savoirs et savoir-faire manifestés lors du séjour sur l'île préexistent à l'aventure, d'autres se construisent sur place grâce à l'expérience et l'échange.

Savoirs et savoir-faire acquis avant l'aventure

Dans le grand désert est la seule robinsonnade dans laquelle les naufragés n'ont aucune connaissance susceptible de les aider en pleine nature, à cause d'une éducation fondée sur le confort et la passivité, comme on le lit en (65). Dans les autres romans, les connaissances sont signalées de manière explicite comme ayant été acquises avant le séjour sur l'île. D'origine diverse, elles sont issues parfois de lectures faites par le robinson :

(229) Un manuel que j'avais lu conseillait d'observer ce que les oiseaux et les animaux mangeaient pour apprendre ce qui comestible et non comestible dans la forêt. (*Ma montagne* : 33)

(230) D'après un livre sur la façon de survivre en pleine nature que j'avais lu à la bibliothèque de New York, c'était comme ça qu'on fabriquait ses hameçons. (*Ma montagne* : 18)

Elles peuvent provenir également de la télévision :

(231) Avec précaution, il se mit à gratter et à creuser jusqu'à une dizaine de centimètres environ et découvrit tout à coup une sorte de petite cavité, dans le sable humide et chaud. Là, il y avait des œufs. Beaucoup. Presque parfaitement ronds, de la taille d'une balle de tennis.
Alors, Brian éclata de rire. Il avait résolu l'énigme !
Une tortue ! Il avait vu à la télévision une émission sur les tortues de mer qui venaient à terre pour pondre ; elles creusaient un trou et y déposaient leurs œufs. (*Prisonnier des grands lacs* : 111)

Souvent aussi des membres de la famille proche, ou des amis, sont à l'origine des connaissances. Nous avons déjà signalé le rôle joué par Pauline, l'amie de la naufragée, dans *L'Oiseau de mer*. Dans ce roman, le père archéologue est aussi source de savoir :

(232) Une chose était sûre : les techniques de l'âge de fer ne fonctionneraient pas. Bienvenue au néolithique ! comme aurait dit son père.

Adieu métal et tout ce que cela impliquait. Il fallait oublier les joints calfatés et les bordages de forme élégante.
S'installer dans le monde du feu et de la pierre, de la graisse animale et des os de baleine.
Bienvenue au néolithique.
Bienvenue à l'espace restreint, au confinement.
Le bois de balsa ne ferait pas un bon radeau. Pas ici. C'était la loi du néolithique : des matériaux en nombre limité. (p. 133)

Dans *Ma montagne*, c'est la mère qui est à l'origine des connaissances diététiques de Sam :

(233) Et voilà pour ma santé. Je me demande maintenant pourquoi je n'ai pas eu plus d'ennuis, sauf que ma mère avait travaillé dans un hôpital pour enfants pendant la guerre, et elle savait comment composer un menu équilibré. Nous en avons beaucoup entendu parler enfants, alors je n'ignorais pas que mon régime d'hiver était mal équilibré. (p. 178)

Dans *Les Naufragés du Moonraker*, Cat se souvient de ce que son frère Ned lui disait dans leurs jeux d'Indiens :

(234) Mais Cat se souvint tout à coup d'un vieux truc — encore un truc de Ned ! C'était pour faire sécher les allumettes, justement. (p. 116)

Ned est aussi cité à d'autres endroits[103], et présenté par son frère comme le spécialiste des techniques indiennes. Quant à Gray, le marin métis du même roman, c'est à sa mère qu'il doit ses connaissances sur la manière maorie de faire un feu[104], de construire un abri[105].

Parfois aussi, les savoirs proviennent de l'expérience personnelle du robinson. Brian, grâce à celle-ci, arrive à se servir d'une radio et à identifier la nature du malaise du pilote :

(235) Le micro... Soudain, Brian se ressaisit. Il venait de se souvenir qu'il avait utilisé une radio CB chez son oncle, un jour. Il fallait couper le micro pour recevoir une conversation. (*Prisonnier des grands lacs* : 24-25)

(236) Brian se souvint du jour où il se trouvait dans une galerie marchande avec sa mère quand un homme avait eu le même malaise. Il s'était écroulé sur le sol en se plaignant de douleurs à la poitrine. C'était un homme âgé. Bien plus âgé que le pilote. (*Prisonnier des grands lacs* : 16)[106]

---

[103] p. 111, 140, 193.
[104] p. 113.
[105] p. 139-140.
[106] Ces deux exemples ne se situent pas dans la partie consacrée au séjour sur l'île, mais dans la séquence du déplacement. Nous les mentionnons cependant ici parce qu'ils illustrent bien le rôle de l'expérience dans l'acquisition de savoirs chez le personnage.

Slake, lui, tire de son expérience une connaissance des dures réalités de la vie, comme l'indiquent les passages (237) et (238) :

(237) Pas une seconde il ne lui vint à l'idée de se demander s'il était possible de survivre dans le métro, mais s'il s'était posé la question, la réponse aurait été facile. Slake savait que la vie est une plante tenace et résistante (...). (*Le Robinson du métro* : 46)

(238) (...) tout ça ressemblait un peu aux histoires effrayantes que l'instituteur lisait parfois tout haut à l'école primaire — vaguement effrayantes seulement, parce que même alors Slake savait déjà que ces histoires n'étaient pas vraies. Il savait que ce ne sont pas les ogres mangeurs de petits enfants qui sont effrayants, ou les méchants nains et les vilaines sorcières, mais les gars costauds à l'école ou dans la rue (...) parce qu'il y a au moins une chose que Slake connaissait : il connaissait la vérité, et pouvait reconnaître une histoire vraie d'une histoire inventée. (*Le Robinson du métro* : 69-70)

Si l'origine des savoirs n'est pas mentionnée explicitement, le lecteur l'infère facilement. Ainsi, Sam Gribley dans *Ma montagne* montre des connaissances botaniques dont on se doute qu'elles viennent de lectures faites pour préparer le séjour dans la forêt, même si leur origine n'est pas précisée à chaque fois. De même, on suppose qu'Hélène a acquis ses connaissances en autodidacte quand on lit qu'elle connaît très bien les bateaux de l'Antiquité, les bateaux norvégiens[107] et les passages suivants :

(239) Sa spécialité, c'était la mer. (p. 40)

(240) En réalité, on ne lui avait accordé qu'une liberté, la mer. Et Dieu merci, sa connaissance des bateaux et de la mer était en train de la sauver. (p. 201)

Le savoir préexistant au naufrage varie quantitativement d'une robinsonnade à l'autre : les personnages occidentaux de *Dans le grand désert* en sont complètement dépourvus, Slake, le robinson du métro, n'est guère plus armé et à l'inverse, Sam dans ***Ma montagne*** est certainement le personnage le plus savant. Comme nous l'avons déjà remarqué, les connaissances sont rarement scolaires mais plutôt acquises individuellement, dans une démarche autodidacte ou au contact de la famille.

Savoirs et savoir-faire acquis sur l'île

Le naufragé qui ne possède pas à l'origine les savoirs nécessaires les acquiert sur l'île, avec l'aide d'autrui, tout seul par l'expérience, ou en mêlant les deux.

---

[107] p. 129-131.

Si le naufragé est seul, c'est par tâtonnement expérimental, par essais successifs qu'il peut acquérir un savoir-faire : nous n'abordons pas ce cas ici puisqu'il sera développé en détail dans le dernier chapitre. Quand le robinson bénéficie de l'expérience d'autrui, la manipulation concrète et la démonstration jouent un rôle plus important que la seule parole. Certes, dans *Les Naufragés du Moonraker* surtout, Gray et Cat partagent avec leurs compagnons quelques savoirs par des discours, notamment au début du roman :

(241) — Je sais comment faisaient les Indiens, il n'y a pas si longtemps, dit-il. Ils creusaient des trous dans le sol, assez profonds, et ils y jetaient au fond des grosses pierres réchauffées dans le feu. Ensuite, par là-dessus, ils mettaient les choses à faire cuire. Les pierres, ce n'est pas ce qui manque, dans le coin. Nous devrions essayer.
Gray trouva l'idée excellente.
— Cat a raison, dit-il, d'ailleurs les Maoris font à peu près la même chose. Ils creusent une fosse dans le sol, de deux pieds de profondeur, environ. Et ils la garnissent de pierres chauffées au feu. Ils placent les aliments sur les pierres brûlantes et les recouvrent d'une couche d'herbes sèches et de brindilles. Enfin, ils ensevelissent le tout sous trois ou quatre pelletées de terre. La durée de la cuisson dépend de la pièce de viande, bien sûr, mais il faut compter entre une et deux heures. (p. 126-127)

Mais les cas où les savoir-faire se construisent par observation et expérimentation sont plus fréquents. Ces deux extraits de *Les Naufragés du Moonraker* en sont un exemple :

(242) — Viens-tu aider à dépouiller la bête ? demanda-t-il au jeune garçon, en lui tendant l'une des pierres tranchantes.
Cat hésita un instant, les bras ballants, le regard fixe. Cette pierre même lui faisait horreur. Kell ne tenta pas de rompre le silence. Enfin Cat, à contrecœur, avança la main pour recevoir l'outil et demanda d'une voix sourde :
— Par quoi commencer ?
— Il faut y aller doucement, surtout, pour le dépouiller. Rien de plus précieux pour nous que cette peau. Avec un peu de chance, si nous réussissons à prendre d'autres phoques, nous aurons de quoi nous couvrir le dos, et ce ne sera pas rien, tu vas voir, quand l'hiver va s'installer pour de bon. Sans parler bien sûr de la viande, qui nous changera un peu des berniques. Et puis, avec tout ce gras, aussi, nous aurons de l'huile... (Tout en parlant, il incisait la peau de son mieux, avec l'arête aiguë de sa pierre, et l'effort faisait saillir ses veines à ses tempes). (p. 154-155)

(243) Spencer Gray, tout à sa tâche, tressait de longs brins d'herbe rêche. Ses doigts voltigeaient, agiles, et la tresse fine s'allongeait. Cat, assis à côté de lui, faisait de son mieux pour l'imiter, mais le travail avançait plus lentement.
— Bouh, tu vas deux fois plus vite que moi ! se plaignit-il avec un soupir.
— Normal : j'ai deux fois plus d'ancienneté que toi dans ce travail, fit observer Gray en riant. Il se pencha vers le filet qu'ils étaient en train de confectionner tous deux. (p. 185)

En (242), tout en expliquant l'utilité de la tâche entreprise, Kell montre à Cat le bon geste pour dépecer et en (243), l'adolescent imite Gray.

C'est sans doute dans *Dans le grand désert* que les jeunes occidentaux imitent le plus leur modèle, comme cela apparaît dans les trois extraits suivants :

(244) Pendant qu'elle buvait la fillette remarqua que l'enfant sauvage accroupi près d'elle ne buvait pas l'eau à la surface du bassin mais, au contraire, plongeait ses mains assez profond. Prompte à retenir la leçon, elle aussi se mit à plonger les mains de manière à atteindre le fond rocheux de la cascade. L'eau saumâtre de la surface était remplacée par un courant d'une fraîcheur surprenante. (p. 49)

(245) Peter suivait le sauvage servilement, copiant immédiatement chacun de ses gestes.(...) Suivant assidûment l'exemple de son compagnon, Peter arracha les tiges les plus petites et les dépouilla de leur résine. (p. 52-53)

(246) Le sauvage déterra l'igname puis, en suivant un autre écheveau de feuillage souterrain, il en dénicha un deuxième. Fasciné, Peter regardait. Il ne mit pas longtemps à comprendre. Et voilà que bientôt lui aussi avait découvert et déterré une troisième *worwora*. (p. 58)

Le Robinson de Tournier apprend de même l'essentiel de Vendredi :

(247) 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. (p. 92)

Dans les trois romans mettant en scène des indigènes ou des semi-indigènes (Gray est de mère maorie), on peut constater que ceux-ci ont des savoir-faire ignorés des naufragés, et utiles pour la survie. Contrairement aux robinsonnades du siècle précédent, où l'ethnocentrisme était de mise et où le Blanc apprenait tout au Noir colonisé, le savoir n'est pas du côté de l'occidental mais de l'autochtone. Les robinsons s'inspirent volontiers de techniques primitives et indigènes et ne ressemblent en rien aux personnages de *L'Ile mystérieuse* par exemple, qui s'appuient sur les avancées de la science pour organiser leur survie. Comme ces techniques contribuent à la réussite des naufragés, elles sont valorisées et le lecteur en infère les limites, en de telles situations extrêmes, de moyens plus modernes et sophistiqués.

Pour conclure, les connaissances préexistantes[108] varient d'une robinsonnade à l'autre.

---

[108] Même si *Ma montagne* ou *Prisonnier des grands lacs* illustrent la nécessité de posséder des connaissances antérieures pour survivre, ces deux robinsonnades sont loin des textes du XIXe siècle. Dans *Le Petit Robinson des demoiselles*, Emma reçoit de son père et d'un domestique antillais, avant le naufrage, une éducation lui permettant d'acquérir absolument tous les savoirs et savoir-faire nécessaires dans l'épreuve qui l'attend. Dans *Le Petit fils de Robinson*, l'un des trois futurs naufragés est passionné par tout ce qui concerne les arts et métiers et acquiert ainsi des techniques qui lui seront très utiles une fois sur l'île.

Les personnages occidentaux de *Dans le grand désert* en sont complètement dépourvus, Slake, le robinson du métro, n'est guère plus armé. A l'inverse, les autres naufragés arrivent sur l'île avec un certain nombre de savoirs et Sam, dans *Ma montagne*, est certainement le personnage le plus savant. Ces connaissances sont rarement scolaires et plutôt acquises individuellement, dans une démarche autodidacte ou au contact de la famille. Cependant, une grande partie des savoirs et savoir-faire se construit dans l'expérience insulaire, si bien que les robinsonnades de notre corpus, sous cet aspect, manifestent l'évolution des conceptions éducatives présente en littérature de jeunesse et évoquée dans la première partie : à l'instruction massivement caractéristique des textes du XIXe et de la première moitié du XXe siècle s'est substituée l'éducation fondée sur le tâtonnement et l'expérience.

*

En quoi la structure permet-elle de caractériser le genre et les valeurs qui lui sont liées ?

Pour le genre, on notera d'abord l'absence de complexité structurelle des textes. Ils se déroulent dans l'ensemble de façon linéaire, même si quelques analepses et prolepses sont présentes comme on le montrera dans le chapitre suivant ; la macrostructure en est aisément repérable, et on a remarqué combien les changements de programmes des robinsons, lors du séjour sur l'île, sont balisés, explicités. Seuls les romans de Tournier et de Holman présentent une structure d'ensemble un peu plus sophistiquée que les autres : nous avons évoqué la première plus haut mais, à propos du second texte, en nous centrant sur le parcours de Slake, le robinson, nous n'avons pas suffisamment mis en évidence le parallélisme de construction de celui-ci avec le parcours de Willis, le conducteur du métro, évoqué en filigrane avant que les deux personnages se rencontrent en fin de récit. L'absence de complexité caractérisant tous les autres romans est sans doute à lier à leur place et dans le champ de la littérature de jeunesse, et essentiellement en production non restreinte.

L'étude de la macrostructure et de l'enchaînement des séquences thématico-narratives

a révélé le rôle fondamental joué par les changements d'espace et d'univers, les mouvements entre nature et civilisation, ainsi que l'importance de trois séquences, celles du déplacement, du séjour sur l'île et du sauvetage. Elle a permis de repérer quelques scènes propres au genre[109], comme celle de l'avion manqué ou du sauvetage, ainsi que la dimension initiatique de l'arrivée sur l'île. Quant au séjour sur l'île qui constitue la séquence la plus importante, il se caractérise par toute une hiérarchisation de programmes et sous-programmes narratifs revenant d'un texte à l'autre et présente de nombreuses séquences évoquant la fabrication d'objets sur lesquelles nous reviendrons dans le dernier chapitre. Il est aussi caractérisé par une certaine hiérarchie des modalités : le devoir et le croire occupent une place secondaire alors que pouvoir, vouloir et savoir prédominent, les deux derniers étant au service du premier.

A propos des dispositifs générant les valeurs, la situation finale, mise en relation plus ou moins explicitement avec la situation initiale, est sans ambiguïté sur l'évolution des robinsons au fil du récit : l'orientation générale de ces robinsonnades est euphorique et l'optimisme est de mise. La macrostructure dynamise l'ensemble du roman et tout ce qui contribue à la réussite des robinsons est par retour valorisé, par exemple la volonté, les savoirs, la nature, les indigènes. La structure axiologise positivement les gains que le robinson tire de son expérience : selon les textes, il s'agit de l'indépendance par rapport à la famille, de la maturité, mais aussi de la foi en la vie, de l'expérience, de la jeunesse et du bonheur, valeurs qui ont en commun d'être individuelles et plus spirituelles que matérielles. Des valeurs éthiques apparaissent dans le mode de vie choisi par le robinson à la fin du roman : retour au monde civilisé, avec parfois une rupture familiale, ou retour à la nature. Des valeurs pragmatiques, enfin, sont massivement présentes puisque les robinsons ne cessent, une fois sur l'île, de tendre à la réalisation de multiples objets qui sont pour eux autant de valeurs.

Ces romans reflètent bien l'évolution des valeurs en littérature de jeunesse décrite dans

---

[109] Parlant de la dimension figurative générique des textes, Carl Canvat et Jean-Louis Dufays notent à propos des scènes : « Nous faisons l'hypothèse que la scène est un de ces composants figuratifs génériques. En effet, la scène entretient d'étroites relations avec le genre à l'intérieur duquel elle s'insère : tout d'abord, elle contribue très souvent à l'indexation du genre lui-même (on parle d'une scène de western, de SF, de roman policier) mais elle est l'un de ses éléments thématico-narratifs constitutifs. Il est, par conséquent, permis de voir dans la scène une clé du contrat générique et, partant, du contrat de lecture d'un texte. » (1994 : 74)

les premiers chapitres. Au colonialisme et au racisme d'autrefois succèdent l'antiracisme et l'anti-ethnocentrisme. Le scientisme à la Jules Verne n'est plus de mise mais sont loués les mérites des techniques indigènes dans les situations de survie. Quant à la religion, à un exception près, elle n'est plus considérée comme un recours en cas de crise. En ce qui concerne le didactisme, il est présent dans l'importance accordée aux savoirs et la clarté axiologique mentionnée plus haut. A propos de cette dernière, on peut remarquer qu'elle est renforcée par le fait que les robinsons réussissent leur programme sans jamais agir en opposition à la doxa, au consensus moral : le lecteur pourrait être perturbé si, pour survivre ou pour regagner son pays, le robinson par exemple dégradait la nature ou commettait un crime. Or, dans notre corpus, aucune situation de ce genre n'est mise en scène.

CHAPITRE IV

JEUX DE VOIX ET VALEURS

Dans le chapitre précédent, l'étude de la structure a conduit au repérage de quelques dispositifs mis en place par le scripteur pour l'orientation axiologique générale des robinsonnades. Notre projet est de continuer à inventorier les dispositifs installant les valeurs du scripteur dans les textes, en nous appuyant ici essentiellement sur le jeu des voix évaluatives.

Le scripteur, en tant qu'instance narrative gérant la totalité des énoncés du roman, comme nous l'avons noté dans l'introduction générale, peut être considéré comme une sorte de méta-narrateur. Une première manière, pour lui, de faire entendre sa voix évaluative est de jouer sur la relation temps de l'histoire/temps du récit. Danon-Boileau écrit à ce propos :

> *(...) c'est à l'écrivain* [notre scripteur] *que sont redevables les jeux par rapport au « temps référentiel » (prolepses, analepses, ellipses) et le choix entre « scène » et « résumé ».* (1982 : 43)

Il fait référence aux phénomènes narratifs que Genette (1972) appelle ordre et durée[1]. Les énoncés prenant en charge les prolepses, analepses, sommaires ou résumés peuvent être assumés aussi bien par un personnage que par le narrateur. Ces derniers sont en fait utilisés par le scripteur pour manifester ses choix, ses préférences : ils lui permettent de mettre en valeur tel événement plutôt que tel autre en le traitant dans une scène plutôt que dans un sommaire, ou en le présentant avant un autre qui pourtant chronologiquement se situe après.

Une seconde manière, pour le scripteur, d'inscrire ses valeurs dans le roman est d'orchestrer les voix évaluatives du narrateur et des personnages de manière à faire entendre la sienne propre. Il peut les hiérarchiser, en privilégier une ou au contraire ne pas prendre parti et donner à chacune la même importance. Pour remonter du texte aux valeurs du scripteur, il est nécessaire d'abord de repérer les manifestations évaluatives du narrateur et des personnages. Rappelons que, pour nous, l'évaluation est l'affleurement, dans un texte, des marques de la compétence normative du narrateur ou d'un personnage. Cette définition présente l'intérêt de circonscrire un objet d'étude précis. Premièrement, elle ne s'intéresse à l'évaluation que dans sa dimension axiologique, puisqu'il s'agit de repérer les jugements de valeur positifs ou négatifs émis par un sujet sur un objet. Or il faut rappeler que toute évaluation n'est pas nécessairement axiologique : dire par exemple qu'il fait chaud, c'est évaluer sans nécessairement porter de jugement de valeur. Deuxièmement, elle limite l'étude de l'axiologie, au niveau local, au repérage de marques évaluatives explicites. En fait, tout, dans un texte, peut être orienté axiologiquement dans la mesure où, comme le remarque Marc Angenot (1982 : 132), c'est l'économie globale du texte qui détermine les valorisations locales. Mais pour éviter de se perdre dans une quantité de données vite ingérables, il est plus réaliste, dans le cadre de ce travail, de se consacrer surtout à l'étude des marques évaluatives explicites.

Certaines de ces marques sont attribuables au narrateur, d'autres aux personnages, et l'orientation axiologique globale du texte dépend du rapport instauré entre ces voix évaluatives. Notre projet n'est donc pas seulement de décrire le marquage évaluatif local,

---

[1] La durée est rebaptisée vitesse en 1983 dans *Nouveau discours du récit*.

mais aussi de remonter de celui-ci à l'axiologie globale du texte en étudiant le jeu des voix. Par *voix*[2], nous désignons ici des manifestations énonciatives rapportables aux personnages ou au narrateur, et cela de deux manières.

Soit il s'agit d'énoncés correspondant à des paroles, des pensées, des écrits attribués directement au personnage, selon la technique que Gérard Genette (1972) appelle discours rapporté dans son étude des récits de paroles. La reproduction des paroles et des pensées de personnage se fait sur le mode de la citation : le narrateur se présente comme les enregistrant fidèlement et les rapporte directement. Ces paroles et pensées rapportées directement peuvent donc présenter des marques évaluatives attribuables aux personnages.

Soit il s'agit, en dehors de ce discours rapporté, d'énoncés portant des marques de subjectivité, en l'occurrence, pour notre travail, des évaluations que le lecteur peut attribuer, cette fois, non seulement au personnage mais aussi au narrateur. Nous parlerons dans ce cas de perceptions et pensées représentées, en empruntant l'expression à Alain Rabatel[3]. Celui-ci, dans sa thèse *Approche sémio-linguistique de la notion de point de vue* (1996), se penche sur les manifestations de subjectivité dans les textes narratifs à la troisième personne, non référables à un je ou à un tu, en dehors des paroles et pensées de personnages rapportés, et il leur réserve le nom de *point de vue* :

> *Cette conception selon laquelle le PDV correspond à l'expression d'une subjectivité coréférant à la troisième personne trouve sa justification dans le fait que des perceptions et des pensées construisent un sujet de conscience, sujet du PDV. A vrai dire, ce ne sont pas les perceptions et les pensées en elles-mêmes qui indiquent l'existence d'un PDV : elles ne font qu'indiquer, présupposer et/ou poser l'existence d'un sujet de conscience. Ce sujet de conscience est construit notamment par les marques qui expriment des activités de perception, de cognition, de jugement, constitutives de sa subjectivité.*

---

2 Nous ne prenons pas ce terme dans son acception genettienne. Pour l'auteur de *Figures III*, l'étude de la voix (qui parle ?) consiste à décrire les traces laissées par l'instance narrative dans le discours qu'elle est censée avoir produit. La voix est distinguée du mode, décrit ainsi : « On peut raconter plus ou moins ce que l'on raconte, et le raconter selon tel ou tel point de vue » (1972 : 183). Relèvent du mode les diverses configurations que peut prendre le récit de paroles (narrativisé, rapporté, transposé) ainsi que les questions de focalisation (qui voit ?). Pour une analyse critique de cette distinction nous renvoyons à la thèse d'Alain Rabatel (1996 : 55-70).

3 Rabatel s'inspire ici de la façon dont Ann Banfield désigne le style indirect libre : elle parle de « pensées et paroles représentées » (1995 : 39). Si, dans les pages qui suivent, nous nous limitons aux perceptions et pensées sans évoquer les paroles représentées, c'est que ces dernières sont très peu nombreuses dans les romans étudiés.

Pour que ce sujet de conscience devienne un focalisateur, il faut que lesdites perceptions et pensées soient « thématisées », c'est-à-dire que ces perceptions et pensées soient « représentées ». Ce processus est fondamental, car lui seul permet de distinguer les énoncés coréférant à une subjectivité et ceux qui se bornent à n'être que des énoncés objectifs mis au compte du narrateur responsable des premiers plans narratifs. (p. 554)

Il fait la différence entre la simple prédication d'une perception ou d'une pensée, comme par exemple *Pierre aperçut son frère au bout de la rue*, et la représentation, le développement de cette perception ou de cette pensée, plus à même de présenter des marques de subjectivité, donc d'exprimer un point de vue, comme *Pierre aperçut son frère qui arrivait en traînant les pieds, les cheveux hirsutes et la mine défaite.*

Attribuer les marques évaluatives, dans le cas du discours rapporté, ne pose pas problème mais peut être plus difficile dans le cas des pensées et perceptions représentées. C'est pourquoi nous décrirons les dispositifs textuels qui entrent en jeu dans cette référenciation, avant de nous poser la question de la relation des voix évaluatives entre elles.

Après une étude du rôle axiologique des jeux temporels et une description des marques linguistiques d'évaluation, nous nous arrêterons sur la voix évaluative des personnages : quelle forme prend-elle et quelles fonctions remplit-elle ? Ensuite nous traiterons de la voix du narrateur, en nous interrogeant également sur ses modalités d'apparition et ses fonctions. Nous préciserons enfin le rapport qu'elle entretient avec les voix de personnages.

1. JEUX TEMPORELS ET AXIOLOGISATION

En quoi les jeux entre temps de l'histoire et temps du récit peuvent-ils contribuer à l'axiologisation du texte ? Dans les robinsonnades de notre corpus, vitesse et ordre nous semblent les deux dimensions les plus pertinentes à étudier dans cette perspective, ce qui n'empêchera pas d'avoir recours ponctuellement à la notion de fréquence.

1.1. Vitesse

La vitesse est définie par Genette (1983) comme le rapport entre la durée de l'histoire et la longueur du récit. Comme on peut supposer que les éléments sur lesquels celui-ci s'attarde sont ainsi mis en valeur, il nous semble intéressant d'étudier cet aspect des jeux romanesques temporels. Mais avant cela, nous nous proposons de traiter de la façon dont les robinsons mesurent le temps, même si cela ne concerne pas directement la vitesse du récit.

1.1.1. Mesure du temps sur l'île

Nous avons, dans le troisième chapitre, signalé l'extrême variété des durées de séjour (de quinze jours à plus de vingt-huit ans) et une différence entre les textes ancrant l'aventure dans un temps historique par la présence de dates (*Vendredi ou la Vie sauvage* et *Les Naufragés du Moonraker*, soit les deux romans se situant dans le passé) et ceux qui sont situés dans une plus grande proximité temporelle sans donner de date. On peut tout d'abord remarquer que les robinsons, quand ils arrivent dans le lieu de l'aventure, n'ont pas de quoi mesurer le temps. Cela est implicite dans la plupart des cas, sauf pour Brian et Hélène, privés explicitement de leur montre :

(1) Sa montre digitale qui ornait toujours son poignet mais ne fonctionnait plus. (*Prisonnier des grands lacs* : 58)

(2) Hélène poussa le bouton de sa montre pour la dixième fois depuis le crash... ce qui lui rappela à nouveau les dégâts faits par l'eau salée. A la place de la lumière rouge des chiffres, elle n'aperçut que le reflet gris de l'aurore. La montre était fichue. (*L'Oiseau de mer* : 24)

Ces remarques sont placées juste après l'arrivée sur l'île et renforcent la rupture symbolique avec le monde antérieur dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent : le temps qui s'arrête pour ces jeunes personnages marque le début d'une période d'initiation. La rupture symbolique est doublement signifiée pour Hélène, dont la montre est un cadeau paternel : la destruction de l'objet est un avant-signe de la défection qui suivra du lien de dépendance père-fille.

Dans une telle situation, les robinsons se différencient par leur plus ou moins grand désir de mesurer le temps. Mme Taylor, dans *Les Naufragés du Moonraker*, et Robinson avant l'explosion, dans le roman de Tournier, sont très soucieux de l'évaluer avec précision. Pour la première, il s'agit d'une part de conserver son humanité, de ne pas se couper de la vie d'avant, d'autre part de pouvoir se projeter dans un avenir meilleur, comme elle l'explique bien à Cat dans l'échange suivant :

(3) (...) Mais te souviens-tu du jour où nous avons débarqué ici ? M. Kell avait gravé la date sur un gros rocher, en bas, sur la grève — l'as-tu oublié ? Et tous les jours il ajoutait une coche sur ce rocher — notre calendrier de pierre, comme il l'appelait. Eh bien, moi, tout le temps de leur absence, j'ai continué à marquer les jours sur la pierre. Mai compte bien trente et un jours, n'est-ce-pas ? Donc, on est le 24 juin, je ne peux pas me tromper.
— Ah bon. Mais finalement...
— Quoi, « finalement » ? insista Bessie Taylor. Finalement, ça n'a pas d'importance ? C'est cela que tu veux dire ?
— Tous les jours se ressemblent, ici. A quoi bon ?
— Ah, comment t'expliquer ? dit-elle, cherchant ses mots. Pour moi, si, c'est important. Pense aux oiseaux, par exemple. Eux n'ont pas besoin de calendrier. Comment savent-ils quand il est temps pour eux de partir — de s'envoler vers le nord, ou vers le sud, quand vient la saison ? Je ne sais pas, je pense qu'ils le sentent de l'intérieur (elle posait sa main sur sa poitrine), je pense que c'est l'instinct qui le leur dit. Mais nous, nous n'avons pas comme eux ce sens mystérieux du temps qui passe. Il nous faut des horloges et des calendriers. Comment voudrais-tu que nous sachions ce qui va venir, si nous perdions le compte des saisons ? Moi, j'ai besoin de savoir en quel mois nous sommes, au moins. Et à peu près quel jour, dans le mois. Par exemple, je me dis maintenant que les jours vont allonger. Avec le temps qu'il fait, sans cela, on pourrait s'imaginer que l'hiver est là pour toujours. Mais non. Moi, chaque jour, en gravant mon rocher d'une nouvelle entaille, je me disais : un jour d'hiver en moins, un jour de plus vers le printemps. (p. 174-175)

Le souci de garder son humanité est sans doute très présent aussi chez Robinson. Mais ses installations sophistiquées pour mesurer le temps marquent aussi sa volonté de maîtrise, de domination, comme toute l'entreprise d'exploitation de l'île :

(4) Il remarqua plus tard que le soleil n'était visible de l'intérieur de la villa qu'à certaines heures du jour et qu'il serait plus pratique pour savoir l'heure de fabriquer une sorte d'horloge qui fonctionnerait jour et nuit à l'intérieur de la maison. Après quelques tâtonnements, il confectionna une sorte de clepsydre, c'est-à-dire une horloge à eau, comme on en avait autrefois. C'était simplement une bonbonne de verre transparent dont on avait percé le fond d'un tout petit trou par où l'eau fuyait goutte à goutte dans un bac de cuivre posé sur le sol. La bonbonne mettait vingt-quatre heures à se vider dans le bac, et Robinson avait strié ses flancs de vingt-quatre cercles parallèles marqués chacun d'un chiffre. Ainsi le niveau du liquide donnait l'heure à tout moment. Il lui fallait aussi un calendrier qui lui donnât le jour de la semaine, le mois de l'année et le nombre d'années passées. 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 écorcé sur lequel il faisait chaque jour une petite encoche, chaque mois une encoche plus profonde, et le douzième mois, il marquerait d'un grand 1 la première année de son calendrier local. (p. 35-36) [4]

Alors que, chez Mme Taylor, le souci de mesurer le temps est valorisé, puisque le personnage est de ceux qui sont évalués positivement tout au long du roman, chez Robinson il fait partie de tout ce qui est opposé à la vie sauvage, à la vie sans contraintes, donc il est dévalorisé ; d'ailleurs, au moment de l'explosion, le mât-calendrier est détruit tout comme les bâtiments symbolisant la colonisation : temple, bergerie, banque[5].

Les autres robinsons, très vite, n'éprouvent plus le besoin de compter le temps :

(5) Nous sommes le quatre décembre, je crois. Ou peut-être le cinq. Je ne suis pas sûr parce que ça fait un petit moment que je n'ai pas compté les encoches du bâton de tremble qui me sert de calendrier. (*Ma montagne* : 7-8)

(6) Hélène ne se souciait plus de la date. Mais ça n'avait pas d'importance car la nouvelle lune lui indiquait, approximativement, que trois semaines s'étaient écoulées depuis son arrivée. C'était

---

[4] Marie-Hélène Weber (1993) distingue divers types de temps dans les robinsonnades :
— le temps mesuré avec précision ;
— le temps non dominé (le personnage ne peut le calculer) ;
— le temps dominé (le personnage connaît le nombre d'années, mais mesure le temps de façon beaucoup moins précise que pour le temps mesuré ;
— le temps géré (le personnage a la capacité de prévoir ses activités en fonction des saisons : organisation pratique, réalisations) ;
— le temps transcendé (le personnage dépasse le niveau de la gestion et de l'organisation matérielles pour réfléchir à son évolution, pour prendre du recul par rapport à sa vie) ;
— le temps maîtrisé.
Robinson dans *Vendredi ou la Vie sauvage* passe du temps mesuré et géré, comme dans l'extrait (4), au temps maîtrisé, puisqu'à la fin du roman, il échappe au vieillissement et à la fuite du temps par le choix de la vie sauvage.

[5] *Vendredi ou la Vie sauvage* : 88.

bien suffisant... Le statut de disparu et de présumé mort avait au moins un avantage : on n'avait plus besoin de respecter un emploi du temps. (*L'Oiseau de mer* : 146)

(7) Slake avait cessé totalement de s'occuper du temps qui passe et de la date. Le journal chaque matin aurait pu lui fournir ce renseignement, mais cela n'avait aucune importance pour lui dans son monde souterrain. Cependant, les chaussures mouillées des gens venant de la surface et la neige collée à leurs semelles lui apprenaient qu'on était au cœur de l'hiver, comme il le sentait parfois quand il frissonnait malgré sa veste chaudement rembourrée. (*Le Robinson du métro* : 113)

En (5) et (6), les robinsons s'adaptent à leur nouvelle vie qui ne requiert pas une connaissance très précise du calendrier (Hélène comprend très vite ce que Robinson refuse d'accepter pendant des années) et leur attitude par rapport au temps n'a pas de conséquence négative. En (7), le désintérêt pour le temps traduit une coupure volontaire avec le monde extérieur et, en lien avec d'autres indices du texte, une étape de Slake vers la chute.

Enfin, Brian tout en comptant les jours, trouve une autre manière plus subjective de se repérer dans le temps, fondée sur les événements importants de sa vie :

(8) Les jours se fondaient les uns dans les autres, se mêlaient dans l'esprit de Brian. Au bout de deux ou trois semaines, sans l'astuce qu'il avait trouvée, il n'aurait pas pu savoir combien de jours à peu près s'étaient écoulés depuis l'accident. Une marque, faite chaque matin sur une pierre posée près de son abri, lui permettait d'avoir quelque repère. Mais en fait, le temps réel se mesurait, pour lui, en événements, et non en jours. Qu'est-ce que c'était, un jour pour lui ? Rien. Le soleil se levait, le soleil se couchait, et entre ces deux moments il y avait de la lumière. En revanche, les événements étaient gravés dans la mémoire de Brian, et il s'en servait pour se rappeler ce qui s'était passé, pour tenir une sorte de journal mental.
Ainsi, il y avait eu le Jour du Premier Repas de Viande. (p. 155-156)

Cette parenthèse thématique sur la manière de mesurer le temps montre que cette dernière fait partie des objets axiologisés par les robinsonnades : selon les naufragés, compter les jours et les mois de façon précise est valorisé ou pas. La gestion du temps étant liée à la vie sociale, ce sont les valeurs de cette dernière qui sont positivées ou non par ces personnages. Si ceux-ci sont axiologisés positivement dans le roman, leur rapport au temps mesuré l'est aussi.

1.1.2. Vitesse

Comme nous l'avons dit plus haut, la vitesse est le rapport entre temps de l'histoire et temps du récit. Le tableau ci-dessous classe les romans du plus au moins rapide, d'après un calcul fondé sur le nombre de pages consacré à un mois d'histoire[6].

Tableau 11

Vitesse du récit dans les robinsonnades

	durée du séjour	nombre de pages	rapport
Vendredi ou la Vie sauvage	28 ans = 336 mois	142 pages	0,42
Ma montagne	13 mois	209 pages	16
Les Naufragés du Moonraker	+ou-18 mois	335 pages	18,6
Le Robinson du métro	121 jours = 4 mois	145 pages	36,2
Prisonnier des grands lacs	54 jours = 1,75 mois	213 pages	121,7
L'Oiseau de mer	1,5 mois	216 pages	144
Dans le grand désert	15 jours = 0,5 mois	129 pages	258

Mais un tel tableau ne nous renseigne pas sur la manière dont la vitesse peut jouer un rôle dans l'axiologisation du récit. Il nous faut regarder plus en détail quels sont les éléments de l'histoire sur lesquels le récit s'attarde et, au contraire, lesquels sont plus rapidement évoqués, en supposant que les premiers sont ainsi mis en valeur par le scripteur. Nous ne nous livrerons pas à une étude détaillée de la vitesse de chacun des romans mais essaierons de dégager leurs points communs et leurs particularités.

Dans *Ma montagne*, *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Le Robinson du métro*, aucun effet d'accélération ou de ralentissement n'est vraiment sensible. Ainsi, dans *Ma montagne*, les

---

[6] Certes, le calcul aurait pu être fait de façon beaucoup plus précise à partir du nombre de mots de chaque roman. Mais, pour mettre en avant les grandes variations de la vitesse d'un récit à l'autre, notre façon de procéder nous a paru suffisante.

noms des mois et des saisons sont des points de repère qui reviennent régulièrement. Dans le roman de Felice Holman, comme nous l'avons dit plus haut, le comptage du temps est peu présent. Le lecteur sait simplement que le personnage entre dans le métro en automne, en sort au début du printemps ; entre les deux, il est fait mention de Noël[7]. Quant au livre de Tournier, soixante-treize pages sont consacrées à la période avant l'explosion, soixante-cinq à la période après. Mais comme le lecteur ne sait pas combien de temps dure chacune de ces périodes, il est difficile de parler de la vitesse du récit dans ce cas.

Dans trois romans par contre, la vitesse du récit s'accélère à partir d'un événement, que nous appelons l'événement-charnière, comme on peut le constater dans la grille ci-dessous :

	événement charnière	**nombre de pages avant**	**nombre de pages après**
Dans le grand désert	mort de Darkie	96 pour 9 jours	32 pour 6 jours
L'Oiseau de mer	feu	95 pour 6 jours	120 pour 150 jours
Prisonnier des grands lacs	sauvetage manqué	126 pour 5 jours	85 pour 49 jours

Avant l'événement-charnière, les premières journées du robinson sur l'île sont évoquées une par une de façon détaillée et le récit est essentiellement singulatif : le robinson découvre les lieux, doit créer de toutes pièces un environnement favorable. L'événement-charnière lui-même est un accident de parcours qui provoque un choc chez le naufragé et renforce sa détermination à s'en sortir et à réaliser son programme ultime. Après l'événement-charnière, le comptage du temps se fait moins précisément, plus globalement, parce que cet événement entraîne ou marque un changement : les apprentissages vitaux sont faits et la détermination à survivre est bien établie. Toutes les activités qui étaient nouvelles et détaillées dans les premières journées deviennent routinières, ne sont plus mentionnées ou alors sont évoquées sous forme de sommaire : dans cette deuxième partie globalement plus rapide, seuls font

[7] p. 85, 90-92.

l'objet de scènes des savoir-faire nouveaux ou les événements narrativement importants, et le récit se fait plus souvent itératif. On peut remarquer que, dans cette deuxième partie, le temps n'est plus compté en jours comme dans la première. Ainsi le compte se fait en semaines dans *L'Oiseau de mer*, où, outre l'extrait (6), on trouve d'autres indications du même genre :

(9) Après une semaine de privations, le garde-manger avait été un merveilleux réconfort. (p. 109)

(10) Au milieu de la deuxième semaine, quand l'abri fut totalement terminé, elle partit du côté de la plage ouest pour récupérer son radeau. (p. 109)

(11) Disparue la timide jeune fille qui avait embarqué à bord d'un avion à Torroba, six semaines auparavant... (p. 201)

Dans *Prisonnier des grands lacs*, comme cela est lisible en (8), ce sont les événements marquants qui servent de référence temporelle. Quant à *Dans le grand désert*, le récit très linéaire avant la mort de Darkie prend une forme analeptique dans l'avant-dernier chapitre, ce qui rend plus confuse la perception du temps.

Enfin, dans *Les Naufragés du Moonraker*, on peut remarquer la lenteur du début du récit, puisque les pages 13 à 103 racontent le naufrage et l'errance des dix rescapés, ce qui se déroule sur deux ou trois jours. La première journée sur l'île est particulièrement expansée puisqu'elle est le sujet des pages 105 à 160. Durant cette journée de multiples activités sont évoquées : les naufragés, après plusieurs tentatives infructueuses, arrivent à faire du feu, ils font sécher leurs vêtements, trouvent de quoi manger, chassent et dépècent un phoque, trouvent une vieille cabane... De plus, les dialogues y sont nombreux et contribuent à faire de ce long passage une scène : temps de l'histoire et temps du récit tendent à coïncider. Ensuite une accélération certaine se produit : cinq semaines sont racontées des pages 161 à 172 et les cent soixante-seize pages restantes sont consacrés aux dix-sept mois de séjour qui suivent.

Qu'en conclure sur les liens entre valeurs et vitesse du récit ? Ce qui est signalé comme important dans les quatre dernières robinsonnades mentionnées est l'effort d'adaptation aux difficultés que présente la nouvelle situation, ainsi que tous les savoir-faire expérimentés à

l'occasion en début de séjour. Après, le récit de la vie sur l'île est plus rapide et ne s'attarde que lorsqu'un nouveau savoir-faire ou une nouvelle épreuve sont en jeu. Dans *Ma montagne*, *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Le Robinson du métro*, où le temps est plus étale, l'accent est moins mis sur une lutte pour la survie, concentrée surtout au début de l'histoire, que sur la présentation d'une autre manière de vivre.

1.2. Ordre

Comme nous l'avons dit plus haut, nous ne nous préoccupons pas ici de qui prend en charge l'analepse ou la prolepse, du narrateur ou d'un personnage, mais nous la considérons comme une marque du scripteur, sorte de métanarrateur, gérant différents énoncés, les articulant entre eux de manière signifiante.

1.2.1. Analepses externes

Si l'on définit avec Genette le récit premier comme

> *le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle* (1972 : 90)

les analepses externes ont une amplitude extérieure à celle de ce récit premier, c'est-à-dire qu'elles renvoient au temps d'avant le début du récit premier. Elles peuvent remplir plusieurs fonctions en rapport avec les valeurs, selon leur point d'insertion et leur contenu.

Tout d'abord, les analepses externes sont fréquemment utilisées pour caractériser positivement ou négativement un personnage. Ainsi, cette allusion au passé aventurier de Kell contribue avec d'autres éléments à en faire une figure de chef toute désignée dans l'aventure :

> (12) Peut-être était-ce la vie qu'il avait menée depuis son départ d'Irlande, à dix-huit ans ? Il y avait plus de vingt ans de cela, avait-il dit à Cat, l'autre jour. Ses pérégrinations l'avaient conduit aux antipodes de son pays natal, dans des contrées hostiles où la vie ne faisait pas de cadeau — de l'ouest sauvage de la Nouvelle-Zélande aux mines d'or d'Australie. Il avait exercé quantité de métiers — matelot, pilote de fleuve, aventurier, chercheur d'or. (*Les Naufragés du Moonraker* : 39-40)

De même, ces deux souvenirs d'enfance de Slake renforcent chez le lecteur l'image d'un personnage timoré, peu sûr de lui, vulnérable :

(13) Cette fois-là les enfants n'avaient pas été assez rapides et le cochon était sorti de l'enclos en courant. Les enfants s'étaient enfuis devant lui, d'abord en riant puis en faisant semblant d'avoir peur et de hurler de terreur. Slake courait aussi, mais il ne riait pas, et, s'il criait de peur, il ne faisait pas semblant. De la maison sortirent le père et la mère. Slake courait comme si sa vie en dépendait, près de lui couraient les autres enfants, et derrière lui (trop près) couraient le cochon, puis le père des enfants. (*Le Robinson du métro* : 30-31)

(14) L'océan. Un autocar l'avait emmené en compagnie de nombreux autres enfants, voir l'océan. (...) Une autre vague le souleva en se gonflant. Slake fit demi-tour et voulut se sauver, mais ce n'est pas facile de courir dans l'eau et les grands bras de la vague l'avaient empoigné. Il trébucha et roula et tomba et, la vague repartie, resta là gisant sur le sable parmi les autres épaves. (*Le Robinson du métro* : 99-100)

Ensuite, les analepses externes permettent d'introduire des comparaisons entre la vie avant l'île et la vie sur l'île, donc des préférences et une valorisation de l'une ou l'autre. Ainsi, dans *Prisonnier des grands lacs,* certaines de ces analepses valorisent la vie civilisée de Brian quand elles renvoient aux savoirs qu'il a accumulés grâce à ses expériences et aux media, comme nous l'avons évoqué en deuxième partie. Elles jouent le même rôle quand elles soulignent le confort de cette vie antérieure :

(15) Jusqu'ici, Brian n'avait jamais connu la faim. Quand il avait faim, il lui suffisait d'ouvrir le réfrigérateur ou d'aller chez l'épicier du coin. Ou encore de s'asseoir à la table familiale pour y déguster les petits plats de sa maman.
Ses bons petits plats... Un souvenir lui revint en mémoire. L'année dernière, à l'occasion de Thanksgiving... (...) Au menu, dinde grillée au barbecue, dans le jardin. Brian revoyait son père en train de jeter des copeaux de noyer sur le charbon de bois. Quelle bonne odeur ! Et quel régal, cette viande bien juteuse, au léger goût de fumée ! (p. 66)

(16) Avec l'oiseau, c'était différent. Il fallait qu'il le plume.
Cela avait toujours été si simple, à la maison ! Brian allait au magasin acheter un poulet. Il était propre et net, sans plumes ni viscères, et sa maman le faisait rôtir au four. Il ne lui restait plus qu'à le manger.
L'oiseau était bien là. Mais Brian n'en avait jamais nettoyé, jamais plumé. (p. 161-162)

En (15) et (16) la vie d'avant est valorisée parce que la nourriture y est facilement accessible et particulièrement bonne. Mais en fin de roman, une inversion se produit et c'est la manière de s'alimenter dans la forêt qui est valorisée, parce que le plaisir de manger est

amplifié par les efforts nécessaires pour trouver sa nourriture :

(17) Jamais dans tout ce qu'il avait mangé jusqu'à ce jour, les hamburgers, les rôties, les bonbons, les tartes ou les gâteaux, les steaks ou les pizzas, les sandwiches, jamais il n'avait goûté quelque chose d'aussi délicieux que cette première bouchée.
La Première Viande. (p. 164)

Cet autre exemple tiré de *Le Robinson du métro* illustre comment les analepses permettent d'installer dans le texte des comparaisons servant l'axiologisation :

(18) De toute son existence, jamais Slake n'avait possédé une chambre à lui. En fait, il n'avait jamais possédé de chambre du tout, rien que la cuisine. Jamais un coin à lui, sauf une fois quand il avait habité un immeuble sur le toit duquel se trouvait un vieux pigeonnier abandonné. Là, au-dessus des rues, au cours des après-midi de son enfance presque oubliée, il avait passé de nombreuses heures hors de portée des poings des copains et de la voix de sa tante.
Maintenant, loin *sous* les rues, il jouissait du confort d'une chambre bien à lui. (p. 60-61)

La vie dans le métro est présentée comme plus confortable pour Slake que la vie en surface.

Un troisième usage des analepses externes, dans certaines robinsonnades, pourrait être décrit ainsi : regroupées plutôt en début de roman et tendant à s'espacer, voire à disparaître, elles manifestent une libération du robinson par rapport à son passé, explicitement présenté comme douloureux et haï comme dans *Prisonnier des grands lacs*, ou plus implicitement axiologisé globalement négativement comme dans *Vendredi ou la Vie sauvage*. Dans le premier de ces livres, on trouve en effet plusieurs allusions au divorce des parents de Brian causé par une liaison adultère de sa mère, liaison progressivement révélée au lecteur :

(19) Et il essayait de faire l'inventaire de tout ce qui l'avait amené là, dans cet avion.
Inutile de chercher longtemps...
Un mot. Un seul. Divorce.
Un mot horrible. Déchirant et odieux. Un mot synonyme de disputes, de cris, de ruptures, d'avocats. Comme il les haïssait, ces avocats au sourire satisfait ! Avec des mots d'hommes de loi, ils avaient essayé de lui expliquer qu'il devait rompre avec tout ce qui avait été sa vie jusque-là. Sa maison, sa famille, tout.
Divorce.
Secrets.
Non, pas des secrets, mais un seul, un unique secret. Un secret qu'il n'avait jamais confié à personne. Un secret concernant sa mère et la cause du divorce. (p. 7)

(20) Il se remémora l'horrible séparation. Son père ne la ressentait pas de la même façon que lui. (...) Ces juges qui ignoraient ce qui s'était passé en réalité. Qui ignoraient son secret. (p. 10-11)

(21) La mémoire lui revint.
Le secret...
Ce jour-là, Brian avait fait du vélo avec son ami Terry (...)
Sa mère.
Assise dans une voiture. Il la vit, mais elle ne le vit pas. Il s'apprêtait à lui faire signe ou à l'appeler quand quelque chose le retint. Il venait d'apercevoir un homme, dans la voiture. Un homme aux cheveux blonds, coupés courts. En polo blanc. (p. 40)

(22) L'allée... Brian se rappelait les moindres détails. Sa mère, assise dans la voiture avec cet homme. Elle s'était penchée et l'avait embrassé. Elle avait embrassé l'homme aux cheveux blonds coupés court, et ce n'était pas un petit baiser amical. Non, un vrai baiser... (p. 74)

Ces extraits appellent deux commentaires. D'une part, ordre et fréquence se trouvent ici mêlés, puisque le récit se fait répétitif et qu'en (21) et (22) le même événement est raconté deux fois, ce qui traduit l'aspect traumatisant et obsédant qu'il revêt pour le personnage. D'autre part, ces analepses associées à une expérience douloureuse disparaissent à mi-roman, une fois que Brian est absorbé par les tâches nécessaires à sa survie ; cette disparition peut être lue comme une évolution positive du héros qui se détache d'un passé traumatisant grâce à sa nouvelle vie.

Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, on peut remarquer aussi que l'évocation de la famille de Robinson par ce dernier est liée à la régression et à la folie. C'est lors d'un séjour dans la boue qu'il croit voir un galion passer avec sa jeune sœur à bord[8] et entendre les voix de ses parents et frères et sœurs[9], c'est quand il descend dans la grotte qu'il revit des scènes de son enfance :

(23) Son père était un homme petit et maladif, mais sa mère était une grande femme, forte et calme, qui ne se fâchait jamais, mais qui devinait toujours la vérité rien qu'à regarder ses enfants.
Un jour qu'elle était au premier étage avec tous ses enfants et que le père était absent, le feu se déclara dans le magasin du rez-de-chaussée. La maison était très vieille et toute en bois, et le feu s'y propagea avec une vitesse effrayante. Le petit drapier était revenu en hâte, et il se lamentait et courait en tous sens dans la rue en voyant brûler sa maison avec sa femme et ses enfants. Tout à coup, il vit son épouse sortir tranquillement d'un torrent de flammes et de fumée avec tous ses enfants qu'elle portait sur ses épaules, dans ses bras, sur son dos, pendus à

[8] p. 27-28.
[9] p. 33.

son tablier. C'était ainsi que Robinson la revoyait au fond de son trou, comme un arbre pliant sous le poids de tous ses fruits. Ou alors, c'était le soir de la fête des Rois. Elle pétrissait la pâte dans laquelle était cachée la fève qui désignerait le roi de la fête le lendemain. (p. 55-56)

Dans le roman de Tournier comme dans *Prisonnier des grands lacs*, la disparition de ces analepses est liée à une évolution positive du robinson, puisqu'elle coïncide avec le renoncement de Robinson à ses valeurs initiales et avec son adoption de la vie sauvage grâce à Vendredi.

Enfin, les analepses ayant pour fonction (unique ou associée avec les autres fonctions énumérées ci-dessus) de manifester l'omniscience du narrateur servent également indirectement à l'axiologisation du roman puisqu'elles contribuent à concrétiser l'autorité de ce dernier, dont la voix joue un rôle fondamental dans l'interprétation globale de l'histoire, comme cela sera étudié plus loin. Ces analepses peuvent prendre plus ou moins de place. Dans *Le Robinson du métro*, plusieurs pages évoquent de façon détaillée la construction de l'hôtel dans les fondations duquel Slake loge sous terre. Voici le début de cette vaste analepse explicative :

(24) Ce trou accueillant et cette excellente cachette, le nouveau chez-soi de Slake, était le résultat d'une erreur de calcul, de la chaleur d'un jour d'été, de l'influence néfaste de l'alcool et de quelques autres circonstances fortuites que Slake ignorait et ne connaîtrait jamais. En réalité, cette chambre ne faisait pas partie du métro. Elle faisait plutôt partie de l'Hôtel Commodore, contre le mur duquel Slake était assis en ce moment.
A la lointaine époque où le Commodore avait été construit, les choses n'étaient pas tellement différentes de ce qu'elles sont devenues aujourd'hui : les choses allaient parfois de travers à cette époque-là aussi. C'est ce qui s'était produit un certain jour d'été, bien des années avant que Slake soit né. Ce jour-là, qui se situe quelque part entre 1910 et 1920, deux ouvriers du nom de Coggins et Murone creusaient à la dynamite la vaste excavation qui allait recevoir les fondations et les caves de l'hôtel. Comme il faisait très chaud et qu'ils avaient arrosé leur déjeuner plus qu'il n'était raisonnable, surtout quand on manie les explosifs, ils s'embrouillèrent un peu et placèrent une charge de dynamite trop puissante, et suivant un mauvais angle qui plus est. Ceci eut pour effet d'agrandir les fondations du Commodore plus loin que prévu, perçant l'épaisseur de roc qui devait séparer l'hôtel du métro et révélant l'existence d'une des nombreuses petites « grottes » creusées pendant la construction du réseau souterrain pour y entreposer provisoirement des matériaux. (p. 22-23)

Le narrateur étale son omniscience, d'une part en soulignant explicitement qu'il en sait beaucoup plus que son personnage, d'autre part en accumulant des détails dont certains (le nom des ouvriers par exemple) n'ont aucune importance par la suite. Ce passage lui permet

aussi, par une comparaison entre le début du siècle et l'époque contemporaine, d'émettre un jugement de valeur négatif sur cette dernière : « les choses allaient de travers à cette époque-là aussi ». Ce genre de notation, en liaison avec d'autres que nous rencontrerons plus loin, contribue à l'orientation axiologique générale du roman.

Ainsi, les analepses externes jouent un rôle dans l'axiologisation des textes de plusieurs manières. Elles constituent, d'abord, un lieu textuel de caractérisation des personnages (nous reviendrons plus loin sur la façon dont cette caractérisation elle-même est axiologisée). Ensuite, elles peuvent permettre la comparaison entre la vie sur l'île et la vie avant l'île, et indiquer l'évolution de la relation du naufragé à son monde d'origine. Enfin, elles constituent une manière d'inscrire dans le texte l'omniscience du narrateur et de renforcer sa présence au sein du texte.

1.2.2. Analepses internes

Contrairement aux précédentes, elles touchent l'ordre du récit premier de deux façons possibles : soit elles comblent une ellipse narrative (Gérard Genette parle dans ce cas d'analepses complétives), soit elles reprennent un fragment de récit déjà énoncé antérieurement (ce sont alors des analepses répétitives). On peut alors s'interroger sur les cas où elles présentent un intérêt en matière d'axiologisation[10].

Certaines analepses internes, tout comme les précédentes, permettent de développer des comparaisons. Ainsi, dans ce passage de *Vendredi ou la Vie sauvage,* pour illustrer les changements dans les rapports entre Vendredi et Robinson avant l'explosion et après l'explosion, les leçons de langage imposées par l'Occidental à l'Araucan sont évoquées en analepse :

(25) Au cours des années qui avaient précédé l'explosion, et la destruction de l'île civilisée,

10 Un certain nombre de ces analepses internes ne semble pas jouer de rôle dans l'axiologisation des romans. C'est le cas, par exemple, de cette évocation de Tom Wharty dans *Les Naufragés du Moonraker* : « Une image, soudain, s'imposa. Celle d'un vieux mineur, au visage si profondément buriné qu'il semblait être fait comme un puzzle, de pièces minuscules, découpées à la scie, et grossièrement assemblées. Tom Wharthy. C'était lui. Tom Wharthy, Cat s'en souvenait maintenant, avait été tué net par l'un des rochers détachés de la voûte dans la caverne marine. Il avait été l'un des premiers à mourir » (p. 166).

Robinson s'était efforcé d'apprendre l'anglais à Vendredi. Sa méthode était simple. Il lui montrait une marguerite, et il lui disait :
— Marguerite.
Et Vendredi répétait :
— Marguerite.
Et Robinson corrigeait sa prononciation défectueuse aussi souvent qu'il le fallait. Ensuite, il lui montrait un chevreau, un couteau, un perroquet, un rayon de soleil, un fromage, une loupe, une source, en prononçant lentement :
— Chevreau, couteau, perroquet, soleil, fromage, loupe, source.
Et Vendredi répétait après lui, et répétait aussi longtemps que le mot ne se formait pas correctement dans sa bouche.
Lorsque la catastrophe s'était produite, Vendredi savait depuis longtemps assez d'anglais pour comprendre les ordres que lui donnait Robinson et nommer tous les objets utiles qui les entouraient. Un jour cependant, Vendredi montra à Robinson une tache blanche qui palpitait dans l'herbe, et il lui dit :
— Marguerite.
— Oui, répondit Robinson, c'est une marguerite.
Mais à peine avait-il prononcé ces mots que la marguerite battait des ailes et s'envolait.
— Tu vois, dit-il aussitôt, nous nous sommes trompés. Ce n'était pas une marguerite, c'était un papillon.
— Un papillon blanc, rétorqua Vendredi, c'est une marguerite qui vole.
Avant la catastrophe, quand il était le maître de l'île et de Vendredi, Robinson se serait fâché. Il aurait obligé Vendredi à reconnaître qu'une fleur est une fleur, et un papillon un papillon. Mais là, il se tut et réfléchit. (p. 108-109)

Nous reviendrons sur ce passage de manière précise dans la sous-partie du dernier chapitre consacrée au dialogue. Pour l'instant, notons simplement que l'analepse joue bien un rôle dans l'axiologisation puisqu'elle favorise la comparaison entre deux types de valeurs, pragmatiques et esthétiques. Avant l'explosion, la langue a une fonction avant tout utilitaire pour Robinson, alors qu'après, sous l'influence de Vendredi, c'est sa dimension poétique qui est mise en avant.

L'analepse interne complétive peut également être utilisée pour mettre en valeur un élément du récit. Dans *Prisonnier des grands lacs*, le douzième chapitre s'achève ainsi :

(26) Brian se laissa tomber à genoux et sentit les larmes couler sur son visage et tomber sans bruit sur la roche.
Tout était fini, sans espoir. L'arc, le harpon, les poissons, les framboises. Ils pouvaient l'aider à survivre quelques jours, mais pas pour toujours. Pas s'il perdait espoir de les voir revenir le chercher.
Il était seul, et il savait qu'ils ne reviendraient pas. (p. 131)

Brian touche le fond du désespoir parce qu'il se croit définitivement abandonné. Or, (26)

est suivi immédiatement, en ouverture du chapitre suivant[11], par une évocation de Brian en pleine activité de chasse. Entre les deux chapitres, il y a donc une ellipse qui est comblée, à partir de la page 136, par une longue analepse complétive commençant ainsi :

(27) Quarante-sept jours s'étaient écoulés depuis l'accident. Depuis quarante-deux jours, l'ancien Brian avait disparu pour renaître en un nouveau Brian. (p. 136)

Ce début se présente comme un sommaire qui est expansé par la suite en l'évocation plus précise du vécu de ces quarante-deux jours. Le procédé de l'analepse est utilisé ici pour accentuer le contraste entre le Brian d'avant et d'après le sauvetage manqué, pour mettre en valeur les transformations positives qui se sont effectuées en lui.

Dans les deux cas, les analepses servent à mettre en valeur les changements occasionnés par ce que nous avons appelé un peu plus haut l'événement-charnière : l'explosion dans *Vendredi ou la Vie sauvage* et l'avion manqué dans *Prisonnier des grands lacs*.

Un autre intérêt de l'analepse interne, complétive ou répétitive, peut consister dans le fait suivant : faire évoquer un événement vécu par un personnage rétrospectivement permet de justifier l'évaluation qu'il en fait, de la rendre plus crédible à cause du recul temporel, de la prise de distance qui suppose une certaine objectivation.

Ainsi, dans *L'Oiseau de mer*, l'évocation de la première nuit sur l'île dans une analepse interne complétive renforce l'évaluation négative portée sur celle-ci :

(28) La nuit avait été encore plus affreuse que tout ce qu'elle avait pu imaginer. Elle l'avait passée pelotonnée au pied d'un arbre, les genoux la plupart du temps repliés sous le gilet. Mais, pour faire circuler le sang, elle avait dû souvent déplier les jambes. Elle avait encore mal à la mâchoire à force d'avoir claqué des dents de froid. Dormir avait été impossible. Même les yeux ouverts, les images avaient fusé dans l'obscurité. Un cauchemar éveillé s'était répété sans cesse. (p. 25)

Dans cet autre extrait du même roman, Hélène se remémore un fait divers tragique (des femmes, dans la même situation qu'elle, sont mortes d'avoir attendu passivement du secours) et cette pensée la ramène aux quelques jours qu'elle vient de passer seule :

---

[11] p. 132.

(29) N'était-elle pas tentée de se conduire comme ces femmes ?
Ainsi, le premier après-midi, elle s'était convaincue qu'il n'y avait pas d'eau près du monolithe. Elle n'avait eu aucune raison de le penser, pourtant elle l'avait supposé. La découverte de la source avait été une chance inespérée. Il aurait fallu poser l'hypothèse de son existence et partir à sa recherche. Elle aurait dû se mettre au travail pour prouver sa théorie, au lieu de croire à de vagues présomptions.
Sans le facteur chance, elle aurait payé cher cette petite faute de logique. Alors que le chemin vers les difficultés était tellement facile ! Aussi rapide et facile que de prendre une branche et de franchir quelques rochers. Elle avait cependant mis trois jours à le comprendre. Trois jours, pendant lesquels elle avait pu s'approvisionner en eau et en nourriture. (p. 69)

Cette analepse répétitive, où le texte revient sur ses propres traces, permet d'ajouter une dimension évaluative au récit plus purement événementiel qui a été fait précédemment de ces trois jours. Hélène analyse sa conduite passée en en soulignant le point négatif, c'est-à-dire la tendance à la passivité.

Enfin, il existe un autre type d'analepses internes répétitives caractérisé à la fois par leur localisation et leur contenu : le résumé, sous forme de sommaire, du séjour sur l'île en fin d'aventure, une fois que les secours sont arrivés. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, Robinson revit ainsi mentalement toute son aventure :

(30) 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'Evasion, 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 douce, pleine de jeux violents et sains et des inventions extraordinaires de Vendredi. Est-ce que tout cela allait prendre fin ? (p. 138)

Dans *Les Naufragés du Moonraker*, l'« effet-sommaire » est encore plus grand :

(31) Cette pierre maorie, il le savait, il ne s'en déferait jamais. Non pas parce qu'elle portait bonheur — ce qui restait d'ailleurs à prouver —, ni même seulement en gage d'amitié, mais parce qu'elle symbolisait à elle seule ces rudes mois passés sur l'île, et tout ce que lui avaient appris ces hommes dans leur lutte pour la survie. (p. 347)

Dans les deux cas, l'analepse sert l'axiologisation globale du roman dans la mesure où elle permet de manifester l'évaluation de l'aventure dans sa totalité par le robinson.

Pour terminer, notons l'absence quasi générale d'analepse interne hétérodiégétique, c'est à dire portant sur des événements hors du récit premier mais contemporains de celui-ci : seul

le roman de Tournier en présente une, occasionnée par la conversation entre Robinson et le commandant du *Whitebird* :

(32) — Je n'ai jamais entendu parler de ce navire dans aucun port, observa Hunter, mais il est vrai que la guerre avec les Amériques a bouleversé toutes les relations maritimes.
Robinson ne savait évidemment pas que les colonies anglaises de l'Amérique du Nord avaient combattu l'Angleterre pour conquérir leur indépendance, et qu'il en était résulté une guerre qui avait duré de 1775 à 1782. (p. 141)

Dans les autres romans, il n'est jamais fait allusion aux événements historiques ou même familiaux qui se sont déroulés pendant la période d'isolement, signe de la grande focalisation du récit sur le robinson et de la dimension strictement individuelle de l'aventure.

En résumé, les analepses servent directement l'axiologisation des robinsonnades surtout quand s'y développent des comparaisons entre des éléments correspondant aux grandes phases du récit : avant l'île/sur l'île, avant/après l'événement-charnière sur l'île. Elles la servent indirectement quand elles renforcent la présence du narrateur en manifestant son omniscience.

1.2.3. Prolepses

Les prolepses, attribuables au narrateur, sont, dans les robinsonnades, du corpus, beaucoup moins fréquentes que les analepses. De manière générale, les interventions proleptiques rompent, de manière plus visible que les analepses, la linéarité du récit, brisent l'illusion que l'histoire se raconte toute seule. Dans des romans destinés à de jeunes lecteurs et situés essentiellement en production moyenne, cette faible fréquence peut s'expliquer par le souci de ne pas dérouter le jeune lecteur, de ne pas briser la « naturalité » du récit.

On en trouve quelques-unes dans *Le Robinson du métro* :

(33) Ce qui arriva, quand finalement cela arriva, était si parfaitement logique qu'on ne peut pas vraiment s'en étonner. (p. 7)

(34) Il allait y rester cent vingt et un jours. (p. 18)

(35) En fait, comme il apparut par après, Slake venait d'emménager chez lui. (p. 22)

Elle sont à mettre en rapport avec l'analepse relevée en (24) dans la mesure où elles aussi contribuent à manifester fortement la présence narratoriale.

Une intervention proleptique du même genre se trouve dans *L'Oiseau de mer*, avec la particularité de contenir une adresse à un personnage :

(36) Bradbury, un charmant archéologue d'un certain âge, va ouvrir le rideau de sa tente, regarder la petite crique et se demander si ce léger brouillard qui se lève ne risque pas de retarder sa fille.
Eh oui ! docteur Bradbury. Hélène va être en retard pour terminer les fouilles. La jeune fille au caractère calme, réservé, qui ne parle presque pas et qui a toujours ce sourire qui vous réchauffe le cœur... va être en retard... (p. 9-10)

Dans *Ma montagne*, on peut considérer comme une prolepse, dans sa globalité, le premier chapitre dont le titre est *Où je me terre lors d'une tempête de neige*. Le récit se déroule en fait tout à fait chronologiquement à partir du chapitre 2 intitulé *Où je me lance dans cette aventure* jusqu'aux dernières pages. Raconter en premier un épisode qui se situe en fait huit mois après le départ du robinson remplit une fonction incitative vis à vis du jeune lecteur. En effet, d'une part celui-ci entre d'emblée dans un récit dramatisé (la tempête de neige en pleine forêt est certainement l'épreuve la plus difficile pour un jeune new-yorkais). D'autre part, il est tout de suite mis en contact avec un robinson déjà bien installé matériellement dans la nature, si bien qu'il peut avoir envie d'en savoir plus sur les modalités de cette installation.

La contribution de ces prolepses à l'axiologisation du récit est moins évidente que celle des analepses. Celles qui consistent, pour le narrateur, à annoncer la suite ou le dénouement de l'histoire, en renforçant sa présence, renforcent aussi son autorité, y compris dans les jugements axiologiques qu'il peut porter, comme cela sera vu plus loin dans ce même chapitre. Celle qui est à l'origine d'un début *in medias res* valorise immédiatement le personnage, puisqu'on l'y voit réussir l'épreuve que constitue la tempête.

En dehors de ces jeux temporels, le scripteur peut manifester son point de vue axiologique en jouant avec les voix évaluatives des personnages et du narrateur. Avant d'étudier en détail ces dernières, il s'agit de répertorier les marques explicites que le lecteur référera à l'une ou à l'autre.

2. MARQUES LINGUISTIQUES D'ÉVALUATION

La manifestation explicite de l'évaluation axiologisante réside en des marques linguistiques telles que les subjectivèmes, les injonctifs, prescriptifs et normatifs caractéristiques du discours moral[12], les énoncés gnomiques et, enfin, les marques d'opposition et de comparaison. Dans les lignes qui suivent, nous les énumérons pour les commodités de l'exposé, mais il est bien entendu que, la plupart du temps, elles apparaissent en faisceau dans les passages évaluatifs.

2.1. Subjectivèmes

Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980) appelle ainsi les unités de la langue qui manifestent la subjectivité de l'énonciateur, en précisant d'une part que certaines unités lexicales sont en langue plus chargées de subjectivité que d'autres[13], d'autre part que beaucoup de mots peuvent prendre une coloration axiologique, alors qu'ils n'en ont pas a priori, selon le contexte d'emploi[14] : c'est l'orientation argumentative qui axiologise les termes.

Les subjectivèmes relèvent de plusieurs catégories grammaticales. Il peut s'agir de substantifs comme dans ces phrases :

(37) Ton bateau est un **échec.**[15]

(38) Mais dès qu'il avait un moment de liberté, il ne faisait que des **bêtises.**[16]

---

12 Nous renvoyons sur cette notion à Dispaux (1984).

13 Par exemple, dire de quelqu'un qu'il est célibataire est plus objectif que de dire qu'il est bon.

14 Elle écrit à propos des substantifs : « A la limite, n'importe quel mot, s'il se trouve inséré dans un co(n)texte approprié, ou accompagné de certains signifiants intonatifs ou graphiques spécifiques, peut se trouver investi d'une connotation (dé)valorisante inédite, c'est la totalité de la classe des substantifs qui vient alors s'engouffrer dans la classe des axiologiques » (1980 : 76).

15 *L'Oiseau de mer* : 161. Tous les énoncés en caractères gras dans les exemples de ce quatrième chapitre sont soulignés par nous.

16 *Vendredi ou la Vie sauvage* : 72

Il peut s'agir également d'adjectifs :

(39) Toutefois, a-t-elle ajouté, il semblait **bien nourri** et **heureux.** 17

(40) Ce serait **bête** de mourir.

(41) Elle portait des vêtements **dégoûtants** et couverts de résine.[18]

Les exemples que nous avons choisis sont nettement axiologiques. D'autres subjectivèmes peuvent ne pas présenter cette dimension, être affectifs (*poignant, triste*) ou évaluatifs (*chaud, loin*)[19] et être éventuellement axiologisés par le contexte.

Le sémantisme de ces noms et adjectifs peut de surcroît indiquer le domaine d'évaluation privilégié par le personnage et inscrire dans le texte des valeurs épistémiques (vrai/faux, artificiel/authentique), pragmatiques (utile/inutile), esthétiques (beau/laid), hédoniques (agréable/désagréable), éthiques (bien/mal). Ainsi, *bien nourri* est un jugement pragmatique alors qu'*heureux* renvoie plutôt au domaine de l'hédonique.

Des adverbes sont également utilisés à des fins d'axiologisation. Ainsi, en (292), Pauline juge-t-elle négativement l'attitude d'Hélène :

(42) Oui ! Et tu as renoncé **trop** vite, ma fille, **beaucoup trop** vite ! [20]

Enfin, certains verbes sont également des subjectivèmes. En premier lieu, les verbes de sentiment, comme *aimer, apprécier, vouloir, détester, craindre, redouter*, à dimension à la fois affective et axiologique[21], en indiquant de manière très explicite la disposition du sujet vis à vis de son objet, signalent en même temps l'évaluation positive ou négative de cet objet. Les exemples ci-dessous montrent combien ces verbes permettent de repérer très nettement les valeurs ou les anti-valeurs des personnages. Ainsi, en (43), Sam, dans *Ma*

---

17 *Ma montagne* : 152

18 (40) et (41) sont extraits de *L'Oiseau de mer* : 17 et 217.

19 Nous renvoyons à la classification des adjectifs par Kerbrat-Orecchioni (1980 : 83-100).

20 *L'Oiseau de mer* p. 85.

21 Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 102.

montagne, affirme que le progrès technique est une anti-valeur parce qu'il prive l'individu de liberté :

(43) La principale raison c'est que **je n'aime pas** être dépendant, en particulier de l'électricité, du rail, de la vapeur, du pétrole, du charbon, des machines et tous ces trucs qui peuvent aller de travers. (p. 203)

Dans ce passage de *Vendredi ou la Vie sauvage*, Robinson manifeste explicitement également que la vie civilisée est une anti-valeur pour lui.

(44) 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. Il se sentait jeune, beau et fort à condition de demeurer à Speranza avec Vendredi. Sans le savoir, Joseph et Hunter lui avaient appris que, pour eux, il avait cinquante ans. S'il s'en allait avec eux, il serait un vieil homme aux cheveux gris, à l'allure digne, et il deviendrait bête et méchant comme eux. Non, il resterait fidèle à la vie nouvelle que lui avait enseignée Vendredi. (p. 145)

D'autres verbes indiquent une évaluation du locuteur sur le procès lui-même, donc sur son agent. Par exemple, dans la phrase suivante, le verbe souligné indique un jugement négatif du narrateur sur certains des naufragés du Moonraker :

(45) Alors, petit à petit, ils s'étaient mis à **bâcler** leur travail, à ne plus faire les choses qu'à demi, ou pas du tout. (p. 309)

Tous les subjectivèmes cités ci-dessus ne sont pas particuliers aux robinsonnades et peuvent être très disséminés dans les romans ou s'accumuler en certains endroits. Par la suite, nous tenterons de repérer des lieux axiologiques nodaux propres au genre, des points d'ancrage spécifiques installant des valeurs dans ces textes.

2.2. Marques du discours moral et énoncés gnomiques

Dans *La Logique et le quotidien* (1984), le philosophe Gilbert Dispaux expose une typologie des dialogues à l'occasion de laquelle il établit la spécificité du discours moral. Il y distingue les injonctifs des prescriptifs et des normatifs. Les injonctifs sont des propositions telles que *Tais-toi !* ou *Finis ce travail !*, que leur énonciateur n'a aucunement l'intention de remettre en question ou de discuter. Les prescriptifs consistent en des jugements qu'un

opposant est en droit de contester : par exemple, *Tu dois manger de tout* est une formule contestable par celui qui en est le destinataire. Enfin, les normatifs (*On doit se taire, C'est un devoir de dire la vérité*) sont définis comme des propositions qui

> *énoncent un principe général de régulation du comportement. Elles sont valables pour un ensemble de personnes et le proposant entend bien que ses interlocuteurs considèrent son assertion comme une sorte de « fait » ou comme une « vérité ».* (1984 : 131)

Ces trois modes d'expression repérables linguistiquement par le recours à l'impératif dans le premier cas, par l'usage de verbes de modalité comme *falloir, devoir* dans les deux autres, sont des marques d'axiologisation permettant de repérer des valeurs des personnages. On les trouve assez fréquemment dans le discours rapporté (où se circonscrivent les injonctifs) et dans les pensées représentées que nous étudions plus loin, et elles indiquent une norme à laquelle l'énonciateur désire que son destinataire se conforme :

(46) Il **faut** garder ses forces, **souviens-t'en** ! (p. 39)

(47) Alors, **remue-toi. Pense** aux bienfaits d'un feu. (p. 85)

(48) Tu **devrais** arrêter de t'inquiéter sur ce que tu dois faire. (p. 85)

(49) **Arrête** de te lamenter ! (p. 161)[22]

(50) Article 2 : Les habitants de l'île **sont tenus de** penser à haute voix. (p. 38)

(51) Les utiles **devaient** être protégés, pour qu'ils se multiplient. Quant aux nuisibles, il **fallait** les détruire de la façon la plus expéditive. (p. 73)[23]

(52) C'est ce qu'il **faut** éviter à tout prix, justement : nous raccrocher au rêve. Non, c'est à la réalité qu'il **faut** nous cramponner. (p. 144)[24]

Chacune de ces formules permet de repérer les valeurs de son énonciateur. Ainsi, les trois premières, émises par Pauline dans des dialogues imaginaires entre Hélène et son amie,

---

22 (46) à (49) sont tirés de *L'Oiseau de mer.*

23 (50) et (51) sont tirés de *Vendredi ou la Vie sauvage.*

24 *Les Naufragés du Moonraker.*

signalent au lecteur que cette dernière axiologise positivement survie et action. De manière générale, prescriptifs et normatifs sont des marques axiologisantes très explicites, qui constituent des balises textuelles facilitant le repérage des valeurs dans les textes.

Quant aux énoncés gnomiques, ils sont donnés comme étant universellement vrais, en tous lieux et à toutes les époques. Ils se caractérisent par la présence de groupes nominaux à valeur générique et l'emploi du présent de vérité générale comme dans ces phrases extraites de dialogues[25] :

(53) Les gens vivent trop près les uns des autres. (*Ma montagne* : 203)

(54) L'or n'est jamais que ce qu'en font les hommes. (*Les Naufragés du Moonraker* : 33)

Ces formules se rapprochent d'autant plus de la maxime qu'elles sont présentées sous forme de citations, de propositions toutes faites empruntées à autrui, ce qui les autonomise davantage par rapport à l'énonciateur. Ainsi, en (55), Robinson cite Benjamin Franklin et en (56) O'Shea cite sa mère :

(55) La pauvreté prive un homme de toute vertu : il est difficile à un sac vide de se tenir debout.

(56) L'espoir tient bien meilleure compagnie que la crainte. (p.135)

L'un comme l'autre se réfèrent à ce qu'ils considèrent comme des personnes d'autorité et d'expérience, ce qui donne encore plus de poids aux énoncés gnomiques.

Ceux-ci, comme les normatifs évoqués précédemment, sont souvent utilisés comme des **valeurs** convoquées, c'est à dire avancées dans une argumentation[26]. Ainsi, (54) est avancé **par Kell** pour convaincre Cat du caractère infondé de la superstition consistant à penser que

---

25 Ces dialogues sont étudiés de manière plus détaillée dans le dernier chapitre.

26 A propos des fonctions argumentatives des valeurs, outre les valeurs convoquées, Jean-Claude Guerrini (1994) distingue trois autres modes d'intervention dans un discours :
— l'évocation quand la valeur est présentée de manière distanciée par l'auteur, décrite sans que l'énonciateur prenne position ;
— l'invocation quand la valeur est garante du discours (« au nom de la démocratie ») ;
— la provocation quand la valeur est préconisée : « Il s'agit alors de convaincre de la valeur de la valeur en affirmant sa prévalence ou en développant à son sujet une argumentation » (1994 : 58).

l'or porte malheur. (56) est un argument avancé par O'Shea pour encourager les naufragés à garder espoir. Nous reviendrons sur ce point dans l'étude des dialogues menée dans le dernier chapitre. Pour conclure, ces énoncés gnomiques, du fait même qu'ils se donnent une portée universelle et de par leur aspect définitif, sont sans doute les marques évaluatives les plus voyantes, celles qui inscrivent le plus explicitement, aux yeux du lecteur, des valeurs dans les textes.

2.3. Marques de comparaison et de délibération

Comme on l'a déjà constaté à propos des analepses, et comme on en reparlera plus loin, l'évaluation repose sur des constats de ressemblances et d'oppositions entre des objets, sur leur évolution. Elle est donc liée à l'activité de comparaison, qui peut se manifester explicitement dans les romans par l'emploi de certains termes. C'est pourquoi nous incluons, dans les marques linguistiques indiquant une démarche évaluative, les expressions comparatives[27]. A l'exemple (56) cité plus haut peuvent s'ajouter ces autres extraits :

(57) Vous êtes vous-même votre bien **le plus** précieux. (p. 58-59)[28]

(58) O.K. Mangeons. C'est bon, rudement bon ; en fait, **le meilleur** repas **que** j'aie jamais mangé. (p. 203)[29]

(59) Elle **ne** serait **plus** passive, **ne** se soumettrait **plus** aveuglément aux ordres des autres. (p. 200)[30]

Enfin, les marques de délibération, dans la mesure où elles signalent un conflit axiologique mental[31] vécu par un personnage, sont à inclure à notre liste. Ainsi, dans *Les Naufragés du*

---

27 Nous revenons sur ce point dans la partie que nous consacrons plus loin à la description, à propos de l'évolution des portraits des personnages dans les robinsonnades.

28 *Prisonnier des grands lacs.*

29 *Ma montagne.*

30 *L'Oiseau de mer.*

31 Ces conflits mentaux, que nous étudions ici uniquement dans les pensées représentées, peuvent aussi se manifester dans le discours rapporté, comme dans ce passage de *L'Oiseau de mer* où l'espoir et l'absence d'espoir se combattent sous forme de voix : « Elle tremblait tellement de froid qu'elle risquait de chavirer.

Moonraker, est évoquée l'hésitation de Cat entre deux comportements :

(60) « Non, je n'ai pas le droit, c'est le secret de Slush, cela ne me regarde pas », se disait-il.
Mais d'un autre côté, si c'était quelque chose qui concernait le groupe ? Si c'était quelque chose qui pouvait être utile ? N'avaient-ils pas le droit de savoir, tous ? Pourquoi toutes ces cachotteries ?
Un rude combat se livrait en lui, et le pire était encore l'indécision qui le rongeait. (p.164-165)

Cat a vu Slush enterrer un objet et se demande s'il doit chercher à percer le secret du cuisinier ou pas. Il hésite entre deux comportements, dictés l'un par la discrétion (dans un passage de monologue rapporté) et l'autre par l'intérêt de la collectivité (dans un passage au style indirect libre), c'est à dire entre valeurs éthiques et pragmatiques.

Les marques linguistiques de cette opposition, ou plutôt de cette délibération entre deux options opposées, consistent dans la présence de l'expression « mais d'un autre côté » et des termes « rude combat », « indécision » dans le commentaire final.

Les mêmes phénomènes sont observables dans le conflit que vit Hélène entre intérêt d'autrui et intérêt personnel, soumission et réalisation de soi. La jeune naufragée de *L'Oiseau de mer* commence à se poser des questions sur l'attitude de son père, qui lui choisit un métier qu'elle réalise ne pas aimer.

(61) Du plus loin qu'elle se souvienne, elle était la fille du docteur Bradbury, et tout le reste suivait. S'il avait besoin d'un assistant pour avancer dans son travail, cet assistant serait sa fille. Qui d'autre aurait-il choisi ?
C'était aussi inévitable que la rotation des planètes.
Les cinq ans d'étude en faculté n'étaient pas nécessaires ; les sauter lui permettait d'être aux côtés de son père bien plus tôt, et c'était le docteur Bradbury qui s'occupait de son éducation.
« Les compétences techniques ne suffisent pas, Hélène. J'ai besoin de bien plus, lui avait-il dit de nombreuses fois. Souviens-t'en. Ce travail demande du talent ! Ne te trompe pas, c'est de toi dont j'ai besoin et de personne d'autre. »
Etait-ce bien vrai ?
Elle ne s'était jamais réellement posé la question car elle n'avait jamais pu la considérer avec assez de recul. La carrière que l'on avait choisie pour elle n'était pas incontournable. Pas vraiment. D'ailleurs, elle voyait ce chemin tout tracé plutôt comme une erreur.
Hélène n'aimait pas ce travail. Il n'était pas satisfaisant pour elle.

Tout à coup, la brise tomba, aggravant la situation : elle était sûrement abritée du vent par la montagne qu'elle ne pouvait pas distinguer.
« Tu vas subir le même sort que Jim », dit la voix de la défaite.
— Pas encore ! rétorqua-t-elle » (p. 20-21).

D'un autre côté, son père avait probablement raison. Il devait avoir besoin d'elle. Peut-être se trompait-elle à son sujet ? C'était si facile de se tromper. (p. 148)

Dans ce passage, on retrouve le « d'un autre côté » délibératif marquant l'hésitation entre deux positions.

Dans cet autre exemple, le « ou » traduit une hésitation entre l'autonomie totale ou les valeurs familiales chez Sam Gribley dans *Ma montagne :*

(62) Pendant un long moment je suis resté planté là à me demander si j'allais à la rencontre de Papa **ou** si je m'enfuyais pour toujours. J'avais acquis mon autonomie, je pourrais visiter le monde entier sans avoir jamais besoin d'un sou, sans jamais rien demander à personne. Je pourrais passer en Asie en canoë par le détroit de Béring. Je pourrais partir en radeau sur une île. Je pourrais voyager de par le monde et vivre des fruits de la terre. Je me suis mis à courir. Je suis allé jusqu'à la gorge et puis j'ai fait demi-tour. Je voulais voir Papa. (p. 212)

Enfin, Slake, à sa sortie de l'hôpital, hésite entre le métro et le ciel, le bas et le haut, l'obscurité et la lumière, la mort et la vie :

(63) Son instinct le poussa vers l'entrée du métro la plus proche. **Mais** en l'atteignant et alors qu'il descendait déjà les escaliers, Slake s'arrêta, se retourna et regarda le ciel. Comme cet oiseau était heureux d'avoir pu s'envoler dans le ciel !
Slake abaissa un peu ses regards. Si le ciel lui était interdit, peut-être que les toits... Slake s'y connaissait un peu en toits. Il savait qu'on y trouve des réservoirs à eau hors d'usage, de vieilles machineries d'ascenseur, des pigeonniers abandonnés, toutes sortes de choses utiles et d'endroits intéressants. De là-haut il pourrait voir le ciel chaque jour, bleu, ou même gris, c'est le ciel quand même.
Mais alors, et la dame du métro ? Et l'homme au turban, la serveuse, son travail, le rat ? Le rat aurait été forcé de déménager, comme Slake lui-même. Quant aux autres... il retournerait bientôt les voir, peut-être, **mais** pas pour le moment. Pour le moment, il y avait quelque chose que Slake devait faire.
Il fit demi-tour, remonta les escaliers et sortit du métro. (p.151)

La présence de trois « *mais* » souligne le conflit intérieur de Slake partagé entre deux choix de vie, souterraine ou aérienne.

Signalons toutefois que des conflits mentaux des personnages ne sont pas soulignés dans tous les cas par l'emploi de tels termes, comme le montre ce passage de *L'Oiseau de mer* où Hélène, à bord du bateau qu'elle a construit, se dirige d'abord vers le camp de son père, puis change d'avis :

(64) C'était Torroba. L'île du campement de son père... (...)
Hélène connaissait bien l'île. Une crique entre les montagnes. Il y avait un marécage. Un dock. Et des tentes avec des moustiquaires à l'entrée car le marais grouillait de moustiques. Derrière les tentes, des trous rectangulaires étaient creusés dans la terre. Comme des tombes.
Ses bras étaient lourds. Elle eut bientôt tant de mal à les soulever qu'elle laissa dériver *L'Oiseau de mer*. Lâchant la pagaie, elle se frictionna le visage avec de l'eau. Elle n'avait jamais été dans un état pareil. Dans sa tête, ça ressemblait au remous du bois mort pendant la tempête. Elle ne comprenait plus rien. Puis une certitude lui vint à l'esprit, mais ça n'était pas du ressort de la logique. Elle sut qu'elle n'irait pas vers le nord... Elle ne pouvait pas plus revenir à ce marécage plein de moustiques au bout de la crique que marcher à nouveau au pied du monolithe. Ces deux endroits étaient les mêmes.
Les mêmes...
Maintenant, c'était clair, il n'y avait qu'une seule direction à suivre.
Soulagée d'avoir évité une terrible erreur, elle pointa la proue de *L'Oiseau de mer* vers le sud-est. (p. 195-196)

Trois remarques finales s'imposent à propos des marques axiologisantes. Tout d'abord, ce que nous avons remarqué pour les subjectivèmes est vrai pour les autres : elles peuvent être aussi bien disséminées, isolées que concentrées en certains lieux du texte : il faut donc déterminer si le genre présente des zones de concentration particulièrement importantes pour l'axiologisation. Ensuite, un simple relevé de ces marques ne suffit pas à rendre compte de l'axiologie du narrateur ou des personnages. D'autres phénomènes interviennent, comme ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980) appelle l'intervention par sélection[32] : le simple fait de sélectionner tel objet de discours plutôt que tel autre est déjà une manière pour l'énonciateur de manifester sa subjectivité axiologique : par exemple, l'intervention de Kell à propos des croyances de marins[33] indique que pour lui c'est un thème sur lequel il est important de se manifester de façon dépréciative. Enfin, toujours d'après l'auteur de *L'Enonciation*,

> *(...) si l'on s'en tient au simple repérage d'unités isolées et isolément subjectives, on risque de laisser échapper un certain nombre de signifiants dont la pertinence énonciative tient exclusivement à ce qu'ils se trouvent pris dans une certaine dynamique argumentative.* (1980 : 131)

Comme cela a été évoqué dans le chapitre précédent, tout récit est orienté et présente,

---

32 Elle écrit à ce propos : « Nous entendons par là que la masse des faits qui constituent, au plan référentiel, l'événement, est quasi illimitée ; et qu'en rendre compte verbalement, c'est d'abord décréter ce qui dans cette énorme masse mérite d'être verbalisé. » (1980 : 121)

33 p. 32-34.

explicitement ou implicitement, une évaluation finale : chacun de ses éléments peut donc se lire pris dans ce mouvement évaluatif global. De plus, un texte peut présenter un étayage argumentatif alors même qu'il est de manière dominante narratif (nous l'avons vu un peu plus haut à propos des marques délibératives). Il est donc vrai que les marques évaluatives que nous avons énumérées sont loin d'être les seules à orienter les robinsonnades, et, si nous les avons privilégiées, c'est que notre travail porte sur la sémiotique des valeurs plus que sur la dimension argumentative des récits.

Les marques évaluatives du type de celles dont il vient d'être question sont attribuables soit au narrateur, soit à un personnage. Il nous faut maintenant examiner les questions suivantes : dans ces textes, laquelle de ces deux instances a la plus forte présence évaluative ? Sous quelle forme ? Y-a-t-il une axiologie dominante ou au contraire polyphonie évaluative ? Le cas échéant, comment est gérée l'opposition entre voix ? Traiter ces points suppose de référer l'évaluation à son sujet-origine. Nous nous proposons donc d'abord de préciser les dispositifs textuels mis en place pour l'attribution de l'évaluation soit au personnage, soit au narrateur, avant de traiter de leur rôle dans l'orientation axiologique générale.

3. LA VOIX ÉVALUATIVE DES PERSONNAGES

Les marques d'évaluation répertoriées ci-dessus sont plus ou moins facilement référables au personnage ; après avoir évoqué ce point, nous étudierons en quoi les voix de personnages contribuent à l'axiologisation des textes.

3.1. Manifestations des voix évaluatives de personnages

Comme nous l'avons indiqué plus haut, dans les robinsonnades étudiées, deux façons d'attribuer une évaluation à un personnage dominent : le discours rapporté et les perceptions et pensées représentées.

3.1.1. Paroles et pensées de personnages rapportées directement

Paroles et pensées de personnages peuvent être rapportées directement sous forme d'écrits ou sous forme de monologues et de dialogues oraux ou mentaux.

3.1.1.1. Paroles et pensées rapportées sous forme d'écrit

Dans un roman, *Ma montagne,* sont cités des écrits qui sont l'émanation d'une autre voix que celle du robinson : celle de la rumeur, qui se manifeste sous forme d'articles de presse et est assimilable à un personnage intradiégétique peu caractérisé à cause d'une faible occurrence, d'une désignation vague, d'une absence de programme narratif. Elle présente une dimension évaluative, comme dans les deux exemples suivants où se lisent deux avis contrastés sur Sam Gribley :

(65) Il a plongé la main dans la poche de son manteau et en a sorti une coupure de journal. Elle provenait d'un journal de New York, et elle disait :

UN GARÇON SAUVAGE SOUPÇONNÉ DE VIVRE
DE VIANDE DE CERF ET DE NOIX
DANS LA SOLITUDE DES CATSKILL

(...) « Des habitants de Delhi, dans les monts Catskill, rapportent qu'un garçon sauvage, qui vit de cerf et de noix, se cache dans les montagnes.
Plusieurs chasseurs ont déclaré que ce garçon leur avait volé des cerfs pendant la saison de la chasse. (...)
Ce garçon sauvage a été vu de temps à autre par des habitants des Catskill, dont certains pensent qu'il est fou ! » (p. 150-151)

(66) Mme Thomas Fielder, quatre-vingt-dix-sept ans, habitante de Delhi, N.Y., a raconté à notre reporter qu'elle a rencontré un garçon sauvage sur Bitter Mountain en juin dernier alors qu'elle était montée comme chaque année cueillir des fraises pour ses confitures.
Elle a déclaré que le garçon avait les cheveux bruns, qu'il était couvert de poussière, et vagabondait sans but dans les montagnes. Toutefois, a-t-elle ajouté, il semblait bien nourri et heureux. (p. 152)

En (65), l'évaluation est négative : le titre présente le terme « soupçonné » qui présuppose l'idée de faute, l'article rapporte des propos de témoins mentionnant le vol et la folie. Par contre, (66) se termine sur un témoignage positif : le garçon est « bien nourri » et « heureux ».

Mais la plupart des écrits présents dans les robinsonnades sont attribuables aux naufragés. Alors que, pour les autres formes de discours rapporté, nous dissocions l'étude de leur manifestation de celle de leur rôle dans l'orientation axiologique générale, nous classons, dans les lignes suivantes, les écrits produits par les robinsons selon leur fonction : communiquer avec l'extérieur, se souvenir, légiférer. Même si les deux premières sont moins liées à l'évaluation que la troisième, il est intéressant de voir comment elles se réalisent dans les romans.

Quand les robinsons sont isolés accidentellement, le désir de retour à l'état antérieur, au **monde** civilisé, se manifeste par des messages lancés en direction de l'extérieur. Ainsi, dans *Les Naufragés du Moonraker*, Kell fabrique de petits bateaux dont il grave la coque :

(67) Pour finir, à l'aide d'un clou qu'il faisait chauffer de temps à autre en cours de travail, Kell inscrivit laborieusement :
« A l'aide ! 6 survivants *Moonraker* sur îles Auckland. » (p. 283)

Hélène, dans *L'Oiseau de mer*, dessine à plusieurs reprises des messages sur le sable :

(68) La marée ayant détruit le signal sur le sable, elle passa le reste de cet étrange après-midi à en fabriquer un autre sur le monolithe. Elle espérait qu'il serait plus solide que le précédent. Les

lettres du mot mayday — signe international de détresse — fabriquées avec des branches de cèdre furent fixées à l'aide de pierres pour résister au vent. Et elle disposa les cinq lettres en croix :

D
MAY
Y

C'était un appel plus officiel que le précédent. (p. 80)[34]

Ces messages manifestent le désir du naufragé de réintégrer au plus vite son univers habituel : ils sont une inscription locale du choix de cet univers comme objet-valeur par le robinson.

Dans *Le Robinson du métro*, le robinson, tout comme dans *Ma montagne*, peut être considéré comme volontaire, il fuit son monde habituel, et il se cache, cherche plutôt à dissimuler sa présence. Un passage du roman semble indiquer qu'il en est en réalité autrement :

(69) Il choisit une de ses bonbonnes, la secoua soigneusement et écrivit d'un jet de peinture rouge sur un des murs tapissés de journaux :

SAUVEZ

Voilà, sauvez. Mais sauvez quoi ? L'imagination de Slake ne dut pas chercher bien loin. Il prit une autre bonbonne et, en bleu électrique, ajouta :

AREMIS SLAKE. (p. 121)

Sans en avoir vraiment conscience, alors même qu'il a l'intention de rester dans le métro, Slake lance en fait un appel au secours par l'intermédiaire de ce message inscrit sur les murs, et le lecteur infère qu'inconsciemment Slake est à la recherche d'un autre objet que celui qu'il a apparemment choisi.

Outre cette fonction de communication, l'écrit a aussi une fonction de mémoire dans *L'Oiseau de mer* et *Ma montagne*. Dans le premier roman, la jeune robinsonne a besoin de laisser une trace de son extraordinaire aventure et de son combat pour la vie :

(70) Hélène allait partir lorsqu'elle eut un besoin irrésistible de laisser une trace à Gedney. Un

[34] Cf. aussi p. 70 et 94.

signe pour dire qu'elle était passée ici. (...)A l'aide d'un des clous récupérés, elle grava son nom sur le côté peint de la boîte de la batterie. Elle ajouta le mois, l'année et l'inscription suivante : « J'ai survécu à un accident d'avion. »
Comme ça ne lui parut pas suffisant, elle inscrivit aussi la date de l'accident, une description de la baie, l'emplacement de l'épave de l'avion, le nom de Jim, et un bref résumé en style télégraphique de ce qu'elle avait vécu.
Puis elle apposa sa signature en appuyant très fort, afin de prouver l'authenticité de l'histoire. (p. 204)

C'est surtout dans *Ma montagne* que la fonction mémoire peut se doubler d'une fonction évaluative. Ce roman intègre des notes ainsi que des extraits d'un journal tenu au cours de l'aventure. En général, les premières sont explicitement annoncées par l'emploi du mot *note*, comme dans l'exemple suivant :

(71) Nous avons passé l'après-midi à mon entraînement. J'ai écrit ces **notes** au crayon au dos d'un bout de papier, pour ne pas oublier.
« Quand l'amadou rougeoie, continuer à souffler et ajouter des aiguilles de pin bien sèches une par une — souffler toujours, progressivement, doucement et régulièrement. Ajouter aux aiguilles de pin des brindilles sèches de deux centimètres et puis poser dessus une bonne poignée de petit bois sec. Continuer à souffler. » (p. 26)

D'un contenu très pragmatique, elles consistent en recettes de cuisine, en menus, en brèves remarques pratiques. Leur forme volontiers injonctive contribue à l'axiologisation de la robinsonnade : le personnage édicte les savoir-faire pragmatiques nécessaires pour survivre dans la nature.

L'extrait de journal, lui, la plupart du temps introduit par une date, fixe les événements importants de la journée ou livre des impressions diverses, et, à cette occasion, peut présenter une dimension évaluative, comme dans cet exemple :

(72) 8 janvier
(...) C'est vraiment très spécial d'avoir un grand duc chez soi. J'imagine que ça me fait cet effet parce que c'est un oiseau des régions très sauvages. Il lui faut beaucoup de forêt et des grands arbres, et sa présence prouve donc que la ferme Gribley est un endroit vraiment magnifique. (p. 169)

Mais ce sont les écrits à fonction légiférante qui sont les plus explicitement axiologisants. Cela est particulièrement vrai dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, d'abord avec la Charte écrite par Robinson, qui indique sans ambiguïté au lecteur les valeurs du naufragé :

(73) *Article 1er* : Robinson Crusoé, né à York, le 19 décembre 1737, est nommé gouverneur de l'île de Speranza, située dans l'océan Pacifique, entre les îles Juan Fernandez et la côte orientale du Chili. En cette qualité il a tous pouvoirs pour légiférer sur l'ensemble du territoire insulaire et de ses eaux territoriales.
Article 2 : les habitants de l'île sont tenus de penser à haute voix.
Article 3 : Le vendredi est jeûné.
Article 4 : Le dimanche est chômé. A dix-neuf heures, le samedi, tout travail doit cesser dans l'île, et les habitants doivent revêtir leurs meilleurs vêtements pour le dîner. Le dimanche matin, ils se réuniront dans le temple pour la prière.
Article 5 : Seul le gouverneur est autorisé à fumer la pipe. Mais seulement une fois par semaine, le dimanche après-midi après le déjeuner. (p. 38-39)

Cette charte, quelque peu saugrenue dans la situation de Robinson mais lui servant de garde-fou psychologique, établit des principes touchant à l'organisation sociale, comme le pouvoir absolu, le colonialisme, le respect de l'ordre religieux, et laisse apparaître une valeur individuelle, la sobriété.

Les citations de Benjamin Franklin, dont Robinson se souvient pour les avoir lues dans sa jeunesse sous l'influence de son père et qu'il inscrit partout pour ne plus céder au découragement et à la paresse, constituent une autre manière de faire figurer dans le texte les valeurs du naufragé :

(74) Par exemple, il coupa autant de petits rondins qu'il en fallait pour former dans le sable des dunes de l'île des lettres composant la phrase suivante :
« La pauvreté prive un homme de toute vertu : il est difficile à un sac vide de se tenir debout »
Dans la paroi de la grotte il avait incrusté des petites pierres formant ainsi une sorte de mosaïque qui disait :
« Si le second vice est de mentir, le premier est de s'endetter, car le mensonge monte à cheval sur la dette. »
Des bûchettes de pin enveloppées d'étoupe étaient posées sur un lit de pierres, toutes prêtes à être enflammées, et elles disaient dans leur arrangement :
« Si les coquins savaient tous les avantages de la vertu, ils deviendraient vertueux par coquinerie. »
Il y avait enfin une devise plus longue que les autres (...) :
« Celui qui tue une truie anéantit toutes les truies qu'elle aurait pu faire naître jusqu'à la millième génération. Celui qui dépense une seule pièce de cinq shillings assassine des monceaux de pièces d'or. » (p. 60)

La seule mention du nom de Benjamin Franklin renvoie à un système idéologique, comme le note Jean-Michel Racault :

Aux résonances historiques des noms choisis s'ajoutent leurs connotations idéologiques. Ainsi

Franklin, philosophe de l'utilitarisme bourgeois des Lumières dans ses Maximes, peut-il apparaître également comme le précurseur des valeurs yankees : moralisme, pragmatisme, esprit d'entreprise. (1986 : 83)

Les maximes citées sont des illustrations parfaites de ces valeurs.

Par leur statut et leur origine, charte et citations jouent un rôle important dans l'axiologisation du roman de Michel Tournier en explicitant les valeurs de Robinson, avant l'explosion, sans ambiguïté : une Charte est par nature un texte établissant des règles de fonctionnement, et des maximes, d'un homme politique célèbre de surcroît, sont autant de préceptes à suivre. Elles sont aussi remarquables par l'accumulation de formules relevant du discours moral et d'énoncés gnomiques qu'elles présentent. Philippe Hamon souligne que les foyers idéologiques d'une œuvre peuvent se signaler par

l'inflation, dans le lexique même du texte, du vocabulaire de la modalisation (croire, vouloir, pouvoir, savoir, devoir, falloir) ou de la loi (...). (1984 : 38).

Nous sommes bien en présence, avec ces écrits, de foyers idéologiques de *Vendredi ou la Vie sauvage.*

3.1.1.2. Monologues et dialogues

Les marques évaluatives peuvent apparaître aussi dans les monologues et les dialogues. En ce qui concerne les premiers, deux types se présentent dans les robinsonnades : les monologues prononcés, extériorisés, et les monologues intérieurs.

Les premiers consistent en des paroles de personnages prononcées en l'absence de destinataire humain et rapportées au style direct. On peut en repérer dans les robinsonnades où le naufragé vit isolé ou connaît des moments de solitude importants et ils sont assez fréquents dans *Prisonnier des grands lacs*, *L'Oiseau de mer*, *Ma montagne*. Le procédé étant très artificiel, des justifications sont nécessaires pour expliquer leur présence :

— le personnage se parle à lui-même ou parle tout seul dans un moment particulièrement intense de souffrance, de trouble, de joie, comme dans ces deux passages empruntés respectivement à *Prisonnier des grands lacs* et *L'Oiseau de mer :*

(75) « Du feu ! hurla-t-il. J'ai fait du feu ! J'ai réussi ! » (p. 102)

(76) Elle lutta contre ses larmes... avec succès.
— Bradbury, regarde les choses en face, dit-elle à haute voix. Ton bateau est un échec. Il n'est pas plus stable qu'une barrique ! Pauvre *Oiseau de mer*. Mon beau et gracieux *Oiseau de mer*...
Puis elle se ressaisit.
— Arrête de te lamenter ! Si tu deviens sentimentale, tu finiras par mourir ici ! (p. 161)

— le personnage parle à un animal, ce qui est une manière fréquente de justifier le monologue oral dans les robinsonnades, comme dans ces passages de *Ma montagne* et *L'Oiseau de mer* :

(77) Quand j'ai traversé le gué vers mon sentier de montagne, j'ai dit à cet oiseau : « Il y a des moments où je me demande si je tiendrai jusqu'au printemps. » (p. 140)

(78) Sa spécialité, c'était la mer. Et, justement, elle se trouvait sur une plage.
— Alors, tu vois ma petite amie, tu n'as rien à craindre, dit-elle à la grenouille. Même s'ils mettent des jours à me découvrir, il n'y a aucune raison pour que je te trahisse. Je ne mangerai pas une gentille grenouille. Il y a bien d'autres choses par ici. (p. 140)

— le personnage s'adresse à un destinataire imaginaire :

(79) « Comme j'aimerais que vous soyez là, Perpich ! J'ai faim et j'échangerais n'importe quoi contre un hamburger ! J'ai faim ! »
Il avait parlé à haute voix, d'abord normalement puis de plus en plus fort, pour finir par hurler :
« J'ai faim ! J'ai faim ! J'ai faim ! » (p. 59)

Ces monologues traduisent souvent un état extrême chez le personnage, et sont donc des lieux textuels où peut affleurer facilement un vocabulaire affectif, passionnel. De tels lieux sont également des foyers idéologiques aptes à orienter l'attention du lecteur.

Dans le grand désert, *Vendredi ou la Vie sauvage*, *Les Naufragés du Moonraker*, *Le Robinson du métro* ne présentent pas ce genre de monologue, soit parce que le robinson n'y est pas seul, soit parce que le procédé n'est pas utilisé car jugé trop artificiel.

Les monologues intérieurs, que Dorritt Cohn appelle monologues rapportés[35], trouvent

35 Elle leur consacre le deuxième chapitre de *La transparence intérieure* (1981).

aussi leur place dans les robinsonnades, comme en témoignent les deux exemples suivants tirés de *Prisonnier des grands lacs* et *Dans le grand désert* :

(80) « Mais il y a une différence par rapport au jour de l'accident d'avion, se dit-il. Il y a vraiment une différence. Le sort m'a peut-être frappé, mais je ne suis pas vaincu pour autant. Quand il fera jour, je commencerai à reconstruire. J'ai toujours ma hachette : c'était tout ce que je possédais, la première fois. » (p. 175)

(81) Elle jeta un coup d'œil sur Peter et s'aperçut que les cris du kookaburra ne l'avaient pas éveillé. (...) « Quand il s'éveillera, pensa-t-elle, il aura faim, aussi faim que moi. » (p. 15-16)

Quant aux dialogues, leur présence et leur nombre dans chaque œuvre sont liés au nombre de personnages mis en scène. Certains romans en comportent quelques-uns en ouverture et en fermeture, lors du déplacement et du sauvetage, et très peu dans la partie consacrée au séjour sur l'île. C'est le cas de *Prisonnier des grands lacs* et *L'Oiseau de mer*, dont le héros, après l'accident, vit dans l'isolement total (encore que dans ce dernier livre Hélène se livre à un dialogue imaginaire avec son amie Pauline[36] et rêve qu'elle échange quelques mots avec le pilote[37]). On en trouve assez peu également dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, notamment bien sûr dans la partie du roman où Robinson est seul. Par contre, les dialogues sont très fréquents dans *Les Naufragés du Moonraker* qui compte dix naufragés. Parfois ils ne sont pas donnés en entier, et le lecteur peut se trouver, comme dans l'exemple (49), face à ce que Danielle Coltier appelle une citation :

> *Avec la citation, les auteurs se contentent d'isoler au milieu de la narration une réplique, une phrase, un mot, censément prélevés dans un dialogue, dont ils ne rendent nullement compte par ailleurs.* (1989 : 80)

Mais il existe des dialogues plus conséquents, véritables échanges verbaux entre deux ou plusieurs personnages, avec une ou deux séquences d'interaction délimitée(s) par un thème ou un objectif. Ils ne constituent pas seulement des lieux textuels présentant des marques évaluatives de tout type facilement rapportables à tel ou tel personnage ; ils déploient souvent aussi une dimension argumentative qui d'une part renseigne sur la hiérarchie des

---

[36] p. 83-86.
[37] p. 58-60.

personnages, d'autre part contribue à la mise en place de valeurs dans le texte. Tout ceci en fait, dans certaines robinsonnades, des nœuds axiologiques, auxquels nous consacrons une étude plus détaillée dans le dernier chapitre.

3.1.2. Perceptions et pensées représentées

Pourquoi traiter conjointement perceptions et pensées ? [38]. C'est qu'il est souvent difficile de les dissocier, comme on peut le constater dans l'exemple suivant (extrait de *L'Oiseau de mer*) :

> (82) Sawyer, le docteur et plusieurs autres personnes entouraient la maigre jeune fille, debout devant la porte ouverte et dont la silhouette se détachait sur le fond clair de la lumière extérieure. Il sembla à Van de Velde que cette jeune fille avait quelque chose de noble dans son attitude, malgré son pied nu et l'appui sur une main pour se tenir. Mais cette impression disparut très vite. **Elle portait des vêtements dégoûtants et couverts de résine. Sa beauté avait été dévastée par une négligence volontaire.**
> **Il connaissait ce genre d'olibrius.** (p. 217)

Dans les lignes soulignées par nous, où se lit le point de vue de Van de Velde, on peut noter le glissement qui s'opère de la perception à la pensée. La première phrase soulignée indique essentiellement une perception visuelle, mais l'adjectif « dégoûtants » correspond à un jugement de valeur manifestant une pensée. La deuxième mêle les deux, puisque Van de Velde voit que la jeune fille négligée a perdu de sa beauté mais, en même temps, donne la cause de ce phénomène en l'expliquant par « une négligence volontaire ». Quant à la dernière phrase, elle ne relève plus du tout de la perception mais du pur jugement de valeur, et tout l'exemple montre bien l'intrication qui existe entre perception, pensée et point de vue **évaluatif.**

Comment le lecteur attribue-t-il ces derniers à tel personnage plutôt qu'à tel autre, à un

---

38 C'est aussi le choix que fait Alain Rabatel : « Lorsque nous évoquons de la sorte les "perceptions et/ou pensées représentées", **le "et/ou" entend signifier que les perceptions représentées comportent souvent une dimension épistémique importante, et ne se limitent par conséquent pas à une pure perception sans connaissance, sauf rares exceptions**, comme lorsque l'on entend un son que l'on ne sait identifier, et dont on a peine à discerner l'origine. Qui plus est, le fait qu'il y ait quasiment toujours du savoir dans le percevoir est particulièrement net dans le cas des perceptions représentées, en vertu de la valeur

personnage plutôt qu'au narrateur ? Si, dans la plupart des cas, des indices linguistiques de deux sortes le guident, des marqueurs de premier rang et d'autres de second rang[39], il existe des passages présentant une certaine ambiguïté.

3.1.2.1. Marqueurs de premier rang

Les marqueurs de premier rang sont ceux qui permettent l'attribution du point de vue à une origine, et les robinsonnades de notre corpus en présentent essentiellement deux types.

Le premier (et le plus fréquent) consiste en la mention explicite d'un sujet percevant ou pensant, accompagnée d'un verbe de perception ou de procès mental. Par exemple, dans (83) tiré de *Les Naufragés du Moonraker*, deux expressions verbales renvoient à la perception visuelle des personnages :

(83) Après avoir ramé ferme durant plus de douze heures d'affilée, ils **firent une** triste **découverte.** Ce n'était pas une île qu'ils venaient d'atteindre, comme ils l'espéraient depuis des heures, mais un ensemble de récifs, dont certains se hérissaient, abrupts, comme des crocs acérés. Cat **contempla** ces silhouettes hostiles qui se découpaient sur le ciel sombre. Des à-pic raboteux, des arêtes vives sous tous les angles. Pas de rivage. Pas de plage où accoster. (p. 92)

Les notations descriptives et évaluatives qui suivent ces verbes peuvent ainsi sans ambiguïté être attribuées à leur sujet.

En (84), les marques indiquant perception et pensée sont multipliées. Le verbe *voir* (utilisé de manière redondante) ainsi que le verbe *regarder* permettent d'attribuer sans équivoque les perceptions au naufragé de *Prisonnier des grands lacs* :

(84) Le dos de ses mains était enflé, il avait du mal à ouvrir les yeux à cause des piqûres de moustiques. **Il ne voyait que** par une fente étroite.
Non pas qu'il y ait eu beaucoup à **voir**, se dit-il, en grattant ses mains meurtries qui le démangeaient. Le lac s'étendait à ses pieds. Brian se trouvait à la base du L, face à la partie la plus allongée, la partie la plus courte à sa droite. Dans la lumière et le calme du matin, l'eau était absolument tranquille. **Il pouvait voir** le reflet des arbres sur l'autre rive du lac. **Vus** dans l'eau, à l'envers, ils ressemblaient presque à une autre forêt, à une forêt sens dessus dessous

---

expériencielle mémorielle de l'IMP. Le PDV, c'est donc un ensemble de perceptions et, le plus souvent, de pensées associées » (1996 : 201).

[39] Nous empruntons cette distinction à la thèse d'Alain Rabatel déjà citée.

faisant pendant à la forêt véritable. Tandis qu'il **regardait** un oiseau énorme, une sorte de corbeau mais beaucoup plus gros, surgit des bois.
Du vert. Du vert partout. La forêt était composée de pins et de sapins, de buissons bas, ça et là, et d'herbe épaisse. Brian était incapable de donner un nom à cette végétation, excepté pour les conifères et quelques arbres couverts de feuilles qui pouvaient être des peupliers. Il en avait **vu** à la télévision, dans des documentaires sur la flore des montagnes. Aux alentours du lac, le paysage était légèrement vallonné. Il y avait peu de rochers, sauf sur la gauche. Là, une crête rocheuse surplombait le lac sur une vingtaine de pieds. (p. 46-47)

Ces éléments peuvent d'ailleurs être implicités et retrouvés par inférence. Les verbes de procès mental sont parfois remplacés ou relayés par des expressions renvoyant plus ou moins explicitement à une pensée. C'est le cas dans (85), long passage de style indirect libre où nous avons souligné tous les termes renvoyant à l'activité mentale de Brian. D'une part, ils sont nombreux et balisent clairement le passage pour le lecteur, qui ne peut oublier ainsi qu'il s'agit du point de vue du jeune garçon. D'autre part, ils expriment plus ou moins explicitement un processus mental : par exemple, *fronça les sourcils* renvoie à la réflexion par un codage gestuel.

(85) « Je ne sais pas où je suis.
Cela ne signifie pas grand-chose. Il vaudrait mieux dire « ils » ne savent pas où je suis. « Ils », c'est-à-dire tous ceux qui doivent s'occuper de moi. Ceux qui doivent être à ma recherche... »
En effet, les gens devaient le rechercher. Rechercher l'avion. Son père et sa mère devaient être fous d'inquiétude. Ils allaient remuer ciel et terre pour le retrouver. Brian **avait vu** aux journaux télévisés comment se déroulaient les recherches, en cas de disparition d'avion. On mettait en place un important dispositif de recherches et l'appareil était presque toujours retrouvé un ou deux jours plus tard. Avant de quitter l'aéroport, les pilotes déposaient leur plan de vol avec leur destination, leur heure de départ et l'itinéraire qu'ils comptaient emprunter. Les sauveteurs demanderaient l'aide de l'armée de l'Air et déborderaient largement le trajet qu'indiquait le plan de vol du pilote. Et ils chercheraient peut-être jusqu'à ce qu'ils l'aient trouvé.
Peut-être aujourd'hui même, qui sait ? Le lendemain de l'accident.
Brian fronça les sourcils. Etait-ce le lendemain ou le surlendemain ? Ils s'étaient écrasés dans l'après-midi, et il était resté tout la nuit dehors, dans le froid. C'était donc la première journée qu'il passait seul. Mais ils pouvaient tout de même arriver aujourd'hui. Ils avaient sans doute entrepris des recherches dès qu'ils s'étaient aperçus que l'avion n'était pas arrivé à destination.
Oui, ils arriveraient probablement aujourd'hui.
Ils arriveraient avec des hydravions, leur permettant de se poser ici même, sur le lac. Et ils le ramèneraient chez lui.
Oui, mais où ? Chez son père, ou chez sa mère ? **Brian ne réfléchit pas davantage à la question.** Cela n'avait aucune importance. De toute façon, il arriverait sans doute à la maison tard dans la nuit ou demain matin très tôt. Alors, il pourrait s'asseoir devant un énorme

hamburger au fromage, bien crémeux, avec des tomates ; il mangerait aussi du poulet frit avec du ketchup. Et il boirait un onctueux milk-shake au chocolat.
A cette pensée, Brian sentit la faim le tenailler. (p. 55-56)

En (86), *il s'accorda une pointe de fierté* indique une pensée en donnant directement son contenu. Les deux paragraphes qui suivent sont donc référables à Brian :

(86) Quand il eut terminé, il fit quelques pas en arrière pour admirer son travail. En bas, sa maison. En haut son « garde-manger ». Et **il s'accorda une pointe de fierté.**
Pas mal... Pas mal, pour quelqu'un qui n'arrivait même pas à graisser les plateaux de sa bicyclette. Pas mal du tout.
Il avait construit un abri sûr et un garde-manger, mais il n'avait pas de nourriture, sauf du poisson et le reste des framboises. Et le poisson était une denrée périssable. Une fois, sa maman avait oublié du saumon dans la cuisine pendant une nuit entière, alors qu'ils étaient allés rendre visite à des parents, à leur retour, la maison empestait le poisson pourri. Impossible de conserver du poisson.
Du moins, **pensa-t-il**, impossible de le conserver mort. (p. 149-150)

Le deuxième type de marqueur de premier rang consiste en un monologue rapporté juste avant ou après un passage au style indirect libre. Ce monologue contribue à inscrire ce passage dans une continuité de pensée attribuée au même personnage, même si les moyens linguistiques utilisés pour la reproduire varient. Ainsi, (85) commence par quatre lignes de monologue intérieur de Brian rapporté directement, si bien que les phrases suivantes au style indirect libre s'inscrivent dans la continuité et sont perçues comme des pensées attribuables au jeune garçon. (86) se termine par une pensée de Brian rapportée directement qui clôt une réflexion menée préalablement au style indirect libre. Alain Rabatel décrit ce procédé en parlant de règle d'enchaînement, qui consiste à

> *attribuer rétrospectivement les visions au P locuteur des fragments de discours direct qui suivent immédiatement ces visions, et qui sont dans un rapport « logique » ou en continuité thématique avec ces dernières.* (1996 : 283)

Les passages au discours rapporté peuvent non seulement suivre mais aussi précéder les passages de discours transposé.

3.1.2.2. Marqueurs de second rang

Si les marqueurs de premier rang ont pour fonction d'attribuer des pensées et des perceptions à une origine, il existe aussi des marqueurs de second rang permettant le repérage du point de vue proprement dit.

Les subjectivèmes font partie de ces marqueurs de second rang, ainsi que l'opposition des plans[40] : le second plan est le lieu privilégié pour l'expression du point de vue, en particulier du point de vue évaluatif (celui des personnages aussi bien que celui du narrateur, comme on le verra plus loin). Les exemples proposés ci-dessus présentent bien des pensées et des perceptions de personnages développées dans des seconds plans à l'imparfait, dont la valeur méronomique est un autre marqueur de second rang[41]. Nos extraits sont tous tirés de récits au passé simple mais dans *Ma montagne*, dont le premier plan est au passé composé, le marquage est le même, comme l'illustrent ces lignes :

(87) Quand j'ai émergé à la lumière du soleil, tout simplement en enfonçant ma tête dans la neige poudreuse et en me relevant, j'ai ri de mes propres frayeurs.
Tout était blanc, propre, étincelant et magnifique. Le ciel était bleu, bleu, bleu. Le bosquet de sapins du Canada était bordé d'une dentelle de neige, le pré était moelleux et blanc, et la gorge scintillait de glace. (p. 9)

(88) Une fois Noël passé, l'hiver est devenu plus dur. La neige a redoublé, le vent a soufflé, la température est descendue jusqu'à ce que l'air claque et parle. (...) J'étais en excellente

---

40 Bernard Combettes (1992) définit le premier plan comme la succession des propositions chronologiques constituant la trame narrative : dans un texte romanesque, c'est le lieu d'inscription de l'action, des réflexions successives. Le second plan est celui de la perception, du contenu des réflexions. Pour Bernard Combettes, le second plan évaluatif, qu'il appelle aussi commentaire, est plus autonome que la description par rapport au premier plan. Il se manifeste essentiellement par une rupture avec le cadre temporel du premier plan, c'est à dire qu'on le repère grâce à un passage du système du récit au système du discours : au passé simple se substituent le futur ou le présent. Mais un commentaire peut également être fait à l'imparfait, et dans ce cas être très proche de la description s'il prend comme objet strictement les événements de premier plan.

41 Certains linguistes, dont Berthonneau et Kleiber (1993), ont souligné la valeur anaphorique de l'imparfait : contrairement au passé composé et au passé simple, cette forme est utilisée en référence à une situation temporelle du passé qui constitue en quelque sorte son antécédent, explicite ou implicite. Ces deux auteurs apportent une précision sur la nature de la relation anaphorique entre cet antécédent et la situation présentée à l'imparfait : elle est méronomique, c'est-à-dire que c'est une relation partie (pour l'imparfait) — tout (pour l'antécédent). On comprend alors, comme le souligne Combettes (1992), que l'imparfait soit fortement lié au second plan, lieu privilégié de l'expression des sentiments ou pensées provoqués par un procès du premier plan.

> condition. Pas le moindre rhume, le moindre reniflement, pas un seul moment de fatigue. Je prenais un grand plaisir à pouvoir manger, dormir, avoir chaud et défier les tempêtes qui battaient les montagnes et les températures au-dessous de zéro qui les engourdissaient. (p. 163)

Ces seconds plans peuvent être de longueur variable : plus le passage est long, plus la vie intérieure et le point de vue du personnage s'imposent.

Les modalisateurs d'incertitude peuvent également indiquer le point de vue du personnage, comme dans ces lignes empruntées à (85), où ces marques (soulignées par des caractères gras par nous) se multiplient :

> (...) Et ils chercheraient **peut-être** jusqu'à ce qu'ils l'aient trouvé. **Peut-être** aujourd'hui même, **qui sait** ? (...) Mais ils **pouvaient** tout de même arriver aujourd'hui. (...) Oui, ils arriveraient **probablement** aujourd'hui.

Nous considérerons enfin comme marqueurs de second rang tout ce qui, dans le second plan, est destiné à mimer la langue du personnage. En effet, ce que Genette appelle le discours indirect libre, caractéristique de la plupart des extraits cités ci-dessus et correspondant au monologue narrativisé de Dorritt Cohn[42], est défini de la manière suivante par cette dernière :

> *Il s'agit de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration.* (1981 : 122)

Ces marques peuvent être lexicales. Par exemple, le lecteur attribuera davantage le mot *maman* en (86) à Brian qu'au narrateur. On remarquera aussi l'usage des répétitions dans les extraits de *Prisonnier des grands lacs* pour mimer une pensée quelque peu obsessionnelle. En (85), sont ainsi répétés plusieurs fois les termes « rechercher », « recherche », « arriveraient », « le lendemain », « aujourd'hui ». De même, en (86), « pas mal » est repris trois fois, le mot « poisson » quatre fois.

---

42 Cette dernière préfère l'expression *monologue narrativisé* à celle de *style indirect libre* et s'en explique ainsi : « L'expression française traditionnelle, tout comme l'appellation allemande, sert en général à désigner non seulement l'expression de pensées silencieuses sous forme narrative, mais aussi l'expression sous la même forme de paroles effectivement prononcées. "Monologue narrativisé" exclut délibérément cette référence ; d'un point de vue littéraire (plutôt que strictement linguistique) l'expression narrativisée de pensées silencieuses pose des problèmes spécifiques, beaucoup plus complexes et intéressants que ceux que pose l'expression narrativisée d'un discours fait à voix haute » (1981 : 133).

La syntaxe aussi peut évoquer le discours rapporté et mimer l'oralité, comme dans cet extrait de *L'Oiseau de mer* :

(89) Un bras sur ses yeux, elle essaya d'imaginer les événements si elle était partie vers le nord, ce matin, au lieu du sud.
Une vingtaine de nœuds face au vent.
Hélène aurait ramé comme un galérien toute la journée et ses mains seraient en sang à présent.
Aurait-elle pu aller plus loin ?
Non. A bout de souffle, Hélène serait encore en mer en train de ramer dans l'obscurité, et encore plus assoiffée.
Pour être honnête, elle n'y avait pas pensé. Son choix n'avait pas été fondé sur les difficultés du voyage, mais sur la destination. Et chercher refuge dans le campement de son père aurait été une sorte de consentement à ce qu'il avait décidé pour elle.
Sa subordonnée.
Son esclave dans un domaine qui ne l'intéressait pas.
Rien d'étonnant qu'elle ait réagi ainsi avant d'aller plus loin vers le nord ! Elle se connaissait mieux. Elle était une adulte maintenant. Un statut qu'elle avait durement conquis. Elle ne serait plus passive, ne se soumettrait plus aveuglément aux ordres des autres. Bien sûr son père s'opposerait aux décisions de sa fille, mais aujourd'hui, celle-ci en savait plus que quiconque sur sa propre détermination ! (p. 200-201)

On relève en (89), mises en valeur par des alinéas, un certain nombre de phrases nominales évoquant des bribes de pensée caractéristiques du discours intérieur, une phrase interrogative et deux phrases exclamatives renvoyant également au monologue intérieur. L'ensemble de ces marques donne donc l'illusion d'une oralité intérieure, et on les retrouve dans certains des extraits cités précédemment. Ainsi, (85) présente quatre phrases interrogatives et des alinéas assez fréquents.

Dans les romans de littérature de jeunesse que nous étudions, les perceptions et pensées de personnages représentées sont fréquentes et leur repérage et leur attribution sont souvent facilités par un faisceau de marques. Il arrive toutefois que l'on hésite entre un personnage et le narrateur pour l'attribution du point de vue.

3.1.2.3. Cas d'ambiguïté d'attribution du point de vue

Certains seconds plans à l'imparfait sont parfois difficiles à attribuer au personnage ou au narrateur. C'est le cas de ce long passage de *Les Naufragés du Moonraker* :

(90) — Dites, 'pouvez vous le servir vous-même, non ? avait aboyé Cat sans réfléchir.

> Une boule insolite s'était nouée tout à coup dans son estomac. Il sentait la rage monter en lui, tournoyer comme une flamme, se propager dans sa poitrine, lui embraser les joues, les oreilles. Tout le jour, sans broncher, Cat avait accompli plus que sa part de corvées sur le trois-mâts carré — comme tous les jours depuis neuf jours que le Moonraker avait quitté Melbourne et la côte australienne. Son rôle attitré, en tant que mousse, consistait d'abord à servir le capitaine, mais il écopait bien d'autres corvées. Ce jour-là, par exemple, c'était à six reprises, pas moins, qu'on l'avait envoyé dans la mâture, donner un coup de main aux gabiers pour carguer le perroquet et le cacatois, ou pour les étarquer, l'heure d'après. Mais c'était là une tâche qui lui plaisait, même si elle n'était pas de tout repos. Il aimait voir la brise se prendre, là-haut, dans la voilure, il aimait sentir le navire filer comme le vent. Il trouvait grisante cette sensation de vitesse, de course contre le temps. Le *Moonraker* ne fendait certes pas les flots avec toute l'élégance d'un clipper, mais c'était un bon bateau...
> Hélas, ce qu'on exigeait de Cat ne se limitait pas à servir le capitaine ou à grimper là-haut dans les vergues. Toute la journée, du matin au soir, l'équipage au complet le mettait à contribution. Aux yeux des matelots aguerris, le mousse était corvéable à merci. Et ce jour-là n'avait pas failli à la règle. Cat s'était affairé d'un pont à l'autre, il était allé servir leur pitance aux hommes de quart, apporter ceci, remporter cela, nettoyer ici et là — sans parler des corvées sans fin dont Slush, le cuisinier, s'était ingénié à l'accabler, comme toujours. (p. 13-14)

Les troisième et quatrième paragraphes pourraient être considérés comme consacrés aux pensées représentées de Cat : exaspéré par le comportement d'un matelot à son égard, en colère, il revivrait mentalement sa journée et ses corvées sur le bateau. Mais en même temps, il pourrait s'agir d'informations apportées par le narrateur prenant parti pour Cat : l'expression « par exemple », dans le troisième paragraphe, semble plus du ressort du narrateur que du jeune garçon. Par ailleurs, ce dernier, en colère, peut-il revivre mentalement de façon aussi détaillée les moments de sa journée ? On constate qu'il est difficile de préciser qui « parle » dans ce passage à la limite entre psycho-récit et monologue narrativisé, dont le lexique est contaminé par le langage intime du personnage : « sans broncher », « plus que sa part », « leur pitance », « apporter ceci », « remporter cela ».

En conclusion, les paroles et pensées représentées apparaissent de manière assez conséquente dans la plupart des textes du corpus et leur attribution au personnage ne pose généralement pas de problème. La présence du discours rapporté dépend du type de robinsonnade choisi, individuelle ou collective : dans le premier cas, les dialogues sont rares et circonscrits aux marges de l'aventure (déplacement et sauvetage éventuellement), et le monologue peut occuper une certaine place. Enfin, la voix des personnages se manifeste

parfois à l'écrit. Le plus remarquable à ce propos est la présence dans trois romans d'un message d'appel au secours, et dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, celle de plusieurs écrits légiférants destinés à aider Robinson dans son effort de civilisation.

Après avoir décrit comment se présentent et se repèrent linguistiquement les voix de personnages, il reste à montrer comment elles contribuent à l'orientation axiologique globale des romans.

3.2. Rôle axiologique des voix de personnages

De tous les personnages, ce sont les robinsons qui font le plus entendre leur voix. Mais celle de certaines autres figures romanesques n'est pas négligeable et joue également un rôle dans l'axiologisation générale.

3.2.1. Voix des robinsons

En quoi les voix des robinsons contribuent-elles à l'axiologisation générale des romans ? Elles entrent en jeu dans un ensemble de dispositifs textuels entraînant la sympathie du lecteur pour le personnage ; de plus, certains procédés permettent des mises en relief, axiologiquement structurantes, de certaines marques évaluatives.

3.2.1.1. Voix de robinsons et système de sympathie

Dans le troisième chapitre, nous avons commenté l'issue heureuse des robinsonnades en soulignant que le lecteur est d'autant plus incité à adhérer aux valeurs du robinson, à penser qu'elles sont les bonnes, qu'il s'identifie au naufragé et voit l'entreprise de ce dernier couronnée de succès. Si le lecteur ne se se projette pas dans le robinson, le trajet de celui-ci ne fonctionnera pas comme garant de ses valeurs. Il est question ici de la part du lecteur que Vincent Jouve (1992) appelle le *lisant*, c'est-à-dire celle qui se laisse prendre à l'illusion référentielle et toucher affectivement par les péripéties vécues par les personnages. En quoi

la voix du personnage favorise-t-elle l'identification dont il a été question ci-dessus et, plus largement, la sympathie du lecteur ?

La projection du lecteur dans une figure romanesque est l'effet, d'après Vincent Jouve (1992), de la présence simultanée de trois codes qui constituent ce qu'il appelle le système de sympathie. Le premier consiste à jouer sur le choix du point de vue narratif et est à l'origine du processus d'identification : le lecteur s'identifie à qui occupe dans le texte la même place que lui. Outre l'identification narratoriale (dite aussi primaire) et des identifications ponctuelles à des figures focalisatrices, l'auteur de *L'Effet-personnage dans le roman* mentionne une identification secondaire au personnage du point de vue duquel les événements sont découverts. Le second code, le code affectif, règle l'accès à l'intimité de l'acteur romanesque par des techniques narratives, notamment le mode de représentation de sa vie psychique[43], et par la présence de thèmes comme l'enfance, les rêves, la souffrance, qui assurent une plus grande proximité entre lecteur et personnage, une projection affective. Quant au code culturel, contrairement aux deux précédents qui dépendent étroitement de l'organisation textuelle, il repose uniquement sur le sujet lecteur qui, en fonction de son axiologie propre, valorise ou dévalorise le personnage, se projette idéologiquement en lui ou non.

Dans *Ma montagne*, *Prisonnier des grands lacs*, *L'Oiseau de mer* et *Les Naufragés du Moonraker*, tout est mis en place pour favoriser la projection du lecteur dans le robinson. Si l'on considère le code narratif, dans le premier de ces romans le narrateur est aussi le robinson et dans les trois autres, la présence importante et en continu des perceptions et pensées représentées de Brian, Hélène et Cat en font les personnages principalement focalisateurs. Du point de vue du code affectif, la présence importante de ces pensées représentées, du discours indirect libre confère aux robinsons une transparence certaine. Ils sont ce que Jouve appelle des personnages livrés et plus précisément égalisés[44], c'est-à-dire

---

43 Vincent Jouve se réfère ici à la typologie de Dorritt Cohn et note que le psycho-récit, le monologue narrativisé et le monologue rapporté favorisent par ordre décroissant l'investissement affectif du lecteur.

44 Nous renvoyons à l'ouvrage de Vincent Jouve (1992). Il note en particulier : « Le monologue narrativisé à tonalité non ironique signale presque toujours les personnages égalisés » (1992 : 181).

que le lecteur sait sur la figure romanesque exactement ce que cette dernière sait sur elle-même. La voix des robinsons, associée à la mention de leurs rêves, de leurs souffrances, contribue bien dans ces textes à assurer la présence du code affectif. A propos du code culturel, en général les robinsons de ces quatre romans agissent de manière conforme à la doxa, ne transgressent pas les règles morales couramment admises, si bien que le lecteur n'est pas amené à les dévaloriser. On peut constater, pour les deux premiers codes, le rôle important de la voix des robinsons pour la projection du lecteur.

Il en est différemment dans les trois autres romans. Certes, le code affectif y fonctionne dans une certaine mesure, étant donné que les personnages sont en situation de détresse. Mais on a difficilement accès à la vie intérieure des naufragés ou alors elle est mise à distance par l'ironie, ce qui compromet et identification et investissement affectif. Dans *Dans le grand désert*, les pensées de Peter sont peu évoquées et si celles de Mary sont davantage représentées, il est difficile d'éprouver de la sympathie pour la jeune fille, surtout avant la mort de Darkie, à cause de la distance ironique que le narrateur installe entre le lecteur et elle, comme nous le montrerons plus loin. De même, dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, la focalisation interne est rare dans toute la partie concernant le temps d'avant l'explosion où la voix du narrateur domine. Enfin, Slake, dans *Le Robinson du métro*, est traité de façon ambiguë : le lecteur peut s'identifier à lui par le jeu de la focalisation, mais en même temps les pensées représentées du personnage sont floues, ce qui crée un effet d'opacité rendant difficile toute projection comme ces exemples le montrent bien :

(91) Dans son île sous la ville, Slake voyait passer des trains, pleins de gens, pleins de vie. Qui allaient quelque part. Où ? Lors de ses fuites dans le métro autrefois, peut-être n'était-il pas allé assez loin pour le découvrir. Slake décida de consacrer ses après-midi à de longues excursions en métro. (p. 55)

(92) Slake ne comprenait pas très bien pourquoi elle racontait tout ça. Ces gens dans le métro n'étaient-ils pas les mêmes que ceux qu'on rencontrait dans les rues ? En quoi ce que décrivait la dame était-il si différent de ce que Slake avait connu à la surface ? (p. 64)

(93) Quand donc quelqu'un avait-il déjà dit cela à Slake ? Il y avait longtemps. Il chercha dans sa mémoire. C'était à propos de courir. C'est ça, quelqu'un lui avait dit : « Tu cours bien, vraiment bien ! »
Courir, balayer. Au moins deux choses qu'il faisait bien... (p. 87)

(94) (...) Slake observa aussi qu'il existait des quantités d'autres êtres humains qu'il rencontrait, qui entraient dans sa vie pour quelques instants, puis disparaissaient sans qu'il les revoie jamais. Que devenaient-ils ? se demandait Slake. Où allaient-ils ? Une fois franchie la station de Grand Central, se perdaient-ils à jamais dans le vaste monde ? Leurs voyages les emmenaient-ils si loin qu'aucune possibilité n'existait pour eux de revenir une fois encore en cet endroit, d'attendre une fois encore le métro au milieu des mêmes personnes avec lesquelles ils avaient déjà attendu ? (p. 95-96)

(95) Il sembla à Slake que cela lui rappelait quelque chose, mais quoi ? (p. 103)

Si l'on excepte ces trois cas où le système de sympathie fonctionne partiellement ou très partiellement, les robinsonnades du corpus favorisent la projection du lecteur dans le robinson, notamment en jouant sur la voix de ce dernier. Cela joue un rôle certain dans l'axiologisation globale de ces textes.

3.2.1.2. Voix de robinsons et dispositifs axiologisants

Nous avons traité plus haut des évaluations attribuables aux robinsons telles qu'elles apparaissent au fil des textes, nombreuses et disséminées. Il est difficile d'en faire une étude détaillée dans un travail portant sur sept œuvres assez longues et il est plus intéressant de repérer les dispositifs favorisant le passage de ces marques locales à l'orientation globale des romans. Dans les lignes qui suivent, nous évoquerons deux de ces dispositifs, la redondance et la comparaison.

Redondance

Le retour, dans la bouche d'un même personnage, d'énoncés gnomiques et de ce que nous avons appelé plus haut des marques de discours moral, distribués régulièrement tout au long du roman au sein de passages de discours rapporté directement, manifeste explicitement la norme du texte, si ce personnage est par ailleurs valorisé par le narrateur. Dans *Les Naufragés du Moonraker*, Kell est ainsi fortement axiologisant :

(96) — Trouver le moyen de subsister ! Voilà la rude tâche qui nous attend, à présent, venait de murmurer Kell, comme ils se serraient près des feux. (p. 133)

(97) — Seulement, tu comprends, ce jour où nous quitterons l'île est peut-être encore très lointain, et d'ici là il va falloir apprendre à vivre ici, avec le peu que nous avons — apprendre à « faire avec », si tu préfères. (p. 145)

(98) — Nous n'avons que deux mots d'ordre à suivre, ici : survivre, chaque jour, et préparer l'avenir. (p. 280)

(99) — Nous avons un avenir. Il faut avoir confiance dans le Créateur, et dans notre volonté, aussi. (p. 280)

(100) Alors que nous, nous sommes en vie. En vie. Et je tiens à ce que nous le restions. Compris ? (p. 296)

(101) — Il ne faut jamais laisser tout à fait l'espoir mourir en soi, dit soudain Kell, dans un effort pour libérer l'adolescent de la prison de désespérance dans laquelle il s'était laissé enfermer. Tant qu'il y a un souffle de vie, il y a place pour de l'espoir. (p. 313)

Optimisme, foi en Dieu et en la volonté humaine, action et pragmatisme, telles sont les valeurs défendues par Kell très explicitement. Ces dernières imprègnent d'autant plus le roman qu'elles se manifestent de manière redondante et dans les propos de Kell et dans ceux d'autres personnages comme O'Shea :

(102) — Comme le disait ma chère maman, du temps que j'étais gamin : « l'espoir tient bien meilleure compagnie que la crainte ». Elle ajoutait souvent, d'ailleurs, je m'en souviens : « L'espoir, la foi, le cœur à l'ouvrage, et te voilà équipé pour la vie ». Et moi, je ne sais pas, c'est peut-être parce qu'on m'a élevé comme ça, mais je suis de ceux qui gardent espoir malgré tout (...). (p. 135)

(103) Seulement voilà, il faut se nourrir, ou bien crever — tu es d'accord ? Et dans l'affaire, si on y réfléchit, on n'a pas tellement le choix, qu'en penses-tu ? (p. 150)

De manière générale, la redondance est une manière d'installer sans équivoque des valeurs dans un texte. Puisqu'elle guide vers un sens en réduisant les ambiguïtés, elle joue un rôle dans la lisibilité, ainsi que le souligne Susan Suleiman (1983) :

> *C'est la redondance qui réduit la pluralité des significations et des ambiguïtés du texte, réduisant en même temps le nombre de lectures possibles.* (1984 : 186)

Cette dernière distingue différents types de redondance selon leur niveau de manifestation : celui de l'histoire (la diégèse), celui du récit (la narration), ou encore ces

deux niveaux à la fois. Nous limitant ici aux redondances touchant à la voix évaluative des personnages, nous constatons leur forte présence dans la plupart des romans étudiés. Nous en avons eu un exemple plus haut dans les propos de Kell rapportés directement. Dans *Prisonnier des grands lacs*, le même phénomène est observable, avec les manifestations répétées de la pensée optimiste de Brian :

(104) Et il avait souhaité mourir.
Pure folie !
Non, il n'était plus le même. L'avion qui était passé dans le ciel l'avait transformé, le désespoir l'avait détruit et fait renaître différent. Il savait aussi qu'il ne mourrait pas. Qu'il ne se laisserait pas mourir. (p. 136)

(105) Un nouvel espoir était né en lui. Pas l'espoir d'être secouru, non. Cela, c'était du passé. Mais l'espoir d'apprendre, de survivre et de prendre soin de lui-même. (p. 141)

(106) Le sort m'a peut-être frappé, mais je ne suis pas vaincu pour autant. (p. 175)

(107) Il n'allait pas abandonner pour autant. Il y avait une différence, maintenant. Il avait changé, et il se sentait fort. (p. 176)

Ici encore l'optimisme, l'acharnement à vivre sont valorisés par le personnage puisqu'ils lui dictent son comportement.

Dans *L'Oiseau de mer* s'installe le même type de redondance. Hélène en début et en fin d'aventure manifeste le même acharnement à vivre :

(108) Elle pensa à son père, au voilier qu'il lui avait trouvé et qui l'attendait à quai. Elle pensa à la maison de Victoria. En fin de compte, elle se souciait peu de tout ça. Ce qui comptait, c'était de rester en vie. Ce serait bête de mourir. Demain matin, les avions à leur recherche ne découvriraient qu'une marionnette muette, stupide et sans vie dans un gros gilet orange. Ce serait une horreur. Elle persévéra. (p. 18)

(109) Dans la journée, elle s'imposa un nouveau credo : soigner sa douleur par le mépris. Si son pied blessé l'empêchait de marcher vite, il ne l'arrêterait pas. D'ailleurs, plus rien ne l'arrêterait. Si une tâche devait être accomplie, elle le serait. Douleur ou pas. Le jeu — le vrai jeu — valait la peine d'être joué. Il lui restait quelques mois avant l'hiver. Quelques mois à vivre.
Si elle devait mourir d'ici là, ce ne serait pas sans une lutte acharnée ! (p. 182)

De même, à la fin du roman de Michel Tournier, Robinson répète son évaluation positive de la vie sauvage. A l'exemple donné en (30) s'ajoutent ceux-ci :

(110) Et il y avait autre chose encore : il calculait que si l'on était en 1787, comme le disaient les nouveaux venus, il aurait exactement cinquante ans. Cinquante ans ! L'âge d'un vieux bonhomme en somme. Alors que grâce à la vie libre et heureuse qu'il menait à Speranza, grâce surtout à Vendredi, il se sentait de plus en plus jeune ! (p. 140)

(111) Sans le savoir, Joseph et Hunter lui avaient appris que, pour eux, il avait cinquante ans. S'il s'en allait avec eux, il serait un vieil homme aux cheveux gris, à l'allure digne, et il deviendrait bête et méchant comme eux. Non, il resterait fidèle à la vie nouvelle que lui avait enseignée Vendredi. (p. 145)

(112) Une vie toute neuve allait commencer, aussi belle que l'île qui s'éveillait dans la brume à leurs pieds. (p. 152)

A cet endroit stratégique pour les valeurs que sont les dernières pages, aucune ambiguïté ne plane quant à la position de Robinson par rapport au mode de vie choisi.

Comparaison

Indépendamment de la redondance ou se superposant à cette dernière, la comparaison permet également de dépasser le marquage strictement local en tissant des réseaux entre différentes évaluations.

Il peut s'agir de la comparaison explicite, par le robinson, de deux états opposés. En (104), (105) et (107) Brian compare son état avant l'épisode de l'avion manqué et après, au bénéfice du second. De même, en (30) Robinson compare sa vie avant et après l'arrivée de Vendredi, et en (111) son état sur l'île et l'état qui aurait été le sien s'il était resté dans le monde civilisé. La comparaison peut d'ailleurs concerner non seulement l'état du robinson, mais d'autres aspects de la vie quotidienne, comme nous l'avons vu en (15) et (16) dans l'étude des analepses. Dans les exemples qui viennent d'être donnés, la comparaison est à l'avantage du séjour sur l'île, de la vie naturelle par rapport à la civilisation. Mais ce n'est pas toujours le cas. Ainsi, dans *Dans le grand désert*, Mary désapprouve par comparaison ce qui lui arrive lors de sa première rencontre avec Darkie :

(113) Aucune fuite possible. Elle était sans défense. Elle avait les nerfs tendus comme des cordes de violon. L'idée d'être tripotée par un négrillon complètement nu l'épouvantait, coupait à la racine l'une des règles essentielles de son être civilisé. Cela lui semblait une chose terrifiante,

une chose révoltante, obscène. **Là-bas, à Charleston, cela aurait valu la corde au négrillon.** Mais elle ne bougea pas. Pas même lorsque les longs doigts noirs se mirent à courir comme des araignées le long de son corps. (p. 38)

La phrase soulignée est un terme d'une comparaison des relations entre Blancs et Noirs, dans le désert australien et aux Etats-Unis ; elle montre la préférence de Mary. C'est à cause, entre autres éléments, de son racisme que le lecteur ne peut complètement s'identifier à elle, même si elle est un personnage focalisateur (à moins qu'il ne partage ses opinions...).

De façon plus générale, tous les passages liés à l'auto-évaluation par le robinson de son évolution sont axiologiquement importants, qu'ils comparent deux états ou qu'ils soulignent les étapes d'une évolution interne, comme dans *L'Oiseau de mer*. Dans ce roman, les pensées représentées d'Hélène indiquent la façon dont cette dernière évalue sa lente émancipation. Au début du séjour Hélène manifeste un fort attachement à son père, puis elle évolue progressivement jusqu'à se libérer de son emprise. Sa prise de conscience n'est au début pas dénuée de doute, comme on le constate dans ce passage :

(114) Hélène la marionnette se définissait comme la fille de son père, et celui-ci par la découverte de poteries orientales dans un lieu hostile et sauvage.
Du plus loin qu'elle se souvienne, elle était la fille du professeur Bradbury, et tout le reste suivait. S'il avait besoin d'un assistant pour avancer dans son travail, cet assistant serait sa fille. Qui d'autre aurait-il choisi ?
C'était aussi inévitable que la rotation des planètes.
La carrière que l'on avait choisie pour elle n'était pas incontournable. Pas vraiment. D'ailleurs, elle voyait ce chemin tout tracé plutôt comme une erreur.
Hélène n'aimait pas ce travail. Il n'était pas satisfaisant pour elle.
D'un autre côté, son père avait probablement raison. Il devait avoir besoin d'elle. Peut-être se trompait-elle à son sujet ? (p. 148)

Puis elle se détache nettement de son père :

(115) Et chercher refuge dans le campement de son père aurait été une sorte de consentement à ce qu'il avait décidé pour elle.
Sa subordonnée.
Son esclave dans un domaine qui ne l'intéressait pas.
Rien d'étonnant qu'elle ait réagi ainsi avant d'aller plus loin vers le nord ! Elle se connaissait mieux. Elle était une adulte maintenant. Un statut qu'elle avait durement conquis. Elle ne serait plus passive, ne se soumettrait plus aveuglément aux ordres des autres. Bien sûr, son père s'opposerait aux décisions de sa fille, mais aujourd'hui, celle-ci en savait plus que quiconque sur sa propre détermination !

Qui pourrait nier qu'elle avait bien gagné ses lettres de créance ? Qu'elle avait de l'expérience et le droit de choisir son métier ?
Plus de danger !
Le docteur Jason Bradbury allait avoir une petite surprise... (ou plutôt deux, car il serait bien étonné de voir que sa fille était toujours en vie). Il la trouverait transformée, cette chère Hélène. Disparue la timide jeune fille qui avait embarqué à bord d'un avion à Torroba, six semaines auparavant... Il ne pourrait plus la manipuler. Cette chère Hélène contrôlerait sa vie toute seule, comme elle en avait le droit. (p. 200-201)

Sa lucidité est totale quand elle comprend pourquoi le docteur Bradbury tient tellement à la garder auprès de lui :

(116) L'épitaphe A *ma merveilleuse femme* avait été gravée sur la pierre tombale. Sa mère avait vécu vingt-huit ans. Cela avait toujours paru long à Hélène. Plus maintenant. Vingt-huit ans, c'était vraiment très jeune — environ le tiers d'une vie. Hélène n'avait jamais pleuré sa mère. Elle le faisait à présent bien qu'elle n'eût aucun souvenir d'elle. Et dans son chagrin, elle commençait à voir le mari de cette personnalité fantomatique sous un autre jour.
C'était étrange : comment pouvait-on connaître une chose et en même temps ne pas la connaître ?
A ma merveilleuse femme.
Son père n'en avait jamais parlé et elle comprenait enfin que c'était à cause de sa douleur. Celle-ci avait dû le poursuivre partout.
Et il avait eu une fille, réplique exacte de celle qu'il avait perdue. Sa jeune épouse bien-aimée à nouveau vivante. (p. 202-203)

Dans ce roman, le lecteur découvre les relations entre le père et sa fille en même temps que le personnage les découvre elle-même. Plus il progresse dans les pensées rapportables à Hélène, plus il mesure l'intérêt de l'expérience de survie pour elle puisqu'elle lui permet de se trouver, de s'affirmer.

Redondance et comparaison aident donc le lecteur à synthétiser les évaluations faites par le personnage du robinson et à situer le point de vue axiologique de ce dernier, d'autant plus que très souvent, comme on l'a constaté dans les exemples cités, les deux fonctionnent en faisceau. Nous les retrouverons dans le dernier chapitre consacré aux lieux où, dans le genre, les évaluations (qu'elles relèvent d'ailleurs du robinson ou du narrateur) nous semblent se concentrer. Les valeurs qui sont ainsi mises en avant dans les voix des robinsons sont, de façon très résumée, la volonté et la foi que l'homme doit avoir en ses propres ressources, la nature, préférée à la civilisation, enfin la réalisation de soi.

3.2.2. Voix des autres personnages

Parmi les voix de personnages, celle des robinsons est certainement la plus importante. D'autres interviennent cependant, de façon quantitativement plus modeste, tout en remplissant un rôle non négligeable du point de vue de l'axiologisation. Nous envisagerons d'abord une catégorie particulière de personnages que l'on peut considérer comme extradiégétiques[45] dans la mesure où :

— ils n'appartiennent pas à l'espace-temps de la fiction ;

— ils sont rarement mentionnés ;

— ils existent essentiellement par leurs propos, leur voix, rêvés ou évoqués par le naufragé si bien qu'on peut les appeler des « personnages-voix ».

Ensuite il sera question des divers personnages rencontrés à l'occasion du déplacement, du sauvetage ou lors du séjour sur l'île.

Les figures extradiégétiques peuvent être un ami du naufragé, comme Pauline, l'amie d'Hélène dans *L'Oiseau de mer* (exemples (117), (118) et (119)), d'un professeur comme Perpich dans *Prisonnier des grands lacs* (120), d'un parent comme la mère d'O'Shea dans *Les Naufragés du Moonraker* (102). Le lecteur n'a pas accès aux perceptions et pensées représentées de ces personnages dont la voix se manifeste uniquement dans le discours ou la pensée des naufragés, et cela sous deux formes.

Le dialogue imaginaire constitue la première :

(117) Elle ne put s'empêcher de sourire en imaginant ce que dirait son amie Pauline devant ce spectacle :
— Des calories, ma petite ! Des calories ! Peu importe d'où elles viennent, surtout si ton ventre est vide. Il faut garder ses forces, souviens-t'en ! Vivant ou mort, c'est toujours de la nourriture. (*L'Oiseau de mer* : 39)

(118) — Pauline... Je ne sais plus quoi faire. Tu connais tout ça mieux que moi. Conseille-moi.

---

45 Ceux-ci sont définis ainsi par Brigitte Petitjean et Caroline Masseron : « Selon les distinctions de Gérard Genette, ces personnages, extérieurs au temps de la fiction, fonctionnent en analepse externe (retour en arrière qui n'interfère pas avec le récit premier). Ils sont aussi caractérisés par une faible occurrence (la plupart ne sont mentionnés qu'une seule fois) et par l'absence de programme narratif » (1979 : 72).

— Eh bien, tout d'abord, tu devrais arrêter de t'inquiéter sur ce que tu dois faire. Tu es bien obligée d'improviser... Si ça peut te consoler, tu as déjà franchi le pas le plus important en ne restant pas à attendre les secours, à l'exemple de ces deux femmes qui jouaient aux cartes, ce qui était très dangereux. C'est déjà énorme ! Je pense qu'il est temps de songer à ton confort. Ce qu'il te faut — ce dont tu as vraiment besoin — c'est du feu. Tu veux mon avis ? Eh bien, le voilà : la première des choses à faire demain matin, c'est allumer un feu.
— Mais j'ai essayé !
— Oui ! Et tu as renoncé trop vite, ma fille, beaucoup trop vite ! Il n'y a pas qu'en frottant des bouts de bois ou des cailloux qu'on allume du feu, tu sais. Alors, remue-toi. Pense aux bienfaits d'un feu (...). (*L'Oiseau de mer* : 84-85)

La deuxième est la citation de paroles effectivement prononcées :

(119) Pauline l'alpiniste. Si on avait à choisir quelqu'un pour partager une aventure comme celle-ci, ce devait être Pauline. Joyeuse et exubérante, avec des cheveux noirs noués en une queue de cheval bouffante, ses moindres gestes étaient vifs et elle avait réponse à tout.
— Bon sang ! Ouvrons à coups de pied un tronc pourri et mangeons les asticots ! avait-elle dit un jour. C'est ce qui rend les ours si dodus, ça nous nourrira aussi !
Hélène secoua la tête à ce souvenir. On se demandait quelle nourriture de survie Pauline n'avait pas goûtée. (*L'Oiseau de mer* : 39)

(102) — Comme le disait ma chère maman, du temps que j'étais gamin : « L'espoir tient bien meilleure compagnie que la crainte. » Elle ajoutait d'ailleurs, je m'en souviens : « l'espoir, la foi, le cœur à l'ouvrage, et te voilà équipé pour la vie. » (*Les Naufragés du Moonraker* : 135)

(120) « Vous êtes vous-même votre bien le plus précieux, leur serinait Perpich. Ne l'oubliez jamais ! »
Brian regarda à nouveau autour de lui.
« Comme j'aimerais que vous soyez là, Perpich ! J'ai faim et j'échangerais n'importe quoi contre un hamburger ! J'ai faim ! » (*Prisonnier des grands lacs* : 58-59)

Ces interventions de personnages extradiégétiques se produisent à des moments forts où le robinson a besoin de soutien, dans la plupart des cas dans les premiers moments du séjour sur l'île. Elles consistent unanimement en des conseils, des préceptes, destinés à soutenir le naufragé dans la détresse, à l'aider à survivre ; l'on y trouve souvent une ou plusieurs marques du discours moral évoquées plus haut. Ces paroles indiquent les valeurs de celui qui les émet : ainsi, tous les exemples cités plus haut sont des exhortations à survivre et valorisent selon les cas optimisme, courage, débrouillardise et foi en soi et en Dieu. Ces valeurs deviennent en même temps celles des personnages diégétiques puisque ceux-ci reprennent à leur compte ces propos et suivent les conseils prodigués. Par ailleurs, comme

elles aident effectivement le naufragé dans l'aventure, elles deviennent par là-même des valeurs du roman. Les *personnages-voix* sont, en quelque sorte, des relais du narrateur, quantitativement peu présents mais axiologiquement importants, surtout dans le cas de Perpich et Pauline, aux interventions plus marquantes parce que les robinsons dialoguent avec eux.

La première catégorie de personnages diégétiques est celle des indigènes. Dans les trois romans où ceux-ci apparaissent, ils font entendre leur voix. Dans tous les cas, certaines de leurs paroles sont rapportées directement. Dans *Dans le grand désert*, la communication avec les jeunes Blancs se fait dans la langue du jeune Aborigène, ainsi que dans *Les Naufragés du Moonraker*, tout au moins lors de la première rencontre entre Cat et un vieux chef maori exilé sur l'île à la suite d'une guerre perdue contre les Anglais. Le Maori feint d'abord de ne pas comprendre l'anglais[46], mais ensuite, à cause des difficultés à communiquer avec l'aide d'un interprète, passe à la langue du jeune garçon, ce qui ne l'empêche pas de mêler à la conversation un certain nombre de mots de sa culture. Quant à Vendredi, il est d'abord obligé d'apprendre la langue de Robinson, mais, après l'explosion, il propose à ce dernier des langages et des modes de communication différents. La culture indigène est de ce fait plus présente dans ces robinsonnades contemporaines que dans les robinsonnades plus anciennes.

On peut souligner aussi que le lecteur, dans *Dans le grand désert*, a accès à la vie intérieure de Darkie grâce aux perceptions et pensées représentées, comme dans les extraits (121) à (124). Tout d'abord, ce procédé contribue à donner une consistance certaine au personnage de l'indigène, ce qui n'est pas le cas par exemple dans le roman de Defoe : si Vendredi y parle (en mauvais anglais), si ses propos sont rapportés au style indirect par le narrateur, sa conscience et ses pensées[47] restent inaccessibles au lecteur. Ensuite, il sert à

---

46 p. 227.

47 Il est tout sauf ce que Vincent Jouve (1992 : 178) appelle un personnage livré, c'est-à-dire un personnage rendu transparent pour le lecteur qui a accès à sa vie intérieure.

relativiser l'image des jeunes Occidentaux Mary et Darkie, qui ne sont pas présentés à leur avantage :

(121) Il était encore capable de penser à d'autres choses. Aux drôles d'étrangers, par exemple — la jeune fille et le petit garçon —, et à ce qui leur arriverait. Quand il mourrait, eux mourraient aussi. C'était certain, ils étaient si faibles. L'Esprit de la Mort n'aurait pas une victime, il en aurait trois. A moins qu'il ne puisse les sauver ? (p. 68)[48]

(122) L'enfant sauvage but très peu. (...) Il observa les étrangers avec une curiosité croissante. Ils avaient, décida-t-il, non seulement une apparence bizarre mais en plus de cela il se rendait compte qu'ils étaient incroyablement maladroits, ignorants, inexpérimentés, complètement incapables de se suffire à eux-mêmes. Peut-être les derniers survivants d'une tribu particulièrement arriérée ? S'il ne veillait pas sur eux, ils étaient promis à une mort certaine. Cela ne faisait pas l'ombre d'un doute. Il regarda les enfants d'un œil critique. (p. 49)

(123) Pour l'instant, il était content d'examiner ces étranges créatures à son aise. Leurs mouvements gauches, empruntés, l'intriguaient et ils n'étaient pas armés, ce qui indiquait leur innocence. Il les regardait, méthodiquement, l'un après l'autre, de la tête aux pieds. C'étaient les premiers Blancs qu'un homme de sa tribu eût jamais vus. (p. 34)

(124) Le sauvage se remit à rire, car la voix du petit étranger était aussi comique que son allure. Elle lui rappelait ces oisillons, mi-caquetant mi-pépiant, ces bébés pies dans leurs nids. (p. 37)

Enfin, l'alternance du point de vue de Darkie avec celui de Mary sur l'indigène permet de marquer le fossé entre les deux personnages :

(125) Tout cela Mary l'accepta. Mais il y avait autre chose, quelque chose de terrible, de choquant, d'indécent : le sauvage était complètement nu. (p. 32)

(126) Comme il serait simple, se dit-elle, de cesser cette marche épuisante et de rester là où ils étaient. Elle examina de nouveau l'aiguille, d'un œil critique. Comment cet être tout nu pouvait-il savoir qu'on y trouvait de l'eau ? Jamais entendu dire qu'on trouvait de l'eau au sommet d'un tas de rochers au milieu d'un désert ? (p. 47)

Pour conclure sur les indigènes et leurs voix dans les robinsonnades contemporaines, et sans même prendre en compte le contenu évaluatif de leurs paroles et pensées rapportées et représentées, le seul fait d'accorder de l'importance à leur langue et de leur donner une vie

48 Précisons tout de suite ici que, dans le roman de Tournier, le lecteur a également accès à la vie intérieure de Vendredi, mais grâce à une autre technique, celle du psychorécit.

intérieure contribue à l'axiologisation globale des romans en rompant avec l'ethnocentrisme des textes plus anciens.

A côté de celles des indigènes, les voix d'autres personnages diégétiques sont à relever. Les premières sont celles des pilotes d'avion et commandants de navire intervenant en début et en fin de robinsonnade. En début de roman, ils évaluent généralement positivement le robinson (nous renvoyons au chapitre précédent et à ce que nous avons dit de la fonction qualifiante du déplacement), comme dans cet incipit de *L'Oiseau de mer* :

(127) L'altimètre défilait comme une montre allant à rebours. Il leur restait un peu plus de deux minutes, avant de s'écraser en mer.
A côté de lui, empêtrée dans la ceinture de sécurité, Hélène enfilait le gilet de sauvetage.
« Elle s'y prend bien », pensa-t-il. Dans un tel instant de panique, elle aurait pu forcer pour glisser les mains dans les manches. Mais cette jeune passagère avait du sang-froid et, dans le silence, — plus de moteur —, il l'entendit remonter la fermeture Eclair. (p. 7)

En fin de roman, la voix évaluative de ce type de personnage intervient dans la scène du sauvetage :

(128) Le capitaine Harmon, pourtant d'une nature joviale et généreuse, avait pris un air soupçonneux. Il se tourna vers son second et lui demanda, saisi de doutes :
— Qu'en pensez-vous, Chester ? Ils ne m'inspirent pas confiance. J'ai l'impression qu'ils sont fous.
Le second contemplait, perplexe, les trois hommes à bord du canot, barbus et chevelus, étrangement emmitouflés de peaux de phoque, et gesticulant si fort, pour accompagner leurs paroles, qu'on ne comprenait pas un traître mot de ce qu'ils disaient. (*Les Naufragés du Moonraker* : 338)

(129) Il sembla à Van de Velde que cette jeune fille avait quelque chose de noble dans son attitude, malgré son pied nu et l'appui sur une main pour se tenir. Mais cette impression disparut très vite. Elle portait des vêtements dégoûtants et couverts de résine. Sa beauté avait été dévastée par une négligence volontaire.
Il connaissait ce genre d'olibrius.
(...) De telles personnes, se souvint le capitaine, étaient souvent porteuses du virus de l'hépatite. Incapable de contrôler sa répulsion, il recula. (*L'Oiseau de mer* : 217-220)

Le premier contact entre le robinson et la civilisation, dans ces deux romans, se traduit par un mouvement de rejet de la part du civilisé, pour qui le naufragé a perdu quelque chose de son humanité. Mais ceci ne se fonde que sur les apparences physiques, puisque tout le texte

est orienté de manière à montrer que le naufragé a changé intérieurement positivement grâce à l'aventure.

Les secondes voix diégétiques non indigènes sont celles des personnages rencontrés par le robinson quand il n'est pas complètement coupé de la civilisation et elles prennent la forme uniquement de paroles rapportées directement. Nous revenons un peu plus loin sur *Ma montagne* où les voix de cette catégorie de personnages entrent en forte redondance avec la voix du narrateur. Nous signalerons simplement ici qu'une simple remarque isolée, si elle entre en redondance avec des évaluations du narrateur, peut contribuer à l'orientation axiologique du roman, comme celle de l'homme au turban dans *Le Robinson du métro* à l'occasion d'une panne dans le métro :

> (130) — On dirait que l'évolution a refait de nous des hommes des cavernes, dit quelqu'un en riant. Slake reconnut la voix de l'homme au turban. « Peut-être est-ce la situation qui nous convient aujourd'hui, aveugles et à dix mètres sous terre. L'évolution est peut-être repartie en sens inverse, qui sait ? La dévolution, ah ! ah ! » (p. 115)

On retrouve dans les propos de ce personnage secondaire la même évaluation du monde moderne que celle du narrateur, comme on le constatera plus loin.

Certaines figures romanesques, qu'elles soient quantitativement ou non très présentes dans l'œuvre, sont donc de toute évidence les porte-parole ou les relais du narrateur, dont le rôle reste prédominant dans l'orientation générale des romans.

4. LA VOIX ÉVALUATIVE DU NARRATEUR

Six des sept robinsonnades contemporaines pour la jeunesse étudiées sont des récits à la troisième personne, alors que la plupart de celles qui sont publiées pour adultes sont écrites à la première personne. Par exemple, la narratrice de *Foe* de Coetzee (1988) est une femme qui arrive sur l'île de Robinson après avoir été jetée à la mer à l'occasion d'une mutinerie. *Robinson* de Muriel Spark (1994) est également le récit à la première personne d'une jeune femme qui échoue à la suite d'un accident d'avion sur une île habitée par un homme solitaire. Quant à *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, il offre une alternance de récit à la troisième personne et de log-book à la première personne. Comment expliquer cette différence entre littérature de jeunesse et littérature générale quant au choix du narrateur ? Les textes écrits pour des adultes relèvent plutôt de la production restreinte et proposent à un public lettré des jeux subtils de transdiégétisation et de transmodalisation, en se référant explicitement à l'hypotexte (très présent au seuil même des œuvres, dans les titres) : on peut supposer qu'ils restent plus proches du texte-source, le roman de Defoe, écrit à la première personne, pour mieux s'en démarquer. En littérature de jeunesse, il en est autrement. Jean Fournier (1996), commentant la réécriture par Michel Tournier de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, rappelle la volonté de cet auteur d'alléger, d'épurer son premier roman, d'où la disparition, dans la seconde version, du log-book, qui contient exposés philosophiques et propos abstraits :

> *L'impératif est de raconter une histoire, donc de transposer des éléments réflexifs ou spéculatifs dans l'ordre du narratif. D'où une opération généralisée de narrativisation de l'hypertexte. (p. 109)*

Dans les productions pour la jeunesse que nous étudions, c'est sans doute le souci de raconter une histoire qui domine, d'où le choix massif du récit à la troisième personne.

Nous évoquerons d'abord le narrateur du seul récit autodiégétique du corpus, *Ma montagne*, avant de nous attarder sur les textes hétérodiégétiques à la troisième personne. Dans les deux cas, notre démarche consistera à relever comment un point de vue, des marques de subjectivité sont attribuables au narrateur, avant de nous focaliser sur la dimension proprement évaluative de ses interventions.

4.1. Le narrateur autodiégétique de *Ma Montagne*

4.1.1. Repérage de la voix narratoriale

Dans cette autobiographie fictive, le *je* peut renvoyer au personnage qui vit les aventures racontées, ainsi qu'au narrateur qui les raconte rétrospectivement. Ces deux aspects du *je* apparaissent par exemple nettement dans l'extrait qui suit :

(131) Je me suis allongé sur un rondin et j'ai laissé ma ligne se balancer dans l'eau claire. Le poisson ne mordait pas. Ma faim a redoublé. J'avais des pincements d'estomac. **Vous savez, ça fait vraiment mal d'avoir horriblement faim.**
Un ruisseau, normalement, ça regorge de nourriture. C'est l'endroit le plus pratique pour y trouver des tonnes de nourriture en un rien de temps. Il me fallait quelque chose en un rien de temps, mais quoi ? J'ai regardé dans l'eau claire et j'ai vu des traces de moules dans la vase. J'ai couru le long du rondin jusqu'à la berge, j'ai ôté mes vêtements, et j'ai plongé dans l'eau glacée.
J'ai ramassé presque une bourriche de moules en un tournemain, et j'ai commencé à les nouer dans mon pull pour les rapporter au campement.
Voyons, c'est inutile que je les emporte où que ce soit, je me suis dit. *J'ai mon feu dans ma poche, je n'ai pas besoin de table. Je peux m'asseoir ici juste à côté du ruisseau et manger.* Et c'est ce que j'ai fait. J'ai enveloppé les moules dans des feuilles et je les ai plus ou moins cuites à la vapeur dans les braises. **Ce n'est pas tout à fait aussi bon que les praires — un petit peu plus fort, je dirais —** mais après en avoir mangé trois, j'avais déjà oublié le goût des praires et je ne pensais plus qu'au délice qu'étaient ces moules d'eau douce. Je m'en suis empiffré. (p. 34-35)

Nous avons mis en italiques tout ce qui est discours rapporté. Le reste est du discours primaire, qui se partage entre le récit proprement dit mettant en scène le je-personnage (passages non soulignés) et les commentaires du je-narrateur (passages soulignés par des caractères gras). Le premier consiste en la succession des actions de premier plan au passé composé[49], avec des seconds plans à l'imparfait contrastif. Quant aux commentaires, ils sont au présent, puisqu'ils dépendent de la situation d'énonciation, et présentent quelques marques d'oralité dans les tournures syntaxiques en même temps qu'un narrataire explicite[50]

---

49 Le passé composé indique ici un repérage isochronique, c'est à dire utilisé pour présenter les procès dans l'ordre qui est celui de la diégèse.

50 *Ma montagne* est par l'emploi dominant du passé composé, la présence de la première et de la deuxième personnes, les marques d'oralité, ce que Jean-Paul Bronckart appelle un récit interactif, par opposition à une

(dans la première phrase soulignée). Remarquons que ces marques d'oralité et ces adresses au narrataire sont assez fréquentes dans le roman, par exemple :

(132) Et puis, **vous savez,** je n'arrive pas à croire que j'étais arrivé. (p. 30)

(133) **Bon, en tout cas,** ce matin d'été (...) (p. 48)

(134) **Bon, voilà,** toute la nuit s'est passée comme ça. (p. 24)

Ce roman à la première personne se rapproche ainsi de ce qu'Ann Banfield (1995 : 260) appelle un récit en *skaz*, c'est-à-dire un récit à la première personne, autre qu'un roman épistolaire, où apparaît nettement une seconde personne :

> *Selon les formalistes russes, un récit en* skaz *ne correspond pas exactement à un récit « oral ». Il s'agit plutôt d'une imitation à l'écrit (littéraire) d'un discours, le plus souvent oral, bien sûr, mais éventuellement écrit (comme par exemple une lettre), se déroulant dans le cadre de ce que, d'un point de vue formel, on peut décrire comme de l'ordre de la communication.*

L'effet autobiographique est ainsi renforcé et le texte prend l'allure d'un témoignage fait devant un groupe d'auditeurs.

D'après Laurent Danon-Boileau, le *je* peut correspondre à deux types de narrateur, représenté et explicite. Il les différencie en ces termes :

> *La raison pour laquelle nous avons opté pour l'appellation « narrateur explicite », c'est qu'il existe, à notre avis, une différence dont il convient de tenir compte, entre les textes où l'on trouve des pronoms première personne dans des énoncés primaires et des textes qui non seulement comprennent des pronoms première personne, mais encore représentent, figurent véritablement, le narrateur explicite. Autrement dit, le pronom première personne met en place la « forme » d'une référence possible pour l'énonciateur. Mais cette forme peut rester non instanciée. Dans ce cas, on parlera de narrateur explicite. Lorsqu'en revanche, la référence du narrateur devient objet de qualifications — alors on parle de « narrateur représenté. »* (1982 : 38-39)

Le *je* narratorial de *Ma montagne* est une forme instanciée, incarnée dans un personnage, comme le montre cette phrase :

---

narration : « (...) nous qualifions d'activité narrative le processus à l'œuvre dans tout discours de l'ordre du RACONTER (...). Et pour désigner les produits de cette activité, nous parlons de **récit interactif** lorsqu'est construit un monde discursif impliquant les paramètres de l'action langagière, et de **narration** lorsqu'est construit un monde autonome eu égard à ces mêmes paramètres » (1996 : 184).

(135) Je peux raconter cette première nuit maintenant, même si ça me gêne encore un peu, parce que j'ai été si bête et mort de peur, que j'ai horreur de l'admettre. (p. 23)

Le narrateur s'autoqualifie, présente une dimension psychologique apparaissant par exemple quand il évalue, dans cette narration ultérieure, l'acteur du récit qu'il a été. Le narrateur du roman de Jean George est donc un narrateur représenté, à la présence fortement marquée à travers l'accomplissement de diverses fonctions. Outre la fonction de communication dont nous avons parlé plus haut, la fonction de régie[51] est parfois exhibée, comme dans ces lignes :

(136) Me voici revenu où j'ai commencé. Je ne raconterai pas mon histoire une deuxième fois, je vais continuer par mon soulagement, l'amusement et l'émerveillement de vivre en haut d'une montagne en hiver. (p. 142)

De même, se manifeste souvent la fonction testimoniale, qui indique la position affective, morale ou intellectuelle entretenue par le narrateur avec l'histoire qu'il raconte, sous forme de témoignage, d'évocation de souvenirs et des sentiments qu'ils suscitent. Elle revêt essentiellement les trois formes suivantes :

— l'aveu rétrospectif de réactions tues jusqu'à présent, comme en (135) et dans ces autres exemples :

(137) Je dois avouer que j'ai eu envie de rentrer à toutes jambes à New York. (p. 10-11)

(138) Alors je me suis assis tout raide, et j'ai frissonné, tremblé — et maintenant je peux le dire — j'ai un tout petit peu pleuré. (p. 24)

— la mention de réactions du passé qui trouvent un prolongement dans le présent :

(139) J'en ris encore quand j'y pense. (p. 83)

(140) La vue d'un piège fermé continue à me mettre en émoi. Je n'arrive toujours pas à croire que les animaux ne comprennent pas pourquoi une nourriture délicieuse se trouve dans un endroit aussi ridicule. (p. 65)

— des commentaires rétrospectifs sur certains faits :

---

51 Nous nous référons ici à la typologie des fonctions narratoriales exposée par Genette (1972 : 261-265).

(141) J'imagine que si j'ai ri c'était parce que ma première tempête de neige était passée et qu'après tout, ça n'avait pas été si terrible. (p. 10)

(142) Et puis j'étais repu de poisson-chat. Depuis j'ai appris à le cuire un peu plus, mais jamais je n'ai autant apprécié un repas, et jamais plus je ne me suis senti aussi indépendant. (p. 32)

(143) Je me demande maintenant pourquoi je n'ai pas eu plus d'ennuis (...). (p. 178)

Enfin, un certain nombre d'interventions ont une visée mathésique et peuvent prendre la forme de formules au présent gnomique énonçant une vérité générale :

(144) Mai n'est pas spécialement chaud dans les Catskill. (p. 31)

(145) La faim est une drôle de chose. Elle a une espèce d'intelligence à elle. (p. 177)

Des commentaires au présent gnomique développent aussi plus ou moins longuement des savoirs sur un objet, savoirs acquis ou confirmés par l'expérience :

(146) J'étais vraiment dans les griffes de l'hiver, et absolument fasciné par son activité. Une « nuit d'hiver tranquille », ça n'existe pas. Non seulement des tas d'animaux vont et viennent dans le froid grinçant, mais les arbres crient et les branches craquent et tombent, et le vent se coince dans un ravin et hurle jusqu'à ce qu'il s'apaise. (p. 167)

Parfois ces deux usages du présent gnomique se mêlent ou se succèdent, comme dans ce passage où la première et la troisième phrases soulignées font référence à l'expérience du narrateur, alors que la seconde est une remarque plus générale :

(147) Je suis remonté dans mon coin de montagne, en me parlant à moi-même tout le long du chemin. **Je me parle beaucoup, comme tout le monde d'ailleurs. L'être humain, même entouré de gens, passe les neuf dixièmes de son temps seul avec les voix silencieuses de sa tête. Vivre seul sur une montagne n'est pas très différent, sauf que votre voix orale se rouille.** J'ai parlé dans ma tête tout le long du chemin en retournant chez moi. (p. 193)

Enfin, la voix du narrateur se révèle fortement axiologisante, selon des modalités que nous nous proposons de détailler.

4.1.2. Interventions axiologisantes

De manière générale, les marques axiologiques, énumérées précédemment en deuxième partie de ce chapitre, sont rapportables au *je* narrateur quand elles sont hors discours rapporté et qu'elles renvoient à la situation d'énonciation. Elles sont présentes un peu partout et il est difficile de repérer des lieux textuels où elle se concentreraient plus particulièrement. On les trouve dans les interventions à fonction de régie et testimoniales, comme en (136) et en (142) par exemple. Mais surtout, on peut relever dans ce roman de nombreux commentaires à la première personne, des passages à l'impératif présent dispensant des conseils pragmatiques, des marques de discours moral, tout ceci se mêlant souvent :

(148) Si un jour vous mangez des quenouilles, surtout faites-les bien cuire, sinon les fibres sont dures et pour en tirer les éléments féculents il faut les mâcher bien plus qu'elles n'en valent la peine. Pourtant, au bout de deux semaines qu'on en mange, elles ont exactement le goût de pommes de terre, et moi je les trouve délicieuses. (p. 48)

(149) Ce sont des champignons, les seuls que j'osais manger, et même comme ça, le premier soir où j'en ai mangé j'ai attendu que vienne la mort. Elle n'est pas venue, alors à partir de ce soir-là je m'en suis régalé. C'est délicieux. Les champignons sont dangereux, je ne conseillerais à personne d'aller les cueillir en forêt. (p. 85)

(150) Pourtant, si vous essayez, n'oubliez pas d'utiliser un bois dur — le hickory est le meilleur. (p. 71)

Ces interventions sont touchées par deux sortes de redondance. D'une part les formules injonctives et autres marques de discours moral donnant des conseils pour vivre dans la nature sont très fréquentes. On peut rajouter aux exemples (148) à (150) cités plus haut ceux-ci :

(151) Ne nourrissez jamais les animaux sauvages ! (p. 127)

(152) Il faut une terrible quantité de sève pour avoir une mesure de sirop, j'ai découvert ça — trente-deux mesures, pour être exact. (p. 183)

(153) La tortue est dure comme une pierre et il faut la faire bouillir pendant des heures avant qu'elle devienne tendre. (p. 208)

Ces conseils du narrateur sont la plupart du temps articulés à une expérience vécue, comme dans ce passage, ce qui leur donne d'autant plus d'autorité :

(154) Au ruisseau, j'ai attrapé une truite. Tout le monde pense qu'une truite c'est dur à attraper à cause de l'équipement compliqué, des mouches et des lignes qu'on vend pour la pêche à la truite, mais, honnêtement, elles sont plus faciles à attraper que n'importe quel autre poisson. Elles ont une grande bouche et quand elles ont faim elles mordent et avalent tout rond tout ce qu'elles voient. Avec mon hameçon de bois dans la bouche, la truite, je la tenais. Le problème c'est que les truites n'ont pas faim quand la plupart des gens ont le temps de pêcher. Je savais qu'elles avaient faim ce soir-là, parce que la crique bouillonnait, et que les vairons et tous les autres poissons bondissaient hors de l'eau. Quand vous voyez çà, allez pêcher. Vous en attraperez. (p. 54)

Le lecteur a ainsi souvent le sentiment d'avoir affaire à un guide de survie.

D'autre part, de multiples évaluations positives de la nature, mettant en valeur toutes les ressources qu'elle offre, se succèdent :

(155) Ce sont des petits lis jaunes au bout de longues tiges minces avec des feuilles ovales mouchetées de gris. Mais ce n'est pas tout. Elles ont des bulbes d'un goût délicieux. (p. 41)

(156) Les moules sont bonnes. (p. 91)

(157) Le thé au sassafras est au moins aussi bon que tout ce qu'on peut avoir envie de boire. Le pouliot donne aussi une autre boisson savoureuse. (p. 91)

(158) C'est un des avantages d'utiliser les produits de la forêt. Ils sont en général imperméables. C'est important dans bien des cas. (p. 179)

(159) Le lapin grillé est délicieux en toutes occasions, mais quand vous avez froid et faim c'est merveilleux. (p. 187)

L'ensemble du texte est donc très fortement et explicitement axiologisé, d'autant plus que les redondances affectant la voix narratoriale se combinent avec celles du je-personnage, qui se livre aux mêmes évaluations, comme on peut le constater dans les extraits qui suivent :

(160) Tout était blanc, propre, étincelant et magnifique. (p. 9)

(161) Ce qui m'écœurait, c'était que je n'osais pas allumer un feu pour griller cette délicieuse viande. (p. 130)

(162) Et moi, Sam Gribley, je me sentais divinement bien, divinement bien. (p. 109)

Enfin, les voix des personnages rencontrés par Sam convergent en une évaluation unanimement positive de son choix de vie et de la nature, qui va dans le même sens que celle du narrateur. Ainsi, le père de l'adolescent l'encourage à partir vivre en forêt :

(163) Et puis il m'avait dit : « Bien sûr, essaye. Tous les garçons devraient essayer. » (p. 17)

Un chauffeur de camion qui le prend en auto-stop se reconnaît dans son expérience :

(164) « Ça alors, si c'est pas marrant ! Tu sais, quand j'avais ton âge, j'ai fait la même chose.(...) » (p. 16)

Tous ceux qui partagent un peu de son aventure ne sont que louanges. Voici ce que dit Bando, un professeur rencontré dans la forêt, à Sam quand il découvre l'univers de ce dernier :

(165) « Thoreau », il s'est écrié. « Tu es vraiment formidable. » (p. 101)

(166) « Je vois que tu n'as pas chômé. Une couverture, des vêtements neufs, et une cheminée ingénieuse — avec un vrai conduit — et, dis-moi, mais tu as de l'argenterie ! » (p. 150)

Le père du robinson tient le même discours :

(167) Papa s'est allongé sur le lit et a regardé autour de lui.
Il a dit : « Je pensais que peut-être tu choisirais une grotte. Le journal annonçait qu'ils te cherchaient dans les vieilles cabanes et les maisons abandonnées, mais je n'y croyais pas. Pourtant, je n'aurais jamais pensé à l'intérieur d'un arbre. Que c'est beau ! Très malin, fiston, très, très malin. Ce lit est confortable. »(p. 157)

(168) « Tu t'es débrouillé comme un chef, Sam. » (p. 162)

Quant à Matt, jeune garçon qui devient l'ami de Sam, il écrit la courte description suivante :

(169) Matt s'est levé, a soufflé dans ses doigts et a lu : « Le garçon sauvage des Catskill existe vraiment. Il a les cheveux brun foncé, les yeux noirs et porte un magnifique costume en peau de cerf qu'il a apparemment fabriqué de ses mains. Il est rubicond et en pleine santé (...) ». (p. 191)

Ma montagne est un roman dont l'orientation générale est sans ambiguïté. Toutes ces redondances évaluatives, l'absence de contradiction entre les différentes voix, font que le livre ne peut être lu que comme un hymne au retour à la nature.

4.2. Les narrateurs hétérodiégétiques

Nous avons précisé plus haut que six robinsonnades sur sept relèvent d'une narration hétérodiégétique, sans manifestation de première personne, c'est-à-dire avec ce que Laurent Danon-Boileau nomme un narrateur anonyme,

> *support de l'énoncé primaire que l'on assigne d'office aux énoncés primaires qui ne comprennent pas de pronom première personne.* (Danon-Boileau, 1982 : 37)

Selon Danon-Boileau, ce narrateur n'a pas d'identité référentielle. Mais ce point est discutable : anonymat n'est pas synonyme d'absence d'identité puisque le lecteur, à partir des modalisations, des qualifications effectuées par le narrateur, peut s'en construire une image. Le narrateur est aussi une instance focalisatrice, qui laisse ses marques dans le texte et Alain Rabatel (1996) note à juste titre que, contrairement à ce qu'affirme Genette (1972), il n'y a pas lieu de parler de focalisation zéro ou de récit non-focalisé pour les romans à la troisième personne caractérisés par un narrateur omniscient.

Comme le remarque également Rabatel (1996 : 312), avec un narrateur anonyme, il n'existe pas d'attribution explicite directe de pensées et perceptions puisqu'il n'y a pas de structure X (verbe de perception ou de pensée) P possible (où X soit le narrateur et P les pensées ou perceptions rapportées). Comment alors réfère-t-on des marques évaluatives à un narrateur anonyme ? Nous répondrons à cette question en deux temps : d'abord nous relèverons ce qui permet d'affecter un point de vue au narrateur, puis nous reviendrons sur la dimension strictement évaluative de ce point de vue.

4.2.1. Repérage de la voix narratoriale

L'affectation peut se faire grâce à des marques indiquant que le narrateur en sait plus que le personnage. Le premier type de marque réside dans le sémantisme de certains verbes de procès mental, indiquant à la fois à qui rapporter les pensées mentionnées et le point de vue du narrateur sur le degré de pertinence de ces pensées. Il s'agit essentiellement de verbes factifs positifs ou négatifs, c'est-à-dire impliquant la vérité ou la fausseté de leur complément. Au nombre des factifs positifs, on comptera ainsi *ignorer* et *savoir* :

(170) Ainsi Slake, à quelques niveaux plus bas que le reste du monde, sous les planchers, sous les caves, sous les chaudières et les tuyaux, n'en faisait pas moins partie du Commodore, lequel n'en était pas moins un lieu de confort et un havre de repos même si celui-ci l'**ignorait**. (p. 29)

(111) Slake **savait** que la vie est une plante tenace et résistante qui réussit à pousser dans le gravier des cours, entre les pavés disjoints des trottoirs et au cœur des impasses les plus sombres. Elle pousserait aussi bien dans le métro que n'importe où ailleurs. (p. 46-47)

En (111), la présence du narrateur est renforcée par le fait que le complément du verbe *savoir* est une proposition au présent gnomique, qu'on peut tout aussi bien attribuer au narrateur qu'à Slake.

Dans les lignes suivantes se trouve un exemple de factif négatif :

(171) Robinson **faisait** toujours **semblant** d'être le gouverneur et le général de l'île. Vendredi **faisait semblant** de travailler durement pour entretenir la civilisation dans l'île. (p. 85)

Faire semblant est une locution verbale présupposant que ce qui la suit est faux. On peut aussi parler de modalité aléthique marquant l'omniscience du narrateur anonyme, puisqu'il sait lire au-delà des apparences et des croyances des personnages et distinguer le vrai du faux.

Croire et *comprendre* ne sont pas des factifs mais peuvent indiquer, dans certains cotextes, une supériorité du narrateur sur le personnage. *Croire*, comme *penser*, indique que celui qui rapporte l'opinion ne se prononce pas sur son exactitude ou sa fausseté (contrairement à *savoir*, qui présuppose que l'opinion est vraie, et *s'imaginer*, qui présuppose que l'opinion est fausse). Le verbe *croire* est donc plus descriptif qu'évaluatif, comme dans cet extrait de *Dans le grand désert* :

(172) Chaque chose, **croyait** le sauvage, avait son temps propre. Il y avait le temps du sevrage et celui de l'enfance, le temps des marches en compagnie de la tribu et celui de la grande marche solitaire, le temps de l'épreuve d'homme et le temps du mariage, le temps de la chasse et le temps de la mort. (p. 65)

Dans l'exemple suivant, l'emploi du verbe paraît moins neutre :

(173) C'est alors qu'il prit soudain la décision de ne pas faire encore de pain et de consacrer toute sa récolte au prochain ensemencement de ses terres. En se privant ainsi de pain, il **croyait** accomplir un acte méritoire et raisonnable. En réalité, il obéissait à un nouveau penchant, l'*avarice*, qui allait lui faire beaucoup de mal. (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 34)

Si en (173) nous comprenons que le narrateur indique que le personnage se trompe, c'est à cause de la phrase qui suit : la locution adverbiale « en réalité » ainsi que la prolepse « qui allait lui faire beaucoup de mal » et le terme axiologiquement négatif « avarice » en italiques mettent l'accent sur ce que le narrateur sait qu'il y a derrière la croyance.

Comprendre, à notre avis, est du même type que *croire*. Il indique un procès mental, mais sans donner à lui seul une information sur la pertinence ou non de la compréhension du personnage. En (174) et (175), l'intervention du narrateur serait dans la présence de « enfin », « ainsi », marquant le lien logique qu'il établit entre l'expérience du personnage et la conclusion qu'il en tire, conclusion qui est l'objet de compréhension.

(174) Robinson **comprit** enfin que les bains dans la souille et toute cette vie paresseuse qu'il menait étaient en train de le rendre fou. (p. 28)

(175) Il **comprit** ainsi que le danger de la paresse, du découragement et du désespoir le menaçait toujours, et qu'il devait travailler sans relâche pour y échapper. (p. 33)

Ces verbes de procès mental indiquent donc la présence de deux foyers, celui du narrateur et celui d'un personnage. En effet, avec eux, le lecteur a accès d'une part au point de vue du personnage, d'autre part au point de vue du narrateur sur le personnage. On les trouve dans *Le Robinson du métro*, *Dans le grand désert*, et surtout *Vendredi ou la Vie sauvage*.

Le deuxième type de marque indiquant que le narrateur en sait plus que le personnage consiste à souligner l'ignorance de ce dernier et à apporter une information visuelle ou cognitive à laquelle il n'a pas accès. Ainsi, en (176), le subjectivème *beauté* ne peut être

attribué qu'au narrateur puisque les personnages dorment et ne voient pas le paysage. L'omniscience du narrateur est ainsi soulignée par l'adjectif *inconscients de* qui équivaut en fait à une négation de verbe de perception. De même, en (177), le narrateur souligne qu'ils n'ont pas eu la bonne initiative par la négation d'un verbe de procès mental.

(176) Ils dormaient tous les deux profondément, **inconscients de** la beauté croissante de l'aube australienne. (*Dans le grand désert* : 15)

(177) Si les enfants avaient été plus grands, plus avisés, ils auraient compris que leur seule chance de survie était de rester près de l'épave de l'avion et d'attendre là quelque secours par la voie des airs. **Mais rien de tel ne leur vint à l'esprit.** (*Dans le grand désert* : 23-24)

Enfin, dans un certain nombre de cas, ce ne sont pas des marques qui permettent de repérer la voix du narrateur mais le fait que des perceptions, pensées et commentaires lui sont référés par défaut[52] : le lecteur les lui attribue par inférence, parce qu'ils ne peuvent relever d'un personnage. Par exemple, (178) présente une description placée en début de chapitre, sans que des personnages en situation d'observateur aient été mentionnés avant, et avec l'indication postérieure que ces personnages dorment, donc sont bien incapables de voir quoi que ce soit :

(178) L'avant-garde solaire s'avança dans le ravin en remplaçant les ténèbres par une lumière poudreuse. Mais la chaleur des rayons dissipa vite cette brume en petites spirales de fumée — capricieuses bouffées de la pipe d'un géant qui flottaient paresseusement au-dessus du fil du courant.
Au fur et à mesure que la lumière se faisait plus vive, le bush, au-delà du vallon, se parait de couleurs éclatantes : jades et émeraudes, blancs et verts, violets, écarlates et ors. Pas un désert comme celui que représentent les images d'Epinal, mais une solitude fleurie d'eucalyptus, de lantaniers, de brigalows et de gommiers. (p. 14)

L'attribution de perceptions et pensées au narrateur par inférence est aussi liée à la manifestation de son omniscience, qui peut revêtir diverses formes. Dans *Le Robinson du métro*, le narrateur mène deux récits parallèles concernant deux personnages qui ne se rencontrent que dans les dernières pages. Il exhibe dans ces deux récits menés parallèlement sa fonction de régie, ce qui renforce sa présence :

---

52 Nous renvoyons sur ce point à la thèse d'Alain Rabatel (1996 : 317).

(179) Ce que Willis Joe ignorait, et n'apprendrait pas avant un certain temps, est que si les gens en effet *étaient* des moutons, lui, Willis, n'était pas leur berger et leur gardien comme il le pensait, mais un mouton comme eux, et le mouton meneur.
Quand il le découvrit, ce fut un tournant important dans la vie de Willis Joe Whinny, et ce fut important aussi dans la vie d'Arémis Slake. (p. 112)

De manière plus ponctuelle, une instance d'observation qui a accès à plusieurs lieux à la fois au même moment signale le point de vue du narrateur, comme dans ce passage de *Le Robinson du métro* :

(180) Si Slake avait possédé le don de voir au-dessus de lui et autour des coins — une vision périscopique — il aurait aperçu la grande entrée de l'hôtel Commodore sur la 42e Rue, un peu vieille et démodée mais encore élégante. Il aurait vu des taxis et des voitures de luxe déposer avec précaution des personnes fortunées devant le portail, il aurait vu ces personnes franchir les portes tournantes et se déplacer sur les tapis du hall qui s'enfonçaient sous leurs pas comme des sables mouvants. (p. 28)

A la tournure syntaxique soulignant l'absence de perception du personnage (« Si Slake avait possédé le don de voir au-dessus de lui et autour des coins — une vision périscopique — il aurait ... »), s'ajoute l'omniscience de l'instance observatrice capable de voir à la fois la cachette de Slake dans le métro et ce qui lui correspond en surface.

Parfois aussi, une instance d'observation connaît et rapporte des états antérieurs ou ultérieurs d'une même situation, comme on le lira en (188) où le narrateur anonyme évoque le passé et le présent des Aborigènes. On trouve également une manifestation de cette omniscience dans la dernière phrase proleptique de cet extrait :

(181) Il sortit du parc toujours courant, dégringola une volée d'escaliers et, commettant un nouveau crime, s'engouffra sans billet sous le tourniquet du métro de Columbus Circle.
Il allait y rester vingt et un jours. (*Le Robinson du métro* : 18)

L'omniscience narratoriale peut être à la fois spatiale et temporelle, comme dans ces lignes du début de *L'Oiseau de mer* s'intercalant entre le récit de problèmes techniques concernant l'avion d'Hélène :

(36) Bradbury, un charmant archéologue d'un certain âge, va ouvrir le rideau de sa tente, regarder la petite crique et se demander si ce léger brouillard qui se lève ne risque pas de retarder sa fille.

Eh oui ! docteur Bradbury. Hélène va être en retard pour terminer les fouilles. La jeune fille au caractère calme, réservé, qui ne parle presque pas et qui a toujours ce sourire qui vous réchauffe le cœur... va être en retard... (p. 9-10)

Du lieu de l'accident, le narrateur se déplace vers le lieu d'arrivée et une analepse anticipe l'issue des problèmes techniques.

Le fait d'avoir accès à la pensée de plusieurs personnages est également une marque d'omniscience :

(182) Cette hantise de mourir l'un après l'autre, et la hantise d'être le dernier, tous l'éprouvaient à présent, depuis la mort de Willis. Ils étaient à la merci de la moindre infection, de la moindre épidémie, au fond. Alors... (p. 309)

Enfin, le point de vue du narrateur anonyme se manifeste parfois par des savoirs qui ne sont pas à la portée des personnages, comme en (178) où les noms d'arbres énumérés ne peuvent être connus des jeunes personnages, ou comme dans ces exemples tirés de *Dans le grand désert* (183) et *Vendredi ou la Vie sauvage,* (184) et (185) :

(183) Puis venait une femme à large figure souriante avec un *warrigal,* un chiot sauvage autour du cou. (p. 134)

(184) Ce liquide lui fut fourni par un poisson qui pullulait alors près de la falaise du Levant, le diodon, ou poisson-hérisson. (p. 31)

(185) C'est ainsi qu'un matin il surprit un vampire accroupi sur un chevreau qu'il était en train de vider de son sang. Les vampires sont des chauves-souris géantes pouvant atteindre jusqu'à soixante-quinze centimètres d'envergure qui s'abattent doucement la nuit. (p. 32)

Le narrateur, après avoir utilisé un terme dont il suppose qu'il va poser un problème cognitif au jeune lecteur, se livre à une reformulation ou à une parenthèse explicative au présent qui tient souvent à la fois de la définition et de la description.

Ainsi, perceptions et pensées peuvent être attribuées au narrateur grâce à des marques ou par défaut, quand elles ne peuvent être référées à un personnage. Il reste à étudier plus précisément leur dimension axiologique.

4.2.2. Marquage axiologique de la voix narratoriale

Il se fait de façon directe par des marques évaluatives disséminées ou condensées dans des seconds plans plus ou moins longs[53] au présent ou à l'imparfait. Il peut aussi se réaliser de façon plus indirecte, notamment par des procédés relevant de l'ironie. Enfin, tout comme pour les voix de personnages, les phénomènes de redondance contribuent à amplifier la fonction axiologique de la voix du narrateur.

4.2.2.1. Seconds plans commentatifs à l'imparfait ou au présent

Les seconds plans à l'imparfait permettent d'introduire les commentaires, très souvent évaluatifs et plus ou moins longs, du narrateur. Ainsi ce passage de *Les Naufragés du Moonraker* ne comporte que quelques lignes :

(186) Les exigences de la vie quotidienne devaient passer en priorité, c'était une règle absolue. La routine en était lassante et monotone, mais il fallait s'y tenir. Chaque jour était une bataille, une constante recherche de combustible et de nourriture. (p. 282)

Il dévalorise le mode de vie des naufragés (« routine », « lassante », « monotone ») mais aussi indique par une certaine concentration de termes axiologisants (les verbes *devoir* et *falloir*, modalités déontiques, ainsi que l'expression « règle absolue ») que pour le narrateur cette façon de vivre est la seule possible pour les naufragés.

De même, la phrase à l'imparfait de ce court extrait est une analyse positive faite par le narrateur de l'évolution de Slake :

(187) Qui peut se rappeler le premier jour de sa vie où il a vu la lumière ? Certains, peut-être, mais particulièrement et certainement Arémis Slake. Il était maintenant sur le point de naître. *(Le Robinson du métro* : 149)

---

53 Alain Rabatel parle dans ce cas de marquage direct : « (...) le marquage direct exhibé se manifeste par le biais de commentaires, de jugements de plus ou moins grande amplitude, qui viennent interrompre le cours du récit des événements, suivant l'énonciation historique :
— soit par le biais de commentaires, d'évaluations, dans des seconds plans au présent gnomique par exemple,
— soit par l'intrusion d'énoncés relevant de l'énonciation personnelle, au beau milieu d'un récit où domine l'énonciation historique » (1996 : 336).

Autre exemple, cet extrait du roman de Michel Tournier :

(188) Enfin il se décida à procéder au lancement de *L'Evasion*. Il constata d'abord qu'il était incapable de traîner sur l'herbe et sur le sable jusqu'à la mer cette coque qui devait bien peser cinq cents kilos. A vrai dire, il avait complètement négligé ce problème du transport du bateau jusqu'au rivage. C'était en partie parce qu'il avait trop lu la Bible, et surtout les pages concernant l'Arche de Noé. Construite loin de la mer, l'arche n'avait eu qu'à attendre que l'eau vînt à elle sous forme de pluie et de ruissellements du haut des montagnes. (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 24)

Un simple adverbe d'intensité, comme dans cet extrait du roman de Tournier, suffit à marquer une évaluation négative de l'action du personnage par le narrateur (« il avait **trop** lu la Bible »). A force de lire la Bible, Robinson a perdu le sens des réalités et a fourni un énorme travail, construire un bateau, pour n'obtenir aucun résultat concret. Ce simple adverbe[54] permet au lecteur de percevoir une attitude critique du narrateur envers une religiosité excessive et une inaptitude à s'adapter au réel.

Plus les interventions commentatives sont longues, ou plus elles concentrent de marques évaluatives, plus s'exhibe la présence axiologique du narrateur. *Dans le grand désert* présente l'exemple le plus massif de second plan commentatif lors de l'évocation de la première rencontre entre l'Aborigène et les enfants occidentaux :

(189) Les trois enfants restaient là à se dévisager éperdument, aussi immobiles que les saillies de granite, au milieu du désert australien. Des années-lumière les séparaient et pourtant il leur aurait suffi, pour se toucher, que l'un d'entre eux étende le bras.
Evolution de l'espèce humaine dont Peter et Mary pouvaient se considérer comme la fine fleur ! En eux le noyau primitif avait été depuis longtemps balayé, englouti par la mécanisation de la vie, les progrès de la science. Ils avaient grimpé tout en haut de l'échelle du progrès, si haut, en réalité, qu'ils avaient oublié comment cette montée s'était faite. Chouchoutés dès leur enfance, puis psychanalysés, puis nourris d'éléments brevetés, puis habitués à se distraire en appuyant sur un bouton, ils n'avaient jamais eu à faire face aux réalités premières de la vie.
Il n'en était pas de même pour l'aborigène. Il savait ce qu'était la lutte pour la vie. Il y avait déjà bien longtemps que les siens arpentaient le désert quand Toutankhamon bâtit ses pyramides, déjà bien longtemps que les siens luttaient et survivaient alors que les continents des hommes blancs n'avaient même pas affleuré à la surface de la Terre. Parmi les rares points d'eau du désert australien, les hommes de sa race avaient vécu et étaient morts, pendant vingt mille ans. Leurs vies s'étaient déroulées d'une manière incroyablement simple. Ils n'avaient ni

---

54 Une telle phrase est difficilement envisageable dans le livre de Defoe ou dans une robinsonnade du 19e siècle, où pour des raisons culturelles et religieuses, il n'est pas concevable de critiquer la lecture de la Bible.

> maisons, ni récoltes, ni vêtements, et le peu de choses qu'ils possédaient, ils le partageaient : les vivres comme les femmes, les enfants comme les rires, les pleurs comme la faim et la soif. Quand ils avaient épuisé les ressources de nourriture d'un point d'eau, ils émigraient ailleurs. Une seule idée les hantait, une seule bataille : la bataille contre la mort, cette mort toujours présente, à l'affût ; c'était elle qui s'élevait comme un murmure des salines asséchées, qui dansait dans les flammes de chaque feu de brousse. Lui faire échec était le souci constant des aborigènes, ce qu'ils avaient essayé de faire depuis vingt mille ans, ce pour quoi ils étaient faits. (p. 32-33)

Ce commentaire ne peut être attribué à l'un des trois personnages, ceux-ci étant présentés de manière indifférenciée dans la première phrase, sans que l'on puisse se référer à la pensée de l'un en particulier. Il est donc référable au narrateur, dont il imprime massivement la présence dans le roman, même si, à l'imparfait, il se fond plus dans le récit que s'il était écrit au présent.

Dans le premier paragraphe, la deuxième phrase commente la distance, non pas matérielle mais culturelle, séparant les jeunes occidentaux de l'indigène.

Les seconds et troisième paragraphes suivants, en relation d'opposition, explicitent la nature et l'origine de cette distance. Le second a pour thème explicite Peter et Mary qui, en fait, ont un statut exemplaire et représentent, comme la première phrase l'indique, l'espèce humaine dans ce qu'elle a de plus évolué. Le cadre strict de la narration est ainsi débordé et cette généralisation, qui fait que les référents dépassent le cadre assigné par le premier plan, est renforcée par les nombreux articles définis à emploi générique : « **la** mécanisation de **la** vie », « **l'**échelle **du** progrès », « **les** progrès de **la** science ». La seconde phrase signalant la disparition du noyau primitif, de l'état de nature, au profit du progrès, est développée, illustrée et précisée par les deux phrases qui suivent et qui se présentent comme une description d'actions dont le lecteur dérive les propriétés des acteurs : passifs, pris en charge par la société où ils évoluent, habitués à la facilité, Peter et Mary, comme tous les êtres occidentaux, sont loin de l'état de nature et bien incapables de survivre loin de la technique.

Le troisième paragraphe du texte est consacré aux Aborigènes et présente une généralisation très nette. De « l'aborigène » ayant pour référent Darkie, le jeune garçon rencontré par les petits occidentaux, on passe très vite à « les siens », « les hommes de sa

race », « les aborigènes ». Ce paragraphe fonctionne en opposition avec le premier : le dénuement, la difficulté, l'absence de sophistication, la lutte quotidienne pour la survie caractérisent la vie des Aborigènes.

On trouve ainsi, dans ce second plan commentatif, un mouvement argumentatif marquant la préférence du narrateur : celui-ci prend parti pour la nature contre la civilisation en soulignant que le progrès est un handicap car il rend dépendant, incapable de survivre dans des situations difficiles, hors des cadres habituels. Un mouvement argumentatif dans un second plan commentatif peut aussi être considéré comme une manifestation axiologique du narrateur.

Seul *Dans le grand désert* présente une intervention narratoriale aussi forte, imposant au lecteur, de par sa longueur et ses généralisations, une véritable pause dans le récit. Dans le dernier chapitre, nous analyserons d'autres exemples de seconds plans à l'imparfait, commentatifs et/ou descriptifs, à l'occasion surtout de l'étude de ces nœuds axiologiques que nous paraissent être, dans les robinsonnades, les textes d'action et les descriptions de personnages et de la nature.

Les seconds plans au présent sont de manière générale plus voyants que les précédents, à cause de la plus grande rupture temporelle ; mais ils ne sont pas en nombre dans notre corpus. Le présent peut renvoyer au moment de l'énonciation et est une manifestation de la fonction de régie ou de la fonction testimoniale, comme dans ces extraits de *Le Robinson du métro :*

(190) Pour la commodité de cette chronique, il est plus simple et plus pratique de considérer que Slake était né orphelin à l'âge de treize ans et il suffit de savoir qu'il était petit, myope (...). (p. 9)

(191) Ce qui arriva, quand finalement cela arriva, était si parfaitement logique **qu'on ne peut pas vraiment s'en étonner.** (p. 7)

En (190) le narrateur exprime qu'il est seul maître des éléments descriptifs à fournir sur son personnage au lecteur. En (191), où *on* est un marquage explicite du narrateur anonyme, il mentionne l'effet intellectuel produit sur lui par les événements qu'il rapporte.

Quand il s'agit d'un présent de vérité générale, l'intervention narratoriale est de nature interprétative. En voici quelques illustrations :

(192) La baguette de yacca, dans les mains du sauvage, tournait à une vitesse prodigieuse. Merveilleuse habileté de l'homme qui maîtrise les éléments grâce à une intelligence sans commune mesure avec celle des bêtes. Les oiseaux répondent aux oiseaux, les chiens sauvages défendent leurs portées jusqu'au sacrifice et les termites édifient des villes à l'architecture savante. Mais l'homme seul sait faire du feu. (*Dans le grand désert* : 53)

(193) Pour la commodité de cette chronique, il est plus simple et plus pratique de considérer que Slake était né orphelin à l'âge de treize ans et il suffit de savoir qu'il était petit, myope, rêveur, amoché en permanence, vivant comme un étranger dans sa ville natale (qui est New York), et dans ce monde, un garçon méfiant, silencieux et solitaire, avec un ticket de métro en poche. Autrement dit, pas tellement différent des innombrables garçons qui poussent librement dans les rues encombrées d'immondices et qui portent autour du cou, pendue à une ficelle, la clé leur permettant de rentrer à la maison où les parents ne sont jamais. (*Le Robinson du métro* : 9)

(194) Tel fut le Noël de Slake, Noël dans le métro qui mène partout et ne va nulle part. (*Le Robinson du métro* : 92)

Ces commentaires au présent gnomique non seulement témoignent du savoir du narrateur, mais encore sont orientés axiologiquement. En effet, en (192), où la généralisation se lit dans le passage du « sauvage » à « l'homme » et dans la présence d'articles définis à emploi générique autant que dans le présent, l'évaluation porte sur l'intelligence humaine (même en vivant de manière primitive, l'homme est supérieur à l'animal) et a une portée axiologique : toute technique humaine, même si elle n'est pas très sophistiquée, prouve la supériorité de l'homme, et l'indigène est tout aussi admirable que l'occidental en ce domaine. Un tel commentaire renforce la positivisation des valeurs liées au mode de vie aborigène. Le narrateur de *Le Robinson du métro* critique en (193) le mode de vie moderne livrant les enfants à eux-mêmes et signifie en (194) que le métro perçu comme un refuge par Slake ne lui permet pas en fait de résoudre ses problèmes.

Dans un certain nombre de cas, l'attribution d'un énoncé au présent gnomique est ambiguë, comme dans ces exemples puisés dans *Prisonnier des grands lacs* (195 et 196), *Le Robinson du métro* (198 et 199) et *Vendredi ou la Vie sauvage* (197 et 200) :

(195) Plus tard, lorsqu'il se souvint de ce terrible moment, il se rendit compte qu'il avait découvert, ce jour-là, la règle de vie fondamentale. **S'apitoyer sur son sort ne sert à rien.** (p. 90)

(196) Le nouveau Brian avait vite découvert la chose la plus importante, l'élément fondamental **qui régit toute vie en forêt : là, la nourriture est tout. Tout. En forêt, les êtres vivants, depuis les insectes jusqu'aux poissons et aux ours, sont toujours en quête de nourriture. Elle est la grande, l'unique préoccupation des êtres vivants.** (p. 143)

(197) La vie suivait son cours, mais Robinson éprouvait de plus en plus le besoin de mieux organiser son emploi du temps. Il avait toujours peur de retomber dans la souille, et peut-être de devenir comme une bête. **C'est très difficile de rester un homme quand personne n'est là pour vous y aider !** Contre cette mauvaise pente, il ne connaissait comme remèdes que le travail, la discipline et l'exploitation de toutes les ressources de l'île. (p. 37)

Ces trois exemples ont en commun de comporter des phrases au présent gnomique qui ne sont pas sous la dépendance directe d'un verbe de procès mental, mais qui viennent après des phrases en présentant un. De tels énoncés peuvent ainsi être rapportés au narrateur par le décrochage temporel nettement marqué (le passage du passé simple ou de l'imparfait au présent), mais aussi, du fait de la proximité des verbes de procès mental, il peuvent être attribués aux personnages sujets de ces verbes.

Le même phénomène est observable quand les propositions au présent gnomique sont subordonnées à un verbe de procès mental :

(198) Slake ne savait pas exactement pourquoi il faisait ça, mais il avait appris très tôt dans la vie que **si une chose est perdue, abandonnée ou jetée, il faut se l'approprier immédiatement et se demander plus tard à quoi elle pourra servir.** (p. 40)

(199) Slake savait que **la vie est une plante tenace et résistante qui réussit à pousser dans le gravier des cours, entre les pavés disjoints des trottoirs et au cœur des impasses les plus sombres.** Elle pousserait aussi bien dans le métro que n'importe où ailleurs. (p. 46-47)

(200) Mais surtout il regardait faire Vendredi, il l'observait, et il apprenait grâce à lui **comment on doit vivre sur l'île déserte du Pacifique.** (p. 92)

On peut noter que l'ambiguïté est moindre quand le présent laisse place à l'imparfait, comme dans le changement suivant imposé à (197) :

> Il avait toujours peur de retomber dans la souille, et peut-être de devenir comme une bête. C'était très difficile de rester un homme quand personne n'était là pour vous y aider !

La seconde phrase peut en effet être considérée comme une pensée représentée de Robinson.

On notera aussi l'aspect fortement normatif de (198) et (200), que les déontiques « il faut » et « on doit » transforme, en règles de conduite à respecter. Même si cet aspect normatif est moins explicite en (195) et (196), il existe néanmoins dans les expressions introductrices de l'énoncé au présent : « la règle de survie fondamentale » et « l'élément fondamental qui régit toute vie en forêt ». Quant aux extraits (197) et (199), ils sont axiologiques aussi, mais de manière plus discrète : la proposition au présent gnomique indique dans le premier qu'il est préférable de vivre en société pour garder son humanité, dans le second qu'il faut avoir confiance en la vie car elle triomphe de toutes les difficultés. Deux types de valeurs apparaissent ainsi dans ces commentaires au présent : des valeurs pragmatiques d'une part, liées pour le robinson à la nécessité pour survivre de gérer au mieux l'environnement matériel dans lequel il est plongé, des valeurs éthiques d'autre part, avec des considérations sur l'importance des relations humaines et de l'espoir.

4.2.2.2. Ironie

L'ironie, quand elle n'est pas attribuable à un personnage[55], permet de repérer le point de vue axiologique d'un narrateur dans un roman, tant il est vrai que, comme le souligne Philippe Hamon,

> *dans l'ironie, le discours explicité dit « autre chose » (...) que le discours implicite que l'ironisant souhaite faire passer. Le discours est certes dédoublé, à double* sens, *souvent médiatisé (il est « l'écho » d'un autre discours), mais il vaudrait mieux dire, pour mieux rendre compte de toute sa complexité, à double* valeur. *Sa visée, en effet, n'est pas strictement et uniquement informative (dire a pour non-a, ou inversement), mais évaluative.* (1996 : 28)

Cette présence évaluative du narrateur manifestée par l'ironie se trouve essentiellement

---

55 Ce cas se présente, par exemple, dans cet extrait où les pensées au style indirect libre sont rapportables à Hélène : « Le docteur Jason Bradbury allait avoir une petite surprise... (ou plutôt deux, car il serait bien étonné de voir que sa fille était toujours en vie). Il la trouverait transformée, cette chère Hélène. Disparue la timide jeune fille qui avait embarqué à bord d'un avion à Torroba, six semaines auparavant... Il ne pourrait plus la manipuler. Cette chère Hélène contrôlerait sa vie toute seule, comme elle en avait le droit » (p. 201).

dans certaines pages de *Dans le grand désert* et *Vendredi ou la Vie sauvage*, où, dans les deux cas, elle prend pour cible le (ou un des) naufragé(s) et remet en question certaines règles sociales du monde civilisé suivies par lui (ou eux).

Le premier exemple est cet extrait de *Dans le grand désert* :

(201) Durant tout le repas Mary observa le sauvage. Ils lui devaient la vie et jusqu'ici il s'était comporté de manière irréprochable. Il était en bonne santé et d'une propreté scrupuleuse. Tout cela, elle en convenait. Mais sa nudité l'épouvantait encore. Elle se sentait coupable chaque fois qu'elle le regardait. Si seulement, comme Peter, il voulait porter une culotte courte ! Elle se dit que ce n'était pas sa faute s'il était nu ; qu'il devait être l'un de ces peuples perdus pour lesquels on priait à l'église. L'un de ceux qui ignoraient la Parole du Seigneur, les missionnaires n'avaient pas encore semé le bon grain. Les missionnaires, elle le savait, étaient des gens qui habillaient les sauvages. Son père l'avait bien dit : culottes pour les garçons et chemises pour les filles. Mais les missionnaires, hélas, n'avaient pas encore exploré l'Australie tout entière. Peut-être même était-ce à cause de cela qu'on l'appelait le continent perdu. Soudain une idée lui vint ; ou plutôt un éclair, un éclair d'inspiration : elle serait le premier missionnaire australien. (p. 59)

Ces lignes mêlent passages de discours indirect et indirect libre représentant les pensées de Mary. Oswald Ducrot définit ainsi l'ironie[56] :

> *Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité, et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation.* (1984 : 211)

Pourquoi perçoit-on que L, en l'occurrence ici le narrateur, ne prend pas à son compte le point de vue de Mary, mais au contraire tient à s'en démarquer ? Tout d'abord, il s'agit de situer ces lignes dans leur cotexte. Un peu avant cet extrait, le narrateur a évalué positivement le mode de vie aborigène et exprimé certaines réticences quant à la vie occidentale moderne (cf. (188)). Les règles de la cohérence textuelle font que l'on ne peut

---

56 Sperber et Wilson (1978) s'opposent à la définition traditionnelle de l'ironie comme antiphrase, c'est à dire comme l'émission d'un énoncé A pour en fait signifier non-A. A cette conception limitée assimilant l'ironie à une figure et faisant intervenir sens littéral et sens figuré, ils préfèrent une approche plus large permettant de décrire la diversité des phénomènes que l'on catégorise comme ironiques et définissent les ironies comme des mentions de propositions implicites, c'est-à-dire des échos de pensées ou de propos « réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis » (1978 : 408) que le locuteur fait pour en souligner le manque de justesse ou de pertinence. Ducrot reformule cette conception en disant que le locuteur fait entendre une voix qui n'est pas la sienne, et il la fait entendre de manière distanciée.

lui prêter quelques pages plus loin des considérations dépréciatives sur les indigènes. D'autre part Mary, depuis le début du roman, a été évaluée plusieurs fois négativement par le narrateur. Or, comme le souligne Philippe Hamon (1996)[57], si un objet est évalué positivement par un personnage par ailleurs disqualifié comme évaluateur, c'est qu'en fait cet objet est négatif : non seulement le désir de convertir les Aborigènes n'est pas celui du narrateur, mais il le juge négativement. Ensuite, si l'on prend en compte le passage de manière interne, on remarque que les pensées prêtées à Mary sont émaillées de formules empruntées au discours religieux et qui pourraient se retrouver dans les propos de missionnaires prosélytes : « un de ces peuples perdus », « ignoraient la Parole du Seigneur », « semé le bon grain », « les sauvages ». La mention de ces expressions, la référence à cet intertexte religieux constituent un signal pour le lecteur, qui comprend que le narrateur les disqualifie à cause du décalage entre leur caractère grandiloquent et la situation qui les engendre, le fait que Darkie ne porte pas de culotte. De même, les mots « hélas », « un éclair d'inspiration », traduisant le désir de Mary de christianiser les indigènes, sont pris dans le mouvement de cet élan prosélyte et revêtent une dimension pompeuse indiquant au lecteur que le narrateur ironise.

Rapporter de manière ironique le monologue intérieur de Mary en fait un personnage distancié[58] et entraîne une identification du lecteur plus au narrateur qu'à la jeune fille. Le narrateur prend pour cible Mary, dont il dénonce la pensée conformiste, missionnaire et colonisatrice, et, de cette manière, il prend parti pour la population aborigène australienne. Cette dernière a été fort malmenée au XIXe siècle par les colons blancs qui lui prennent ses terres et ses enfants : des rapts organisés par les institutions blanches, y compris les églises, ont eu lieu pour tenter d'assimiler les jeunes Aborigènes, essentiellement les enfants métis. Encore aujourd'hui, la population aborigène est soumise à une forte discrimination raciale (rappelons que *Dans le grand désert* a été publié pour la première fois en 1959).

Vendredi ou la Vie sauvage offre également quelques passages ironiques. Ainsi, en (202),

---

57 p. 32.

58 Cf. Jouve (1992 : 178).

Robinson, après avoir assisté au débarquement sur son île d'une quarantaine d'Araucans qui se sont livrés à un sacrifice humain sur l'un des leurs puis sont repartis, est pris d'une frénésie militaire :

(202) Et ce fut plein de peur, de dégoût et de tristesse que Robinson regagna sa maison de gouverneur où il se remit à la rédaction des lois de Speranza.
Article 6 : L'île de Speranza est déclarée place fortifiée. Elle est placée sous le commandement du gouverneur qui prend le grade de général. Le couvre-feu est obligatoire une heure après le coucher du soleil...
Durant les mois qui suivirent, Robinson éleva autour de sa maison et de l'entrée de la grotte une enceinte à créneaux dont l'accès était lui-même défendu par un fossé de deux mètres de large et de trois mètres de profondeur. Les deux fusils étaient posés — chargés — sur le bord des trois créneaux du centre. En cas d'attaque, Robinson pourrait faire croire aux assaillants qu'il n'était pas le seul défenseur de la forteresse. Le sabre d'abordage et la hache étaient également à portée de la main, mais il était peu probable qu'un corps à corps se produisît, car il sema de pièges l'approche du fossé. Ce fut d'abord une série d'entonnoirs disposés en quinconce au fond desquels était planté un pieu aiguisé au feu et que recouvraient des touffes d'herbe posées sur une mince claie de joncs. Ensuite il enfouit dans le sol à l'orée de la forêt, là où logiquement d'éventuels assaillants se rassembleraient avant d'attaquer, deux tonneaux de poudre qu'un cordon d'étoupe permettait de faire exploser à distance. Enfin il fit en sorte que la passerelle qui permettait de franchir le fossé fût mobile et qu'on pût la manœuvrer de l'intérieur de la forteresse.
Chaque soir, avant de sonner le couvre-feu, avec sa trompe, il faisait une ronde, accompagné de Tenn qui paraissait avoir compris le danger qui menaçait Speranza et **ses habitants.** Puis **on** procédait à la fermeture de la forteresse. Des blocs de pierre **étaient roulés** à des emplacements calculés afin que d'éventuels assaillants fussent obligés de se diriger vers les entonnoirs. La passerelle pont-levis était retirée, **on** barricadait toutes les issues, et le couvre-feu **était sonné.** Alors Robinson préparait le dîner, mettait le couvert dans sa belle maison, et se retirait dans la grotte. Il en ressortait quelques minutes plus tard, lavé, parfumé, peigné, la barbe taillée, vêtu de son habit de général. Enfin à la lueur d'un candélabre hérissé de baguettes enduites de résine, il dînait lentement sous le regard passionné et attentif de Tenn. (p. 42-44)

Tout d'abord, l'article écrit par Robinson et rajouté à sa Charte paraît quelque peu **absurde.** En effet, le naufragé s'y octroie des titres impliquant l'existence d'une hiérarchie **sociale** alors qu'il est seul sur Speranza, et il utilise un lexique guerrier en complet décalage avec le mode de vie adopté jusqu'à présent sur cette île accueillante. Il traite sur le mode militaire une angoisse certes légitime, mais gérable par d'autres moyens (se faire le plus discret possible sur l'île par exemple). C'est dans le dernier paragraphe que le point de vue du narrateur s'exprime par l'ironie citationnelle : l'emploi de l'expression « ses habitants », les « on » indéfinis, des formes passives évitant de préciser les auteurs des actions et leur

nombre, constituent un pastiche de la façon dont s'exprime Robinson dans sa Charte. Le narrateur évalue négativement le personnage et sa manie de légiférer en utilisant ces termes en fait inadéquats à la situation réelle, puisque le naufragé est seul avec son chien sur l'île. Ici, c'est bel et bien le système de règles respecté par Robinson qui est visé. Pour Philippe Hamon qui liste les thèmes privilégiés dans les textes ironiques, l'aspect mécanique des rapports sociaux en est un :

> *Les institutions et leurs représentants seront les incarnations les plus ciblées de cette « raideur » de la loi que prendra pour matériau et cible privilégiée le discours ironique.* (1996 : 66)

L'évocation du cérémonial détaillé des journées et des soirées du naufragé, suivant un rituel bien établi, sert bien à en marquer l'aspect dérisoire loin de toute civilisation. Remarquons toutefois que, avant de connaître Vendredi, Robinson n'a guère d'autre moyen de sauvegarder son humanité, ce qui n'est plus tout à fait le cas quelques pages plus loin, où il vit en compagnie de l'Araucan :

> (203) Quelques mois plus tard, Vendredi avait appris assez d'anglais pour comprendre les ordres de son maître. Il savait aussi défricher, labourer, semer, herser, repiquer, sarcler, faucher, moissonner, battre, moudre, pétrir et cuire le pain. Il savait traire les chèvres, faire du fromage, ramasser les œufs de tortue, en faire une omelette, raccommoder les vêtements de Robinson et cirer ses bottes. C'était devenu un serviteur modèle. Le soir, il endossait une livrée de laquais et assurait le service du dîner du gouverneur. Puis il bassinait son lit avec une boîte en fer remplie de braises. Enfin il allait s'étendre sur une litière qu'il tirait contre la porte de la maison et qu'il partageait avec Tenn. (...)
> Le dimanche était naturellement le plus beau jour de la semaine. Le matin, le gouverneur se faisait apporter par son serviteur une sorte de canne qui ressemblait à la fois au sceptre d'un roi et à la crosse d'un évêque, et, abrité sous une ombrelle en peau de chèvre que Vendredi portait derrière lui, il marchait majestueusement dans toute l'île, inspectant ses champs, ses rizières et ses vergers, ses troupeaux et ses constructions en cours. Il félicitait ou blâmait, donnait des ordres pour la semaine prochaine, faisait des projets pour les années à venir. Puis c'était le déjeuner, plus long et plus succulent qu'en semaine. L'après-midi, Vendredi nettoyait et embellissait Speranza. Il désherbait les chemins, semait des graines de fleurs devant la maison, taillait les arbres d'agrément. (p. 68-70)

L'énumération des nouvelles compétences de Vendredi, puis le détail des rites journaliers et hebdomadaires, la désignation de Robinson par le titre (« le gouverneur »...) que ce dernier se donne dans la Charte, la description hyperbolique de ses agissements (« il marchait majestueusement », « il félicitait ou blâmait »), tous ces signaux se concentrent

dans ce passage où le narrateur évalue négativement le mode de vie colonial de son robinson par le biais de l'ironie.

Pour terminer, nous commenterons un autre passage ironique extrait de *L'Oiseau de mer* :

> (36) Bradbury, un charmant archéologue d'un certain âge, va ouvrir le rideau de sa tente, regarder la petite crique et se demander si ce léger brouillard qui se lève ne risque pas de retarder sa fille.
> Eh oui ! docteur Bradbury. Hélène va être en retard pour terminer les fouilles.
> La jeune fille au caractère calme, réservé, qui ne parle presque pas et qui a toujours ce sourire qui vous réchauffe le cœur...va être en retard... (p. 9-10)

L'adjectif « charmant » qualifiant le père d'Hélène peut être considéré comme une citation de l'opinion commune sur le professeur, ainsi que la désignation d'Hélène par l'expression « la jeune fille au caractère calme et réservé » (ce qui est sans doute aussi la façon dont le père décrirait sa fille). La suite du roman établira que l'archéologue n'est pas si charmant que cela et que la jeune fille soumise ne l'est pas tant que cela non plus. Le narrateur omniscient évalue ici ses personnages de manière proleptique. C'est rétrospectivement que le lecteur, dont l'attention est attirée par cette intrusion parce qu'elle est unique dans le roman, en percevra toute l'ironie.

Retenons surtout que, dans *Dans le grand désert* comme dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, l'ironie est une manière particulièrement efficace pour le narrateur de dévaloriser les personnages porteurs d'une idéologie colonialiste et ainsi d'inscrire dans le texte des valeurs éthiques sans les exprimer directement.

4.2.2.3. Voix du narrateur et orientation générale du roman

Dans un récit à la troisième personne, la voix du narrateur anonyme joue un rôle important dans l'axiologisation générale du roman, tant il est vrai que, comme l'écrit Susan Suleiman,

> *dans la mesure où le narrateur se pose comme source de l'histoire qu'il raconte, il fait figure non seulement d'« auteur » mais aussi d'*autorité. *Puisque c'est sa voix qui nous informe des actions des personnages et des circonstances où celles-ci ont lieu, et puisque nous devons considérer — en vertu du pacte formel qui, dans le roman réaliste, lie le destinateur de l'histoire au destinataire — que ce que cette voix raconte est « vrai », il en résulte un effet de glissement qui fait que nous acceptons comme « vrai » non seulement ce que le narrateur nous dit des actions et des circonstances de*

l'univers diégétique, mais aussi ce qu'il énonce comme jugement ou comme interprétation. Le narrateur devient ainsi non seulement source de l'histoire mais aussi interprète ultime du sens *de celle-ci.* (1983 : 90)

Cela reste vrai quels que soient le nombre et le mode des interventions narratoriales. Toutefois, plus celles-ci sont massives et fréquentes, plus elles sont redondantes, plus le lecteur est guidé pour l'orientation globale du texte.

De ce point de vue, dans notre corpus, les romans les plus marqués sont ceux où des conflits idéologiques sont incarnés dans les personnages, *Dans le grand désert* et *Vendredi ou la Vie sauvage* : seconds plans commentatifs à l'imparfait, au présent gnomique, descriptions (nous étudions ce point en détail dans le dernier chapitre), passages ironiques se succèdent pour manifester le point de vue du narrateur sur chaque figure romanesque et indiquer laquelle il évalue positivement. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, une forte redondance narratoriale dévalorise le Robinson d'avant l'explosion, comme nous pouvons le constater dans les exemples (173), (188), (202) et (203), et valorise celui d'après l'explosion, comme le chapitre suivant le montrera. Dans la deuxième partie de ce roman, l'orientation axiologique est d'autant moins ambiguë que la voix du narrateur entre en redondance avec celle de Robinson qui lui aussi s'évalue positivement, comme nous l'avons mentionné en (110) et (111). Dans *Dans le grand désert*, le narrateur, tout au moins jusqu'à la mort de l'Aborigène Darkie, évalue positivement ce dernier et négativement la jeune Américaine Mary, et cela de manière très redondante.

Dans les deux romans, l'opposition nature/culture est fortement ancrée ; les personnages se situant du côté de la nature sont axiologisés positivement et ceux qui sont associés à la civilisation occidentale négativement. Susan Suleiman note à propos du roman à thèse :

Tout conflit idéologique représenté dans l'œuvre est résolu par un système narratif qui est lui-même idéologique, et qui évalue et juge les idéologies en conflit : une seule d'entre elles est la « bonne », toutes les autres sont fausses. Dans une œuvre dialogique, par contre, les « voix » de toutes les idéologies en présence conservent une certaine autorité. (1983 : 88)

Ces deux robinsonnades, loin d'être dialogiques, ont des points communs avec le roman à thèse et imposent par le jeu des voix un système de valeurs. Soulignons pour conclure à

propos de ces deux textes que, si l'on se réfère à ce qui a été dit en conclusion du chapitre consacré à la structure, dans le roman de Tournier, la redondance est parfaite entre le programme narratif du robinson, qui décide de rester sur l'île, et les évaluations parcourant l'œuvre. Il n'en est pas tout à fait de même pour *Dans le grand désert*, puisque les enfants font le choix de retourner à la civilisation. Ce que le narrateur plaide plutôt dans ce dernier roman, c'est la richesse que peut apporter le désert, la nature, à l'homme civilisé, c'est le rapprochement entre les deux univers, comme ces deux commentaires l'indiquent, à l'occasion de la première rencontre entre occidentaux et Aborigène pour le premier et de la mort de l'Aborigène pour le second :

(204) Des années-lumière les séparaient et pourtant il leur aurait suffi, pour se toucher, que l'un d'entre eux étende le bras. (p. 33)

(205) Et en cet instant de vérité, tous les interdits et fausses peurs ancrées en elle furent balayés et elle comprit que ce monde, qu'elle avait cru coupé en deux, communiait d'un seul cœur. (p. 105)

Les autres romans se situent moins dans une problématique culture/nature que dans une perspective humaniste, affichant optimisme et foi en l'homme et ses ressources physiques, intellectuelles et spirituelles. Les commentaires évaluatifs narratoriaux au présent et les formules gnomiques et les seconds plans commentatifs à l'imparfait y sont absents ou plutôt rares (c'est le cas dans *Les Naufragés du Moonraker* et *L'Oiseau de mer*), parfois brouillés quant à leur origine, comme dans *Prisonnier des grands lacs*. Ce sont alors les évaluations actoriales qui prédominent, celle du personnage fortement focalisateur du roman ou celle d'un personnage porte-parole du narrateur (Kell, par exemple, pour *Les Naufragés du Moonraker*, ou Pauline pour *L'Oiseau de mer*). *Le Robinson du métro* se distingue de ces titres par une présence assez fortement marquée du narrateur.

*

Le point commun entre les sept œuvres étudiées est leur absence d'ambiguïté, leur grande lisibilité axiologique. Le jeu des voix que l'on a tenté de décrire y contribue grandement et permet de distinguer deux groupes de robinsonnades. Le premier regroupe les deux textes où des systèmes de valeurs différents s'incarnent en deux personnages, le robinson et un

indigène, et cela dans une bonne partie du roman : il s'agit de *Dans le grand désert* et *Vendredi ou la Vie sauvage*. Dans ces deux textes, le narrateur est très présent pour signaler au lecteur à quel système va sa préférence, par des commentaires évaluatifs plus ou moins longs au présent ou à l'imparfait et par l'ironie dévalorisant le robinson par rapport à l'indigène. Cette ironie rend difficile l'identification avec le robinson, tout au moins dans la partie du roman où celui-ci est en désaccord avec les valeurs de l'indigène : une fois que le robinson est gagné à celles-ci, la distanciation ironique cesse.

Le second groupe réunit les robinsonnades dans lesquelles il n'y a pas d'indigène incarnant de façon aussi systématique un système de valeurs opposé à celui du robinson. Selon les textes, les voix contribuent de façon assez diversifiée à l'orientation axiologique. *Ma Montagne* se singularise par son écriture à la première personne et sa très forte redondance qui en font un véritable plaidoyer pour le retour à la nature. Dans deux autres robinsonnades individuelles, *L'Oiseau de mer* et *Prisonnier des grands lacs*, la voix du robinson est très présente, essentiellement par des monologues et des perceptions et pensées représentées et le narrateur se fait très discret. A l'inverse, dans *Le Robinson du métro*, ce dernier s'exhibe dans plusieurs fonctions. Enfin, la robinsonnade collective *Les Naufragés du Moonraker* est orientée par la voix de Kell, très normative sans que jamais elle ne rencontre d'opposition narratoriale.

Dans tous ces textes, on peut souligner :

— l'attribution aisée, la plupart du temps, des marques évaluatives au narrateur ou à tel personnage ;

— le fort degré de redondance axiologique (de la voix du robinson, des voix de personnages entre elles, de celle du narrateur, ou de celle du narrateur avec celle des personnages) ;

— l'importance de la comparaison (entre la vie avant et pendant le séjour sur l'île, entre la vie avant et après l'événement-charnière que nous avons mis en évidence en étudiant la vitesse du récit) pour la lisibilité évaluative.

Les dimensions moralisatrice et didactique s'affichent-elles dans ces textes contemporains comme dans les œuvres plus anciennes appartenant au genre ? Dans les robinsonnades pour la jeunesse moins récentes, il est assez fréquent de trouver de substantielles interventions narratoriales au présent, avec une vocation moralisatrice très affichée, comme cet extrait de *Le Robinson de douze ans* de Madame de Beaulieu :

> Je vois, mes bons amis, que vous êtes content de mon héros, et que le sacrifice qu'il fit à la tendresse filiale obtient votre approbation. C'est l'effet que produisent toujours les bonnes actions ; elles font naître le désir de les imiter ; j'espère donc que vous n'oublierez jamais que le devoir doit toujours marcher avant le plaisir, et que c'est le moyen de goûter celui-ci sans trouble et sans regret. [(1818), s.d. : 16]

Il n'est plus possible de s'adresser aujourd'hui ainsi au lecteur de littérature de jeunesse, en cumulant des formules au présent gnomique, une énonciation personnelle et un lexique sorti tout droit d'un manuel de morale. Comme cela a été dit dans le premier chapitre, en littérature de jeunesse actuelle, didactisme et moralisme, qui vont souvent de pair avec des interventions narratoriales explicites, ne sont plus de mise, tout au moins dans les déclarations d'intention des auteurs et éditeurs de la production moyenne ou restreinte. Ganna Ottevaere-van Praag souligne que, plus le narrateur intervient directement, plus il rebute le jeune lecteur qui n'aime pas qu'on instaure une distance entre action et narration et qu'on lui rappelle son infériorité (c'est-à-dire qu'il en sait moins que le narrateur) :

> *Sans doute, le jeune lecteur n'aime-t-il pas être trop souvent confronté à une voix qu'il perçoit extérieure au récit, quand elle est celle d'un commentateur qui, comme s'il se parlait à lui-même, garde ses distances à l'égard de ce qu'il raconte (critère de l'affectivité). Objet, par excellence, de visées pédagogiques, le récepteur juvénile est la cible favorite des interventions indirectes du narrateur, véhiculant force messages moraux ou intellectuels.* (1996 : 30)

Le romancier Christian Lehman abonde dans le même sens lorsqu'il déclare à un critique lui reprochant de ne pas condamner assez clairement à la fin de son livre *No pasaran, le jeu* un jeune personnage fasciné par l'idéologie nazi :

> *Mais, dans un roman, quelque soit l'âge du lecteur, je ne me permettrais pas de juger mes personnages, de quitter soudain le cours du récit pour asséner mon point de vue. (...) Imaginer qu'il faudrait leur signaler qu'Andreas est un vilain garçon me semble une insulte à leur intelligence.* (1997 : 80)

Certaines robinsonnades du corpus ne sont pas dans cette mouvance et ont une tonalité assez nettement didactique du fait des interventions narratoriales qu'elles présentent. Par exemple *Ma montagne*, *Dans le grand désert* et *Vendredi ou la Vie sauvage* affichent une présence narratoriale qui leur confère un certain didactisme. Quant aux autres textes, même si la présence du narrateur y est plus discrète, elle oriente néanmoins axiologiquement le récit, souvent relayée par les voix de personnages, et le brouillage axiologique et le dialogisme ne sont pas de mise [59].

Nous avons fait le point sur les dispositifs qui sont générateurs de valeurs et qui sont liés au jeu des voix dans les robinsonnades. Les valeurs qui ressortent le plus nettement parce qu'elles sont manifestées explicitement par un personnage ou le narrateur ou parce qu'elles font l'objet d'une forte redondance sont les suivantes :

— la foi en la vie et l'optimisme (*Prisonnier des grands lacs*, *Les Naufragés du Moonraker* et *L'Oiseau de mer*) ;

— la supériorité de la nature sur la vie civilisée (*Ma Montagne*, *Vendredi ou la vie sauvage*) ;

— l'autonomie (*L'Oiseau de mer*) ;

— l'anti-ethnocentrisme et l'anticolonialisme (*Dans le grand désert* et *Vendredi ou la vie sauvage*).

On peut ajouter que le monde moderne, la technique, le progrès apparaissent comme des anti-valeurs dans *Dans le grand désert* et *Ma montagne*. Cette énumération n'entre pas dans le détail des textes et n'en donne que des dominantes lisibles dans les exemples que nous avons traités dans ce chapitre. Il nous reste à préciser notre étude en mettant en avant les zones textuelles génériquement les plus investies de valeurs et en relevant ces dernières de manière plus détaillée.

---

59 Cela est d'ailleurs vrai aussi du roman de Lehman cité plus haut. Même sans commentaires narratoriaux, le lecteur ne peut se tromper sur qui sont les bons adolescents et qui sont les mauvais.

CHAPITRE V

DESCRIPTIONS, TEXTES D'ACTION, DIALOGUES ET VALEURS

Dans les robinsonnades du corpus, outre ce que nous avons dit de la macrostructure et des programmes narratifs, quels sont les lieux textuels particulièrement investis axiologiquement ? Certains ont été rapidement évoqués dans le troisième chapitre : nous y avons mentionné que certaines séquences, notamment les descriptions et les textes se rapportant à la fabrication d'objets, participaient à l'orientation axiologique des romans. Dans le quatrième chapitre, certaines concentrations de marques évaluatives ont été repérées dans tel ou tel passage attribuable à un personnage ou au narrateur. Il nous reste, dans ce dernier chapitre, à préciser ce qui n'a été qu'effleuré précédemment et à étudier les composants textuels que sont les descriptions, les textes d'action et les dialogues, en montrant comment, autant de façon interne qu'externe (par le réseau de relations qu'ils tissent entre eux), ils jouent un rôle dans l'orientation générale des robinsonnades.

1. LES DESCRIPTIONS

L'objectif de cette sous-partie est d'abord de repérer d'éventuelles caractéristiques génériques dans les descriptions des robinsonnades contemporaines pour la jeunesse. Ensuite, étant donné que, comme le souligne Françoise Revaz (89 : 360), toute description est finalisée dans une situation d'énonciation précise et présente une orientation argumentative, on peut s'interroger sur la dimension évaluative des passages descriptifs et leur contribution à l'orientation axiologique générale des robinsonnades.

Nous commencerons par traiter des énumérations d'objets, fréquentes dans ces textes. D'après Jean-Michel Adam, l'énumération peut être considérée comme « le degré zéro de la procédure descriptive » (1992 : 81). En effet, si décrire consiste à rendre compte des parties d'un tout et des qualités ou propriétés qui l'affectent, énumérer, c'est faire l'inventaire des composantes d'un tout sans s'attacher à ses qualités[19]. Nous nous proposons de décrire les énumérations d'un point de vue interne (en étudiant leur structure, leur référent) et d'un point de vue externe (en traitant de leur insertion dans le texte) et de mettre en lumière leur contribution à l'axiologisation générale.

En ce qui concerne les descriptions proprement dites, le choix des passages étudiés est déterminé par la prise en compte de deux facteurs, l'un structurel et l'autre référentiel.

Le choix du facteur structurel s'explique par les problèmes du repérage du descriptif. Celui-ci, comme le souligne Yves Reuter (1998 : 10), se manifeste textuellement avec une grande diversité : notations, fragments brefs, fragments longs [20]. Vouloir relever tout ce qui est descriptif dans un texte est quelque peu illusoire et conduirait à un

---

19 Françoise Revaz, à propos de la linéarisation nécessaire pour passer de l'objet référentiel à l'objet textuel dans la production d'une description, note aussi : « Le moyen le plus simple de linéariser du descriptif est d'énumérer les parties et/ou propriétés d'un tout (...). Ce type de mise en texte, sous la forme d'une liste, constitue une sorte de degré zéro de la description, en ce sens qu'il ne s'agit que d'une simple « mise à plat » de l'information et, qui plus est, dans un ordre aléatoire » (1989 : 366-367).

20 Ghislaine Haas et Danielle Lorrot soulignent également la présence diffuse du descriptif et proposent de travailler sur des unités bien circonscrites : « Il paraît possible d'isoler dans les textes (récits ou autres) des morceaux descriptifs bien détachables. Il est vrai que si l'on se met en devoir de relever toutes les descriptions, on va rapidement se trouver devant des choix difficiles. Du passage descriptif délimité à l'adjectif descriptif, il se produit une espèce de dissolution du descriptif qui se glisse partout et ne semble plus exister pour lui-même » (1987 : 30).

éparpillement ingérable. Jean-Michel Adam note en effet que la fonction descriptive est inhérente à la parole et que

> *dans la mesure où tout texte construit une représentation, on peut dire que la description est, d'une certaine manière, au cœur de l'activité langagière.* (1992 : 40)

C'est pourquoi il distingue fonction descriptive et description, et définit cette dernière comme une séquence textuelle caractérisée par les opérations suivantes :

> — l'ancrage qui assure l'unité sémantique du passage par un thème-titre, c'est-à-dire un nom indiquant le référent (on parle d'ancrage proprement dit quand le thème-titre apparaît en début de description, d'affectation quand il apparaît en fin de séquence, et de reformulation si le thème-titre est repris avec transformation) ;
>
> — l'aspectualisation qui introduit dans le discours les différents aspects de l'objet (parties et/ou qualités) ;
>
> — la mise en relation qui peut situer l'objet localement, temporellement, par rapport à d'autres objets (métonymiquement[21], ou par assimilation comparative ou métaphorique) ;
>
> — la thématisation qui peut transformer n'importe quel aspect en sous-thème-titre, en point de départ d'une nouvelle procédure d'aspectualisation et/ou de mise en relation.

Dans les pages qui suivent, nous fondons notre étude essentiellement sur des passages présentant de telles séquences.

Quant à la prise en compte d'un facteur référentiel, elle s'explique par la nécessité de faire des choix parmi les multiples objets décrits : il serait fastidieux et non nécessairement productif d'étudier toutes les descriptions des sept robinsonnades. Nous avons donc opté pour deux objets qui nous semblent particulièrement importants génériquement : les figures romanesques que sont les robinsons et les indigènes, et le cadre spatial.

Dans notre analyse, nous aurons parfois recours à la notion d'isotopie. Cette dernière

---

21 Par exemple, décrire les vêtements d'un personnage, c'est métonymiquement décrire ce dernier.

se définit comme la récurrence d'un même sème, la présence d'un sème commun dans plusieurs mots d'un même texte. François Rastier (1989 : 54-65) distingue, selon les sèmes qui constituent la chaîne isotopique, les isotopies génériques des isotopies spécifiques. Par exemple, *eau* présente comme sème générique *élément* et comme sèmes spécifiques *transparence*, *liquidité*. Le mot entre dans une isotopie générique //élément// s'il est en relation dans un texte avec d'autres mots présentant le même sème générique (*air*, *feu*, *terre*). Il fait partie d'une isotopie spécifique /transparence/ s'il est mis en réseau avec *limpide*, *verre*, *pureté*. Rastier établit également une distinction entre les sèmes inhérents au système fonctionnel de la langue et les sèmes afférents, construits en fonction de normes ou internes au texte ou extérieures à celui-ci. Par exemple, analysant une description de repas dans *L'Assommoir* (1989 : 158-160), il y relève une isotopie spécifique de la vulgarité, dans laquelle il inclut l'expression soulignée dans cette phrase : « Entre les bouchées, on entendait **les culs de verre retomber** sur la table ». Le sème /vulgarité/ est inhérent dans « cul », terme vulgaire pour *fond*, et afférent dans « culs de verre » et « culs de verre retomber », dans la mesure où ce sont les usages sociaux externes au texte qui valorisent les verres à pied par rapport aux simples verres sans pied, surtout lors d'un repas de fête, et l'utilisation silencieuse de la vaisselle à table. Ces distinctions interviennent dans les relevés que nous avons effectués ; mais nous n'avons pas jugé nécessaire, étant donné notre objet de recherche premier, de justifier à chaque fois la présence de tel mot ou telle expression dans les chaînes isotopiques relevées.

1.1. Les énumérations

Nous ne traiterons pas de tous les passages des robinsonnades se présentant formellement comme des énumérations[22] mais nous nous limiterons aux inventaires d'objets affectés aux robinsons, inventaires qui semblent une marque du genre tant ils sont récurrents d'un texte à l'autre. Déjà les robinsonnades des XVIIIe et XIXe siècles présentent de manière presque incontournable une ou plusieurs énumérations :

22 Les énumérations liées aux descriptions de paysage seront traitées dans la sous-partie consacrée à la description de l'espace.

nombreux sont les coffres trouvés échoués sur une plage[23], les épaves explorées[24], les poches fouillées[25], qui contiennent maints objets utiles dont la liste est donnée au lecteur. La présence de tels inventaires, remarquable également dans les textes contemporains pour la jeunesse, contribue à inscrire ces derniers dans une lignée générique.

Pour l'étude de ces énumérations, nous avons choisi de réunir d'abord un corpus d'exemples, qui sont ensuite décrits quant à leur structure, leur place, leur contenu. Cette présentation nous a paru la plus à même d'éviter redites et multiples renvois aux mêmes textes en cours d'analyse.

1.1.1. Corpus d'énumérations

Dans le corpus qui suit, nous donnons éventuellement un peu plus que les inventaires eux-mêmes ; nous relevons aussi les formules introductives et conclusives permettant d'analyser plus précisément l'insertion de ces inventaires dans le roman.

(1) J'ai quitté New York en mai. Avec un canif, une pelote de ficelle, une hache, et quarante dollars que j'avais économisés en vendant des abonnements à un magazine. J'emportais aussi du silex et un fusil que j'avais acheté dans une boutique chinoise en ville. Le vendeur m'avait montré comment m'en servir. Il m'avait aussi donné une petite bourse pour les ranger, et un peu d'amadou pour recueillir les étincelles. (*Ma montagne* : 15)

(2) Alors je suis descendu jusqu'à l'emplacement de l'ancienne ferme Gribley et j'ai farfouillé par là pour trouver des pointes de fer ou d'un métal quelconque.
J'ai pris la pelle en bois et j'ai creusé autour de ce qui me semblait avoir été la porte de derrière ou peut-être le bûcher.
J'ai trouvé un gond, des vieux clous faits main qui seraient bien pratiques, et enfin, trésor des trésors, l'essieu d'un vieux camion. (...)
J'ai rapporté mes trophées à la maison (...). (*Ma montagne* : 114-115)

---

23 Par exemple, dans *Un Petit-fils de Robinson,* on peut lire ces lignes : « Au milieu de tant d'infortunes, ils avaient eu ce bonheur inappréciable pour des naufragés de sauver toute une boîte d'outils. Fernand trouva donc sur le radeau une cognée, une scie, un marteau, des tenailles, une bêche et un sac plein de clous de diverses grandeurs. Un trésor lui eût certainement paru beaucoup moins précieux » (s.d. : 43).

24 Ainsi, dans *Le Robinson suisse,* la famille visite l'épave : « Peu à peu ma petite troupe se rassembla autour de moi, et chacun vanta ce qu'il apportait. Fritz avait deux fusils de chasse, de la poudre, de la grenaille, des balles renfermées dans des flacons de corne ou dans des bourses. Ernest tenait son chapeau rempli de clous ; il apportait en outre une hache et un marteau ; une pince, une paire de grands ciseaux et un perçoir sortaient à demi de ses poches » (s.d : 9).

25 Emma, l'héroïne de *Le Petit Robinson des demoiselles,* fait cette découverte à son arrivée sur l'île : « D'après l'inventaire exact des poches qu'elle avait coutume de porter sur elle depuis son départ en France, elle était en possession d'un canif, d'un couteau, d'une paire de ciseaux, d'un dé à coudre, d'un étui plein d'aiguilles, et d'un petit trousseau de clefs » (s.d. : 34).
Le contenu de ses poches souligne à la fois sa prévoyance et sa féminité.

(3) — La cabane elle-même n'est pas du tout ce à quoi nous nous attendions, enchaîna Kell. Mais nous avons découvert que les murs étaient tendus de toile...
— De toile ! s'étrangla Bessie Taylor. De quoi nous faire des vêtements, alors !
— Ou des voiles pour un bateau, suggéra Slush.
— Nous avons trouvé une gamelle de fer, ajouta Billy, enthousiaste, et des clous !
— Une hache, une bêche, une lime, et deux couteaux, compléta lentement Kell, qui guettait les réactions de son auditoire.
Des couteaux ! Ce serait tout de même plus efficace et plus maniable que leurs éclats de pierre pour trancher, découper, gratter.
— Oui, ils valent bien leur pesant d'or, ces deux coutelas ! souligna O'Shea, tout joyeux. (*Les Naufragés du Moonraker* : 184-185)

(4) — Et nous avons des aiguilles, et du fil, et des peaux pour nous vêtir des pieds à la tête... Des moufles en peau de lapin...Et ces deux boîtes en fer que vous avez trouvées l'autre jour, Willis, quel véritable don du ciel ! (...)
Ils disposaient encore, depuis peu, d'autres ustensiles nouveaux — des « commodités », comme disait Mme Taylor. Des commodités ! Oui, des écuelles de bois, confectionnées par Spencer Gray, qui était habile au travail du bois. Des sortes de fourchettes et de cuillers, taillées par Willis dans des os d'albatros. Tous instruments, avait appris Cat, à ranger au nombre des « commodités ». (*Les Naufragés du Moonraker* : 276-278)

(5) Lorsqu'ils regagnèrent le canot, ils étaient en possession de quelques objets qui leur seraient sans doute infiniment précieux : une sorte de large outil de fer, d'abord, à tranchant recourbé et muni d'un long manche de bois ; Cat y voyait une hache, mais Kell l'avait baptisé « herminette de charpentier » ; et puis un pot de fer, une boîte de zinc et toute une collection de morceaux de métal plus ou moins rouillés. (*Les Naufragés du Moonraker* : 296)

(6) Cette plage offrait une grande variété d'objets à récupérer. Hélène y trouva dix centimètres de fil de fer barbelé, onze clous rouillés dont trois en U, et une bouteille en plastique qui avait dû contenir un détergent. (*L'Oiseau de mer* : 66)

(7) Tout ce qu'elle possédait avait disparu : l'outil à cogner, la tulipe à feu, le radeau, les morceaux de verre, son clou-ciseau, le bol d'aluminium, la bouteille en plastique... (*L'Oiseau de mer* : 171)

(8) A l'abri dans le bateau, ses biens étaient peu nombreux : la tulipe à feu, une provision de nourriture, le gobelet en plastique, sa béquille, une pagaie de secours, un bout de corde jaune et sa chaussure droite qui servirait d'écope en cas de besoin. (*L'Oiseau de mer* : 193)

(9) Brian s'agenouilla. Fouillant dans ses poches, il vida leur contenu dans l'herbe, devant lui.
C'était à pleurer ! Quelques pièces de monnaie, un coupe-ongle, un porte-billets avec un billet de vingt dollars que lui avait donné sa mère et des morceaux de papier.
A sa ceinture, la hachette était toujours là. Le cadeau de sa mère. Brian n'y avait plus pensé. Il la décrocha et la jeta dans l'herbe. Un peu de rouille apparaissait déjà sur le tranchant de la lame et il l'essuya du pouce.

C'était tout.
Brian fronça les sourcils. Non, un instant... S'il jouait le jeu, autant le jouer dans les règles. Il ne devait rien oublier.
Il avait aussi une paire de tennis en bon état, presque sèches. Et des chaussettes. Un jean, des sous-vêtements, une ceinture de cuir fin, un t-shirt et un coupe-vent en lambeaux. Une montre, aussi. Sa montre digitale qui ornait toujours son poignet mais ne fonctionnait plus. Brian l'enleva pour la jeter mais y renonça et la déposa sur l'herbe avec le reste.
Voilà, c'était tout.
Non, un instant, encore... Il avait autre chose. Il avait fait l'inventaire de tous les objets qu'il possédait, mais il lui restait sa propre personne.
« Vous êtes vous-même votre bien le plus précieux, leur serinait Perpich. Ne l'oubliez jamais ! » (*Prisonnier des grands lacs* : 57-58)

(10) Au retour de son expédition, il était si épuisé qu'il n'avait pu rien faire, sinon dormir. L'aube l'avait réveillé, et il s'était mis à fouiller dans le sac. Et il était allé d'étonnement en étonnement.
D'abord, il en tira un sac de couchage qu'il étala sur le toit de son abri pour le faire sécher, puis un oreiller en mousse. Une batterie de cuisine en aluminium, avec quatre petites marmites et deux poêles à frire. Il y avait même une cuillère, une fourchette et un couteau. Un récipient étanche renfermant deux petits allume-gaz et des allumettes. Un couteau à gaine dont le manche était muni d'un compas. Comme si, en pareilles circonstances, un compas pouvait être de quelque utilité ! pensa Brian en souriant avant de poursuivre son inventaire.
Une trousse de premier secours, avec des pansements, des antiseptiques en tube, et une paire de petits ciseaux. Une casquette portant le mot CESSNA, en grosses lettres. Pourquoi une casquette, se demanda Brian en la mettant aussitôt. Enfin, un nécessaire de pêche constitué de quatre bobines de fil de nylon, d'une douzaine d'appâts, d'hameçons et de plombs.
Un vrai trésor !
Cela valait tous les cadeaux d'anniversaire !
Brian s'assit au soleil, devant l'entrée de son abri, à l'endroit même où il avait passé la nuit, et prit le temps d'examiner soigneusement chacun de ces merveilleux cadeaux.
L'un d'eux le troubla. En effet, il tira du sac quelque chose qui ressemblait à une crosse de carabine et s'apprêtait à la mettre de côté. (*Prisonnier des grands lacs* : 205-206)

(11) Slake ne se déplaçait plus que muni d'un sac en papier, lequel au cours de la journée accueillait bouts de ficelle et de fil de fer, élastiques, boutons, lacets et boucles de chaussures, et quantité d'autres choses qui, d'une façon ou d'une autre, pourraient être transformées en objets utilitaires ou décoratifs.
Un côté de la chambre devint l'entrepôt de Slake, qui jamais jusqu'alors n'avait possédé le moindre endroit où entreposer des choses, ni d'ailleurs possédé quoi que ce soit à entreposer. Il passait plusieurs heures par jour à trier, ranger, examiner ses trésors pour découvrir ce qu'ils avaient été et ce que, combinés entre eux, ils pourraient devenir.
Il organisa, réorganisa, rejeta, et obtint finalement un classement assez satisfaisant qui se présentait comme suit :
<u>objets en verre</u> : comprenant des miroirs fêlés ou brisés, des bouteilles à bière ou à liqueur et des flacons à médicaments, plusieurs verres de lunettes, des perles de couleur tombées de colliers cassés, et un verre à boire, fêlé. Les miroirs lui servaient de miroir, les bouteilles servaient à garder les perles et d'autres petits objets et à conserver un œillet fané tombé d'une boutonnière. Les verres de lunettes eux-mêmes finirent par servir à quelque chose.

Objets en papier : comprenant des sacs, convenablement déchiffonnés et mis en tas, les serviettes du snack-bar, une réserve de journaux pour le lit et les paquets, des magazines illustrés destinés à être lus et à fournir des images pour la décoration des murs, des gobelets en papier. Les boîtes et emballages en carton provenant des poubelles des boutiques devinrent les meubles et les étagères de Slake.
Objets en métal : les agrafes de bureau et les épingles à cheveux ou de sûreté étaient les plus courantes. Slake les dépliait, les tordait, les repliait et les tressait pour obtenir des crochets ou autres objets utiles. Les clés étaient nombreuses, elles aussi. Il les enfila sur un anneau et les porta attachées à sa ceinture. Il y avait encore des cintres à vêtements, des baleines de parapluie, une boucle de chaussure en cuivre, une grande boîte ronde sans couvercle, des fils de fer ayant servi à ficeler des caisses, et un certain nombre de gros boulons et écrous trouvés le long des voies. La trouvaille la plus précieuse était une lame de canif qui devint un outil très utile pour transformer certaines choses en d'autres choses.
Objets artistiques : comprenant dix bonbonnes à peinture presque vides, de diverses couleurs, et un vaste assortiment de crayons et crayons-feutre. Slake possédait aussi une colle extrêmement utile et de sa propre fabrication, obtenue en mélangeant avec du chewing-gum la graisse noire et épaisse comme du goudron que les rames du métro déposaient peu à peu le long des rails. Cette colle permettait de faire tenir n'importe quoi à n'importe quoi d'autre et servait aussi à réparer les trous.
Vêtements : cet assortiment avait débuté par le gant de dame trouvé le premier jour (que Slake attacha par après à la tête de poupée en plastique pour en faire une marionnette). Il trouva un nombre considérable d'autres gants et moufles solitaires, de quoi ne plus avoir froid aux mains jusqu'à la fin de ses jours, plus quelques foulards et écharpes, plusieurs ceintures, un chapeau, et une casquette plate à visière qui lui allait très bien. Il y eut aussi pendant quelque temps un soulier, mais Slake finit par s'en débarrasser parce qu'il se demandait sans cesse ce qu'était devenu le pied de ce soulier.
Tout le reste : ceci comprenait des boutons de toutes formes et dimensions, des boucles d'oreille, des ficelles, des allumettes, des talons de chaussures (hommes et dames), des cuillers et fourchettes en plastique, deux tubes de rouge à lèvre et trois portefeuilles en cuir, vides. (*Le Robinson du métro* : 78-81)

(12) De ce méli-mélo, Slake récolta une riche moisson d'épaves très intéressantes, notamment une grande quantité d'emballages cadeau, ficelles et rubans rouges, dorés, argentés, étoilés, nœuds, pompons en peluche et autres fantaisies. (*Le Robinson du métro* : 91)

(13) A la fin, Robinson n'en pouvait plus d'attendre en surveillant l'horizon vide. Il décida d'entreprendre la construction d'un bateau assez important pour rejoindre la côte du Chili. Pour cela, il lui fallait des outils. Il se résigna donc, malgré sa répugnance, à visiter l'épave de *La Virginie* pour en rapporter tout ce qui lui serait utile.(...) et Robinson trouva dans des coffres des provisions de biscuits et de viande séchée dont il mangea ce qu'il put en l'absence de boisson. Certes il y avait aussi des bonbonnes de vin et d'alcool, mais Robinson était abstinent, il n'avait jamais goûté à une boisson alcoolisée, et il entendait bien se tenir à cette résolution. La grande surprise de la journée fut la découverte dans la partie arrière de la cale de quarante tonneaux de poudre noire, une marchandise dont le capitaine ne lui avait pas soufflé mot, de peur sans doute de l'inquiéter. (...)
Il rapporta également de l'épave deux caisses de biscuits, une longue-vue, deux mousquets à silex, un pistolet à double canon, deux haches, une bêche, une pioche, un marteau, un ballot d'étoupe et une vaste pièce d'étamine rouge, étoffe de peu de prix destinée à d'éventuels échanges avec des indigènes.
Il retrouva dans la cabine du capitaine le fameux tonnelet à tabac bien fermé, et, à l'intérieur, la grande pipe de porcelaine, intacte malgré sa fragilité. Il chargea aussi sur

son radeau une grande quantité de planches arrachées au pont et aux cloisons du navire. Enfin il trouva dans la cabine du second une Bible en bon état qu'il emporta enveloppée dans un lambeau de voile pour la protéger. (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 19-20)

(14) Après avoir entreposé les quarante tonneaux de poudre noire au plus profond de la grotte, il y rangea trois coffres de vêtements, cinq sacs de céréales, deux corbeilles de vaisselle et d'argenterie, plusieurs caisses d'objets hétéroclites — chandeliers, éperons, bijoux, loupes, lunettes, canifs, cartes marines, miroirs, dés à jouer — une malle de matériel de navigation, câbles, poulies, fanaux, lignes, flotteurs, etc., enfin un coffret de pièces d'or et de monnaies d'argent et de cuivre. (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 30)

(15) Enfin Robinson vit, suspendus près du hamac à portée de la main de celui qui y était couché, un tas de petits objets à la fois utiles et amusants dont l'Indien devait agrémenter ses siestes. Il y avait ainsi une flûte en roseau, une sarbacane, des coiffes de plumes comme celles des Peaux-Rouges d'Amérique du Nord, des fléchettes, des peaux de serpents séchées, une espèce de petite guitare etc. (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 82)

1.1.2. Etude du corpus

Tous les romans étudiés présentent une ou des énumérations d'objets, à l'exception de *Dans le grand désert.* Dans ce dernier texte, le dénuement des naufragés est constant, jamais il n'est fait mention d'une seule possession. Cette absence d'inventaire s'explique en partie par l'importance, pour les deux jeunes Occidentaux, de l'exemple de Darkie : celui-ci est un Aborigène qui n'a aucune notion de la propriété privée et qui n'a pas besoin d'objets particuliers pour survivre dans le désert.

1.1.2.1. Structure des énumérations

Certaines énumérations, comme dans les extraits (2), (6) et (7), se situent dans le cadre de la phrase et correspondent à la définition grammaticale suivante donnée par Béatrice Damamme Gilbert[26] :

> *Nous appellerons « série énumérative » toute expression linguistique formée d'un nombre minimum de trois termes (mots, syntagmes, unités d'énoncé) qui appartiennent à des catégories morphologiques ou grammaticales identiques ou équivalentes, qui occupent une fonction identique dans la syntaxe de l'énoncé et qui, placés côte à côte, sont coordonnés ou reliés par un signe de ponctuation. »*

D'autres ne relèvent pas d'une définition grammaticale aussi stricte et sont plus expansées, dépassant le cadre de la phrase. C'est le cas, par exemple, en (1) et (10). En

---

[26] Citée par Jean-Michel Adam (1990).

(3), sans doute par souci d'éviter une liste trop massive et rébarbative, l'énumération se fait à plusieurs voix, au sein d'un dialogue. Le cas le plus remarquable est le très long inventaire (11) qui se présente sous forme de rubriques de classement des objets par matière[27].

Si les éléments des listes se voient attribuer des qualités ou des propriétés, c'est de manière minimale, c'est-à-dire que les substantifs sont affectés de peu d'expansions, voire d'aucune. L'effet-liste est ainsi souvent préservé.

L'aspect formel de ces énumérations le plus signifiant est lié aux opérations d'ancrage et d'affectation. Comme nous l'avons dit plus haut, l'énumération est une opération descriptive élémentaire, l'énoncé linéaire des parties d'un tout. Ce tout se manifeste-t-il dans le texte ? Sous quelle forme ? Le tableau ci-dessous relève, quand ils existent, les termes référant explicitement, par un hyperthème, au tout dont les parties sont détaillées par l'énumération.

---

[27] Cette présentation existe chez Jules Verne dans *L'Ile mystérieuse* par exemple : Gédéon Spilett note sur son carnet la liste exacte des objets trouvés dans une caisse échouée. (1995 : 222-223)

Tableau 12

Thèmes-titres des énumérations dans les robinsonnades

Textes	Absence d' hyperthème	Présence d'un hyperthème		
		Ancrage	Affectation	Reformulation
(1)	+			
(2)			*mes trophées*	
(3)	+			
(4)	+			
(5)		*quelques objets qui leur seraient sans doute infiniment précieux*		
(6)		*grande variété d'objets à récupérer*		
(7)		*tout ce qu'elle possédait*		
(8)		*ses biens*		
(9)		*leur contenu (poches)*		*Voilà, c'était tout.*
(10)			*un vrai trésor*	
(11)		*ses trésors*		
(12)		*une riche moisson d'épaves très intéressantes*		
(13)		*tout ce qui lui serait utile*		
(14)	+			
(15)		*un tas de petits objets à la fois utiles et amusants*		

Quatre énumérations ne présentent pas de thème-titre, et quelques listes sont inaugurées par le mot « objets » assez imprécis. C'est que ces listes détaillent souvent un tout constitué d'éléments disparates qui n'ont justement comme point commun que le fait d'être des objets.

Ces thèmes-titres, souvent quand ils sont placés en début (ancrage), toujours quand ils apparaissent à la fin (affectation ou reformulation), présentent en même temps une évaluation, un jugement de valeur sur les objets énumérés. Cette évaluation, positive dans presque tous les cas, (9) étant une exception que nous commenterons plus loin, se fait par l'emploi :

— de substantifs connotant ou dénotant la richesse : « trophée », « trésor », « moisson », « ses biens » ;

— d'expansions adjectivales du nom évaluatives : « infiniment précieux », « riche », « très intéressantes », « utile », « utiles et amusants ».

(10) présente une certaine redondance dans l'évaluation positive, puisque trois formules closent en fait l'énumération : à « Un vrai trésor » mentionné plus haut, s'ajoutent « Cela valait tous les cadeaux d'anniversaire ! » et « ces merveilleux cadeaux ». On peut remarquer aussi que parfois, une évaluation positive affecte un élément à l'intérieur même de l'énumération, renforçant ainsi l'aspect euphorisant de la découverte ; c'est le cas par exemple en (2) (« trésor des trésors », « l'essieu d'un vieux camion »), en (3) (« Ils valent bien leur pesant d'or, ces deux coutelas »), en (4) (« Et ces deux boîtes de fer que vous avez trouvées l'autre jour, Willis, quel véritable don du ciel ! »).

Dans les trois exemples ci-dessus, il existe un grand contraste entre l'évaluation positive portée et la valeur d'échange des objets inventoriés. Dans ce lieu textuel précis qu'est l'énumération d'objets trouvés ou possédés par le robinson, il est ainsi signifié que la valeur d'usage l'emporte sur la valeur d'échange[28]. Tout ce qui est jugé inutile, hors d'usage dans l'univers habituel peut, en fait, dans les robinsonnades, être récupéré, recyclé, et retrouver une fonction, une valeur d'usage. Cette valorisation d'objets ou de bribes d'objets égarés ou négligés par nos sociétés de grande consommation est très

---

[28] Nous avons déjà signalé dans le troisième chapitre que l'argent et les richesses matérielles n'avaient plus de valeur sur l'île, ne conféraient plus aucun pouvoir à leur possesseur.

nette dans *Le Robinson du métro* : le « trésor » de Slake est constitué des rebuts des consommateurs new-yorkais. Le rebut des uns fait le bonheur des autres : l'injustice sociale et le gâchis caractéristiques des sociétés industrielles sont ainsi soulignés.

1.1.2.2. Place des énumérations

Les énumérations de matériel n'apparaissent pas nécessairement au début du séjour insulaire. Dans *L'Ile mystérieuse*[29] déjà, Jules Verne se démarque de Defoe et Wyss, qui prévoient des épaves généreuses pour faciliter l'installation de leurs naufragés sur l'île, en privant ses personnages de toute aide initiale. Ces derniers doivent alors d'autant plus faire preuve d'imagination, d'ingéniosité et d'esprit d'adaptation qu'ils sont démunis au départ. On retrouve dans les textes contemporains cette tendance amorcée au XIXe siècle : dans *L'Oiseau de mer*, *Le Robinson du métro* et *Les Naufragés du Moonraker*, il n'y a pas d'énumération d'objets trouvés en début d'aventure et cette absence contribue à souligner l'ingéniosité déployée par les robinsons. Dans certains cas, ceux-ci trouvent une série d'objets utiles alors qu'il ont déjà résolu seuls un certain nombre de problèmes techniques. Ils en sont d'autant plus qualifiés positivement, comme dans *Prisonnier des grands lacs* où Brian trouve dans l'épave de l'avion un complet matériel de survie (extrait 10) juste avant d'être retrouvé, et à un moment où il est venu à bout de maintes difficultés techniques et a acquis un certain nombre de savoir-faire[30].

On peut noter aussi que les inventaires soulignent souvent des changements de

---

29 Verne souligne explicitement que cette absence de matériel, donc d'énumération initiale, a pour fonction de mettre en avant la débrouillardise de ses personnages : « L'inventaire des objets possédés par ces naufragés de l'air, jetés sur une côte qui paraissait être inhabitée, sera promptement établi.
Ils n'avaient rien, sauf les habits qu'ils portaient au moment de la catastrophe. Il faut cependant mentionner un carnet et une montre que Gédéon Spillett avait conservée par mégarde sans doute, mais pas une arme, pas un outil, pas même un couteau de poche. Les passagers de la nacelle avaient tout jeté au dehors pour alléger l'aérostat.
Les héros imaginaires de Daniel de Foé ou de Wyss, aussi bien que les Selkirk et les Raynal, naufragés à Juan Fernandez ou à l'archipel des Auckland, ne furent jamais dans un dénuement aussi absolu. Ou ils tiraient des ressources abondantes de leur navire échoué, soit en graines, en bestiaux, en outils, en munitions, ou bien quelque épave arrivait à la côte qui leur permettait de subvenir aux premiers besoins de la vie. Ils ne se trouvaient pas tout d'abord absolument désarmés en face de la nature. Mais ici, pas un instrument quelconque, pas un ustensile. De rien, il leur faudrait arriver à tout ! » (1995 : 44-45)

30 C'est le cas aussi dans *L'Ile mystérieuse*, où Cyrus Smith et ses compagnons trouvent, plusieurs mois après leur arrivée sur l'île, une caisse avec outils, armes, instruments, vêtements et livres dont le détail est minutieusement donné sous forme de nomenclature. Cette découverte intervient alors que les naufragés ont eu le temps de faire leurs preuves en matière d'ingéniosité, d'efficacité et de débrouillardise.

parcours narratifs, des frontières entre des séquences. Quand les énumérations interviennent en début d'aventure, elles sont souvent liées à l'expression du vouloir du personnage principal. Ainsi dans *Ma montagne*, l'inventaire est donné au moment du départ de Sam Gribley pour la forêt. En robinson volontaire et prévoyant, qui a préparé son expédition et veut la réussir, Sam s'équipe de l'essentiel : de quoi couper, attacher, chasser et faire du feu (extrait 1). Dans *Prisonnier des grands lacs*, l'inventaire accompagne, après le désarroi provoqué par l'accident, la décision prise par Brian de s'organiser pour survivre. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, en (13), il correspond à la décision prise par Robinson de ne plus attendre un navire salvateur mais de construire son propre bateau pour partir. L'inventaire cité en (14) est lié à un deuxième sursaut de volonté : la construction du bateau s'étant révélée un échec, et la menace de la folie se faisant sentir, Robinson se ressaisit et veut travailler.

Enfin, quand l'énumération intervient après un moment passé sur l'île comme en (4) ou en (11), elle peut constituer une évaluation intermédiaire positive du robinson qui réussit à accumuler quelques objets, malgré la situation tragique où il se trouve. Remarquons à ce propos que la manière de se procurer les objets énumérés est aussi un moyen de mettre en valeur le personnage. En effet, souvent, ce dernier ne trouve pas facilement les objets, il doit les chercher, se livrer à un effort physique (extrait 2), entreprendre une expédition comme en (3) et (5) pour se les procurer, faire preuve de patience et d'organisation en (11). Le motif du coffre providentiel, que l'on trouve, par hasard mais au bon moment, échoué sur la plage, fréquent au 19e siècle[31], l'est moins dans les textes contemporains.

1.1.2.3. Contenu des énumérations et valeurs

Les éléments énumérés contribuent souvent à la valorisation du robinson. Il s'agit soit d'outils qui lui permettent de travailler pour améliorer ses conditions de vie en (3) et (5), soit de matériaux disparates de récupération qu'il apprend à recycler et utiliser pour

---

31 Par exemple Félix, jeune héros de *Le Robinson de douze ans*, fait sa découverte au moment idéal : « Un avare qui vient de trouver un trésor n'est pas plus satisfait que je ne l'étais en contemplant mes nouvelles richesses ; c'était le coffre où le charpentier serrait ses outils, que les flots avaient apportés sur le rivage de mon île, et c'était au moment où ils m'étaient le plus nécessaires que je m'en voyais pourvu » (s.d. : 82-83).

fabriquer lui-même outils et objets usuels en (2), (3), (4), (5), (6) et (11)[32]. Quand rien n'est donné tout fait, il faut être capable d'utiliser des outils peu familiers, de détourner les choses de leur usage initial, de bricoler : ainsi la nature des objets, des matériaux que le personnage utilise est une manière de valoriser son ingéniosité, sa débrouillardise. Enumérer au cours du récit, comme en (4), (7) et (15), les objets en sa possession et fabriqués par lui alors qu'au départ il était complètement démuni constitue une sorte de bilan intermédiaire, d'évaluation positive du robinson et de ses capacités d'adaptation.

Les objets énumérés permettent également de repérer certaines valeurs privilégiées par le personnage. Les objets qu'il collecte reflètent en effet souvent ses préférences. Dans la plupart des cas, on peut constater qu'il les recherche et les apprécie pour leur utilité : les valeurs pragmatiques sont dominantes. Mais certains personnages ne sont pas intéressés que par l'utile. Ainsi, Slake, dans *Le Robinson du métro*, collecte aussi des objets pouvant servir à la décoration, comme en (12), et se révèle sensible à l'aspect esthétique de ce qu'il trouve. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, le jeune Araucan accorde également une part importante à l'esthétique mais aussi au ludique. On lit en (15) qu'instruments de musique et parures font partie de ses trésors. La confrontation des deux inventaires attribués l'un à Vendredi en (15), l'autre à Robinson, en (13) et (14), permet d'ailleurs de souligner des oppositions entre les deux personnages : le premier cultive l'hédonisme, la simplicité, le naturel et l'autre privilégie la thésaurisation, l'artifice et l'utile.

Enfin, les valeurs du personnage peuvent apparaître dans la hiérarchisation qu'il fait entre les objets énumérés. Dans *Prisonnier des grands lacs* (extrait 9), la liste des biens matériels de Brian en début d'aventure se clôt par un « Voilà, c'était tout ». Cette évaluation déceptive est suivie d'une évaluation positive, celle de la personne même du naufragé :

> Non, un instant, encore... Il avait autre chose. Il avait fait l'inventaire de tous les objets qu'il possédait, mais il lui restait sa propre personne.
> « Vous êtes vous-même votre bien le plus précieux, leur serinait Perpich. Ne l'oubliez jamais ! » (p. 58-59)

---

32 Dans les ouvrages pour la jeunesse, c'est en général ce que les robinsons trouvent ; en littérature générale, les trouvailles sont parfois plus surprenantes. Ainsi, Arto Paasilinna s'amuse avec ce thème du trésor puisque dans *Prisonniers du paradis* (1996), les naufragés retrouvent dans l'épave de l'avion des boîtes de stérilets, qu'une équipe sanitaire emportait en Inde et qui se révéleront fort utiles par la suite.

L'être est ainsi valorisé par rapport à l'avoir, l'ordre de l'humain par rapport à l'ordre du matériel.

Dans ce même roman, Brian, quand il trouve un matériel de survie impressionnant (extrait 10), une fois passé l'émerveillement initial, relativise ses trouvailles. Il commente ainsi deux objets trouvés dans l'épave, une carabine et un allume-gaz :

(16) Avec une carabine, rien ne l'effrayait plus. Tuer un oiseau ne représentait plus l'exploit que cela avait été jusque-là.
Dès l'instant qu'il l'avait eue entre les mains, la carabine avait transformé Brian. Et il n'était pas sûr de vraiment aimer ce changement. (p. 207)

(17) Quelle merveille, cette facilité ! Avec la possibilité d'allumer un feu quand il le voulait, il n'avait plus besoin de savoir faire un « nid à feu », comme auparavant, ni de trouver le moyen de nourrir les flammes naissantes pour qu'elles grandissent. C'était comme pour la carabine : Brian n'était pas vraiment sûr d'aimer le changement que cela apportait. (p. 207-208)

Brian critique le progrès, la technique, la trop grande facilité donnée à l'homme, qui ne peut plus se réaliser, se construire dans la lutte avec la nature.

Comme on le voit, les énumérations, assez systématiquement présentes dans les robinsonnades, jouent un rôle non négligeable dans l'axiologisation. Qu'on les considère de manière interne en prenant en compte leur structure et leur contenu, ou de manière externe en étudiant leur insertion dans l'intrigue, on s'aperçoit qu'elles contribuent à l'inscription de certaines valeurs dans le texte. Outre une vision positive de l'ingéniosité et de la débrouillardise, dans la plupart des romans sont posés des couples binaires dont un des deux pôles est favorisé : l'être est jugé supérieur à l'avoir, l'essentiel au superflu, le travail artisanal parfois difficile à la facilité d'exécution moderne. Dans le roman de Tournier, sont aussi nettement privilégiées les valeurs ludiques, hédoniques, par rapport aux valeurs pragmatiques. D'après Jean-Michel Racault,

> *la robinsonnade ne se propose que secondairement une reconstruction des étapes de la civilisation matérielle mettant en œuvre les aptitudes techniques de l'homo œconomicus. Elle est d'abord une expérimentation sur la société. La supprimer par la fiction de la solitude, c'est procéder à une réduction épistémologique qui sépare l'essentiel de l'accessoire, les « codes d'institution » de ceux de la nature, la valeur d'usage de la valeur d'échange.* (1989 : 119)

Cela se vérifie aussi dans les textes contemporains pour la jeunesse.

1.2. Les descriptions de personnages

Ce qui a été dit plus haut du descriptif à propos de sa dispersion dans le roman est vrai aussi de la présence du personnage. Celui-ci, en effet, se concrétise aussi bien par ses paroles, ses actions, que dans les descriptions, et ces dernières se réalisent aussi bien par des micropropositions descriptives dispersées (adjectifs, relatives) que par des unités descriptives plus conséquentes. C'est de ces dernières qu'il sera question plus spécifiquement dans les lignes qui suivent.

L'étude de deux catégories de personnages semble génériquement s'imposer : les robinsons et les indigènes. Les descriptions des premiers sont bien plus fréquentes que celles consacrées aux seconds : ceux-ci d'une part n'apparaissent pas dans tous les romans, d'autre part, comme nous l'avons souligné dans la partie consacrée à la structure, ne sont pas les personnages centraux.

1.2.1. Les descriptions de robinsons

Philippe Hamon note que le texte descriptif tend à se localiser à des endroits stratégiques, c'est-à-dire aux frontières externes du texte (en incipit ou en clausule), et à certaines frontières internes[33]. Il relève également que le personnage se construit dans les relations d'opposition, de ressemblance, de distribution et de hiérarchie qu'il entretient avec les autres (1977 : 125). Pour lui, le portrait est le lieu privilégié de cette mise en relation : intégrant, dans la mesure où il est constitué d'une somme de traits sémantiques assurant l'unité du personnage, il est aussi intégré parce qu'il entretient des relations avec d'autres portraits, soit du même personnage soit d'autres personnages.

En nous appuyant sur ces remarques, nous étudierons les descriptions de robinsons en les classant selon leur distribution, de manière à éclairer les liens éventuels entre leur place dans les robinsonnades et l'expression de valeurs : nous accorderons ainsi une attention particulière aux descriptions présentes en clôture externe (en début et en fin de roman). Nous prendrons aussi en compte, au sein d'un même roman, la relation des

---

[33] Il fait allusion aux « frontières ou transitions entre des aires textuelles différentes, jointures entre des focalisations différentes, entre récit enchâssant et récit enchâssé, entre séquences différentes, frontières des chapitres, strophes ou scènes prédécoupées par le genre, etc. » (1981 : 181)

différents portraits entre eux en distinguant ceux qui sont évolutifs de ceux qui ne le sont pas.

1.2.1.1. Descriptions avant l'arrivée dans le nouveau lieu

Dans deux robinsonnades, *Les Naufragés du Moonraker* et *Le Robinson du métro*, des portraits interviennent avant cette première grande fracture fictionnelle qu'est le changement de lieu marquant le début du séjour sur l'île (ou son équivalent)[34].

Dans *Les Naufragés du Moonraker,* sur les dix futurs naufragés, neuf sont décrits dans les premières pages. Ces portraits apparaissent au fur et à mesure que Cat, le plus jeune de l'équipage, rencontre les personnages. D'une part, les descriptions y gagnent en « naturel » parce qu'elles sont motivées. D'autre part, le procédé favorise l'identification du jeune lecteur au mousse, dans la mesure où les informations narratives sont filtrées en relation avec la situation de ce dernier et où il est souvent focalisateur. Certes, parfois les portraits relèvent du point de vue du narrateur ; mais comme ils sont introduits au gré des rencontres de Cat, le lecteur finit par assimiler les deux points de vue.

Ces descriptions se classent en quatre catégories selon leur orientation négative, positive, ambivalente ou indécidable.

Deux portraits sont orientés négativement :

(18) Cat s'était affairé d'un pont à l'autre, il était allé servir leur pitance aux hommes de quart, apporter ceci, remporter cela, nettoyer ici et là, sans parler des corvées sans fin dont Slush, le cuisinier, s'était ingénié à l'accabler, comme toujours.
Slush était un petit homme, sec comme un coup de trique, que le soleil et le grand large avaient boucané jusqu'à le ratatiner comme une pomme oubliée. Ses yeux, petits et durs, ressemblaient à des raisins secs. Il gardait les lèvres pincées à peu près en permanence, et plissait souvent le visage de côté, avec un bref coup de tête, comme un chien qui vient de flairer une odeur suspecte. (p. 16)

(19) (...) et c'est là que Rube Gullitt, à califourchon sur le baril d'eau douce, lui avait intimé l'ordre de lui servir un gobelet d'eau.(...)
Rube Gullitt était de ceux que rien n'impressionne, un grand gaillard aux yeux sombres et luisants, doté d'un nez à l'arête vive, qui se recourbait sur ses lèvres minces en un profil d'oiseau de proie. (p. 17)

---

[34] A propos du roman zolien, Hamon note que la place des portraits est « surtout, bien sûr, au début du roman, place naturelle et traditionnelle du générique, là où l'horizon d'attente du lecteur est le plus flou, là où il n'a pas encore fait connaissance avec les personnages » (1983 : 157).
Cette caractéristique de l'écriture romanesque réaliste se retrouve dans ces robinsonnades.

L'orientation négative des portraits (18) et (19) est en grande partie programmée par leur cotexte immédiat, puisqu'on peut lire dans ce dernier un faire disqualifiant les personnages (tous les deux maltraitent le jeune Cat). La présence de quelques traits physiques signifiant, de manière stéréotypée, la cruauté et le manque de scrupules (« des yeux petits et durs » en (18), « des lèvres minces et un profil d'oiseau de proie » en (19)), renforce l'orientation négative déjà imprimée par le faire. Enfin, en (18) est soulignée l'atypicité de Slush par rapport à une norme implicite qui est l'humanité : par assimilation, la description du cuisinier comporte des comparaisons à des objets (un coup de trique, une vieille pomme, des raisins secs) et à un animal (un chien). De même, en (19), Rube Gullitt est comparé à un oiseau de proie. Ces deux descriptions déshumanisent les personnages, ce qui laisse présager une absence de sentiments et d'états d'âme.

Dans ce même roman, trois portraits sont orientés positivement :

(20) Ce Spencer Gray — un simple matelot, comme Gullitt —, Cat l'avait toujours trouvé particulièrement fascinant. Gray avait des yeux d'ambre clair, qui contrastaient avec sa peau mate, couleur de miel brun. D'une mère maorie de Nouvelle Zélande, il avait hérité un visage large, aux pommettes saillantes, et au nez droit ; mais ces cheveux blonds et raides, et ces yeux étrangement clairs, il les tenait d'un père anglais dont il portait aussi le nom. (p. 18-19)

(21) Puis une voix s'éleva tout à coup, que Cat reconnut aussitôt. C'était celle de Billy Smithy, ce gabier de dix-neuf ans dont Cat admirait l'assurance. Billy était un solide gaillard, un de ceux qui n'ont pas froid aux yeux. Et puis, il avait déjà tant et tant bourlingué ! (p. 57)

(22) Cat parcourut du regard le petit groupe de femmes. Il cherchait des yeux une certaine Mme Taylor qu'il connaissait un peu, une passagère qui était montée à bord à Melbourne, et, pour avoir hébergé bon nombre de mineurs, elle savait quantité de choses captivantes sur les chercheurs d'or, leur vie, leurs secrets, leurs petites manies. Elle avait le rire facile et un sens aigu de l'humour. Cat l'aimait bien, cette Mme Taylor. Il aimait son visage ouvert, rond et doux, ses yeux d'un gris de fumée, et surtout son grand sourire et cette voix qui ne s'élevait jamais. (p. 71)

D'une part, ces descriptions présentent quelques traits lus positivement parce qu'ils s'opposent à des traits attribués aux personnages négatifs dans les extraits précédents :

+	-
clarté (20) : « yeux d'ambre clair », « cheveux blonds », « yeux étrangement clairs »	obscurité (19) : « yeux sombres »
ouverture (22) : « visage ouvert », « rond et doux », « grand sourire »	fermeture (18) : « lèvres pincées » (19) : « lèvres minces »
largeur (20) « visage large » (22) : « visage ouvert », « rond et doux »	étroitesse (18) : « plissait souvent le visage de côté » (19) : « profil d'oiseau de proie »

D'autre part, elles contiennent toutes une évaluation explicite de Cat : « Cat l'avait toujours trouvé fascinant » (20), « dont Cat admirait l'assurance » (21), « Cat l'aimait bien, cette Mme Taylor » (22). Cette évaluation suffit à elle seule à orienter le portrait et aide le lecteur à repérer les valeurs du jeune garçon. En (20), Cat apprécie l'atypicité de Gray (par rapport à une norme qui serait la pureté raciale), signalée par « mais » opposant des traits physiques maoris à des traits d'homme blanc occidental, et manifeste ainsi son absence de racisme. En (21), il valorise l'assurance, l'expérience, et, en (22), la douceur et la gaieté.

Quant au portrait de Kell, il est ambivalent :

(23) Dans le soir qui tombait, Gullitt n'avait pas vu s'approcher la silhouette sombre qui le dominait à présent. C'était John Kell, un passager, un homme qui avait depuis longtemps quitté son Irlande natale sans en perdre tout à fait l'accent. De haute stature, taillé en force, il avait la barbe sombre, le regard aigu, toujours en alerte, des traits larges, mais bien dessinés. Quand il était de belle humeur, il mettait tout le monde dans sa poche ; mais la colère le rendait redoutable. Et ce n'était certes pas le John Kell aimable qui se dressait au-dessus de Gullitt pour le moment. Quoique n'ayant jamais porté l'uniforme, il avait quelque chose de militaire, la manière d'un officier habitué à donner des ordres et à être obéi sur le champ. Il était de ceux dont la présence, dans un groupe, se fait immédiatement sentir... (p. 22)

L'orientation axiologique de ce portrait est ambiguë[35]. Un premier connecteur « mais » oriente positivement la description : « des traits larges mais bien dessinés » (– mais +), ce qui laisse le lecteur sur une conclusion positive. Le deuxième « mais »

35 Nous nous inspirons ici du travail de Catherine Schnedecker (1990) qui propose quelques exemples d'analyse du marqueur argumentatif *mais* dans les portraits.

réalise l'orientation inverse : « Quand il était de belle humeur, il mettait tout le monde dans sa poche ; mais la colère le rendait redoutable » (+ mais -). La présence de ces deux orientations contradictoires contribue à empêcher le lecteur d'avoir une perception manichéenne du personnage. A cela s'ajoute que Kell se conduit comme un militaire alors qu'il n'a jamais été militaire, ce qui crée un certain mystère quant à son passé.

La longueur du portrait de l'Irlandais, supérieure à celle des autres portraits, et la prise de ce personnage comme norme, comme référence, comme nous l'avons déjà souligné, lui confèrent en tout cas une place privilégiée au sein des futurs naufragés. Cela est encore renforcé par la présence dans la description d'une isotopie militaire et d'une isotopie de la force, de l'autorité : « dominait », « de haute stature », « taillé en force », « redoutable », « il avait quelque chose de militaire », « uniforme », « officier », « donner des ordres », « être obéi ». Sa forte personnalité est ainsi mise en valeur, dont on ne sait si elle sera exploitée positivement ou négativement par la suite[36].

Enfin, toujours dans *Les Naufragés du Moonraker*, trois portraits sont indécidables, ceux de Chance, O'Shea et Cat. Voici le premier :

(24) Chance était un grand diable mince peu expansif, au visage grave et au sourire rare, qui écoutait plus qu'il ne parlait. (p. 38)

Il est difficile de dire si cette première évocation du personnage est positive ou négative. Aucune norme n'est textuellement présente et l'orientation dépend uniquement des valeurs du lecteur. Par exemple, pour certains, un sourire rare sera la marque d'un esprit chagrin, donc un trait négatif alors que pour d'autres, ce sera le signe de la réserve qui sied à un être sérieux et réfléchi et par conséquent un trait plutôt positif.

Quant à O'Shea, il est dépeint en ces termes :

(25) Eh, ce n'est que moi, Kell... Enfin, voici Mac Cool O'Shea, aussi, ajouta la voix comme une forme sombre se précisait non loin de là.
Cat se retourna. L'homme qui venait à son tour s'accouder à la lisse était moins grand que John Kell, et moins svelte aussi. Trapu, râblé, il avait des bras courts et tout en muscles, et de grosses pattes robustes et velues. (p. 41-42)

---

36 L'aspect nuancé du personnage de Kell se manifeste à d'autres endroits du roman. Par exemple, alors qu'il se présente comme l'homme de la situation, il frappe impulsivement un des marins naufragés parce que ce dernier brûle inutilement une allumette (p. 122-123). C'est aussi lui qui dit à Cat : « Chacun de nous a ses zones d'ombre et de lumière, si tu m'en crois... » (p. 143).

Cat prend la prestance physique de Kell comme norme pour évaluer celle du nouveau personnage, très différent de l'Irlandais par la taille et la corpulence. On pourrait donc penser que Cat, pour qui Kell est une référence, évalue négativement le physique de O'Shea, d'autant plus que les mains sont décrites avec des traits soulignant la bestialité du personnage (« pattes », « velues »). Mais la force physique que Cat admire chez Billy Smithy (21) et Kell (23) est aussi présente chez O'Shea : « tout en muscles », « robustes ». Il semble donc difficile de se prononcer sur l'évaluation physique du personnage. L'orientation de ce portrait est également rendue difficile par l'absence de traits psychologiques attribuables au personnage.

Cat, lui, est évalué à l'aune de deux normes, de deux points de vue différents :

(26) Cat avait beau se redresser de toute sa taille, il se sentait petit auprès de Kell. Robuste et bien charpenté pour son âge, Cat avait encore, à treize ans, plusieurs années de croissance devant lui, et pourtant quelque chose lui disait qu'il n'atteindrait jamais le mètre quatre-vingt-dix de Kell, ni cette carrure en proportion. (p. 24)

Le narrateur l'évalue positivement par rapport aux enfants de son âge quant à son physique. Mais l'adolescent lui-même s'évalue négativement quand il se compare à Kell. Ces deux évaluations divergentes portant sur un même aspect du personnage rendent difficiles l'orientation globale de ce portrait physique.

Le deuxième roman à présenter un portrait en ouverture est *Le Robinson du métro* :

(27) Tout d'abord, Slake était petit et n'importe qui pouvait le rosser pour n'importe quelle raison, ou sans raison du tout. A condition de l'attraper, car heureusement pour lui il était rapide, rusé, capable de distancer, fourvoyer et semer ses poursuivants pour se faufiler dans le métro sans être vu. Il y restait si possible caché dans un coin de couloir pour économiser son ticket, ou, si c'était nécessaire, il sautait dans une rame et circulait jusqu'à ce que les choses se calment et que le monde de la surface redevienne habitable. Ceci n'est que le début.
Aucune bande organisée n'avait jamais voulu de Slake : il n'était bon à rien. Sa myopie l'empêchait d'être un chapardeur adroit, son allergie au tabac et aux drogues faisait courir des risques aux copains. A deux reprises quand il s'était laissé persuader d'essayer, cela avait fini à l'hôpital. Slake devint donc un paria pour les autres garçons. Quand ceux-ci ne le repoussaient pas carrément, ils s'amusaient à le traquer et à le tourmenter.
Ce n'est pas tout : Slake était rêveur et traversait la vie comme en rêve. Bien qu'il fût presque toujours affamé, il ne rêvait que rarement de choses qui se mangent. Il rêvait parfois d'être « plus fort que » ou « plus grand que », de pouvoir dominer les autres et rendre les coups. Le plus souvent, il rêvait simplement d'ailleurs, — n'importe où, mais ailleurs. Ainsi rêvant, il se cognait dans les lampadaires, marchait dans les flaques, dégringolait dans les escaliers de l'école au grand plaisir des autres élèves qui s'empressaient de le faire retomber dès qu'il s'était remis debout.
Tout ceci était encore aggravé par ses lunettes, ou son absence de lunettes. Quand il ne les perdait pas, il les cassait ou on les lui chipait. Il finit par y renoncer complètement et le

> monde extérieur, au-delà de trois mètres, devint pour lui une sorte de brouillard : de vagues silhouettes y circulaient, des voitures klaxonnaient et freinaient, des trous s'ouvraient subitement sous ses pas, des lampadaires surgissaient et frappaient. Slake était toujours couvert de bosses.
> Pour la commodité de cette histoire il est plus simple et plus pratique de considérer que Slake était né orphelin à l'âge de treize ans, et il suffit de savoir qu'il était petit, myope, rêveur, amoché en permanence, vivant comme un étranger dans sa ville natale (qui est New York), et, dans ce monde, un garçon méfiant, silencieux et solitaire, avec un ticket de métro en poche. (p. 7-9)

Les quatre premiers paragraphes présentent à peu près la même structure : un trait physique ou psychologique est donné (« petit », « myopie », « allergie au tabac et aux drogues », « rêveur », « absence de lunettes »). Puis les conséquences en sont développées, toutes négatives, qu'elles soient sociales (solitude, non intégration) ou physiques (une isotopie de la violence physique parcourt en effet tout le portrait : « rosser », « repoussaient », « traquer », « rendre les coups », « tourmenter », « se cogner », « dégringoler », « faire retomber », « cassait », « frappait », « couvert de bosses », « amoché »). Ces traits physiques et psychologiques caractérisant l'adolescent sont négatifs parce qu'ils entraînent des difficultés pour lui. Dans l'univers du jeune garçon, mieux vaut en effet ne pas être petit, myope et rêveur : la norme qui permet d'évaluer le personnage n'est pas celle du narrateur, mais celle des quartiers pauvres de New York, où règne la loi du plus fort. Cela est particulièrement net dans le second paragraphe où Slake, d'après les critères non du narrateur, mais des bandes de jeunes délinquants, est déclaré « bon à rien » parce qu'il est incapable de voler et de se droguer. Si les quatre premiers paragraphes du portrait sont orientés négativement, c'est en fait en référence aux valeurs pragmatiques caractéristiques de l'univers dans lequel il évolue. Seul le premier paragraphe présente une notation positive, « heureusement pour lui il était rapide, rusé » : mais ces qualités ne servent qu'à pallier les conséquences néfastes du défaut qu'est la petite taille.

Le dernier paragraphe constitue une sorte de résumé des paragraphes précédents, auquel s'ajoutent quelques informations nouvelles qui confortent l'image d'un personnage malheureux. De manière globale, ce portrait est dysphorique. Slake y apparaît comme un être souffreteux et malheureux et suscite ainsi une certaine sympathie puisque, comme le note Vincent Jouve (1992 : 140), le personnage souffrant

est dans le roman un support privilégié de l'investissement affectif du lecteur.[37]

Ces descriptions en incipit participent bien sûr à la construction de l'univers fictionnel en apportant des informations sur les personnages, elles remplissent donc une fonction mimétique[38] en présentant les acteurs de l'histoire. Mais elles participent aussi à l'orientation axiologique de l'ensemble du récit. Dans *Les Naufragés du Moonraker*, les portraits remplissent une fonction cataphorique importante puisque la distribution initiale de certains personnages en positifs et négatifs préfigure la suite : les antipathiques Slush et Gullitt ont le mauvais rôle tout au long du roman, alors que Gray et Mme Taylor restent des figures positives. Kell est l'homme fort portant le groupe à bout de bras et assurant sa survie, en employant des moyens parfois discutables. Cat, lui, est signalé dans la description initiale comme un être en construction. Dans *Le Robinson du métro*, le portrait dysphorique initial de Slake contribue à créer un horizon d'attente chez le lecteur : le jeune garçon va-t-il sortir de sa misérable condition ? Il manifeste aussi les valeurs du narrateur qui, en soulignant les malheurs d'un antihéros, frêle et myope, dénonce la violence de la pauvreté urbaine.[39]

1.2.1.2. Descriptions en fin de roman

Elles remplissent deux fonctions qui sont juxtaposables et qui contribuent à l'axiologisation de la robinsonnade.

Premièrement, elles peuvent marquer une évolution des personnages, qu'elles soient mises explicitement en rapport avec une description à l'initiale du roman ou non. Ainsi cette description narratoriale située dans les dernières pages de *Les Naufragés du Moonraker* :

---

37 Celui-ci, d'après Vincent Jouve, retrouve dans le personnage qui porte le désir contrarié un conflit qu'il a lui-même connu en période œdipienne.

38 Pour Adam et Petitjean, « on appelle "mimétique" les descriptions dont la fonction, unique ou principale, est de mettre en place le cadre de l'histoire, l'espace-temps dans lequel les acteurs interagissent ». (1989 : 33).
Yves Reuter reprend la même notion en l'appelant modalité informative et en l'incluant dans une fonction appelée construction du savoir : « Cette fonction permet, au travers de sa valeur mimésique, à la narration, à l'explication ou à l'argumentation de se concrétiser, et facilite ainsi compréhension et crédibilisation. Ces facteurs expliquent sans doute sa place fréquente au début des romans pour "poser" l'univers fictionnel »(1998 : 20).

39 Dans ces deux romans, se manifeste ainsi ce qu'Yves Reuter (1998 : 21) appelle la modalité proactive de la description. En effet, ces portraits initiaux annoncent avec une certaine prévisibilité les actions à suivre.

(28) Leur apparence physique avait beaucoup changé, encore que l'habitude rendît le phénomène peu perceptible à leurs yeux. Les hommes avaient des barbes longues et embroussaillées, malgré leurs efforts, de temps à autre, pour les tailler grossièrement et tenter de les discipliner. Tous avaient les cheveux longs et hirsutes, qui retombaient sur leurs épaules. Cat, dont le quatorzième anniversaire était passé inaperçu, avait fortement grandi. Il était mince et plutôt osseux, mais les rudes travaux l'avaient musclé, aussi. (p. 267-268)

Des termes liés au changement comme « changé », « grandi », signalent une évolution, mais, contrairement à ce qui sera observé plus loin dans *Prisonnier des grands lacs* et *Vendredi ou la Vie sauvage*, celle-ci n'est pas positive pour l'ensemble des naufragés : les barbes sont « embroussaillées », « taillées grossièrement », les cheveux sont « hirsutes ». Le narrateur, par cette insistance sur la pilosité et la difficulté à la maîtriser, souligne le danger que présente l'animalité, la déshumanisation, loin de toute civilisation. Il accorde un traitement particulier à Cat, dont l'évocation peut se lire en rapport avec celle qui est présente dans (26), et indique les changements physiques qui l'affectent (taille, muscles) et qu'on peut interpréter comme positifs, dans la mesure où ils rapprochent le jeune garçon de Kell, le personnage-phare du roman[40].

Deuxièmement, ces descriptions finales sont souvent un des constituants de la scène générique du sauvetage et servent alors à recadrer le robinson dans son monde initial, retrouvé à cette occasion :

(29) Sawyer, le docteur et plusieurs autres personnes entouraient la maigre jeune fille, debout devant la porte ouverte et dont la silhouette se détachait sur le fond clair de la lumière extérieure. Il sembla à Van de Velde que cette jeune fille avait quelque chose de noble dans son attitude, malgré son pied nu et l'appui sur une main pour se tenir. Mais cette impression disparut très vite. Elle portait des vêtements dégoûtants et couverts de résine. Sa beauté avait été dévastée par une négligence volontaire. (*L'Oiseau de mer* : 217)

(30) Il regarda le pilote, l'avion, puis baissa les yeux vers son propre corps, sale, couvert de haillons, brûlé par le soleil. Amaigri. (*Prisonnier des grands lacs* : 214)

(31) Le second contemplait, perplexe, les trois hommes à bord du canot, barbus et chevelus, étrangement emmitouflés de peaux de phoque, et gesticulant si fort, pour accompagner leurs paroles, qu'on ne comprenait pas un traître mot de ce qu'ils disaient. (*Prisonnier des grands lacs* : 338)

(32) — Nous sommes arrivés hier soir, mais avons fait le tour de l'île, pour arriver par l'est,

---

[40] Dans *Le Robinson du métro*, certains éléments de la description initiale évoquée plus haut sont repris de façon très précise en fin de roman et permettent de mesurer les changements qui se sont effectués chez le personnage : nous y avons fait allusion dans le chapitre consacré à la structure. Mais cette reprise ne s'effectue pas vraiment dans ce qu'on pourrait appeler une séquence descriptive.

continuait d'expliquer le capitaine, sur le ton de la conversation, afin de donner à Kell le temps de se ressaisir.
Il était captivé par ce grand diable d'homme, échevelé, hirsute, bâti comme un ours quoique un peu décharné, et dont les yeux brillaient de larmes. (*Les Naufragés du Moonraker* : 340)

Ces extraits offrent quelques points communs. Tout d'abord, le robinson est décrit soit du point de vue de l'homme civilisé en (29), (31) et (32), soit de son propre point de vue mais avec les yeux du nouveau-venu en (30). Ensuite, ces descriptions favorisent certaines caractéristiques physiques comme la maigreur, la saleté, le port de vêtements déchirés. Enfin, l'orientation générale de la description est négative, ce qui semble à première vue assez paradoxal. En effet, les robinsonnades pour la jeunesse sont des romans de formation où le jeune héros, apprenant progressivement à résoudre ses problèmes et à survivre, est de plus en plus évalué positivement au fil des pages soit par le narrateur, soit par lui-même. Il y a donc un fort contraste entre ces évaluations qu'on pourrait qualifier d'internes à l'aventure et, en fin de parcours, les évaluations négatives extérieures, qui signent le retour du personnage à son monde d'origine. Ce décalage entre deux types d'évaluation, l'une faite de l'intérieur, l'autre de l'extérieur, souligne l'écart considérable entre les valeurs liées à la vie de robinson et les valeurs civilisées, ce qui prête à diverses interprétations. Si l'expérience vécue sur l'île peut être profitable et aider l'individu à se construire, elle doit avoir une fin car elle est trop « dé-socialisante ». Mais aussi, on peut considérer que le regard de la civilisation sur le robinson se révèle relatif et même dérisoire. En effet, au regard de tout ce que le naufragé a accompli pour survivre, de toutes les épreuves qu'il a subies, que deviennent les normes que sont la propreté, le soin, la retenue dans l'expression des sentiments ?

Notons enfin la manière dont Michel Tournier traite la scène des retrouvailles avec le monde civilisé :

(33) En attendant, le commandant Hunter, le second Joseph et tous les hommes qu'il voyait s'affairer autour de lui paraissaient laids, grossiers, brutaux et cruels, et il se demandait s'il arriverait à reprendre l'habitude de vivre avec ses semblables. (p. 141)

Par rapport aux textes cités précédemment une inversion s'effectue, puisque c'est le regard du naufragé qui juge négativement la culture occidentale au moment où il est à nouveau au contact de celle-ci. En ne laissant pas un regard extérieur civilisé évaluer le physique du robinson, Tournier évite l'ambiguïté présente dans les autres romans.

1.2.1.3. Descriptions internes non-évolutives

Philippe Hamon, étudiant dans les romans de Zola les portraits répétés du même personnage, constate que ceux-ci peuvent rythmer les moments forts de l'histoire de ce dernier, en marquer les « hauts » et les « bas », les moments euphoriques et dysphoriques. Il parle alors de « portrait-balise », de « portrait-scansion » (1983 : 165). Si le lecteur en repère dans certaines robinsonnades, ce n'est le cas ni dans *Dans le grand désert* ni dans *Ma montagne*, où les quelques descriptions relevées ne marquent aucune évolution du personnage. Nous nous proposons d'étudier d'abord ces portraits que nous appelons non-évolutifs, en opposition aux portraits-balises ou évolutifs dont nous parlerons ensuite.

Mary, dans *Dans le grand désert*, est l'objet de deux portraits :

(34) En regardant dans l'eau par transparence, elle pouvait voir son corps avec une netteté surprenante. Chaque pouce de son jeune corps nacré et même cette meurtrissure sur sa hanche — quand il avait fallu qu'ils se traînent hors du flanc de l'avion — qui faisait une tache sombre sur sa peau éblouissante. Elle plongea et il n'y eut plus que sa longue chevelure flottant à la surface, sa longue chevelure dorée, couleur de blé mûr, qu'elle fit virevolter autour d'elle comme la muleta d'un matador. (p. 17-18)

(35) Il escalada la saillie et la vit, à quelques pieds sous lui, qui se baignait dans le bassin. Elle avait enlevé les oripeaux étranges qui la drapaient d'ordinaire, et ses cheveux, au lieu d'être ramassés sur sa nuque, étaient libres et répandus, longs et dorés, à la surface de l'eau. L'enfant sauvage n'avait jamais vu une telle chevelure, couleur de sable et aussi longue que la queue des comètes qui rayaient le ciel nocturne. Il la trouva merveilleusement belle. Il s'allongea sur le rocher tiède et se mit à l'observer avec des yeux émerveillés. (p. 98)

Ces portraits sont faits de trois points de vue différents. En (34), Mary s'autodécrit, puis un changement de focalisation s'effectue en faveur du narrateur. En (35), c'est l'Aborigène qui voit la jeune fille d'un lieu surélevé. Mais les trois convergent vers une évaluation positive du physique de Mary : une isotopie de la lumière et de l'éclat (« transparence », « nacré », « éblouissante », « dorée ») circule dans le premier texte, des jugements de valeur explicitement positifs de Darkie concluent le deuxième. Mary est donc unanimement valorisée quant à son aspect physique, alors que dans les autres domaines, ceux qui se rapportent à l'adaptation à la vie dans le désert, elle est plutôt évaluée négativement et par le narrateur et par les deux autres personnages, son frère et l'indigène.

Quelle fonction de tels portraits jouent-ils dans le roman, puisqu'ils ne marquent pas d'évolution ? Ils contribuent à inscrire en filigrane dans le roman une thématique sexuelle en constituant Mary, nue, jeune et belle, en objet de désir. Cette présence latente de la sexualité se retrouve dans d'autres passages du livre. La condamnation de la nudité, plusieurs fois manifestée par Mary, traduit le trouble éveillé en elle par Darkie et la peur qu'il lui inspire. L'aspect sexué des relations entre la jeune occidentale et l'Aborigène apparaît nettement dans l'extrait suivant :

(36) La fillette et l'enfant sauvage, à moins de deux yards l'un de l'autre, se regardèrent dans les yeux, et les prunelles de la fillette s'agrandirent autant que celles de l'enfant sauvage. Car celui-ci réalisait soudain que le plus grand des deux étrangers n'était pas un homme mais une femme, une femme en herbe. Il avança d'un demi-pas puis recula, terrifié, car dans les yeux de la jeune fille il vit passer cet éclair de terreur[41] qu'il connaissait bien, bien qu'il ne l'eût pas vu depuis longtemps. (p. 64)

Dans *Ma montagne*, écrit à la première personne, on ne trouve que deux portraits du robinson. Le premier (37) apparaît dans un article de presse où une vieille dame évoque sa rencontre avec le jeune new-yorkais, le second (38) est rédigé par Matt, garçon venu interviewer Sam pour un journal.

(37) « Ho, ho, ne crois pas que ça soit tout » a dit Bando, et il a plongé la main dans sa poche pour y prendre une autre coupure. Celle-ci est datée du cinq décembre, l'autre était du vingt-trois novembre. Je la lis ? »
« Oui ».
Une vieille femme raconte avoir rencontré un garçon sauvage en ramassant des fraises dans les Catskill .(...)
Elle a déclaré que le garçon avait les cheveux bruns, qu'il était couvert de poussière, et vagabondait sans but dans les montagnes. Toutefois, a-t-elle ajouté, il semblait bien nourri et heureux. (p. 152)

(38) Matt s'est levé, a soufflé dans ses doigts et a lu : « Le garçon sauvage des Catskill existe vraiment. Il a les cheveux brun foncé, les yeux noirs et porte un magnifique costume en peau de cerf qu'il a apparemment fabriqué de ses mains. Il est rubicond et en pleine santé et il est capable d'allumer un feu avec un silex et un fusil aussi vite qu'on gratte une allumette. » (p. 191)

Ces portraits présentent plusieurs points communs. Ils ne sont pas assumés par le narrateur (faire faire son propre portrait par Sam serait perçu comme artificiel) mais par des êtres de rencontre. Ils apparaissent dans la seconde moitié du roman et sont

---

[41] Le jeune aborigène interprète cet éclair de terreur provoqué par la nudité comme la vision par la jeune fille, dans son regard à lui, de l'image de l'Esprit de la Mort. Dès lors l'adolescent se sent condamné et il meurt effectivement, des suites en fait d'un malentendu culturel.

redondants : tous deux orientés positivement, ils soulignent notamment la bonne forme physique du personnage. A cette place et avec ce contenu, leur fonction est de sanctionner positivement le parcours du jeune Sam, d'évaluer son savoir-faire et son savoir-être. Le fait que ces deux portraits sont publiés ou destinés à paraître dans la presse, ajouté au fait qu'ils sont lus à haute voix, renforce ce qui peut être perçu comme une reconnaissance sociale et une glorification du héros. Le mode de vie choisi par le narrateur lui réussit, d'après des témoins très différents, une très vieille dame et un jeune garçon, et ce choix du retour à la nature est ainsi axiologisé positivement.

1.2.1.4. Descriptions internes évolutives

Deux romans présentent chacun deux « portraits-balises » du robinson : *Prisonnier des grands lacs* et *Vendredi ou la Vie sauvage.*

Dans le premier se trouvent ces deux passages :

(39) Enfin, il descendit jusqu'au lac pour se laver les mains et boire une gorgée d'eau.
Il était très tôt le matin, juste après l'aube. L'eau était si calme que Brian y vit son propre reflet. Quelle horreur ! Un visage tailladé, ensanglanté, bouffi. Les cheveux emmêlés. Sur son front, une coupure avait cicatrisé, mais restaient des cheveux collés par le sang. Ses yeux étaient enfoncés dans leur orbite et son visage était tout sale. Il agita l'eau de la main afin de détruire ce miroir.
A cet instant, Brian se laissa presque gagner par le découragement. Il était sale, couvert de blessures. Il avait faim, il avait peur, et il était seul. Il se sentait si malheureux qu'il avait l'impression de se trouver prisonnier dans un trou. Un trou profond, obscur, sans issue.
S'asseyant sur la rive, il donna libre cours à son désespoir et sanglota pendant quelques minutes. (p. 75-76)

(40) Il ne s'arrêta qu'une seule fois, pour aller boire au lac. Dans son reflet, il vit que son front n'était presque plus enflé. Sa jambe était également redevenue normale, même s'il restait encore quelques traces à l'endroit où s'étaient enfoncés les piquants. Il découvrit aussi que son corps était en train de changer d'aspect.
Brian n'avait jamais été gros, mais il avait un petit excès de poids, un peu de graisse au-dessus de la ceinture.
Ce léger embonpoint avait disparu, son estomac s'était creusé, et le soleil avait brûlé sa peau : maintenant, elle était hâlée. Et, à cause de la fumée, son visage commençait à ressembler à du cuir.
Mais, peut-être plus que son corps, c'était son esprit qui avait changé.
« Je ne suis plus le même, pensa Brian. Je vois, j'entends différemment. »
Il ne savait pas quand le changement avait commencé, mais celui-ci était évident. Maintenant, quand un bruit lui parvenait, il ne se contentait pas de l'entendre, il voulait l'identifier, en découvrir l'origine. Une brindille qui se casse, un souffle d'air... Son ouïe s'était aiguisée au point qu'il savait désormais ce qu'était ce bruit avant même d'avoir réalisé qu'il l'avait entendu. De même, lorsqu'il voyait quelque chose, un oiseau bougeant

> une aile dans un buisson ou une ride sur l'eau, il les voyait vraiment, ne se contentant pas de les remarquer comme il le faisait en ville. Il voyait l'aile tout entière, les plumes, leur couleur, le buisson, la taille et la couleur de ses feuilles. Il voyait la façon dont la lumière se déplaçait sur l'eau, voyait comment le vent formait des rides à la surface et devinait alors d'où il soufflait et de quelle façon. (p. 116-117)

(39) et (40) ont en commun d'abord d'être motivés par la rencontre du personnage avec un milieu reflétant. Le topos du miroir, caractéristique du roman réaliste, est en effet présent dans les deux textes. Philippe Hamon l'évoque en ces termes :

> *Un reflet, le passage d'un personnage devant un* miroir *(d'où : portrait, description du personnage réfléchi et endossé par le personnage lui-même) ou le passage du personnage devant une* fenêtre *(...) peuvent être accompagnés d'une réflexion, d'un autoportrait (psychologique) du personnage s'analysant soi-même.* (1981 : 189).

La surface du lac est une variante du miroir et permet au personnage de se découvrir, donc au narrateur de justifier la suspension descriptive. Ensuite, les deux extraits sont des autoportraits qui présentent un glissement du physique au psychologique.

Le premier portrait (39) présente un aspect dysphorique de par la présence de certaines isotopies. Les termes « tailladé », « ensanglanté », « bouffi », « coupure », « collés par le sang », « yeux enfoncés », « blessures » forment une isotopie de l'atteinte corporelle. De même, dans les mots « horreur », « découragement », « peur », « malheureux », « prisonnier », « obscur », « sans issue », on trouve des isotopies de l'enfermement et du mal-être psychologique, la seconde se prolongeant hors de la stricte séquence descriptive avec les termes « désespoir », « sanglota ». Dans ce portrait, qui intervient les premiers jours du séjour dans la forêt et a sans doute une fonction de bilan partiel et transitoire, on retrouve les éléments d'une configuration passionnelle, celle du désespoir, autour l'impossibilité de la jonction sujet/objet, Brian/survie.

Le portrait (40) est en opposition au portrait précédent par sa tonalité globale euphorique et son évaluation positive du personnage. On y distingue trois parties, articulées par les connecteurs « aussi », à la fin du premier paragraphe, et « mais » six lignes plus bas.

La première partie, constatant une amélioration physique par rapport aux dégradations intervenues depuis l'accident d'avion, est à mettre en relation directe avec le portrait précédent. La deuxième partie note, par rapport à l'état précédant l'accident, un changement physique concernant essentiellement la corpulence et l'état de la peau.

La corpulence antérieure de Brian est évaluée négativement en référence à une norme sociale très forte, celle de la minceur, de l'absence de graisse : « il avait un petit excès de poids, un peu de graisse au-dessus de la ceinture ». Cet excès ayant disparu, l'évaluation du physique devient positive. « Et le soleil avait brûlé sa peau : maintenant elle était hâlée » est également positif : ces deux phrases, articulées par « et » aux précédentes, en gardent l'orientation argumentative. Cette description de Brian exprime donc une conformité à la norme contemporaine du corps svelte et hâlé, de la santé retrouvée grâce à la vie en plein air. Quant à la troisième partie, elle fait état d'un changement non plus physique mais perceptif : Brian y note que ses sens sont plus aiguisés, ce qui ne peut qu'être évalué positivement. La phrase qui l'inaugure : « mais, peut-être plus que son corps, c'était son esprit qui avait changé » établit une hiérarchie et privilégie le changement intérieur au changement physique. Une hiérarchie de valeurs se profile implicitement dans ce passage : l'être est plus important que le paraître.

Outre l'orientation positive de ces trois parties, on peut souligner une isotopie du changement très fortement inscrite dans le texte : « ne... plus » (deux fois), « redevenue », « changer », « disparu », « maintenant » (deux fois), « commençait à », « changé », « différemment », « changement », « commencé », « désormais ». Il s'agit bien ici d'un portrait-balise, à lire en relation avec le précédent. Il montre que non seulement Brian va mieux qu'à son arrivée dans la forêt, mais encore qu'il est dans un processus d'amélioration par rapport à sa condition antérieure à l'accident.

Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, deux portraits du même personnage sont également à mettre en relation :

(41) Robinson n'avait jamais été coquet et il n'aimait pas particulièrement se regarder dans les glaces. Pourtant cela ne lui était pas arrivé depuis si longtemps qu'il fut tout surpris un jour en sortant un miroir d'un des coffres de *La Virginie* de revoir son propre visage. En somme il n'avait pas tellement changé, si ce n'est peut-être que sa barbe avait allongé et que de nombreuses rides nouvelles sillonnaient son visage. Ce qui l'inquiétait tout de même, c'était l'air sérieux qu'il avait, une sorte de tristesse qui ne le quittait jamais. Il essaya de sourire. Là, il éprouva comme un choc en s'apercevant qu'il n'y arrivait pas. Il avait beau se forcer, essayer à tout prix de plisser ses yeux et de relever les bords de sa bouche, impossible, il ne savait plus sourire. Il avait l'impression maintenant d'avoir une figure en bois, un masque immobile, figé dans une expression maussade. A force de réfléchir, il finit par comprendre ce qui lui arrivait. C'était parce qu'il était seul. Depuis trop longtemps il n'avait personne à qui sourire, et il ne savait plus ; quand il voulait sourire, ses muscles ne lui obéissaient pas. Et il continuait à se regarder d'un air dur et sévère dans la glace, et son cœur se serrait de tristesse. Ainsi il avait tout ce qu'il lui

fallait sur cette île, de quoi boire et manger, une maison, un lit pour dormir, mais pour sourire, personne, et son visage en était comme glacé. (p. 49-50)

(42) De son côté, Robinson avait commencé à se transformer complètement. Avant il portait des 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. Il n'avait plus du tout la tête d'un gouverneur et encore moins d'un général.
Son corps aussi s'était transformé. Il avait toujours craint les coups de soleil, d'autant plus qu'il était roux. Quand il devait rester au soleil, il se couvrait des pieds à la tête, mettait un chapeau et n'oubliait pas de surcroît sa grande ombrelle en peau de chèvre. Aussi il avait une peau blanche et fragile comme celle d'une poule plumée.
Encouragé par Vendredi, il commença à s'exposer nu au soleil. D'abord il avait été tout recroquevillé, laid et honteux. Puis il s'était épanoui. Sa peau avait durci et avait une teinte cuivrée. Il était fier maintenant de sa poitrine bombée et de ses muscles saillants. (p. 91-92)

Le premier portrait de Robinson (41) présente quelques points communs avec (39) et (40). On y retrouve le topos du miroir, qui permet l'autodescription du naufragé. Y est aussi présent le glissement de la description physique, centrée ici sur le visage, à l'évocation de la vie intérieure, le visage étant le « miroir de l'âme ». Enfin, une isotopie du changement s'y développe également (« changé », « nouvelles », « allongé », « ne... plus », « maintenant »), comme en (40).

L'orientation générale de (41) est dysphorique ; tout comme en (39), le naufragé s'évalue négativement et on trouve les traces de son raisonnement dans la présence de quelques marqueurs argumentatifs. Après un premier bilan physique où peu de changements sont constatés, un sujet d'inquiétude est évoqué en un mouvement concessif (« Ce qui l'inquiétait tout de même ») : Robinson ne sait plus sourire. Une explication suit (« c'était parce que ») ainsi qu'une conclusion (« Ainsi »). La cause du changement est la solitude, présentée ici comme néfaste, et le manque exprimé est celui d'un compagnon. Dans la conclusion se lit l'opposition avoir/être, avec une préférence accordée à l'être.

Deux isotopies contribuent également à l'orientation négative du portrait : celle de la rigidité (« glacé », « figé », « bois », « masque », « immobile », « dur ») et celle de l'austérité (« sérieux », « maussade », « sévère », « tristesse »).

Ce portrait de Robinson, le premier depuis son arrivée sur l'île, constitue la moitié d'un court chapitre intervenant après l'évocation de la vie très rangée de Robinson, de

son entreprise de colonisation et il peut en être lu comme la résultante. Ici encore, un espace passionnel se développe autour d'une transformation narrative. Si l'objet poursuivi par Robinson est la survie, il est atteint. Mais la jonction avec cet objet se révèle déceptive, un manque se manifeste qu'un nouveau programme doit combler.

Le deuxième portrait (42) n'est plus le fait du personnage mais du narrateur, qui évalue positivement les modifications repérables chez Robinson, puisque dans cet extrait encore il est question de changements : « commencer à », « se transformer », « avant », « d'abord », « puis », « maintenant », « ne... plus ».

La manifestation de ces changements se fait sur le mode de l'opposition binaire interne. En effet, chaque trait initial de Robinson est systématiquement remplacé par son opposé :

AVANT	APRÈS
« avant il portait les cheveux très courts »	« il laissa pousser ses cheveux »
« il portait (...) une grande barbe »	« il coupa sa barbe »
« air de grand-père »	« il paraissait beaucoup plus jeune »
« peau fragile comme celle d'une poule plumée »	« sa peau avait durci »
« peau blanche »	« teinte cuivrée »
« recroquevillé »	« poitrine bombée, muscles saillants, épanoui »
« il avait toujours craint les coups de soleil »	« il commença à s'exposer nu au soleil »
« honteux »	« fier »
« il se couvrait des pieds à la tête »	« nu »

Pourquoi cette métamorphose physique est-elle évaluée positivement ? D'une part, le narrateur, en signalant que Robinson « s'était épanoui », porte explicitement un jugement de valeur positif sur le naufragé et souligne la différence avec le portrait précédent placé sous le signe de la rigidité et de l'austérité. D'autre part, l'évaluation se fait en référence à des normes implicites, très largement partagées dans nos sociétés occidentales, et dont nous avons déjà parlé à propos du deuxième portrait de Brian, dans *Prisonnier des grands lacs* : il est préférable d'être musclé, bronzé, jeune plutôt que fluet, blanc et vieux.

Ce portrait, placé en tête du chapitre inaugurant une période nouvelle où Vendredi impose son ordre, institue le jeune Araucan comme norme : « presque le frère de Vendredi », « encouragé par Vendredi ». Comme le souligne Marie-Thérèse Denizeau,

> *dans le monde idéal de la cité solaire, les valeurs du sauvage Vendredi s'accomplissent : le corps, nié par le puritanisme de la morale anglaise et blanche, se montre, acquiert dans sa nudité force et splendeur ; l'élément terrien s'inverse en élément aérien, et le Dieu de la Bible destinateur exigeant travail et privation laisse la place au culte solaire.* (1993 : 66)

Les descriptions, parcourues dans ce cas par une isotopie du changement, servent donc souvent à marquer une évolution du robinson. Elles peuvent avoir pour objet le physique du personnage et souligner une transformation positive vers plus de minceur, de bronzage et de muscles, selon les critères dominants en matière de beauté et de santé, ou négative (perte de son humanité). De l'orientation de la description physique, le lecteur peut inférer une transformation intérieure. Parfois, celle-ci est abordée de manière explicite quand le portrait se complète par quelques notations psychologiques.

1.2.2. Les descriptions d'indigènes

Seules trois robinsonnades sur sept mettent en scène un indigène et, dans ces romans, on compte très peu de séquences descriptives (une ou deux) consacrées à ce personnage. Elles ont avant tout une fonction mimétique puisqu'elles interviennent surtout à la première apparition de celui-ci dans le texte et contribuent à mettre en place le cadre de l'histoire. Celle de *Vendredi ou la Vie sauvage* est la plus courte :

(43) Dans la longue-vue de Robinson, il paraissait sauter sur place, poursuivi par deux Indiens. En réalité, il courait droit vers Robinson avec une rapidité extraordinaire. Pas plus grand que les autres, il était beaucoup plus mince et taillé vraiment pour la course. Il paraissait de peau plus sombre et ressemblait plus à un nègre qu'à un Indien. (p. 62)

Celles de *Les Naufragés du Moonraker* et de *Dans le grand désert* sont un peu plus développées :

(44) Quelque chose avait craqué derrière lui. Cat se retourna d'un bond, et son cœur eut un choc. Là, non loin de lui, se dressait une longue silhouette dégingandée, aux très longs cheveux blancs, au visage recouvert d'un tatouage si complexe que pas un centimètre carré de peau n'y apparaissait nu. Des cicatrices parallèles, en relief et en creux, lui striaient l'arête du nez, les pommettes, le menton, entaillaient profondément son front. Du blanc de craie et du noir de suie soulignaient ces décorations, qu'une plume blanc et noir, piquée dans les cheveux, venait rehausser encore. A chacune des oreilles pendait une longue pierre verte. (p. 209-210)

(45) Le garçon qui se tenait devant elle était jeune — certainement pas plus vieux qu'elle — , il ne portait pas d'arme et il n'y avait rien d'hostile dans son attitude. Il semblait au contraire aussi effaré que les enfants et en proie à une curiosité intense.
Il ne rappelait en rien le nègre d'Afrique. Sa peau était noire, bien sûr, mais mordorée, d'un grain très fin, douce comme du satin ou de la soie. Il n'avait pas les cheveux crépus mais plutôt raides et de grands yeux doux, emplis de perplexité, d'un noir presque bleu. Il avait dans la main un bébé wallaby dont les yeux révulsés fixaient le vide au-dessus d'un petit museau pointu.
Tout cela Mary l'accepta. Mais il y avait autre chose, quelque chose de terrible, de choquant, d'indécent : le sauvage était complètement nu. (p. 32)

Cette fonction mimétique se mêle à d'autres, à commencer par la fonction mathésique[42], particulièrement nette en (44) et (45). Pour Jean-Michel Adam et André Petitjean (1989), cette dernière se caractérise ainsi :

> *Il s'agit de disposer, à l'intérieur du récit, les savoirs de l'auteur, qu'ils proviennent de ses enquêtes ou de ses lectures. Carnets, fichiers, dictionnaires encyclopédiques, livres théoriques... autant de supports nécessaires au descripteur réaliste.* (p. 26)

Conduit du point de vue de Cat, le portrait du vieux chef sert essentiellement à communiquer au jeune lecteur des informations sur la culture maori. Ainsi, après avoir acquis des connaissances sur l'habitat[43] et sur les légendes de ce peuple de Nouvelle-Zélande[44], le lecteur, en plus, sait désormais avec précision [45] à quoi ressemble un chef maori. Quant au portrait de l'Aborigène en (45), il comporte lui aussi cette dimension mathésique, puisqu'il s'agit de dire au lecteur les particularités physiques ethniques de l'Aborigène.

Ces deux descriptions remplissent également ce que Jean-Michel Adam et André Petitjean (1989 : 48) appellent une fonction focalisante, c'est-à-dire qu'elles ont pour rôle de communiquer au lecteur le point de vue de l'occidental sur l'autre, l'étranger. La description de Darkie dans *Dans le grand désert*, faite du point de vue de Mary, réalise cette fonction de façon ostensible. Ce portrait présente deux mouvements articulés par « mais ». Du premier se dégage une évaluation positive de Darkie à l'aide de deux références. La première est explicite : Darkie est accepté parce qu'il ne

---

[42] Yves Reuter parle de modalité explicative, qu'il inclut avec la modalité informative dans la fonction *construction du savoir*.

[43] Il est question des maï-maï, maisons indigènes, p. 139-140.

[44] Gray, le marin métis, conte une légende maorie p. 29-30.

[45] Eth Clifford, à la fin d'une note liminale, remercie des bibliothécaires pour leur aide dans ses recherches, ce qui indique son souci documentaire et explique la dissémination dans le texte de savoirs concernant la civilisation maorie.

ressemble pas à un Africain. Ce dernier sert donc de contre-norme, de repoussoir, il symbolise la négritude absolue, celle dont il faut se démarquer. La deuxième est implicite : Darkie est accepté parce qu'en fait il est perçu comme physiquement assez proche du blanc. En effet, il a une peau « mordorée, d'un grain très fin, douce comme du satin et de la soie », des cheveux « raides », des yeux d'un noir « presque bleu ». Refus de la différence physique, refus du Noir : le point de vue de Mary qui se lit dans ce portrait manifeste son racisme. Dans le deuxième mouvement de la description introduit par *mais*, un trait négatif succède à l'évaluation positive décrite plus haut, et c'est lui qui oriente l'ensemble du portrait. Finalement l'Aborigène est mal jugé parce qu'il est nu : l'accumulation des trois adjectifs « terrible », « choquant », « indécent » indique l'intensité de la réprobation de Mary et le poids du puritanisme et des conventions sociales qui pèse sur elle.

Par comparaison, la description (44) menée du point de vue de Cat ne présente pas de marques de subjectivité ni d'orientation argumentative nette (il est simplement signalé que le jeune garçon est fortement surpris par l'apparition). L'absence de jugement de valeur de Cat sur l'indigène souligne l'absence de préjugés racistes chez le jeune garçon, ce qui a déjà été souligné à propos de la description du métis Gray mentionnée plus haut.

Ces points de vue jouent un rôle cataphorique puisqu'ils laissent présager les relations ultérieures entre occidental et indigène. Dans la suite du roman, Mary est longtemps en conflit avec l'Aborigène, notamment sur le thème de la nudité, alors que Cat entretient des relations privilégiées avec le vieux chef maori.

Enfin, Jean-Michel Adam et André Petitjean relèvent que parfois s'opère un détournement de la description, qui représente alors indirectement autre chose qu'elle-même (1989 : 53). Cette évocation de Vendredi dans le livre de Tournier semble remplir cette fonction :

> (46) Alors le tronc s'agita et le rire de Vendredi éclata. L'Indien avait dissimulé sa tête sous un casque de feuilles et de fleurs. Sur tout son corps, il avait dessiné avec du jus de genipapo — une plante qui donne une teinture verte quand on casse une de ses tiges — des rameaux et des feuilles qui montaient en s'enroulant le long de ses cuisses et de son torse. Ainsi déguisé en homme-plante et toujours riant aux éclats, il exécuta une danse triomphale autour de Robinson, puis il se sauva à toutes jambes vers la mer pour se laver dans les vagues. (p. 82)

Le goût du jeune Araucan pour le ludique se manifeste ici par le thème du

déguisement, repris quelques pages plus loin quand Vendredi s'habille comme Robinson et propose un jeu fondé sur l'inversion des rôles[46]. Cette description de Vendredi déguisé en homme-plante renvoie aussi aux liens privilégiés qu'il entretient avec la nature[47]. Comme le souligne Marie-Thérèse Denizeau à propos du jeune Araucan,

> *le sauvage est un être élémentaire, participant hors de l'axiologie dominante de la même nature que la faune, la flore et la terre de l'île bien-aimée de Robinson. Cette nouvelle dimension, création originale de Tournier, place désormais le sauvage dans un domaine déjà mythologique, proche des esprits de la forêt, communiquant avec les animaux et célébrant les mystères d'un culte élémentaire qui échappe à Robinson désemparé.* (1993 : 65)

On pourrait aussi relever dans ces lignes descriptives l'inscription d'un certain biocentrisme dans le texte : Vendredi vit en harmonie avec son environnement naturel, en s'y fondant, sans avoir finalement plus d'importance que les autres créatures[48].

Ce passage peut être lu en relation avec la scène du miroir en (41). A la rigidité et la tristesse du naufragé privé de la faculté de sourire, s'opposent le mouvement (*s'agita, montaient, danse, se sauva à toutes jambes*) et la joie de Vendredi (*rire, riant aux éclats*). A un moment où l'ordre de l'île n'a pas encore basculé et où Robinson impose toujours sa loi, cette confrontation des deux portraits favorise Vendredi et valorise sa façon de vivre.

Les descriptions de personnages ont un rôle certain dans l'orientation axiologique des textes en y inscrivant des normes, en contribuant à la hiérarchisation des personnages dans le cas de la robinsonnade collective, en soulignant l'évolution du robinson et en entrant en redondance avec son faire. Leur place, leur focalisation mais aussi le lexique mobilisé, le recours à des marques évaluatives et argumentatives ont leur importance dans cette axiologisation.

Pour revenir sur la spécificité générique de ces séquences, on notera, dans quatre romans, la présence d'un passage descriptif dans la scène du sauvetage, où le robinson

---

46 p. 101.

47 Vendredi est en harmonie physique avec le règne végétal comme avec le règne animal : il dort blotti contre le chien Tenn (p. 65), couvert de la chèvre Anda (p. 119).

48 Le biocentrisme remplace alors l'anthropocentrisme. Todorov (1989 : 105) relève cet « antihumanisme » dans la pensée de Levi-Strauss (dont Tournier a suivi l'enseignement) et parle alors de « naturalisme » : « Levi-Strauss veut, en effet, que l'"homme" rentre dans le rang, qu'il trouve une place — plus modeste que celle qu'il a voulu occuper depuis la Renaissance — au milieu des autres espèces vivantes, dans un ordre naturel général (...) ».

est évalué par le sauveteur civilisé (sauf dans le roman de Tournier où c'est l'inverse). La norme sociale de la propreté, du soin, de l'apparence, apparaît fortement dans cette évaluation, alors qu'avant elle était inexistante. Quand des portraits mesurent l'évolution du personnage sur l'île, ce qui est valorisé est l'image hédoniste d'un corps mince, bronzé, musclé, conformément aux normes esthétiques actuelles. Quant aux descriptions d'indigènes, elles remplissent deux fonctions principales, mathésique et focalisante ; la seconde est sans doute la plus importante pour l'orientation générale du roman puisqu'elle contribue à indiquer un conflit de valeurs éventuel entre le robinson et l'indigène.

1.3. La description de l'espace

Les descriptions de l'espace dans les robinsonnades présentent-elles des spécificités génériques ? Quel rôle jouent-elles dans l'orientation axiologique des romans ? Nous nous proposons de répondre à ces deux questions en partant des fonctions descriptives dominantes dans le corpus : mimésique, mathésique, évaluative. Nous traitons ces fonctions de manière énumérative en les isolant les unes par rapport aux autres, en n'oubliant pas qu'elles peuvent entrer en interférence dans une même séquence descriptive.

1.3.1. Fonction mimésique des descriptions

La fonction mimésique consiste à concrétiser le cadre spatio-temporel de l'histoire, à donner forme aux objets qui le composent. Le lieu d'origine, s'il est toujours mentionné, comme nous l'avons dit dans le troisième chapitre, apparaît le plus souvent dans une simple allusion au début du récit sur le mode du souvenir. C'est un espace rêvé, mental puisqu'en général le roman commence alors que le personnage est en déplacement ou déjà sur sa terre d'aventure. Il n'est vraiment décrit que dans *Le Robinson du métro*[49], comme on l'a vu dans les chapitres précédents. Ce qui importe, c'est le lieu d'arrivée, et cet espace nouveau est, dans six cas sur sept, naturel : cette prégnance de la nature est d'ailleurs inscrite dans les titres : quatre d'entre eux mentionnent un élément tel que le désert, les lacs, la montagne ou la mer. Seul *Le*

[49] Cf. exemples (59) et (60) du chapitre III.

Robinson du métro continue à se situer dans un décor urbain. Ce macro-objet de description que constitue la région où arrive le naufragé présente des parties et des sous-parties dénommées et elles-mêmes souvent décrites. Comment sont motivées ces descriptions ? Sur quels objets portent-elles ?

1.3.1.1. Motivation des descriptions

Selon Philippe Hamon,

> *tout déplacement de personnage, entrée ou sortie, déplacement de temps ou de lieu, mention d'un seuil ou d'une frontière franchie (...), tend à introduire du « nouveau » dans un texte, donc à déclencher « naturellement » une description.* (1981 : 181)

Les passages de limites spatiales et temporelles par le robinson sont effectivement les lieux privilégiés de description. Ce choix d'introduire les descriptions en suivant le personnage dans l'espace et le temps est souvent lié à une focalisation actoriale, excepté dans *Dans le grand désert*, où le point de vue du narrateur domine.

En ce qui concerne l'espace, en début d'aventure notamment, les déplacements du naufragé et sa découverte de nouveaux paysages se déroulent selon quelques schémas-types.

Le premier est le topos de l'arrivée sur l'île ou le lieu de l'aventure, déjà évoquée dans le chapitre consacré à la structure. Si le personnage arrive la nuit, comme dans *L'Oiseau de mer* et *Dans le grand désert*, se succèdent une description nocturne (essentiellement par des perceptions auditives dans *Dans le grand désert*), puis une description diurne du même paysage. Parfois aussi celui-ci est découvert quand le personnage sort d'un état d'inconscience dû au sommeil, à un évanouissement ou une souffrance qui le rendait aveugle à son environnement, comme dans *Prisonnier des grands lacs* et *Vendredi ou la Vie sauvage*.

Le second schéma-type est le topos de l'exploration, avec quelques variantes qui peuvent se succéder au sein du même roman. Le personnage, poussé par les premières nécessités, explore son environnement pour trouver de la nourriture ou se protéger du soleil, comme dans ces extraits :

(47) Toujours en quête de nourriture et d'un abri, j'ai continué à escalader la montagne, j'ai suivi les murs de pierre, et découvert un tas de choses sur ma propriété. (*Ma montagne* : 36)

(48) Elle se dégourdit et partit à la recherche de baies. (*L'Oiseau de mer* : 29)

(49) Espérant dénicher d'autres baies, elle entreprit d'explorer l'ouest de l'île. (*L'Oiseau de mer* : 65)

(50) Il se mit donc en quête des baies (...). Il explora d'abord la rive en direction du nord. (*Prisonnier des grands lacs* : 68)

(51) Comme le soleil commençait à brûler, il se fit une sorte de bonnet en roulant de grandes feuilles qui croissaient au bord du rivage. Puis il ramassa une branche pour s'en faire une canne et s'enfonça dans la forêt. (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 13)

Il peut également vouloir se repérer et pour cela chercher un point de vue étendu :

(52) Il préféra escalader les rochers, afin d'embrasser une vaste étendue du regard. (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 14)

Dans *Le Robinson du métro*, Slake a envie de jouir d'une liberté nouvelle :

(53) Le vide de son estomac lui faisait tourner la tête, la position inconfortable dans laquelle il avait dormi lui donnait envie de se déplacer, et ces deux conditions l'affaiblissaient au point que sa liberté nouvelle et sa sécurité lui apparurent comme en une vision, comme si un être mystique était entré dans sa grotte en flottant en l'air pour lui dire : « Slake, tu es libre ! lève-toi et marche ! » (p. 32)

Parfois aussi, et pas nécessairement au début de l'aventure, le personnage conçoit un projet de déplacement à plus grande échelle. Soit le déplacement est linéaire et vise à joindre un point précis, comme dans *Dans le grand désert* où Peter et Mary entreprennent de regagner la civilisation, c'est-à-dire la ville d'Adélaïde. Un tel itinéraire n'est bien sûr possible que parce que les enfants sont dans un espace ouvert[50] et il permet de traverser plusieurs régions et de justifier de multiples descriptions. Soit il s'agit d'un déplacement en étoile, d'un rayonnement autour d'un point fixe pour explorer les environs, comme dans *Les Naufragés du Moonraker*, où les marins se livrent à de petites expéditions pour reconnaître les alentours de l'île, ou dans *Le Robinson du métro :*

(54) Slake était prêt maintenant à explorer son nouveau voisinage. (p. 54)

---

50 « Continent, l'espace est ouvert et un parcours résolu vers la civilisation peut alors mettre fin à la solitude dans la sauvagerie naturelle, un parcours qui s'assure dans sa propre marche, malgré les obstacles des choses et des hommes : rectiligne à la mesure de la fermeté du projet, de la permanence de l'intention » écrit Louis Marin (1992 : 53).

(55) Slake décida de consacrer ses après-midi à de longues excursions en métro. (p. 55)

A propos de l'exploration et de l'appropriation de l'espace dans les robinsonnades contemporaines pour la jeunesse, le désir de nommer les lieux, de les faire siens en les baptisant se manifeste beaucoup moins que dans les textes plus anciens. Alors que dans *Le Robinson suisse* [51] de Wyss et dans *L'Ile mystérieuse* de Verne, par exemple, chaque nouveau lieu découvert reçoit un nom, ce qui permet de dresser un état géographique de l'île et en même temps de la domestiquer, de la coloniser en en dénommant les composantes dans la langue du naufragé, ce souci n'apparaît pas dans les textes plus récents étudiés.

Les descriptions ne sont pas uniquement liées aux déplacements spatiaux, mais aussi aux changements temporels. Elles indiquent un moment de la journée dont le robinson prend brusquement conscience, comme dans *L'Oiseau de mer* :

(56) Elle avait dormi des heures. La plage était sombre à présent, et le soleil couchant illuminait de rouge les montagnes autour de la baie. (p. 57)

Elles interviennent également pour marquer le changement des saisons :

(57) Dès la mi-mars j'aurais pu vous dire que c'était le printemps sans même regarder dehors. Jessie ne venait plus me voir, elle pêchait dans les eaux abondantes du ruisseau libéré des glaces, et retournait dans le creux d'un arbre plein de bébés. La baronne Belette ne se montrait plus. Il y avait des salamandres et des grenouilles pour l'occuper. Les mésanges à tête noire chantaient en solo, et non plus en chorale comme l'hiver ; et les putois, les visons et les renards trouvaient une nourriture plus copieuse dans la forêt que dans mon arbre-maison. Les circonstances qui nous avaient tous réunis pendant l'hiver avaient disparu. Il y avait à manger dans la campagne et la neige s'en allait. (*Ma montagne* : 197)

(58) Au fait, c'était vrai, se disait soudain Cat. Le printemps avait beau ne pas ressembler à ceux dont il se souvenait, à Boston, il y avait du changement dans l'air. La pluie était froide encore, et le vent mordant, mais le soleil, quand il se montrait, réchauffait enfin pour de bon. Les bourgeons se gonflaient aux branches, et l'herbe se parait d'un vert vif éclatant. (*Les Naufragés du Moonraker* : 235)

---

[51] A titre d'illustration voici quelques lignes tirées du roman de Wyss : « Après de longs débats, dans le cours desquels mes fils émirent des opinions souvent plaisantes, il fut convenu que nous donnerions à la baie dans laquelle nous avions abordé, le nom de *Baie du Salut*. L'éminence sur laquelle nous avions monté pour chercher des traces de nos malheureux compagnons de voyage, fut appelée le *Promontoire de l'Espoir trompé*. Le ruisseau fut appelé la *Rivière du Chacal*, car le cadavre de cet animal nous avait fait découvrir un trésor précieux, les écrevisses d'eau douce.
Le pont auquel la famille tout entière avait travaillé, reçut le nom de *Pont de Famille*. (...). Mon avis fut adopté, et *Falkenhorst* devint le nom de notre habitation. Il ne nous restait plus à nommer que l'endroit où nous avions établi notre première demeure au bord de la mer, nous l'appelâmes *Zeltheim* (habitation sous la tente) » (s.d. : 51-52).

De telles descriptions jouent un rôle particulier dans les robinsonnades, où les naufragés sont dépourvus de montre et de calendrier : les changements dans le paysage sont alors un bon moyen de se repérer dans le temps.

1.3.1.2. Objets de description

Nous avons déjà évoqué l'espace urbain de *Le Robinson du métro* dans le troisième chapitre, aussi nous ne traiterons ici que des romans situés dans un univers naturel. Les parties ou objets de ce dernier qui apparaissent de manière récurrente sont le climat, le paysage, la faune et la flore, et aussi quelques « traces » humaines, l'épave (du bateau, de l'avion) et l'habitat.

A propos du climat, les descriptions météorologiques sont assez fréquentes, qu'il s'agisse d'une simple notation ou d'une séquence descriptive plus élaborée :

(59) Il faisait un temps magnifique, et Vendredi chantait de bonheur en courant sur le sable blanc et pur de la plage. (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 79)

(60) Ce matin-là, le ciel était gris, comme d'habitude. (*L'Oiseau de mer* : 118)

(61) Ce matin, le ciel avait changé. La masse de brume sombre de la veille avait laissé place à un troupeau de petits nuages qui se rapprochaient. Ils s'accumulaient à haute altitude comme une horde d'éléphants en coton portée par le vent. Les rayons du soleil matinal balayaient les montagnes et, sur la plage, l'ombre et la lumière alternaient sans cesse. (*L'Oiseau de mer* : 95)

Précisons à cette occasion que quatre romans se situent sous un climat relativement uniforme, soit du fait de la latitude du lieu, soit du fait de la saison. Ainsi, il fait toujours beau sur l'île du Pacifique de *Vendredi ou la Vie sauvage* ainsi que dans le désert australien, et c'est l'été au Canada et en Colombie britannique, pays de *Prisonnier des grands lacs* et *L'Oiseau de mer. Ma montagne* est le seul roman où des saisons très contrastées apparaissent, et *Les Naufragés du Moonraker* celui où les conditions de vie sont les plus difficiles.

En ce qui concerne le paysage, Eric Fougère (1994 : 8), étudiant l'espace insulaire dans des robinsonnades françaises et anglaises et dans des récits de voyage du XVIIIe siècle, y repère trois *loci*, trois lieux composant le paysage de manière stéréotypée : le

rivage, la montagne (avec très souvent une grotte[52]) et l'enclos (le jardin, l'île dans l'île). Il note d'autres constantes dans ces paysages insulaires : la présence d'écueils et de récifs qui rendent difficiles l'accès à l'île, les deux fonctions de la montagne (elle clôt l'espace de l'île, l'isole, comme un décor de théâtre, et elle sert de table d'orientation au naufragé). Des deux robinsonnades situées sur une île, *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Les Naufragés du Moonraker*, la première présente l'espace le plus stéréotypé, le plus proche de ce qu'en dit Eric Fougère. Par exemple, dans les trois extraits suivants, se retrouvent le point de vue offert par le sommet de la montagne, la position de cette dernière au centre de l'île, la position encore plus centrale de la grotte et l'existence de l'enclos :

(62) C'est ainsi, debout sur le sommet du plus haut rocher, qu'il constata que la mer cernait de tous côtés la terre où il se trouvait et qu'aucune trace d'habitation n'était visible : il était donc sur une île déserte. (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 14)

(63) En outre elle paraissait 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 que perçait une grotte mystérieuse et qui offrait un point de vue magnifique sur tout l'horizon. (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 16)

(64) Durant les mois qui suivirent, Robinson éleva autour de sa maison et de l'entrée de la grotte une enceinte à créneaux (...). (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 43)

Dans l'autre robinsonnade insulaire, ces caractéristiques apparaissent moins. Un passage souligne la position centrale des montagnes :

(65) Plus on s'éloignait du rivage, et plus le relief du sol s'accentuait. Une rangée de collines barrait le paysage, dont certaines culminaient aussi haut que de petites montagnes, et qu'entrecoupaient des vallées abruptes, étroites comme des ravines. (p. 188)

Mais, en dehors de ce trait, la géographie de l'île ne se réfère pas à la tradition crusoéenne.

Les quatre autres robinsonnades, continentales, n'offrent pas d'éléments

---

[52] Jean-Michel Racault souligne l'importance de la caverne : « A la reconnaissance méthodique de l'île dans sa dimension horizontale, figure obligée de toute robinsonnade qu'illustre par exemple, au début de *L'Ile mystérieuse* (1874), la contemplation surplombante de l'île Lincoln et le baptême de ses sites depuis son sommet, doit idéalement succéder un mouvement inverse, vertical, d'exploration tellurique ; la première n'apporte au Robinson, dont le regard panoramique saisit seulement des surfaces, c'est à dire des apparences, qu'une appropriation superficielle et finalement illusoire de son nouveau territoire ; la seconde lui en livre la profondeur, autrement dit le secret, qui est peut-être aussi le secret de l'explorateur lui-même » (1989 : 115).

topographiques ordonnés avec précision. On peut simplement y noter selon les cas la présence de la mer (ou le lac), la plage, la montagne, la vallée, la forêt, que l'on retrouve d'ailleurs aussi dans les paysages insulaires.

Le milieu naturel inclut aussi la flore et la faune. Pour relever les éléments constitutifs de ces dernières dans les tableaux qui suivent, nous avons pris en considération :

— les objets simplement mentionnés[53] sans être inclus dans une séquence descriptive, par exemple, dans *Vendredi ou la Vie sauvage :*

(66) En errant au pied du grand rocher, il découvrit une espèce d'**ananas sauvage** qu'il découpa avec son couteau de poche et qu'il mangea. (p. 14)

— les objets thèmes-titres d'une séquence descriptive, comme dans cet extrait de *Les Naufragés du Moonraker* :

(67) Au dessous d'eux, sur un rocher plat, ses nageoires palmées battant mollement, un **phoque** prenait son bain de soleil, — dans un pâle soleil d'hiver qui pourtant ne chauffait guère. C'était une bête énorme, à la fourrure luisante et lisse. Comme ils le contemplaient, sans mot dire, retenant leur souffle, l'animal se trémoussa gauchement, pour s'installer plus confortablement encore. (p. 147)

— les objets sous-parties d'une séquence descriptive, comme dans ce passage de *Dans le grand désert :*

(68) Avec quelle avidité n'examinèrent-ils pas les **arbres-léopards** au pelage fauve, les buissons de **sensitives** aux feuilles tremblantes et les **eucalyptus rouges** à l'abondante sève sanglante. Ils contournèrent les **arbres à corde** et les **banksies**, aux curieuses fleurs en goupillon, et les eucalyptus, atteignirent ensuite un bouquet d'arbres d'espèce plus rare, aux jolies formes symétriques, couverts d'un épais feuillage argenté et — miracle entre les miracles ! de baies multicolores. (p. 29)

---

53 On peut ici assimiler la dénomination à une description restreinte, comme le notent J.M. Adam et A.Petitjean (1989). En effet, la mention de l'ananas sauvage a bien une fonction descriptive et est un « connotateur de réel » qui sert à ancrer la fiction dans un univers exotique.

Tableau 13

La flore dans les robinsonnades

Dans le grand désert	*Vendredi ou la vie sauvage*	*Ma montagne*
acacia, arbre à corde, arbre-casoar, arbre-léopard, arbre-paille, arbre-quondong, bambera, banksie, brigalow, caneficier, canne à sucre, capillaire, casuarina, cœur flottant, églantine, eucalyptus, fougère, gommier, igname, immortelle, jikka, lantanier, liane, lis des rochers, mandragore, mousse, noix, orchidée, roseau, santal, sensitive, sycomore, tulipier, vigne, violette, worwora, yacca, yellow-jacket	algue, amarante, ananas sauvage, araucaria, avoine, baie, bambou, blé, cactus, cèdre, céréale, champignon, chardon, chou, chou palmiste, copaïba, coudrier, cresson, cyprès, eucalyptus, fève sauvage, figuier-caoutchouc, fleur, fougère, fruit, genêt, genipapo, herbe, houx, jonc, lentille d'eau, liane, lierre, luzerne, magnolia, maïs, marguerite, myrte, navet sauvage, nénuphar, noisetier, noix de coco, orge, ortie, osier, palmier, pin, pourpier, prune, riz, roseau, santal, sapin, sycomore, tulipier, varech	ail sauvage, apalachine, arachide, arisème, arum fétide, aubépine, baie, bouleau, bouton d'or, bulbe, carotte sauvage, caroube, champignon, chêne, chêne blanc, claytone, cornouiller, dent de chien, érable, faine, fougère, fraise, framboise, frêne, gaulthérie, gland, herbe, herbe aux poux, hêtre, hickory, iris, liane à serpents, lichen, lis, marguerite, menthe, morelle, mousse, myrtille, nénuphar, noisettes, noix, noyer, oignon sauvage, orme, peuplier, pin, pissenlit, pomme, pomme de terre sauvage, pommier, pouliot, quenouille, renoncule, riz sauvage, sagette, sanguinaire, sapin du Canada, sassafras, sceau de Salomon, sureau, thé rouge, tremble, trillium, vesse-de-loup, vigne sauvage
Prisonnier des grands lacs	***L'Oiseau de mer***	***Les Naufragés du Moonraker***
aronia, bouleau, conifère, framboise, noisetier, peuplier, pin, sapin, saule	algue, arbousier, bruyère, cèdre, cèdre blanc, champignon, chardon, fougère, herbe, lichen, mousse, mûre, myrtille, pin, pissenlit, ronce, sapin, sapin de Douglas, thé du Labrador	arbre à feuilles caduques, bouton d'or, chou Mc Quarie, conifère, fleur, fougère, graminée, lichen, mousse, ortie, pâquerette, pomme de terre, rata, trèfle blanc

A ces noms de plantes peuvent s'ajouter d'autres termes relevant également de l'isotopie du végétal : tronc, branche, buisson, épi, souche, feuille...

Tableau 14

La faune dans les robinsonnades

Dans le grand désert	***Vendredi ou la vie sauvage***	***Ma montagne***
araignée pêcheuse, brolga, butor, cacatoès, canard mandarin, canard-zèbre, casoar, chat-tigre, chien sauvage, coléoptère, corella, échidné, écrevisse, faucon, foulque, fourmi-lion, fourmi sauteuse, gorge-bleue, grèbe, grenouille, grive draine, hibou, jacara, koala, kookabura, luciole, mante religieuse, mélopsitte, moffet, nectarinie, oiseau-boucher, oiseau de paradis, oiseau-fou, oiseau-lyre, oiseau-rémouleur, oiseau-serpent, oiseau-soldat, ornithorynque, outarde, papillon, pardalote, pélican, phascolome, pinson, poisson, porc-épic, rat, roussette, scythrops, serpent, talegulla, tarier, tarin, termite, wallaby, wonga-wonga	agouti, bouc, carpe, chèvre, chien, cigale, coquillage, crabe, diodon, fourmi, insecte, lapin, mouette, moustique, oiseau, papillon, pécari, perroquet, pieuvre, poisson, python, rat, tortue, truite, vampire, vautour, ver de palmier	belette, cardinal, casse-noix, cerf, chauve-souris, cigale, corbeau, écrevisse, écureuil, engoulevent, faucon, fauvette, grenouille, grillon, grive, hibou, lapin, larve, loriot, marmotte, mésange, moineau, moule, musaraigne, opossum, passereau, pinson, pivert, poisson-chat, putois, rat musqué, raton laveur, renard, rouge-gorge, salamandre, sittelle, souris, suisse, tortue, truite, ver, vison
Prisonnier des grands lacs	***L'Oiseau de mer***	***Les Naufragés du Moonraker***
castor, cerf, écrevisse, écureuil, élan, grouse, lapin, loup, mésange, moustique, oiseaux, ours, perche, poisson, poisson-lune, porc-épic, putois, rouge-gorge, tortue	aigle, araignée, bernache, cerf, corbeau, crabe, étoile de mer, fourmi, goéland, grenouille, grizzly, macareux huppé, mille-pattes, orque, otarie, palourde, puce, raton laveur, serpent	albatros, bernique, cerf, chèvre, cochon, pétrel, phoque, puffin

On constate une disparité certaine entre les romans quant à la quantité d'animaux ou de plantes mentionnés et/ou décrits. *Ma montagne* et *Vendredi ou la Vie sauvage* sont les plus riches sur le plan botanique, alors que *Dans le grand désert* l'emporte sur le plan zoologique, suivi de près par *Ma montagne*. *Prisonnier des grands lacs* et *Les Naufragés du Moonraker* sont relativement pauvres dans les deux domaines, différence à mettre en relation avec les fonctions attribuées à la description selon les romans. D'une part, l'utilisation de termes très précis pour décrire valorise les savoirs du descripteur tout en enrichissant les connaissances du lecteur, ce qui sera repris de manière précise dans le paragraphe suivant consacré à la fonction mathésique. D'autre part, nommer et décrire de nombreux objets de la faune et de la flore sert à mettre en valeur la richesse de la nature et s'abstenir de le faire souligne sa pauvreté : nous y reviendrons plus loin à propos de la fonction évaluative de la description. Quoi qu'il en soit, ces noms, surtout quand ils sont étranges, rares ou appartiennent à une langue inconnue du lecteur, participent de la fonction mimésique de la description en contribuant à créer un espace exotique, celui des lointaines terres tropicales ou de la forêt, milieu proche mais peu familier des citadins. Ils constituent ce que Jean-Michel Adam et André Petitjean (1989) appellent des « connotateurs de réel » :

> *Ces « connotateurs de réel » (R. Barthes) prennent des formes diverses (désignation d'un objet, d'un aliment, d'un geste, d'un vêtement, d'un langage), qu'ils soient laissés tels quels dans leur étrangeté dénotative ou qu'ils soient accompagnés d'une extension nominale à fonction explicative.* (p. 36).

Voici deux exemples de reformulation sous forme d'extension nominale :

(69) Puis venait une femme à large figure souriante avec un *warrigal*, un chiot sauvage autour du cou. (p. 134)

(70) Ce liquide lui fut fourni par un poisson qui pullulait alors près de la falaise du Levant, le diodon, ou poisson-hérisson. (p. 31)

En (69), le mot supposé inconnu des lecteurs, signalé par les italiques, est reformulé de manière à ce que le lecteur puisse se représenter de quel animal il s'agit. En (70), il ne s'agit pas vraiment d'une reformulation descriptive mais de la substitution au nom savant de l'appellation vulgaire, beaucoup plus évocatrice car elle évoque un animal connu.

Enfin, le paysage naturel comporte aussi souvent des traces de la présence humaine.

Dans la robinsonnade traditionnelle, l'épave fait partie du décor. Jean-Michel Racault note à ce propos :

> *Le récit de l'arrivée dans l'île illustre bien cette double caractéristique : le voyageur y transporte avec lui ses codes d'un monde autre, et sa présence se révèle d'emblée perturbatrice, ou du moins modificatrice d'un équilibre préexistant. Presque toujours présente en arrière-plan, l'épave, relique incongrue de l'univers social perdu et symbole de tout ce qui rattache le naufragé à son passé, constitue le premier objet de l'attention du héros de Defoe à l'instant de sa délivrance.* (1996 : 105)

Dans notre corpus, l'épave n'est présente que dans *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Prisonnier des grands lacs*, où elle apparaît assez tard[54]. Dans *L'Oiseau de mer,* il y est fait allusion indirectement, par la description des dégâts provoqués par l'accident sur le paysage [55] :

(71) Elle inspecta son îlot. C'était une grande plaque de pierre plate, redressée à une extrémité. Il y avait des marques fraîches — les traces de flotteurs. Des éclats d'aluminium étaient dispersés çà et là. Au sommet de la pierre, il y avait un petit tronc d'arbre mort en équilibre. Elle remarqua un curieux bonnet de métal écrasé autour d'une bosse de la roche. Le morceau de l'avion s'était si fortement plaqué sur la bosse qu'on voyait la pierre à travers l'aluminium qui s'y était comme soudé. (p. 18-19)

(72) Elle voyait le bois récemment balafré, de là où elle était. Des branches, rongées par le sel et argentées, pendaient comme des cadavres à un gibet. Et le pire, c'était la souche au ras de l'eau, telle une main squelettique qui sortait de la forêt. (p. 45)

Les autres traces humaines dans le décor sont constituées par l'habitat. Parfois, les ruines de demeures d'anciens robinsons sont décrites :

(73) Devant eux se dressaient, au cœur d'une clairière, les ruines d'une hutte rudimentaire, dont un mur unique était encore debout. A trois pas de la porte, une forme était allongée : un squelette, en chien de fusil, ses pauvres os recouverts vaguement çà et là de ce qui avait dû être des vêtements. (*Les Naufragés du Moonraker* : 292)

(74) Vers midi je suis tombé sur ce qui à coup sûr était les fondations de la maison. Mlle Turner avait raison. C'étaient des ruines — quelques pierres disposées en carré, un léger

---

54 Cette faible présence de l'épave est sans doute liée au fait que, dans ces robinsonnades contemporaines pour la jeunesse, sont mises en avant surtout la débrouillardise et la capacité d'adaptation du héros, qui peut se tirer d'affaire sans recourir à des ressources issues de son passé civilisé.

55 Jean-Michel Racault souligne comme une caractéristique de l'arrivée du robinson sur l'île les dégâts que cela entraîne sur la nature : « Son arrivée, à la faveur d'une tempête ou d'un accident d'avion, comme chez Golding ou Muriel Spark, revêt un caractère catastrophique qui en altère le décor, y semant les débris dérisoires de la civilisation, souliers dépareillés, bagages épars, fragments de carlingue calcinés » (1996 : 106).

creux pour la cave, et des arbres qui poussaient au beau milieu de ce qui avait été autrefois le salon. (*Ma montagne* : 35-36)

Parfois aussi, ce sont des éléments d'habitat indigène qui sont retrouvés, comme dans *Les Naufragés du Moonraker*, où Gray et Cat repèrent une vieille cabane et un totem indien[56]. Mais surtout, les robinsons récemment arrivés se construisent des abris, plus ou moins intégrés au paysage naturel : les deux extrêmes en cette matière sont l'absence de demeure dans *Dans le grand désert,* et la propriété, voire la véritable cité édifiée par Robinson dans *Vendredi ou la Vie sauvage*. Dans ce dernier roman, le paysage s'humanise de plus en plus, au fur et à mesure que l'installation du naufragé se concrétise :

(75) Il marchait majestueusement dans toute l'île, inspectant ses champs, ses rizières et ses vergers, ses troupeaux et ses constructions en cours. (p. 69)

(76) L'île prospérait au soleil, avec ses cultures, ses troupeaux, ses vergers, et les maisons qui s'édifiaient de semaine en semaine. (p. 72)

L'explosion détruit en fait presqu'une véritable cité :

(77) La maison brûlait comme une torche. La muraille de la forteresse s'était effondrée dans le fossé qui la bordait. Tous les autres bâtiments, le temple, la banque, la bergerie, le mât-calendrier avaient été soufflés pêle-mêle par l'explosion. (p. 87-88)

A quoi servent les descriptions des différents objets énumérés ? Outre la fonction mimésique, sur laquelle nous ne revenons pas, ce sont les fonctions mathésique et évaluative qui semblent dominer dans ces robinsonnades.

1.3.2. Fonction mathésique des descriptions

La fonction mathésique est étroitement liée à l'idée même de roman. A partir de l'instant où une action est située dans l'espace et dans le temps, des connaissances s'inscrivent nécessairement dans le texte. Elles peuvent être plus ou moins bien assimilées : si le scripteur ne désire pas afficher trop nettement une intention didactique, il doit utiliser des stratégies pour intégrer l'apport d'informations à la fiction. La robinsonnade traditionnelle semble être un genre particulièrement apte à accueillir toutes sortes de savoirs : il n'est pas insignifiant que Roland Barthes ait pris *Robinson*

---

[56] p. 207-208.

Crusoé comme exemple pour illustrer le lien étroit existant entre littérature et mathésis[57].

Nous nous proposons d'évaluer, dans les robinsonnades contemporaines, le rôle de la description dans la circulation de ce que nous avons nommé plus haut le savoir énonciatif[58], en distinguant les descriptions narratoriales et actoriales.

1.3.2.1. Descriptions narratoriales

Certaines descriptions sont au présent : le narrateur, après avoir utilisé un terme supposé inconnu du jeune lecteur, se livre à une parenthèse explicative qui relève souvent à la fois de la définition et de la description. Ainsi, le narrateur du roman de Tournier[59] juge nécessaire de préciser le sens du terme *vampire* dans le contexte :

> (78) C'est ainsi qu'un matin il surprit un vampire accroupi sur un chevreau qu'il était en train de vider de son sang. Les vampires sont des chauves-souris géantes pouvant atteindre jusqu'à soixante-quinze centimètres d'envergure qui s'abattent doucement la nuit sur le dos des bêtes endormies et sucent leur sang. (p. 32)

La visée didactique est dans ce cas évidente.

Mais la majorité des descriptions se réalise dans des seconds plans à l'imparfait et intervient au moment où les personnages arrivent au cours de leur périple devant de nouveaux objets. Quand les savoirs encyclopédiques qui s'y déploient ne peuvent pas être attribués au robinson, ils sont référés au seul narrateur. C'est dans *Dans le grand désert* que ces descriptions sont les plus nombreuses. Elles sont souvent constituées d'une énumération substantivale, chaque nom étant suivi d'une ou plusieurs expansions :

---

57 Jacques Meunier cite ce passage de la *Leçon Inaugurale au Collège de France* de Roland Barthes : « La littérature prend en charge beaucoup de savoirs. Dans un roman comme *Robinson Crusoé*, il y a un savoir historique, géographique, social (colonial), technique, botanique, anthropologique (Robinson passe de la nature à la culture). Si, par je ne sais quel excès de socialisme ou de barbarie, toutes nos disciplines devaient être expulsées de l'enseignement sauf une, c'est la discipline littéraire qui devrait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le mouvement littéraire » (1991 : 55).

58 Dans le troisième chapitre, nous avons distingué le savoir énoncif, qui joue un rôle dans l'intrigue et permet aux personnages d'agir, du savoir énonciatif circulant entre scripteur et lecteur.

59 De telles descriptions interviennent à d'autres reprises dans ce roman, à propos des bolas par exemple, ou de la harpe éolienne : « Vendredi apprit aussi à Robinson à se servir de bolas. Les bolas, très répandues en Amérique du Sud, sont une arme formée de trois galets ronds attachés à des cordelettes réunies en étoiles. Lancées adroitement, elles tournoient comme des étoiles à trois branches, et dès qu'elles sont arrêtées par un obstacle, elles l'entourent et le ligotent solidement » (p. 70).
Le terme décrit est signalé par l'emploi d'italiques.

(79) D'autres oiseaux apparurent bientôt : des cacatoès au plumage noir et à queue jaune qui déchiquetaient l'écorce des eucalyptus en quête de larves ; des cacatoès gang-gang qui se balançaient dans les fleurs, des lantaniers et des pinsons au plumage vivement irisé qui s'ébrouaient dans les eaux peu profondes de la crique. (p. 16)

Le tout annoncé par le thème-titre *oiseaux* est aspectualisé en sous-parties : *cacatoès*, *cacatoès gang-gang* et *pinsons*, chacune étant affectée de propriétés et de prédicats fonctionnels. L'objectif semble d'introduire un lexique spécialisé pour faire connaître la faune australienne au lecteur.

(79) s'intègre bien dans le récit, ce qui est moins le cas pour (80) :

(80) Au milieu du bassin, trois créatures des plus étranges s'ébattaient joyeusement dans l'eau. La fillette les observa avec effarement tant elles semblaient sorties d'un autre monde, puis elle courut sans bruit éveiller son frère.
Et bientôt le frère et la sœur regardaient à travers les joncs les jeux des ornithorynques.
Ils étaient trois : le père, la mère et le rejeton déjà à moitié adulte. Les adultes avaient bien vingt pouces de long. C'étaient des animaux à quatre pattes, couverts de fourrure et affublés d'un énorme bec de canard. Mammifères aquatiques, tout droit surgis de la préhistoire, leurs pattes étaient palmées, ils pondaient des œufs, et le lait dont la femelle nourrissait ses petits n'était pas expulsé par ses mamelles mais par les pores de sa peau. Amphibiens munis de défenses empoisonnées, des pointes que le mâle avait dans le creux de ses pattes arrière. Pas étonnant que les enfants restassent bouche bée. (p. 109-110)

Introduite au moment où les animaux sont observés par les enfants, cette description en dit cependant beaucoup plus que ce qu'ils peuvent percevoir à l'œil nu et que ce qu'ils savent. Les ornithorynques, traités comme ayant un ancrage référentiel précis, sont décrits en fait comme des représentants de la classe des mammifères, de celle des amphibiens. Une telle description, faite à l'imparfait pour être mieux assimilée au récit, paraît en fait peu « naturelle » et serait sans doute plus acceptable au présent. Jean-Michel Adam et André Petitjean, analysant de pareils exemples chez Jules Verne, soulignent :

> *Généralement à l'imparfait, ces descriptions sont cependant ambiguës dans la mesure où les prédicats spécifiques qu'elles énoncent peuvent être interprétés comme des prédicats de classe.* (1989 : 31)

C'est bien à des descriptions de ce type que l'on a affaire dans *Dans le grand désert*. Le savoir encyclopédique n'y est pas toujours bien absorbé par la fiction et, de toutes les robinsonnades, c'est celle qui affiche le plus son aspect mathésique, son souci encyclopédique, celle où les descriptions sont les plus présentes et les plus longues, les termes savants les plus nombreux. Le plus bel exemple est sans doute cette évocation

d'une vallée découverte à la fin du roman par les deux jeunes occidentaux :

(81) Puis ils avaient remarqué les oiseaux. Il y en avait partout, dans l'eau et les roseaux, dans les arbres et le ciel. Et ils n'étaient pas farouches du tout. Les enfants les observèrent, se promenèrent parmi eux avec un émerveillement qui allait croissant à mesure que les jours passaient.

Ils virent les canards mandarins, ces canards qui nichent dans les arbres et emmènent leurs petits jouer dans l'eau en les prenant par la peau du cou, comme une chatte ferait de ses chatons. Et les foulques sans queue des marais qui picorent les céleris sauvages, juchées sur des radeaux qu'elles ont construits elles-mêmes. Et les oiseaux serpents avec leurs longs cous élastiques et leurs becs aussi effilés qu'un poignard. Ils virent les *jacaras* — les légendaires oiseaux-Jésus — marcher sur les flots, leurs pattes aux ongles démesurément longs prenant appui sous l'eau sur les feuilles fragiles des lis comme sur les pierres d'un gué. Ils virent des grèbes et des canards zèbres, des butors et des pélicans. Enfin, un après-midi, ils assistèrent à la danse des brolgas.

Ils cherchaient un endroit pour établir leur campement quand Peter les vit : un groupe de huit ou neuf oiseaux élancés, élégants, d'un gris d'argent et pourvus d'un long bec, qui se tenaient majestueusement sur une patte au bord de l'eau. Les enfants les regardaient mais ils ne perçurent aucun signal. Pourtant, comme s'ils obéissaient à un ordre clairement donné, les brolgas s'animèrent soudain et formèrent un cercle gracieux. Un oiseau s'avança au centre du cercle pour conduire la danse rituelle. Ouvrant grand ses ailes, il exécuta une majestueuse pirouette, un quadrille au lent tempo. Les autres suivirent son exemple. D'un pas de rêve, à une cadence parfaite, ils paradèrent solennellement autour du cercle, ouvrant et fermant leurs ailes au son d'une invisible musique. La danse dura presque dix minutes puis, soudain, prit fin. Comme s'ils obéissaient à un autre signal, les brolgas brisèrent le cercle, s'éparpillèrent et reprirent leur faction sur une patte, perdus dans la contemplation de l'eau de la lagune. Les enfants passèrent à moins de six pieds d'eux mais pas un seul ne daigna tourner la tête.

Et les oiseaux de la forêt étaient aussi étranges et aussi merveilleux que les oiseaux des lagunes.

Les enfants ne se lassaient pas de les observer. Ils virent les grives draines enterrer leurs récoltes : enfermer dans les troncs d'arbres des larves et se constituer ainsi un garde-manger pour plus tard. Et les faucons réchauffer leurs nids et amener les œufs jusqu'à la température voulue pour l'éclosion. Ils virent les oiseaux-bouchers approvisionner leurs étalages en empalant des coléoptères vivants, des vers et des oisillons sur les épines des gommiers. Et les oiseaux de paradis orner leurs nids semblables à des bols avec les dépouilles de peaux de serpents.

A chaque lever et à chaque coucher du soleil les chants des oiseaux devenaient presque assourdissants. C'était une cacophonie ininterrompue d'où émergeaient des notes claires et limpides, bizarres ou discordantes. Il y avait les douces cadences des oiseaux-pilotes mêlées aux hurlements de loup des oiseaux-soldats ; la basse des tarins et les ciseaux de verre des oiseaux-rémouleurs. Et pendant la nuit même, des bruits étranges circulaient parmi les arbres blanchis par la lune. Le meuglement du butor, le jappement de la chouette aboyeuse, le rire de l'oiseau fou et, dominant tout, le cri de cauchemar du scythrops, ce cri démoniaque qui provoquait la fuite éperdue des rôdeurs aquatiques, signalant ainsi leur présence à l'oiseau en chasse.

Non moins étranges et merveilleux que les oiseaux étaient les arbres de la forêt avec leurs lianes et leurs fleurs parasites.

La forêt avait d'abord un peu effrayé les enfants. Elle était si énorme, si sombre avec cette odeur d'humus, ces troncs qui s'élevaient jusqu'au ciel et ces plantes étranges, limon à moitié pourrissant dans un enchevêtrement diabolique. D'abord ils s'étaient cantonnés à

> la lisière de la forêt, semée de buissons roussâtres et de bois de cœur d'un vert émeraude puis, devenant plus hardis, ils poussèrent plus avant, et là, les sycomores luttaient avec les tulipiers et les caneficiers plongeaient profond dans le sol leurs racines riches en quinine. Enfin ils osèrent s'aventurer jusqu'au cœur de ce sauvage pays des merveilles.
> Le centre de la forêt était un fantastique champ de bataille où les lianes et les plantes rampantes étouffaient les arbres et où les cadavres des vaincus se décomposaient sur le sol humide. Les arbres se dressaient désespérément vers le ciel et le soleil vivant. Mais autour d'eux rôdait la mort, les lianes rapaces qui suçaient la sève de leurs racines et les étouffaient de leurs tentacules semblables à des tourniquets dans un étau de plus en plus serré. Et mêlés aux lianes rapaces, il y avait des jikkas : ces plantes sans queue ni tête ni racines, véritables serpents végétaux, qui poussent à une vitesse incroyable, par n'importe quel bout, et enveloppent de leurs bras de vampires tout ce qu'elles rencontrent.
> Mais les enfants s'en aperçurent vite, ce charnier végétal n'était pas dépourvu de beauté. Ils virent des mousses géantes aux feuilles curieusement dressées vers le ciel comme les andouillers d'un daim. Et les lis des rochers aux clochettes aussi blanches que de la neige pure. Et des orchidées aux formes arachnéennes qui se balançaient dans les sous-bois sombres. Ils errèrent à travers de tortueuses galeries, sous les voûtes desquelles le soleil n'avait jamais pénétré. Ils respirèrent l'odeur de l'humus riche et humide pour qui le souffle d'un vent chaud était une caresse inconnue. Au début toutes ces choses les avaient remplis de crainte et d'étonnement mais, bientôt, après trois ou quatre jours d'exploration, comme là-bas dans le désert, ils firent de la forêt leur maison.
> Ils observèrent le manège du fourmi-lion tapi dans son antre, au fond du petit cratère mortel où sa proie viendrait s'enliser et mourir. Et celui de l'araignée pêcheuse qui laissait pendre son fil enduit d'une salive parfumée et gluante puis, quand la victime avait mordu à l'hameçon, rembobinait la ligne à toute vitesse. Ils virent la mante religieuse, aux allures de phasme, et le casoar en habit bleu et pèlerine rouge. Enfin, au cours de leur troisième journée dans la vallée, ils rencontrèrent le koala. (p. 124-127)

Cette très longue description illustre bien la propension « horizontale » à l'exhaustivité que souligne Philippe Hamon (1981 : 61) à propos du projet descriptif. On a l'impression que le descripteur veut épuiser le réel dans le texte, en y inscrivant tout le vocabulaire de la faune et de la flore tropicales. Si la progression des enfants est le prétexte à décrire, on voit que la quantité et la nature des informations apportées ne peuvent être que du fait du narrateur. Ce passage, très structuré, évoque successivement d'abord les oiseaux des lagunes, la danse de certains d'entre eux, les brolgas, puis les oiseaux de la forêt, leurs habitudes et leurs chants. Enfin, après les animaux, les végétaux sont décrits, avant un retour au règne animal avec l'évocation des insectes. On retrouve au sein de cette description les procédés évoqués plus haut : les termes savants ou indigènes, très nombreux, sont en général suivis d'un développement explicatif ou définitionnel, le descriptif affiche parfois nettement sa fonction informative par un passage de l'imparfait au présent. Il est évident qu'une telle description n'est pas que mathésique, point sur lequel nous reviendrons un peu plus loin.

1.3.2.2. Descriptions actoriales

Quand les descriptions sont attribuables au personnage, deux cas se présentent dans le corpus étudié : soit le descripteur a des compétences limitées, voire inexistantes, soit il est compétent et investit son savoir dans la description.

Dans deux romans, le personnage est présenté comme ayant des savoirs limités, et ces limites sont soulignées, comme s'il s'agissait de manifester un refus du mathésique et du didactique. Ceci est conforté par le fait que le narrateur n'apporte pas au jeune lecteur l'information manquante, c'est le point de vue du personnage qui domine. Ainsi, dans cet exemple tiré de *L'Oiseau de mer*, Hélène décrit des arbres sans qu'un thème-titre précis apparaisse :

(82) Elle remarqua que les arbres n'étaient pas les sapins de Douglas qu'elle avait l'habitude de rencontrer chez elle. Leurs aiguilles étaient plus jaunâtres, et leur écorce différente. Devant cette espèce inconnue elle se sentit plus étrangère que jamais dans le paysage. (p. 71)

Un phénomène semblable est observable dans ces deux extraits de *Prisonnier des grands lacs* :

(83) Du vert. Du vert partout. La forêt était composée de pins et des sapins, de buissons bas, çà et là, et d'herbe épaisse. Brian était incapable de donner un nom à cette végétation, excepté pour les conifères et quelques arbres couverts de feuilles qui pouvaient être des peupliers. Il en avait vu à la télévision, dans des documentaires sur la flore des montagnes. (p. 47)

(84) Dans les arbres, les oiseaux chantaient à tue-tête. Il en reconnut quelques-uns : un rouge-gorge, des mésanges. D'autres lui étaient parfaitement inconnus, comme ces oiseaux rouge orangé à gros bec, perchés en groupe sur un pin. (p. 69)

(85) Avec précaution, il se mit à gratter et à creuser jusqu'à une dizaine de centimètres environ et découvrit tout à coup une sorte de petite cavité, dans le sable humide et chaud. Là, il y avait des œufs. Beaucoup. Presque parfaitement ronds, de la taille d'une balle de tennis.
Alors, Brian éclata de rire. Il avait résolu l'énigme !
Une tortue ! il avait vu à la télévision une émission sur les tortues de mer qui venaient à terre pour pondre ; elles creusaient un trou et y déposaient leurs œufs. (p. 111)

L'absence de savoir, ici aussi, se lit dans l'impossibilité, non de décrire, mais de nommer avec précision l'objet décrit. Dans les deux cas où Brian peut nommer les objets décrits (le peuplier, la cachette de la tortue), l'origine de ses connaissances est soulignée : la télévision et non les livres, ce qui témoigne d'un souci, dans cette

robinsonnade, d'être au plus près des adolescents contemporains, sans doute tendanciellement plus téléspectateurs que lecteurs. Le refus de l'intrusion mathésique narratoriale est constante dans ce roman. Ce n'est que dans l'épilogue que le lecteur se voit délivrer le nom de certains objets non identifiés lors de l'aventure, une fois que Brian a effectué des recherches pour combler ses lacunes :

(86) Il se posait beaucoup de questions sur ce qu'il avait vu là-bas, et essayait d'y répondre. Il découvrit ainsi que les « tord-boyaux » étaient en réalité des aronia qui donnaient une excellente gelée. Les arbustes dans lesquels se cachaient les oiseaux étaient bien des noisetiers. Quant aux lapins, il s'agissait de lapins de garenne et de lièvres. Les oiseaux étaient des grouses, appelées aussi poules folles par les trappeurs, à cause de leur stupidité — Brian pensait qu'elles portaient bien leur nom. Quant aux petits poissons, il s'agissait de poissons-lunes et de perches. (p. 216)

La mise en scène d'un robinson parfois incapable de décrypter le monde naturel a deux fonctions : souligner l'étrangeté de cet univers pour l'adolescent des villes, manifester le refus d'une littérature pour la jeunesse trop évidemment didactique. En cela *Prisonnier des grands lacs* et *L'Oiseau de mer* se démarquent nettement des textes du XIXe siècle et n'ont rien de commun avec *Le Robinson Suisse* par exemple, selon Jacques Dubois réduit à

> *un plaisant décor à l'intérieur duquel un état du savoir se voit transmis d'une génération à l'autre, du père vers les fils.* (1999 : 27)

Les Naufragés du Moonraker et *Ma montagne* présentent un autre traitement du savoir actorial dans la mesure où certains de leurs personnages disposent des connaissances nécessaires pour prendre en charge des descriptions mathésiques. Voici deux exemples tirés du premier de ces romans :

(87) — On dirait un totem indien, finit par dire Cat en avançant de quelques pas. — Non, dit Gray. C'est maori. Regarde cette volute, là, vers le bas, tu vois ? Et ces spirales gravées, c'est typiquement maori, tout ça, c'est ce qu'on voit sur des quantités de constructions de mon peuple. Le lézard, là, au centre, tu le vois ? C'est Whiro. Il incarne le mal et la mort. Et là, tout en haut, ce visage d'homme qui tire la langue, c'est maori. (p. 208)

(88) Des maï-maï, c'est ça ? Oui, ce sont des abris de fortune, aux parois de branches et de broussailles, et recouverts d'un toit d'herbe. Ils ne sont fermés que sur trois côtés. Devant la façade ouverte au grand air, on allume un feu. On est assez bien protégé du froid, dans un maï-maï. (p. 139-140)

Gray, qui est métis et a une mère maorie, décrit les objets appartenant à cette culture

et en même temps apporte des informations sur eux. Le narrateur délègue ainsi le savoir à un personnage spécialiste, qui intervient au cours de dialogues, ce qui a pour effet de motiver la description[60], de la rendre moins artificielle[61].

Dans *Ma montagne,* Sam Gribley qui raconte son aventure à la première personne est un robinson volontaire, qui a préparé son expédition et continue de se perfectionner par des lectures[62], si bien que, présenté comme quelqu'un d'instruit, il peut se permettre de se livrer à quelques descriptions informatives, souvent faites au présent :

(89) La majeure partie était plantée d'érables et de hêtres, quelques pins, des cornouillers, des frênes ; et par-ci par-là un majestueux hickory. (p. 35)

(90) J'ai bondi, glissé, et me suis retrouvé le nez dans un tapis de « dents de chien ». Vous les reconnaîtriez n'importe où après les avoir vues une ou deux fois aux Jardins Botaniques et dans des livres en couleurs sur les fleurs. Ce sont des petits lis jaunes au bout de longues tiges minces avec des feuilles ovales mouchetées de gris. Mais ce n'est pas tout. Elles ont des bulbes d'un goût délicieux. (p. 41)

(91) Je mangeais de la venaison fumée, des repas de noix et des baies d'aubépine. Les baies d'aubépine ont un petit peu le goût de pomme. Elles sont plus petites et plus sèches que les pommes. Elles contiennent aussi de grosses graines. Le buisson d'aubépine est facile à reconnaître parce qu'il a de grosses épines rouges et brillantes. (p. 130)

Les descriptions, qu'elles soient le fait du narrateur ou d'un personnage, ont une fonction mathésique très perceptible dans *Ma montagne, Dans le grand désert* et, dans une moindre mesure, dans *Les Naufragés du Moonraker* et *Vendredi ou la Vie sauvage.*

---

60 Ce procédé est signalé par Adam et Petitjean (1989 : 27) comme utilisé par les écrivains réalistes pour « naturaliser » l'insertion de la description dans le texte narratif.

61 Un autre personnage du roman est également spécialisé : Omar Chance, qui connaît bien l'archipel des Auckland. Mais ses interventions sont plus informatives que descriptives : « Un flocon de neige. De la neige. Il neigeait !
— Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? s'étonna-t-il à voix haute. De la neige ? Un quatorze mai ?
— Eh oui, lui dit Omar Chance. Au cas où tu l'aurais oublié, c'est l'hiver, ici, qui commence. A Boston, c'est peut-être le printemps, mais tu en es loin, mon gars. Ici, on est dans l'hémisphère Sud, ça ne te dit rien ? Les Auckland, c'est déjà presque l'Antarctique, figure-toi » (p. 94).
« Le premier jour après votre départ, justement, interrompit soudain Chance, j'ai essayé de me souvenir. Le capitaine Laws m'avait montré les cartes du secteur, avec les Snare et les Auckland. Je me souviens qu'il avait dit, comme ça, en passant, (il se frottait le front au niveau des sourcils), que les Auckland sont des îles volcaniques, d'environ vingt-quatre milles de long, du nord au sud, et par endroits d'à peine trois milles de large. Il ajoutait que ces îles ne sont pas habitables. « Inadaptées à la vie humaine », je crois qu'il disait. Ou quelque chose comme ça » (p. 179-180).

62 Sam est un grand lecteur, comme l'indiquent ces phrases : « D'après un livre sur la façon de survivre en pleine nature que j'avais lu à la bibliothèque de New York, c'était comme ça qu'on fabriquait ses hameçons » (p. 18).
« Melle Turner a été contente de me voir. Je lui ai dit que je voulais quelques livres sur les rapaces et les faucons, et elle m'en a trouvé, pourtant elle ne disposait pas de grand-chose sur le sujet » (p. 53).

Les trois autres romans ne mettent en avant ni les savoirs d'un narrateur omniscient, ni ceux des personnages et se démarquent ainsi de la tradition didactique du genre.

1.3.3. Fonction évaluative des descriptions

Les passages descriptifs, comme nous l'avons déjà souligné, sont attribuables soit au narrateur soit aux personnages et ils sont donc orientés : nécessairement frappés de subjectivité, ils donnent à voir d'une certaine manière les objets qu'ils prennent en charge. Nous nous proposons de classer les descriptions spatiales selon leur orientation positive, négative ou ambivalente, de manière à repérer si cette orientation repose sur certains traits récurrents, que ce soit d'un roman à l'autre ou au sein du même roman.

Comme pour l'énumération précédemment, nous présentons d'abord un corpus d'extraits pour ensuite en dégager les constantes sur le point étudié.

1.3.3.1. Descriptions orientées positivement

(92) C'était **très joli.** Il y avait là des choses tout à fait inconnues à découvrir. Mais tout baignait dans un brouillard confus vert et bleu, alors que lui était habitué au gris et au noir de la ville. A la circulation, aux conversations des gens. Au bourdonnement incessant et aux plaintes d'une grande cité.
Ici, au début, tout était silencieux. Ou du moins, le paraissait. Mais lorsque Brian se mit à écouter, il entendit des milliers de bruits. Des sifflements et des craquements, des chants d'oiseaux, des vrombissements d'insectes, des bruits d'éclaboussure lorsque les poissons sautaient. Il y avait beaucoup de bruits ici, mais des bruits que Brian ne connaissait pas. Les couleurs aussi étaient nouvelles pour lui. (*Prisonnier des grands lacs* : 48-49)

(63) En outre elle paraissait **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 que perçait une grotte mystérieuse et qui offrait un point de vue **magnifique** sur tout l'horizon. (*Vendredi ou la Vie sauvage* : 16)

(93) Au fur et à mesure que la lumière se faisait plus vive, le bush, au-delà du vallon, se parait de couleurs éclatantes : jades et émeraudes, blancs et verts, violets, écarlates et ors. Pas un désert comme celui que représentent les images d'Epinal mais une solitude fleurie d'eucalyptus, de lantaniers, de brigalows et de gommiers. Les cimes des eucalyptus s'illuminèrent d'abord ; arbres immenses, hauts de deux cents pieds, vestiges de forêts de l'Antiquité, aux troncs d'un blanc squelettique et aux feuilles huileuses qui remuaient déjà pour esquiver les rayons du feu du soleil. Puis la lumière d'or descendit d'un degré et se répandit sur les lantaniers en fleur et sur les brigalows ébouriffés, entrelacés dans une rivalité séculaire. Puis ce fut le tour des gommiers ridés et rugueux, l'arbre qui est aussi dur que la peau parcheminée du rhinocéros, l'arbre qui jamais ne meurt (au dire des aborigènes), aux fleurs plus **merveilleusement odorantes** que les fleurs d'oranger. Enfin

la lumière d'or inonda la saillie rocheuse et se répandit sur les enfants encore endormis. (*Dans le grand désert* : 14-15)

(94) Bientôt le terrain devint incroyablement accidenté, coupé de failles et de crevasses, comme si un géant furieux armé d'une hache s'était servi du sommet de la colline comme d'un billot. Entre les failles d'étranges couleurs luisaient : le rouge sombre des grenats, la flamme jaune des topazes, le blanc des adulaires et, plus rarement, les béryls mouchetés de bleu et de vert. Richesses vierges, inconnues, non exploitées ; bijouterie de gemmes semi-précieuses. (*Dans le grand désert* : 116)

(95) Tout était blanc, propre et **magnifique**. le ciel était bleu, bleu, bleu. Le bosquet de sapins du Canada était bordé d'une dentelle de neige, le pré était moelleux et blanc, et la gorge scintillait de glace. C'était si beau et si calme que j'ai éclaté de rire tout fort. (*Ma montagne* : 9)

(96) Deux rochers en sentinelles, ruisselants d'humidité, ornés de fleurs, de fougères, de mousses, de mauvaises herbes — tout ce qui adore l'eau — montaient la garde devant une source de la taille d'une baignoire.
« Comme tu es **mignonne** », j'ai dit, affalé sur le ventre, et puis j'ai plongé mon visage dedans pour boire. L'eau était comme du verre, et dedans il y avait des petits insectes avec des rames. Ils ont ramé autour de moi. Des bestioles ricochaient comme des balles sur la surface de l'eau, ou emportaient une bulle d'air argentée avec elles vers le fond. Ah, et puis j'ai vu une écrevisse. (*Ma montagne* : 44)

La plupart de ces descriptions sont faites du point de vue du personnage, excepté (93) et (94) où la voix du narrateur omniscient se fait entendre. Elles présentent presque toutes un ou des subjectivèmes[63] marquant un jugement de valeur positif, que celui-ci soit esthétique comme en (92), (63), (95), et (96), ou hédonique en (63) (« accueillante ») et (94) (« merveilleusement odorantes »). Souvent ces subjectivèmes sont placés à l'ouverture de la description si bien que celle-ci est orientée globalement dès son ouverture. Certaines isotopies participent également à l'orientation axiologique de la description, et, en l'absence de subjectivèmes, peuvent à elles seules contribuer à l'orientation du passage, comme en (91).

La grille ci-dessous indique quelles sont ces isotopies :

63 Soulignés par nous en caractères gras.

Textes	Isotopie de la couleur	Isotopie de l'éclat	Isotopie de la richesse
(92)	« vert », « bleu » (opposés au gris et noir de la ville), « couleurs »		
(93)	« couleurs », « jades », « émeraudes », « blancs », « verts », « violets », « écarlates », « ors », « or » (x2)	« lumière » (x3), « vive », « éclatantes », « jades », « émeraudes », « ors » (x 3), « s'illuminèrent », « rayon », « feu », « soleil »	« jades », « émeraudes », « ors » (x3)
(94)	« couleurs », « rouge sombre », « grenat », « jaune topaze », « blanc », « adulaire », « bleu », « vert »	« luisaient », « grenats », « flamme », « topazes », « adulaires », « béryls », « bijouterie », « gemmes semi-précieuses »	« grenats », « topazes », « adulaires », « béryls », « richesses », « bijouterie », « gemmes semi-précieuses »
(95)	« blanc » (x2), « bleu » (x3)	« scintillait », « glace »	
(96)		« ruisselants », « verre », « bulle d'air », « argentée », « eau »	

Couleur, éclat et richesse positivent la description de la nature en renvoyant à une nature luxuriante et généreuse et ce sont les deux extraits du même livre *Dans le grand désert*, (93) et (94), qui se présentent comme les plus redondants de ce point de vue.

Une autre manière de marquer la richesse est le recours à l'énumération, l'accumulation, comme cela est manifeste en (92) (« des milliers de bruits » + énumération), en (93) (énumérations de couleurs et de noms d'arbres) et en (94) (énumération de pierres semi-précieuses). Certains textes cumulent subjectivèmes, plusieurs isotopies et énumérations, ce qui renforce leur orientation : c'est le cas en particulier de (93) et de (94), les deux descriptions de *Dans le grand désert*. Dans ce dernier roman, nombre de descriptions sont tellement expansées et marquées positivement qu'elles semblent être à la gloire d'un ordre naturel suprême. Philippe Hamon souligne en effet que

le spectacle d'une profusion, ou simplement d'une rationalité naturelle, d'une classification ou d'un ordre quelconque, peut faire de la description de cet ordre une louange, une action de grâce. L'esthétique (le spectacle), l'épithétique (les mots « pittoresques »), le thétique (la description « pose » les choses de façon autorisée et autoritaire) se confond ici avec l'éthique. Un actant supplémentaire est alors présent, un Destinateur, Dieu, la Nature, ou quelque donateur plus ou moins collectif ou anonyme, ou quelque grand « metteur en scène » premier. (1981 : 70)

Contrairement aux portraits qui peuvent être évolutifs, les descriptions de paysages restent stables. En général, si elles sont orientées positivement au début du roman, elles n'évoluent pas par la suite. La nature est ainsi associée à des valeurs esthétiques et hédoniques dans *Prisonnier des grands lacs*[64], *Vendredi ou la Vie sauvage*, *Ma montagne et Dans le grand désert*, ces deux derniers romans étant sans doute les plus abondants en descriptions positives.

1.3.3.2. Descriptions orientées négativement

Deux romans décrivent une nature hostile ou peu accueillante : *L'Oiseau de mer* (extraits 97 à 101) et *Les Naufragés du Moonraker* en (102) et (103). Il est à noter que ces deux robinsonnades sont localisées approximativement dans la même partie du monde : la Nouvelle-Zélande et les Auckland sont proches et ne bénéficient ni d'une végétation remarquable ni d'un climat particulièrement favorable à l'homme.

(97) Elle était sur le rivage abrité d'une baie, ou peut-être à l'embouchure d'une rivière. La plage prenait brusquement fin, obstruée par un énorme rocher d'un seul bloc, un monolithe. La veille au soir, le brouillard lui en avait caché le sommet. Le monolithe, dressé à la verticale, ressemblait à une forteresse médiévale. D'un côté, il s'étendait jusque dans l'eau et, de l'autre, il était relié à la montagne par une chaîne de rochers formant des corniches et des tourelles. La comparaison avec un château ne s'arrêtait pas là. La plage était peuplée de silhouettes sombres. Pendant des siècles, de longs blocs de pierre étaient tombés du solide rempart et se tenaient maintenant debout au bas de ce mur. Comme des soldats alignés pour la revue.

---

64 Par exemple, dans *Prisonnier des grands lacs*, la beauté du paysage est plusieurs fois soulignée : « Il ramena brusquement ses pensées vers le lac. Sous ses yeux le paysage était de toute beauté. Une beauté presque inimaginable.
Le soleil faisait exploser le ciel dans un feu d'artifice aux couleurs du couchant. Comme Brian aurait voulu pouvoir partager cette beauté avec quelqu'un !
Mais même seul, c'était splendide » (p. 188).
« Brian s'absorba dans la contemplation de ce paysage sublime.
Il était si beau qu'il semblait presque irréel. De son perchoir, Brian voyait non seulement le lac mais une partie de la forêt, formant à ses pieds un immense tapis vert. Partout, la vie se manifestait. Des oiseaux, des insectes, qui bourdonnaient, chantaient. Sur l'autre rive, un autre rocher imposant surplombait l'eau, portant à son sommet un pin rabougri qui s'était débrouillé pour trouver un peu de terre et avait poussé, tout courbé et noueux. Sur l'une des branches se tenait un oiseau bleu avec une crête et un bec pointu : un martin-pêcheur » (p. 118-119).

Quand la nuit fit place au jour, les pierres prirent un aspect moins **rebutant.** (p. 26)

(98) Elle se dégourdit et partit à la recherche de baies à l'orée de la forêt. Cela s'avéra particulièrement difficile car la seule surface plane était l'extrémité de l'anse. Tout le reste était presque à la verticale. Le versant de la montagne avait été rongé jusqu'à la ligne de marée, créant un fossé dans lequel s'élevait un talus de trois ou quatre mètres de haut composé d'un enchevêtrement de bois mort et de cailloux. Certaines branches de cèdres et de sapins jetaient, entre ce talus et la fin de la forêt, des ponts sous lesquels de petites plantes se laissaient à peine apercevoir. Il y avait des ronces et quelques rares buissons de myrtilles. (p. 29-30)

(99) Quand elle se réveilla, le ciel était gris et un **terrible** vent froid soufflait en faisant crépiter l'eau de la baie. Les vagues mugissaient sur la plage et en allant chercher des palourdes dans le petit bassin, Hélène sentit le picotement glacial du crachin. (p. 70)

(100) Les grosses vagues roulaient sur la baie en convergeant vers le talus. Plusieurs heures après le début de l'assaut, quand le ciel s'assombrit, la marée tomba. Le résultat de la tempête sur l'amas de bois mort était impressionnant. Des arbres, arrachés de l'endroit où ils étaient couchés, à moitié ensevelis dans le sable, se mettaient à tournoyer.
De la forêt, Hélène observait les nouveaux paysages fabriqués par la mer. Des îles et des promontoires de bois échoués émergeaient à chaque retrait des vagues, puis tout s'effaçait quand l'eau revenait en un bouillonnement menaçant de jugement dernier. (p. 167-168)

(101) Aux premières lueurs de l'aube, il y eut une fragile accalmie. Hélène se tenait sur la nouvelle lèvre du talus, sous la pluie. La marée basse donnait au ressac un aspect apaisé, feutré. Les grosses vagues ne pouvaient plus atteindre l'amas de bois mort.
En bas, la plage de boue jaune était **hideuse**. Les vestiges de la portion de talus effondrée n'étaient plus qu'une étendue couverte de racines dénudées, de galets et d'arbres fracassés. De **tristes** petits roulis erraient ici et là à travers ce **désastre**. (p. 168-169)

(102) Après avoir ramé ferme durant plus de douze heures d'affilée, ils firent une **triste** découverte. Ce n'était pas une île qu'ils venaient d'atteindre, comme ils l'espéraient depuis des heures, mais un ensemble de récifs, dont certains se hérissaient, abrupts, comme des crocs acérés.
Cat contempla ces silhouettes **hostiles** qui se découpaient sur le ciel sombre. Des à-pic raboteux, des arêtes vives sous tous les angles. Pas de rivage. Pas de plage où accoster. (p. 92)

(103) Comment pouvait-il exister un monde aussi uniformément gris ? Grise était la mer, indéfiniment, jusqu'à l'horizon, et gris les remous qui l'agitaient sans trêve. Dans un ciel de plomb et d'ardoise, le soleil lui-même, voilé à jamais, n'offrait qu'une lumière de grisaille. Des oiseaux gris y tournoyaient, des pétrels, décida Cat — indiscutablement des pétrels. (p. 149)

Soit le paysage décrit constitue l'environnement habituel, soit il s'agit de l'évocation des effets d'une tempête, en (100) et (101). Quelques points communs dans la manière d'orienter négativement la description des paysages naturels sont à relever. Tout

d'abord, presque tous les extraits présentent au moins un subjectivème indiquant l'évaluation négative du paysage par le descripteur (souvent le personnage). Ensuite, à l'emploi de ce subjectivème s'ajoute la présence récurrente de certaines isotopies contribuant à créer un univers triste et sans vie, comme la grille ci-dessous le montre :

Textes	**Isotopie du minéral**	**Isotopie du dénuement**	**Isotopie de la grisaille**
(97)	« rocher », « bloc », « monolithe » (x2), « chaîne de rochers », « longs blocs de pierre », « pierres »		« sombres » , « brouillard »
(98)	« cailloux »	« bois **mort** », « **quelques** branches de cèdres et de sapins », « de **petites** plantes se laissaient **à peine** apercevoir », « ronces », « **rares** buissons de myrtilles »	
(99)			« gris »
(100)		« bois **mort** », « bois **échoués** »	« s'assombrit »
(101)	« boue », « galets »	« racines **dénudées** »	
(102)	« récifs », « à-pic raboteux », « arêtes vives »		« sombre »
(103)	« plomb », « ardoise »		« gris » (x4), « plomb » , « ardoise », « grisaille »

De tels univers, où les pierres dominent et où les plantes sont rares, où le ciel est souvent gris, contrastent avec les paysages exubérants, riches en faune et en flore et colorés, relevés dans le paragraphe précédent. Selon les textes, d'autres isotopies se joignent à celles présentées dans la grille pour orienter négativement la description :

— enfermement dans le texte (97) (« obstruée », « forteresse », « tourelles », « rempart », « mur ») ;

— violence en (100) (« assaut », « tempête », « arrachés », « bouillonnement menaçant de jugement dernier ») et en (101) (« effondré », « fracassé ») ;

— hostilité en (102) (« se hérissaient », « comme des crocs acérés », « hostiles », « raboteux »).

La métaphore du jugement dernier en (100), par sa connotation religieuse, renvoie à l'idée d'une nature toute puissante, à l'image de Dieu, fréquente dans les robinsonnades du 19e siècle. Les scènes de cataclysmes naturels y ont en effet souvent pour fonction de souligner non seulement le courage et l'opiniâtreté du robinson qui doit tout reconstruire après le passage de l'ouragan ou de la tornade, mais aussi l'humilité de l'homme face à la toute-puissance divine.

1.3.3.3. Descriptions ambivalentes

Trois cas différents se présentent.

Tout d'abord, un lieu peut être dépeint comme présentant à la fois des traits positifs et des traits négatifs. C'est le cas de l'île Enderby dans *Les Naufragés du Moonraker* :

(104) Ils avaient pris l'habitude de se rendre régulièrement sur l'île Enderby, et Cat **aimait** ces expéditions. C'était une petite île voisine, au nord de l'île principale. Contrairement à sa grande sœur au relief tourmenté, Enderby n'offrait que des reliefs modestes, recouverts de broussailles partout où le sol comportait un peu de terre, et non pas seulement du sable. C'est pourtant sur les dunes de sable qu'ils repérèrent pour la première fois des lapins , et Kell, qui songeait à l'hiver prochain bien qu'on ne fût encore qu'au printemps, parla immédiatement d'élevage et de clapiers.
Le sud de la petite île était hérissé d'orties. C'est dans ce secteur qu'ils découvrirent du chou McQuarie et, trouvaille inattendue, quelques pieds de pommes de terre (...).
C'est là, encore, en ce printemps trop bref, qu'ils eurent droit à quelques fleurs sauvages, des pâquerettes et des boutons d'or, rehaussant des tapis de trèfle blanc.
Le nord de l'île était plus escarpé, et sur ces quelques hauteurs pelées ne poussaient guère que des lichens et de rares mousses. (p. 241-242)

Le verbe *aimer* oriente positivement la description, ainsi que l'évocation des animaux et des végétaux trouvés sur Enderby, qui s'oppose par sa richesse toute relative à l'île principale. Par contre, le dernier paragraphe de la description est plutôt orienté négativement (« escarpé », « pelées », « ne... guère que », « rares »). On peut aussi souligner que considérer comme un lieu privilégié ce territoire simplement parce qu'il

abrite quelques lapins et quelques fleurettes et pieds de pommes de terre donne l'échelle de valeurs des naufragés et accentue la rudesse de leur environnement habituel.

Ensuite, l'endroit peut être dépeint à coups de traits négatifs, sans recevoir pour autant une évaluation globale négative. Dans *Ma montagne*, lorsque les effets désastreux d'une période de gel très important sont constatés, une phrase atténue l'aspect négatif en resituant le phénomène dans le cycle naturel des saisons.

(105) La montagne était un vrai gâchis. Des arbres cassés, des branches tombées gisaient partout. Ces ruines m'ont attristé jusqu'à ce que je me dise que tout ceci était déjà arrivé à la montagne depuis des milliers d'années et que les arbres étaient toujours là, tout comme les animaux et les oiseaux. Les oiseaux étaient affamés et beaucoup sont morts. J'ai trouvé leurs petits corps frigorifiés sous les buissons et une mésange à tête noire toute raide dans un creux. Une patte était ramenée sous ses plumes, ses plumes ébouriffées. (p. 174-175)

Enfin, autre possibilité, dans *Prisonnier des grands lacs*, l'évaluation du même phénomène est à la fois négative (d'un point de vue pragmatique) et positive (d'un point de vue esthétique) :

(106) Enfin, le vent souffla vers le lac.
Il y eut des bruits d'eau aspirée, un grondement de tonnerre. Le lac était comme déchiré par les rafales de vent, l'eau claquait violemment en grosses vagues qui se heurtaient les unes les autres avec rage, puis s'élevaient dans le ciel comme une colonne de lumière. C'était **beau et terrible à la fois.** (p. 174)

Ces phénomènes naturels violents permettent donc deux valorisations qui peuvent se présenter ensemble ou séparément. D'un côté, la nature est axiologisée positivement par sa beauté liée à sa puissance (instance esthétique), par l'idée d'éternité associée à celle de cycle. De l'autre, comme cela a déjà été dit dans le troisième chapitre, le robinson est également valorisé par sa résistance, son optimisme, son courage face aux éléments déchaînés (instance éthique).

En conclusion, les descriptions de la nature permettent de caractériser le rapport au savoir dans les robinsonnades contemporaines pour la jeunesse. Certains textes lui accordent une place importante, qu'il soit assimilé à la fiction par une délégation à des personnages dotés de spécialisations (comme dans *Les Naufragés du Moonraker* et *Ma montagne*) ou qu'il soit moins intégré et délivré massivement par un narrateur omniscient (comme dans *Dans le grand désert*). D'autres textes, en cela plus éloignés de la tradition du genre, ne prennent pas comme prétexte la description de la nature

pour délivrer des connaissances sur le monde (*L'Oiseau de mer*), ou, s'ils le font, c'est par quelques interventions narratoriales restreintes (comme dans *Vendredi ou la Vie sauvage*) ou en s'en tenant au point de vue du robinson (*Prisonnier des grands lacs*). On peut donc souligner que, dans l'ensemble, le savoir encyclopédique est moins massivement valorisé dans ces textes que dans les robinsonnades plus anciennes.

A propos de la contribution de ces descriptions à l'orientation axiologique générale des romans, on distinguera deux catégories de textes. Dans la première, la nature est associée à des valeurs esthétiques, hédoniques et aussi pragmatiques, quand de l'énumération de ses richesses est inférable l'aide qu'elle est susceptible d'apporter au robinson dans sa survie. Belle, généreuse, elle peut offrir à l'homme une vie agréable, à condition toutefois qu'elle ne dresse pas malgré tout trop d'obstacles entre le robinson et la jouissance qu'il peut tirer d'elle. Il y a en effet une différence entre la nature de *Vendredi ou la Vie sauvage* et celle de *Prisonnier des grands lacs*. Dans les deux textes, les descriptions soulignent la beauté du paysage, mais alors que, dans le premier, aux valeurs esthétiques s'ajoutent des valeurs pragmatiques et hédoniques (la survie est matériellement facile sur l'île car la nature est prodigue et sans danger), dans le second, l'environnement peut être dangereux et compromettre la survie. La description seule ne suffit pas à axiologiser positivement la nature : le rôle actantiel de cette dernière dans le programme du robinson est aussi à prendre en compte.

La seconde catégorie de textes regroupe ceux où la nature est parcimonieuse, rude, et met le naufragé à rude épreuve. Descriptions et rôle actantiel fonctionnent alors en redondance et le robinson est d'autant plus valorisé qu'il vit dans un environnement hostile.

2. LES TEXTES D'ACTION ET LES DIALOGUES

Les descriptions de personnages et de paysages ne sont pas, dans les robinsonnades, les seuls lieux textuels où les valeurs s'inscrivent de manière privilégiée. Textes d'action et dialogues constituent également des points-clés pour l'axiologisation.

2.1. Les textes d'action

Comme nous l'avons souligné dans le troisième chapitre, les séquences textuelles évoquant la fabrication d'objets ou la matérialisation de certains savoir-faire techniques sont très nombreuses dans les robinsonnades. On y retrouve souvent ce qu'on appelle en psychologie cognitive des scripts, c'est-à-dire des séries d'actions conventionnelles, fixées socialement et culturellement, qui s'enchaînent chronologiquement et correspondent au déroulement d'une activité, comme prendre l'avion, aller chez le médecin, construire une maison. Certaines de ces séquences reviennent d'un roman à l'autre, comme la construction d'un abri, d'un radeau, d'un bateau, d'une arme, la confection d'un feu, d'un garde-manger, d'un ustensile de cuisine. D'autres sont plus spécifiques, par exemple la mise au point d'un four solaire dans *L'Oiseau de mer*[65], le bricolage de lunettes dans *Le Robinson du métro*[66]. Ce sont ces séquences que nous nommons textes d'action[67] et que nous nous proposons d'abord de typologiser telles qu'elles se présentent dans le corpus traité puis d'étudier dans leur fonction axiologisante.

2.1.1. Typologie des textes d'action dans les robinsonnades

Les textes d'action rencontrés dans les robinsonnades sont de deux types : les séquences procédurales et les récits (au sens de séquences présentant une superstructure narrative). Les premières[68], que l'on peut définir comme des successions

---

65 p. 97-102.

66 p. 82-83.

67 Nous nous référons pour cela à l'ouvrage de Françoise Revaz (1997) *Les Textes d'action.*

68 Jean-Michel Adam (1992 : 95) parle à leur sujet de descriptions d'action : pour lui, elles relèvent du prototype descriptif. Pour Françoise Revaz, il s'agit de séquences relevant des textes d'action tels

chronologiques d'actions finalisées par la réalisation d'un objet ou d'une action, se subdivisent elles-mêmes en deux catégories, les textes injonctifs et les relations d'action.

2.1.1.1. Textes injonctifs

Les textes injonctifs, appelés aussi par certains textes instructionnels ou programmatiques, se repèrent surtout dans deux romans, *Ma montagne* et *L'Oiseau de mer*. Dans *Ma montagne*, on trouve en effet quelques passages apparentés à la recette de cuisine, comme le montrent ces deux exemples :

(107) Les moules sont bonnes. Voici quelques notes sur la façon de les préparer.
« Brosser les moules dans l'eau de source. Les plonger dans de l'eau bouillante additionnée de sel. Laisser bouillir cinq minutes, ôter du feu et laisser refroidir dans le jus. Décoquiller. Déguster avec de la pâte de gland parfumée d'une pointe d'ail, et servir accompagné de pommes vertes. » (p. 91)

(108) Les grenouilles étaient un de mes plats favoris et j'ai découvert que je pouvais les préparer d'un tas de façons différentes ; mais j'ai fini par aimer la soupe de grenouilles préparée de cette façon-ci :
« Nettoyer, dépouiller et faire bouillir les grenouilles jusqu'à ce qu'elles soient tendres. Ajouter des oignons sauvages, et aussi des bulbes de nénuphars et des carottes sauvages. Epaissir avec de la farine de glands. Servir dans une carapace de tortue. » (p. 77)

Si le nom du plat et la liste des ingrédients n'apparaissent pas formellement en titre et en rubrique séparée comme dans une recette véritable, ces lignes présentent bien l'énumération des actions menant à la réalisation d'un plat, à l'infinitif jussif et sans sujet déterminé, comme il est de mise dans ce type d'écrit. Les guillemets utilisés dans les deux exemples indiquent la citation : ces recettes sont présentées par le narrateur comme des notes prises au cours de son aventure.

Dans *L'Oiseau de mer*, c'est un passage fort semblable à une notice de fabrication qui ouvre le douzième chapitre :

(109) Posez sur le sol deux planches recourbées l'une à côté de l'autre.
Sciez et aplanissez un bout de chaque planche.
Couchées l'une à côté de l'autre, et pas encore assemblées, leurs extrémités ressemblent à la langue fourchue d'un dragon.
Mettez les deux planches debout, les extrémités sciées l'une contre l'autre, pour former

---

qu'elle les définit dans l'ouvrage cité ci-dessus, où elle manifeste la volonté d'affiner l'opposition description/action.

> un grand U. Et voilà ! Les planches forment une élégante courbe qui tend vers le haut une membrure.
> Sculptez une poutre assez longue qui constituera la poupe et la proue de ce bateau en chantier. Fixez, perpendiculairement à la poutre, les deux planches de la membrure. A présent, les deux extensions de la poutre ressemblent à une paire de bras.
> Deux par deux, ajoutez des planches en les faisant aller de la poupe à la proue : le fond se forme et les côtés se gonflent. Les planches doivent être soigneusement ajustées. Elles peuvent soit chevaucher la planche en dessous, soit se coller bord à bord. Puis les flancs montent. Couche après couche, les extrémités du navire grimpent le long de la poupe et de la proue, en formant un croissant de lune ventru, pointu aux endroits qui fendront l'eau.
> A l'intérieur, on rajoute des membrures. Certaines sont courbées sur place, d'autres sont façonnées pour s'ajuster à la coque. Dans cette vieille façon de faire, les membrures ne couvrent pas toujours la distance allant de la quille au bastingage. C'est une méthode pour empêcher les bordages de glisser : il n'y a pas de châssis rigide comme pour les navires d'aujourd'hui. Le bateau n'a pas une vraie charpente. La coque pousse du sol en une forme convenant au constructeur, comme la terre cuite monte sur le tour du potier.
> La consolidation vient après.
> C'est ainsi que l'on a construit les navires commerçants de l'Antiquité, les flottes d'Egypte et de Rome : d'abord la pose de la coque puis celle des membrures.
> Un tel navire demandait moins de bois et les attaches étaient plus petites. Ce qui plut à Hélène comme ça avait dû plaire aux constructeurs de l'ancien temps. (p. 129-131)

Jusqu'au sixième paragraphe, de manière presque systématique, les phrases commencent par un verbe à l'impératif indiquant une action permettant de réaliser un bateau comme le faisaient les Anciens, et le lecteur est surpris de cette brutale intrusion du texte injonctif dans la fiction. Puis, progressivement, à partir du sixième paragraphe, l'impératif est remplacé par le présent et le texte devient une description de l'objet en train de se faire, lisible comme une intervention commentative du narrateur. Le dernier paragraphe, en réintroduisant le personnage et l'association imparfait/passé simple, permet de reprendre le fil de la diégèse et de situer par rapport à cette dernière le texte d'action qui précède : il s'agit d'une façon de construire un bateau susceptible de séduire Hélène, à la recherche d'une idée pour concevoir celui qui la ramènera à la civilisation.

De telles séquences très proches des types d'écrit que sont la recette et la notice de fabrication sont relativement rares dans les romans du corpus. Elles peuvent jouer un rôle évaluatif de deux façons. Elles donnent lieu à l'évaluation de l'objet fabriqué, comme chez le narrateur de *Ma montagne* qui introduit ses recettes par deux commentaires positifs (« Les moules sont bonnes » et « j'ai fini par aimer la soupe de grenouilles préparée de cette façon-ci »), formules qui contribuent à l'éloge généralisé de la nature et de ses ressources caractéristique de ce roman. Elles contribuent aussi à

l'évaluation du personnage, qui se révèle créatif et ingénieux en créant des recettes qui utilisent exclusivement les produits de la forêt.

2.1.1.2. Relations d'actions

Françoise Revaz (1997) définit, en la différenciant de la recette et du récit, la relation d'actions. Celle-ci, comme la recette, présente un mode de composition linéaire et un enchaînement homogène d'actions mais n'est pas caractérisée par l'emploi de l'infinitif ou de l'impératif. Elle met en scène un sujet concret décrit dans ses actions ; à la différence du récit, elle n'est pas perturbée par un événement apportant une complication. Les relations d'actions sont fréquentes dans les robinsonnades. En voici un premier exemple tiré de *Ma montagne* :

(110) Bando m'a appris comment fabriquer des pipeaux en jonc aujourd'hui. Ensemble nous sommes descendus au ruisseau pour couper deux pipeaux d'environ vingt centimètres de long. Il a fait glisser l'écorce. C'est-à-dire qu'il a tiré le bois de l'écorce, pour obtenir un tube. Il a taillé un bec à un bout, creusé un trou en dessous, et utilisé le bois pour coulisser de haut en bas comme un trombone.
Nous avons fait de la musique jusqu'à ce que la lune se lève. (p. 106-107)

Ce passage est accompagné dans le roman d'une illustration sous forme de croquis fait et légendé à la main, qui représente deux phases de réalisation et la phase d'utilisation de l'objet et qui donne une dimension particulièrement fonctionnelle à ces lignes fictionnelles en les rapprochant de la fiche technique.

Un autre exemple particulièrement représentatif est la préparation du poulet à l'argile dans *Vendredi ou la Vie sauvage* :

(111) Par exemple, la plupart des oiseaux qu'ils mangeaient, Vendredi les préparait *à l'argile*. C'est la façon la plus simple et la plus amusante de faire cuire un poulet ou tout autre volatile :
Vendredi le vidait et mettait dans son ventre du sel, du poivre, et à volonté des herbes aromatiques ou même un peu de farce, mais ce n'est pas indispensable. *Il lui laissait toutes ses plumes.* Ensuite il préparait de l'argile mouillée — pas trop mouillée, mais assez pour qu'elle soit facile à modeler et à pétrir — il en faisait une galette bien plate. Puis il roulait cette galette autour de l'oiseau, il l'enfermait bien dans la pâte, il faisait autour de lui comme une boule d'argile qui ressemblait à un gros œuf ou à un ballon de rugby, selon la grosseur. La couche d'argile devait avoir de un à trois centimètres. Il faisait dans un trou un feu de bois assez nourri, car il fallait beaucoup de braises. Quand le feu était bien pris, il mettait la boule d'argile dans le trou, au milieu des braises. Ensuite il entretenait le feu une heure ou deux. L'argile séchait et durcissait comme une poterie. Quand la boule était devenue bien dure, il la sortait du trou et il la cassait. Les plumes restaient collées à l'argile, et l'oiseau était cuit comme au four, tendre et savoureux. (p. 95-96)

La réalisation de la recette est relatée étape après étape, balisée par des organisateurs temporels tels que « ensuite », « puis » ; après l'énumération chronologique de toutes les actions nécessaires, une formule conclusive indique le résultat (« et l'oiseau était cuit au four, tendre et savoureux »). Il serait facile de transformer ces lignes en recette de cuisine en mettant à l'infinitif ou à l'impératif tous les verbes ayant pour sujet Vendredi, ce qui montre bien le lien étroit existant entre ces deux séquences procédurales que sont la recette et la relation d'actions.

Parfois, la relation d'actions peut être prise en charge par un personnage dans un dialogue, comme dans cet extrait de *Les Naufragés du Moonraker* où les robinsons, une fois après avoir construit un feu, s'interrogent sur la manière de faire cuire les aliments :

(112) Cat fit une fois de plus allusion aux enseignements de son frère Ned.
— Je sais comment faisaient les Indiens, il n'y a pas si longtemps, dit-il. Ils creusaient des trous dans le sol, assez profonds, et ils y jetaient au fond des grosses pierres réchauffées dans le feu. Ensuite, par là-dessus, ils mettaient les choses à faire cuire. Les pierres, ce n'est pas ce qui manque, dans le coin. Nous devrions essayer.
Gray trouva l'idée excellente.
— Cat a raison, dit-il, d'ailleurs les Maoris font à peu près la même chose. Ils creusent une fosse dans le sol, de deux pieds de profondeur, environ. Et ils la garnissent de pierres chauffées au feu. Ils placent les aliments sur les pierres brûlantes et les recouvrent d'une couche d'herbes sèches et de brindilles. Enfin, ils ensevelissent le tout sous trois ou quatre pelletées de terre. La durée de la cuisson dépend de la pièce de viande, bien sûr, mais il faut compter entre une et deux heures. (p. 126-127)

Deux courtes relations sont prises en charge, l'une par Cat, l'autre par Gray, qui prend la parole pour confirmer les propos du premier. Nous reviendrons plus loin sur l'orientation axiologique interne de ces séquences.

2.1.1.3. Récits

Les séquences textuelles citées ci-dessus consistent en des algorithmes linéaires de transformations, mais sans mise en intrigue. Elles correspondent en fait à des descriptions d'objets dans le mouvement de leur fabrication et sont exemptes d'obstacles. Les récits, eux, sont des textes d'action qui présentent une mise en intrigue, donc une complication et une résolution. Ainsi, ce passage de *Prisonnier des grands lacs* peut être considéré comme narratif :

(113) Une échelle, bien sûr ! Il lui fallait une échelle. Mais il n'avait pas le moyen d'en fabriquer une. Comment maintenir les échelons ? Il ne trouva pas la solution à ce problème jusqu'à ce qu'il découvre un pin mort, avec beaucoup de petites branches qui

dépassaient de part et d'autre du tronc. Utilisant sa hachette, il les sectionna de façon à ne les laisser saillir que sur une quinzaine de centimètres, puis il coupa le tronc à environ deux mètres cinquante et le traîna jusqu'à son abri. C'était un peu lourd mais ses efforts furent récompensés de succès. En effet, lorsqu'il posa son échelle de fortune contre le rocher, il s'aperçut qu'il pouvait atteindre la corniche sans difficulté. Le pin avait tendance à rouler d'un côté ou de l'autre, tandis qu'il grimpait, mais il s'en accommoderait. (p. 148-149)

En effet, il présente une complication, l'absence de matériel pour maintenir les échelons (clous ou corde) pour faire tenir des échelons aux deux montants de l'échelle et une résolution, qui est en fait la partie la plus expansée du récit et qui consiste à ne pas faire une échelle traditionnelle, et à utiliser un tronc pourvu de branches transformables en autant d'échelons. Si l'on supprime la complication, on obtient plutôt une relation d'actions, comme on le constate dans la réécriture suivante :

Une échelle, bien sûr ! Il lui fallait une échelle. Il découvrit un pin mort, avec beaucoup de petites branches qui dépassaient de part et d'autre du tronc. Utilisant sa hachette, il les sectionna de façon à ne les laisser saillir que sur une quinzaine de centimètres, puis il coupa le tronc à environ deux mètres cinquante et le traîna jusqu'à son abri.

La construction d'un abri par Hélène, dans *L'Oiseau de mer*, constitue également une séquence narrative :

(114) Elle construisit son premier abri face au large, là où la corniche était la plus spacieuse. Et là où la paroi du monolithe offrait un léger surplomb faisant office de toit, Hélène installa une palissade de branchages entrelacés entre le bord et la corniche. Elle les disposa afin qu'ils forment un épais grillage maintenant une couverture de grandes feuilles du marécage. Elle avait commencé par le bas — comme pour un toit —, liant les tiges par des feuilles avec des lanières d'écorce de cèdre.
Quand les feuilles furent en place, l'abri apparut comme couvert par les écailles d'un gigantesque poisson vert.
Une averse très courte mais torrentielle permit de déceler un défaut dans la construction. La pluie jetée par le vent contre le monolithe dégoulinait implacablement le long du rocher puis sous le calfeutrage de mousse qu'elle avait fabriqué pour l'abri.
Grâce au feu, Hélène trouva la solution. Elle prit une pierre plate, la chauffa et la parsema de gros morceaux de résine. La résine, fondant à la chaleur, prit la consistance du miel et lui permit de coller les feuilles directement sur la roche. C'était aussi une pâte bien imperméable.
Alors l'abri mérita enfin le nom de maison. Une nouvelle averse le prouva. (p. 105-106)

Le premier paragraphe, relation de la fabrication d'un abri par Hélène, constitue en fait la situation initiale d'une séquence narrative dont la complication est le manque d'imperméabilité de la construction, qui compromet son utilité. Hélène arrive à surmonter le problème et la fabrication de l'objet est achevée une fois qu'il est vraiment fonctionnel.

Les textes d'action peuvent être de longueur variable et présentés de manière plus ou moins compacte. Ainsi dans *Ma montagne*, la confection d'une cheminée occupe plusieurs pages[69] parce qu'elle n'est pas évoquée de manière continue, mais interfère avec l'évocation des états d'âme de Sam, d'une pause pour préparer le repas, de la disparition du faucon du robinson puis des recherches pour le retrouver. Parfois aussi, les textes d'action s'étalent sur plusieurs pages parce que les personnages essaient plusieurs techniques avant de trouver la bonne, se heurtent à des difficultés qu'il faut résoudre, réussissent la fabrication de l'objet mais échouent à s'en servir etc. Il s'agit alors souvent en fait non plus d'un seul texte d'action mais d'un montage, d'une combinaison de plusieurs séquences, soit de type relation, soit de type récit. *L'Oiseau de mer* est sans doute l'exemple extrême en termes de longueur : la fabrication d'un seul et même objet, un bateau, qui donne d'ailleurs son nom au roman, occupe plus de cinquante pages [70].

Nous avons souligné plus haut le grand nombre des relations d'actions et des récits dans les robinsonnades. Leur importance ne tient pas qu'à ce seul aspect quantitatif mais aussi et surtout au fait que, mettant en scène un sujet impliqué dans la réalisation d'une tâche, ils sont aussi des lieux privilégiés d'évaluation des personnages, puisque, comme le souligne Philippe Hamon,

> *tout travail, en tant que rencontre d'un sujet et d'un objet médiatisée par une « compétence », une « expérience », un outil et un tour de main, pourra donner lieu à un commentaire sur le savoir-faire du personnage, (...) commentaire porté soit par le narrateur, soit par un autre personnage délégué à l'évaluation, soit par le personnage du travailleur lui-même.* (1984 : 106-107)

Il reste donc à préciser la façon dont cette évaluation se met en place au sein des textes d'action. Ceux-ci entrant en relation les uns avec les autres au sein d'une même œuvre, et ce faisceau de liens générant également des valeurs, l'étude interne sera complétée par une approche externe.

---

[69] p. 112-116.
[70] p. 129-190.

2.1.2. Axiologisation interne des textes d'action

Elle se réalise aussi bien en ouverture et fermeture de séquence que dans la description des actions ou le récit lui-même. Elle est en général homogène, sans effet de brouillage, excepté dans *Vendredi ou la Vie sauvage*.

2.1.2.1. Marquage en ouverture et fermeture de séquence

Quand la réalisation d'un objet est rapportée, elle fait l'objet d'une séquence généralement ouverte par une phrase présentant en thème-titre le nom de cet objet ; cette ouverture peut parfois comporter une évaluation initiale, qui oriente à priori le texte d'action. Les premières lignes de (111) en offrent un exemple :

> C'est la façon la plus simple et la plus amusante de faire cuire un poulet.

Par les deux formes superlatives, le narrateur intervient au présent pour évaluer positivement la préparation du poulet par Vendredi. Cette évaluation est confirmée par les lignes qui suivent. Elle est d'abord pragmatique (« la façon la plus simple ») : aucune vaisselle n'est nécessaire et on n'a pas besoin de plumer l'oiseau, ce qui est à la fois inattendu et pratique, et des italiques attirent l'attention sur ce détail qui devient un argument en faveur de cette façon de procéder. Elle est ensuite hédonique (« et la plus amusante ») tant la réalisation de la recette s'apparente à un jeu.

Dans ce passage de *Les Naufragés du Moonraker*, la description des travaux effectués par Chance et ses compagnons sur le canot s'ouvre ainsi :

> (115) Chance était en train d'expliquer à Kell et aux autres les travaux qu'ils avaient effectués sur le canot.
> — ... Un excellent bateau. Et c'est du solide.
> Le canot faisait vingt-deux pieds de long sur quatre pieds six pouces de large. (p. 247)

La remarque de Chance contient une évaluation pragmatique positive du bateau, qui oriente également la séquence qui suit.

L'évaluation initiale n'est pas toujours positive, comme on le constate dans cette phrase de *Prisonnier des grands lacs* qui inaugure une succession de séquences consacrées à la confection d'un arc et à son utilisation pour pêcher :

> (116) La première fois qu'il avait tiré à l'arc, quel désastre ! Il avait failli devenir aveugle. (p. 136)

Mais le plus souvent, c'est une formule conclusive qui explicite l'orientation globale du texte d'action et qui y inscrit des normes essentiellement pragmatiques, parfois hédoniques et/ou esthétiques, comme on peut le constater dans ces phrases extraites de (111), (112) et (113), « l'oiseau était cuit comme au four, tendre et savoureux », « Gray trouva l'idée excellente », « ses efforts furent récompensés de succès » et dans cet autre exemple de *Ma montagne* :

(117) La troisième peau, j'en ai fait une veste. J'ai simplement coupé un rectangle avec un trou dedans pour ma tête et cousu dessus des manches droites et larges. J'ai plaqué d'énormes poches partout, utilisant tous les petits morceaux qui restaient, et même les sacoches que j'avais fabriquées l'été dernier. On aurait dit un mélange entre une vareuse militaire russe et un tablier de charpentier, mais c'était chaud, vaste, et, à mon avis, superbe. (p. 132)

Si, souvent, l'évaluation globale de l'objet et du savoir-faire ferme la séquence, celle-ci se clôt aussi parfois par la manifestation d'un sentiment, positif ou négatif selon la réussite de la tâche :

(118) Quand il eut terminé, il fit quelques pas en arrière pour admirer son travail. En bas, sa maison. En haut, son « garde-manger ». Et il s'accorda une pointe de fierté.
Pas mal... Pas mal, pour quelqu'un qui n'arrivait même pas à graisser les plateaux de sa bicyclette. Pas mal du tout. (p. 149-150)

(119) Il n'oublierait pas sa première prise. Jamais. Un poisson de forme arrondie, aux flancs dorés, s'était arrêté au bout de la flèche, et Brian avait visé juste au-dessous. Quand la flèche était partie, l'eau avait été déchirée par des éclairs dorés. Il avait alors récupéré la flèche. Le poisson y était fiché, se tortillant dans l'azur du ciel.
Il avait tenu sa prise ainsi jusqu'à ce qu'elle cesse de gigoter. Alors, sa gorge s'était serrée. Comme il était fier de lui !
Avec son arc et une flèche façonnée de ses propres mains, il avait trouvé le moyen de subsister. (p. 138-140)

(120) Un des brins de la natte s'était effiloché ! La natte se défaisait...
Désespérée, Hélène arrêta tout.
C'était un véritable gâchis.
Elle allait détacher la cordelette de l'arc quand celle-ci cassa. Les deux morceaux s'enroulèrent sur eux-mêmes comme des serpents.
Hélène jeta l'arc hors d'usage sur les troncs couchés. (p. 91)

Fierté et désespoir sont des formes passionnelles conventionnelles que prennent la réussite ou l'échec chez les sujets impliqués dans le texte d'action.

Quand cette évaluation finale n'est pas présente, le lecteur l'infère du fait que l'objet est fini et fonctionnel, comme en (110) où aucune phrase n'indique explicitement que le

pipeau est achevé mais où « nous avons fait de la musique jusqu'à ce que la lune se lève » indique que le travail des personnages a porté ses fruits.

2.1.2.2. Axiologisation et déroulement des actions

Des marques évaluatives explicites peuvent tout d'abord ponctuer la réalisation de la tâche. Les qualités manuelles et techniques du sujet sont alors nommées, comme dans ces lignes de *L'Oiseau de mer* :

(121) Il fallait un banc au bateau.
Heureusement, Hélène en avait déjà imaginé la fabrication. Elle pouvait se mettre tout de suite au travail. Le banc était déjà coupé dans une planche, elle n'avait plus qu'à pratiquer deux entailles rectangulaires à l'intérieur de la coque, à égale distance par rapport au niveau des rails.
Les copeaux de cèdre recommencèrent à voler. Le clou-burin et le maillet semblaient travailler tout seuls car Hélène les maniait maintenant avec une habileté de professionnelle.
Le travail fut terminé proprement en un peu plus de vingt minutes. Elle plaça le banc dans les entailles qui semblaient faites par une machine.
« Enfin, presque. » (...)
Hélène biseauta les extrémités du banc pour qu'elles épousent parfaitement le creux des entailles. Elle travaillait avec une rapidité et une précision dont elle n'avait jamais été capable auparavant. Elle tailla des cales pour bloquer le banc. Le bateau avait enfin un siège fixé aussi solidement que s'il avait été chevillé. (p. 154-155)

Hélène manie ses outils « maintenant avec une habileté de professionnelle », elle travaille « avec une rapidité et une précision dont elle n'avait jamais été capable auparavant » : outre le fait que son habileté manuelle soit signalée, l'accent est mis par le narrateur sur le fait qu'elle a progressé, qu'elle a acquis des savoir-faire pendant tout le temps consacré à fabriquer *L'Oiseau de mer*. Les adverbes « proprement » et « parfaitement », l'insistance au début sur la planification préalable de la tâche par Hélène complètent ce marquage positif du travail de la jeune fille, qui est ainsi valorisée de manière redondante.

Parfois, ce sont plutôt des comportements psychologiques qui sont mis en avant :

(122) Avec la lime — et beaucoup de patience —, Kell avait découpé le fer de la bêche en six morceaux. En en chauffant une extrémité, il y avait fait passer un clou, afin d'y pratiquer un trou pour équiper la lame d'une poignée. Puis il avait trempé le métal en le passant dans de l'huile bouillante. O'Shea avait aiguisé les lames contre une roche dure, jusqu'à leur donner un tranchant tout à fait acceptable. (p. 266-267)

Dans ce passage de *Les Naufragés du Moonraker*, la patience est explicitement

nommée et est présentée comme une qualité puisqu'elle permet d'accomplir un travail sans le matériel adéquat. En (121) et (122), se retrouvent des formules conclusives évaluant globalement la fonctionnalité de l'objet, banc ou couteau.

Enfin, le marquage explicite peut être tout un commentaire narratorial :

(123) L'enfant sauvage prit un gros copeau de bois lisse où il creusa une sorte de sillon et qu'il plaça dans le trou qu'ils avaient creusé dans le sable. Puis il prit une mince tige de yacca dont il introduisit une extrémité dans la rainure creusée dans le copeau qui fut ensuite recouvert d'éclats de bois et saupoudré de résine. Ses paumes ouvertes placées de chaque côté de la baguette de yacca, le sauvage frotta ses mains l'une contre l'autre, lentement d'abord puis de plus en plus vite. Le frottement de la tige dans la rainure fit jaillir une étincelle.
Comme le soleil sombrait à l'horizon du désert, une paresseuse volute de fumée s'éleva dans l'air du soir.
La baguette de yacca, dans les mains du sauvage, tournait à une vitesse prodigieuse. Merveilleuse habileté de l'homme qui maîtrise les éléments grâce à une intelligence sans commune mesure avec celle des bêtes. Les oiseaux répondent aux oiseaux, les chiens sauvages défendent leurs portées jusqu'au sacrifice et les termites édifient des villes à l'architecture savante. Mais l'homme seul sait faire du feu.
La résine se teinta d'une lueur rouge sang, de plus en plus intense. Puis les flammes crépitèrent. Les garçons jetèrent dans le brasier des brassées de yacca. Le feu était allumé. (p. 53-54)

Ce commentaire s'insère dans la séquence après la mention d'indices (« une étincelle », « une paresseuse volute de fumée ») laissant présager la réussite de la suite d'actions et également après une évaluation positive des gestes de l'indigène (« à une vitesse prodigieuse »). Il existe donc une redondance, d'une part entre les commentaires narratoriaux, d'autre part entre le faire du personnage et le commentaire qu'en fait le narrateur.

A ces marques explicites peuvent s'ajouter ou se substituer d'autres manières d'axiologiser la séquence. La structure de cette dernière, quelle qu'elle soit, y contribue. Si elle est narrative, elle souligne l'ingéniosité du sujet qui se confronte à un problème, qu'il finit toujours par résoudre, et des expressions comme « il trouva la solution », « mit fin à ce problème » mettent l'accent sur cette ingéniosité. S'il s'agit d'une relation d'actions, celles-ci, quand elles se succèdent sans accroc, laissent une impression de facilité et dans ce cas encore le sujet est valorisé, puisqu'il maîtrise la tâche.

Enfin, la façon dont les scripts sont traités contribuent aussi à axiologiser les textes d'action. L'ingéniosité du robinson est implicitement marquée par la façon originale dont il concrétise tel ou tel script, qu'il accomplit avec les moyens locaux, alors même

qu'il est privé de toutes ses ressources habituelles. La lecture de ce texte d'action, qui narrativise le script *bâtir une maison*, illustre bien ce dernier point :

(124) La présence de ce compagnon le décida à mettre à exécution un projet qu'il avait depuis longtemps : se construire une vraie maison, et ne plus continuer à dormir dans un coin de la grotte ou au pied d'un arbre. Il situa sa maison près du grand cèdre au centre de l'île. Il creusa d'abord un fossé rectangulaire qu'il meubla d'un lit de galets recouverts eux-mêmes d'une couche de sable blanc. Sur ces fondements parfaitement secs et perméables, il éleva des murs en mettant l'un sur l'autre des troncs de palmiers. La toiture se composa d'une vannerie de roseaux sur laquelle il disposa ensuite des feuilles de figuier-caoutchouc en écailles, comme des ardoises. Il revêtit la surface extérieure des murs d'un mortier d'argile. Un dallage de pierres plates et irrégulières, assemblées comme les pièces d'un puzzle, recouvrit le sol sablonneux. Des peaux de biques et des nattes de jonc, quelques meubles en osier, la vaisselle et les fanaux sauvés de *La Virginie*, la longue-vue, le sabre et l'un des fusils suspendus au mur créèrent une atmosphère confortable et intime que Robinson n'avait plus connue depuis longtemps. (p. 34-35)

Toutes les étapes de la construction d'une maison sont respectées. Une fois qu'un emplacement a été choisi, Robinson s'occupe des fondations, des murs puis du toit et de la protection des murs. Ensuite, il passe à l'aménagement intérieur : le sol, l'ameublement et la décoration. Même si, dans ces lignes, l'évaluation globale du personnage est ambiguë, comme on le montrera plus loin, Robinson est valorisé indirectement par toutes ces actions, accomplies sans problème alors même qu'il utilise des matériaux locaux qu'il ne connaît pas bien. Pour terminer sur cette question des scripts, on peut souligner que ceux qui relèvent des cultures non occidentales sont valorisés surtout dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, *Les Naufragés du Moonraker*, *L'Oiseau de mer* et *Dans le grand désert,* qu'ils apparaissent dans les actions des indigènes ou qu'ils leur soient empruntés par les naufragés, sciemment ou non comme dans ce passage :

(125) D'abord, comme auparavant, il raclait la peau le plus possible, au risque de l'entamer. Mais surtout, ensuite, il l'enduisait de graisse fondue, abondamment, qu'il massait avec soin pour bien la faire pénétrer. Après quoi il suspendait cette peau sur un séchoir, en l'étirant au maximum. Au séchage, elle redevenait pliable et souple.
— Eh, mais c'est de cette façon que procédaient les Indiens, ça me revient maintenant, Ned me l'avait dit ! s'était souvenu Cat.
— Oh Cat ! lui avait reproché Bessie Taylor. Pourquoi ne pas l'avoir dit plus tôt ? (p. 193)

Dans les robinsonnades du XIXe siècle, généralement, les seules techniques utilisées sont celles des Occidentaux car ce sont les seules qui peuvent être bonnes. Faire des

indigènes les acteurs ou les inspirateurs de textes d'action participe de l'anti-ethnocentrisme caractéristique des textes contemporains.

2.1.2.3. Effets de brouillage

Philippe Hamon (1984), étudiant le travail du personnage et son commentaire évaluatif, signale que l'espace normatif du texte peut être brouillé par des discordances entre l'évaluation globale du personnage dans le roman et celle de telle ou telle tâche accomplie par lui, entre moyens déployés et résultat, entre projet et réalisation concrète, attentes et bénéfices etc. La seule robinsonnade du corpus où de tels brouillages se manifestent est celle de Tournier, dans la partie consacrée à la période insulaire d'avant l'explosion.

On peut y repérer d'abord des discordances entre les motivations de Robinson et les tâches qu'il entreprend. En (124), à cause de l'arrivée d'un animal domestique auprès de lui, le chien Tenn, il se lance dans la construction d'une maison, tâche lourde pour un résultat peu adapté à la vie sur l'île[71]. De même, il entreprend de construire une rizière « pour se changer les idées ». Or tout le texte d'action qui suit dit la démesure entre motivation et travail :

> (126) Pour se changer les idées, il décida de mettre en culture les sacs de riz qu'il conservait depuis le premier jour. C'est qu'il avait toujours reculé devant le travail formidable que représente l'installation d'une rizière. En effet le riz doit pouvoir pousser sous l'eau, et le niveau de l'eau doit toujours pouvoir être contrôlé et au besoin modifié. Il fut donc obligé de barrer le cours d'une rivière en deux endroits, une fois en aval pour inonder une prairie, une seconde fois en amont avec une voie de dérivation afin de pouvoir suspendre l'arrivée de l'eau et provoquer l'assèchement de la prairie. Mais il fallut aussi faire des digues, construire deux vannes qui pouvaient être ouvertes ou fermées à volonté, et dans dix mois, si tout allait bien, la récolte et le décorticage du riz exigeraient des journées de travail acharné.
>
> Aussi lorsque sa rizière fut terminée et son riz semé et recouvert par une nappe d'eau, Robinson se demanda encore une fois pourquoi il s'imposait tous ces efforts. S'il n'avait pas été seul, s'il avait eu seulement une femme et des enfants, ou même un seul compagnon, il aurait su pourquoi il travaillait. Mais sa solitude rendait toute sa peine inutile. (p. 58-59)

---

[71] Cette discordance est consciente chez Robinson et explicitée par lui dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* : « Il (Robinson) était sensible en outre à l'inutilité pratique de cette villa, à la fonction capitale, mais surtout morale, qu'il lui attribuait. (...) Peu à peu cette maison devint pour lui comme une sorte de *musée de l'humain* où il n'entrait pas sans éprouver le sentiment d'accomplir un acte solennel » (p. 66).

Dans ces lignes un autre décalage se manifeste entre la lourdeur de la tâche, le fait qu'elle finisse par être accomplie et le peu d'effets positifs sur Robinson, puisque celui-ci remet en question l'utilité de tous ses efforts. Quelques pages avant ce passage, la même interrogation suit l'évocation de son emploi du temps journalier très chargé :

(127) Souvent Robinson en avait assez de tous ces travaux et de toutes ces obligations. Il se demandait à quoi et à qui cela servait (...). (p. 52)

Enfin, un autre texte d'action est particulièrement traversé de contradictions :

(128) Lorsque fut venu le temps de la moisson, il chercha ce qui pourrait lui tenir lieu de faucille ou de faux et ne trouva finalement qu'un vieux sabre d'abordage qui décorait la cabine du commandant et qu'il avait rapporté avec les autres épaves. Il voulut d'abord procéder méthodiquement, pas à pas, comme il avait vu faire les paysans de la campagne chez lui. Mais à manier cette arme héroïque, il fut pris par une sorte d'ardeur belliqueuse, et il avança en la faisant tournoyer au-dessus de sa tête et en poussant des rugissements furieux. Peu d'épis furent gâtés par ce traitement, mais la paille, hachée, dispersée, piétinée était inutilisable.
Ayant égrené ses épis en les battant au fléau dans une voile pliée en deux, il vanna son grain en le faisant couler d'une corbeille dans une 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 montait à trente gallons de blé et à vingt gallons d'orge. Il avait préparé pour moudre son grain un mortier et un pilon — un tronc d'arbre évidé et une forte branche à l'extrémité arrondie — et le four était garni pour la première cuisson. C'est alors qu'il prit soudain la décision de ne pas faire encore de pain et de consacrer toute sa récolte au prochain ensemencement de ses terres. En se privant ainsi de pain, il croyait accomplir un acte méritoire et raisonnable. En réalité, il obéissait à un nouveau penchant, l'*avarice*, qui allait lui faire beaucoup de mal. (p. 33-34)

D'une part, le script de la moisson, dont le lecteur a initialement le sentiment qu'il est maîtrisé par Robinson, est perturbé par le fait que le naufragé, alors qu'il commence à imiter les gestes des paysans pour faucher son blé, se laisse aller à un jeu qui nuit à la réalisation parfaite de la tâche. Lui qui s'impose un auto-contrôle permanent se laisse aller à un débordement, un déchaînement violent qui le conduit à perdre sa paille. D'autre part, la suite attendue de l'action est la confection de farine pour faire du pain ; or Robinson déçoit cette attente par son souci d'accumuler, d'engranger les biens, ce que le narrateur axiologise négativement de façon très explicite.

Ces brouillages font que le travail de Robinson, même s'il est considérable, n'est jamais complètement valorisé. *Vendredi ou la Vie sauvage* rejoint par là bien des robinsonnades contemporaines qui dénoncent l'absurdité d'un travail forcené chez le

naufragé seul sur une île[72]. Ils s'associent à d'autres procédés, comme l'ironie traitée dans la partie précédente, pour dénoncer la colonisation et l'ethnocentrisme.

Il s'agit maintenant de compléter cette approche interne des textes d'action par celle des rapports que ces derniers entretiennent entre eux au sein d'une même robinsonnade, puisque le réseau de relations et le jeu de redondances ou d'oppositions ainsi instaurés contribuent également à l'installation de valeurs dans les robinsonnades.

2.1.3. Axiologisation externe des textes d'action

Pour étudier le jeu entre les textes d'action, il semble pertinent de distinguer quelques variantes possibles à partir des combinaisons de deux de leurs composantes : l'acteur et l'objet.

2.1.3.1. Présence du même acteur dans plusieurs textes d'action

Le robinson peut apparaître dans plusieurs séquences textuelles soit réalisant un objet ou une action différents à chaque fois, soit faisant le même objet ou la même action.

S'il apparaît comme acteur de plusieurs textes d'action concernant la fabrication réussie d'objets différents qui se suivent à un rythme rapide, il s'ensuit un effet de redondance qui concourt à l'orientation générale de la robinsonnade, par le biais de la valorisation continue du personnage. Par exemple, plus le lecteur avance dans *Prisonnier des grands lacs*, plus il constate que Brian devient actif et résolu. En effet, ce dernier réussit successivement diverses activités comme faire du feu, organiser un coin pour un feu-signal, confectionner un harpon, un arc, un garde-manger, une échelle, un vivier, si bien que l'histoire présente un aspect très redondant qui ne peut que faire conclure à la débrouillardise de l'adolescent.

---

72 Par exemple, dans le roman *Foe* de Cootzee, la narratrice commente ainsi l'activité de Cruso, le naufragé qu'elle trouve sur une île : « Lorsque, passant devant les terrasses, je voyais cet homme qui n'était plus jeune s'évertuer dans la pleine chaleur du jour à extraire du sol une grosse pierre ou cisailler patiemment l'herbe, tandis qu'il attendait année après année l'arrivée d'un sauveur lâché à la dérive dans une barque avec un sac de blé à ses pieds, il me semblait que c'était là une forme stupide d'agriculture. Je trouvais qu'il aurait aussi bien occupé son temps à chercher de l'or, ou à creuser des tombes pour lui-même et pour Vendredi, puis, s'il le désirait, pour tous les naufragés de l'histoire future de l'île, et aussi pour moi » (p. 41).

Dans un même roman, un acteur identique peut aussi s'impliquer dans la réalisation du même objet au travers de plusieurs textes d'action qui se lisent en rapport les uns avec les autres, et plusieurs cas se présentent alors.

Parfois, il s'agit de plusieurs tentatives pour atteindre un objectif et seule la dernière est couronnée de succès. C'est ainsi que dans trois romans, *Prisonnier des grands lacs, L'Oiseau de mer et Les Naufragés du Moonraker,* faire du feu est difficile : les naufragés s'y prennent à plusieurs fois, ce qui se traduit par des textes d'action qui s'enchaînent directement ou de manière plus discontinue. Par exemple, Cat et ses compagnons, après avoir ramassé du bois, cherchent une allumette, sans succès. Cat essaie alors en vain de frotter deux baguettes pour obtenir des étincelles. Les naufragés se mettent à nouveau en quête d'allumettes, qu'ils finissent par trouver. Mais elles sont mouillées : il faut les faire sécher dans les cheveux d'un naufragé... Ce n'est qu'au bout de dix-huit pages[73] que le feu est enfin allumé. De même, huit pages[74] sont consacrées dans *Prisonnier des grands lacs* à la confection du feu, et Brian rencontre plusieurs obstacles dans la réalisation de cette tâche. De telles séquences valorisent chez le personnage des qualités comme la patience, la persévérance, le sens de l'effort, l'ingéniosité.

S'il s'agit de la reprise d'un texte d'action caractérisé par le même objet, le même acteur et les mêmes modalités d'action, elle peut contribuer à signifier une évolution du personnage, comme dans ces lignes de *Prisonnier des grands lacs* :

> (129) D'abord, l'indispensable.
> Le garçon ramassa de l'herbe sèche et des brindilles, puis détacha l'écorce d'un bouleau pour la déchiqueter et obtenir ce qu'il appelait un nid à feu. Même sans se presser, grâce à son savoir-faire, il s'acquitta de ce travail très vite. En moins d'une heure, des flammes s'élevèrent dans l'air froid et humide du matin. (p. 179-180)

Le narrateur souligne avec insistance que Brian a acquis un savoir-faire. Une fois qu'il a mis au point une technique, il sait la réutiliser, travaille ainsi plus vite : faire remarquer ce changement contribue à valoriser le personnage.

Enfin, parfois deux séquences avec le même acteur, le même objet mais des modalités d'action différentes se succèdent. C'est surtout le cas dans *Prisonnier des*

---

[73] *Les Naufragés du Moonraker* p. 109-126.
[74] p. 94-102.

grands lacs, où l'on a déjà souligné le rôle joué par la comparaison dans l'axiologisation. Par exemple, une relation s'instaure entre (129) et (130) :

(130) Le feu était mort, aussi Brian utilisa-t-il l'un des allume-gaz et un morceau d'écorce de bouleau ainsi que du petit bois pour le rallumer. Quelle merveille, cette facilité ! Avec la possibilité d'allumer un feu quand il le voulait, il n'avait plus besoin de savoir faire un « nid à feu », comme auparavant, ni de trouver le moyen de nourrir les flammes naissantes pour qu'elles grandissent. C'était comme pour la carabine : Brian n'était pas vraiment sûr d'aimer le changement que cela apportait. (p. 207-208)

Pour comparer la manière civilisée et la manière plus primitive de faire du feu, Brian a recours à deux instances évaluatives différentes : il énonce d'abord un jugement pragmatique, puis un jugement plutôt éthique, en notant la facilité de la tâche avec un équipement moderne, puis en jugeant la réalisation de la tâche trop facile, donc sans valeur. A la facilité est préféré l'effort, qui seul révèle les possibilités de l'individu, lui permet de se trouver. De même, quelques pages avant, une comparaison est établie entre la façon de préparer un poulet dans le monde moderne et celle à laquelle on peut avoir recours en pleine nature. La première est évoquée ainsi :

(131) Cela avait toujours été si simple, à la maison ! Brian allait au magasin acheter un poulet. Il était propre et net, sans plumes ni viscères, et sa maman le faisait rôtir au four. Il ne lui restait plus qu'à le manger. (p. 162)

Elle est suivie d'une description d'actions montrant Brian se débrouillant comme il le peut avec le premier produit de sa chasse :

(132) L'oiseau était bien là. Mais Brian n'en avait jamais nettoyé, jamais plumé. Et il ne savait pas par où commencer. Mais il voulait cette viande, et ce désir le poussa à agir.
Finalement, les plumes vinrent sans mal. Mais la peau était si fragile qu'elle se déchirait lorsque Brian tirait. Aussi décida-t-il de dépouiller l'oiseau. Comme s'il pelait une orange, en quelque sorte. A cette différence près que, lorsque la peau fut enlevée, les viscères s'échappèrent.
Brian eut un haut-le-cœur. Mais il ne se laissa pas détourner de son travail.
Il trancha rapidement le cou de l'oiseau d'un coup de hachette, puis les pattes. Dans la main, il eut alors une sorte de petit poulet qu'il suspendit à un rameau (...). (p. 162)

La cuisson de l'oiseau entraîne également quelques tâtonnements techniques décrits dans les lignes suivantes. Si ces deux scripts de la préparation d'un poulet, l'un moderne et urbain, l'autre primitif, se succèdent ainsi, c'est sans doute pour faire ressortir la difficulté à survivre en milieu naturel pour un homme habitué aux facilités de la civilisation occidentale, donc pour évaluer de manière positive Brian qui finit par trouver une solution à ses problèmes.

2.1.3.2. Mise en scène d'acteurs différents

Dans certains romans, un faisceau de relations se tisse aussi entre des textes d'action qui mettent en scène des acteurs différents : il s'agit essentiellement alors de comparer savoir-faire indigènes et occidentaux. De toutes les robinsonnades du corpus comportant des indigènes, *Dans le grand désert* est la seule où les jeunes naufragés ne manifestent aucun savoir-faire hérité de leur vie antérieure. Le monde du désert est tellement différent du leur qu'ils n'y ont pas de repère et sont complètement dépendants du jeune Aborigène pour survivre. C'est lui qui leur montre comment trouver de l'eau, faire en sorte qu'elle soit fraîche, déterrer des tubercules pour se nourrir, faire du feu, pêcher et chasser, autant de savoir-faire utiles aux enfants après la mort de Darkie, qui devient alors une référence vitale :

(133) Son fantôme était dans le bois de yacca qu'ils ramassèrent pour leur feu, dans les pierres tièdes du désert qu'ils choisirent pour leur âtre et dans les racines et les bâtons de canne à sucre qu'ils dévorèrent. Ils vivaient comme il avait vécu, comme ses ombres fidèles. Adaptables comme aucun adulte ne pourrait l'être, ils firent du désert leur maison. (p. 107)

La seule relation entre textes d'action est alors celle qui s'établit entre deux scènes de pêche, (134) et (135) dont les sujets sont respectivement Darkie et les deux jeunes Américains :

(134) Alors le sauvage mima ce qu'il avait l'intention de faire. Peter comprit aussitôt, approuva et, titubant sous le poids de leurs pierres, ils s'avancèrent jusqu'au rebord extrême de la corniche et les précipitèrent dans l'eau. Ce fut un cataclysme. (...) Assommés, les poissons commencèrent à remonter et à flotter à la surface.
Suivi de Peter, l'enfant sauvage sauta dans le bassin et ils lancèrent sur les rochers les poissons assommés. En moins d'une minute deux douzaines de yarrawa se tordirent et moururent sur le granite plat chauffé par le soleil. (p. 82-83)

(135) — Mary — c'était au tour de Peter de se souvenir maintenant —, rappelle-toi comment Darkie attrapait tous ses poissons. En jetant des pierres. Ne pourrait-on pas essayer ?
— Ca ne marchera pas ici, Pete, les pierres vont s'enliser dans la boue.
Et ils restèrent là, désolés, près du bassin. Puis soudain la fillette trouva la solution.
— J'ai trouvé, dit-elle, remuons la boue. Tout ce qu'il y a dans le bassin va s'affoler et sortira.
Cela opéra comme un charme. (...) Et presque aussitôt les yabbies, les petites écrevisses du bush, apparurent à la surface. Effrayées et aveuglées, elles fuyaient leurs repaires de boue. (...) Mais c'était se précipiter au-devant d'un danger pire encore, se jeter de la poêle à frire dans le feu, car les enfants les attendaient sur la rive pour les cueillir et leur fracasser la tête contre le sol, les tuant ainsi sur le coup. (p. 114)

En comparant (134) et (135), le lecteur constate d'une part que Peter et Mary, même sans leur guide, arrivent à se débrouiller dans le désert, d'autre part qu'ils ne se contentent pas de reproduire les gestes que Darkie leur a montrés : ils les utilisent, mais en les adaptant à la situation, en trouvant des variantes, ce qui traduit une maîtrise de leur part, et réussissent, ce qui valorise et le savoir-faire indigène et la faculté d'adaptation des enfants au milieu.

Dans *Vendredi ou la Vie sauvage,* Robinson et Vendredi ont chacun leurs scripts, et tout le roman montre que ceux de l'Anglais sont inadaptés à la vie sur l'île alors que ceux de l'indigène sont les bons. Cela est illustré à merveille par la mise en relation de deux textes d'action concernant la réalisation du même objet, un bateau. Voici comment s'y prend Robinson pour fabriquer *L'Evasion* :

(136) Dans une clairière parfaitement plane, Robinson mit à jour sous les herbes un beau tronc de myrte sec, sain et de belle venue qui pourrait faire la pièce maîtresse de son futur bateau. (...)Après avoir ébranché le tronc, il l'attaqua à la hache pour lui donner le profil d'une poutre rectangulaire. Malgré toutes ses recherches dans *La Virginie*, 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. Il escomptait que l'eau en faisant gonfler le bois donnerait à la coque une solidité et une étanchéité supplémentaires. Il eut même l'idée de durcir à la flamme l'extrémité des pièces, puis de les arroser après l'assemblage pour mieux les souder dans leur logement. Cent fois le bois se fendit sous l'action soit de l'eau, soit de la flamme, mais il recommençait toujours sans ressentir ni fatigue ni impatience.(...)

Faute de vernis ou même de goudron pour enduire la coque, Robinson entreprit de fabriquer de la glu. Il dut pour cela raser presque entièrement un petit bois de houx qu'il avait repéré dès le début de son travail. Pendant quarante-cinq jours, il débarrassa les arbustes de leur première écorce, et recueillit l'écorce intérieure en la découpant en lanières. Puis il fit longtemps bouillir dans un chaudron ces lanières d'écorce, et il les vit peu à peu se décomposer en un liquide épais et visqueux. Il répandit ce liquide encore brûlant sur la coque du bateau.

L'Evasion était terminée. (...)

Enfin il se décida à procéder au lancement de *L'Evasion*. Il constata d'abord qu'il était incapable de traîner sur l'herbe et sur le sable jusqu'à la mer cette coque qui devait bien peser cinq cents kilos. A vrai dire, il avait complètement négligé ce problème du transport du bateau jusqu'au rivage. C'était en partie parce qu'il avait trop lu la Bible, et surtout les pages concernant l'Arche de Noé. Construite loin de la mer, l'arche n'avait eu qu'à attendre que l'eau vînt à elle sous forme de pluie et de ruissellements du haut des montagnes. Robinson avait commis une erreur fatale en ne construisant pas *L'Evasion* directement sur la plage.

Il essaya de faire glisser des rondins sous la quille pour la faire rouler. Rien ne bougeait, et il parvint tout juste à défoncer l'une des planches de la coque en pesant sur elle avec un pieu qui basculait en levier sur une bûche. Au bout de trois jours d'efforts inutiles, la fatigue et la colère lui brouillaient les yeux. Il songea alors à creuser depuis la mer une tranchée dans la falaise jusqu'à l'emplacement du bateau. Celui-ci pourrait glisser dans cette tranchée et se retrouver ainsi au niveau du rivage. Il se jeta au travail. Puis il calcula

qu'il lui faudrait des dizaines d'années de travaux de terrassement pour réaliser ce projet. Il renonça. (p. 22-24)

Ce passage est long, tout comme la tâche entreprise par Robinson, et présente deux grandes parties constituant chacune un texte d'action.

La première relate la fabrication du bateau ; elle inclut un autre texte d'action sur la glu, dont la confection est elle aussi très longue (« quarante-cinq jours »). La norme technologique à laquelle Robinson se soumet est la conception occidentale de la fabrication d'un bateau, qui nécessite un matériel dont il ne dispose pas : outils, vernis. Continuer à respecter ces normes de fabrication devient une gageure dans les conditions où Robinson est placé, mais il ne vient pas à l'esprit du naufragé de remettre ces principes de construction en cause et d'appréhender globalement la tâche d'une autre manière. Il est à remarquer une certaine ambiguïté dans l'interprétation de l'évaluation du narrateur : travailler « soigneusement », « sans ressentir ni fatigue ni impatience », est-ce manifester des qualités ou au contraire une obstination quelque peu stupide étant donné les circonstances ?

La deuxième partie relate les essais de lancement du bateau. C'est un échec, évalué explicitement par le narrateur comme tel (« erreur fatale »), qui rejaillit sur l'étape précédente : à quoi bon tout ce travail puisque les résultats en sont nuls ? L'évaluation, faite ici d'un point de vue pragmatique, est négative.

Vendredi, lui, construit une pirogue :

(137) Enfin l'Indien eut l'idée de fabriquer pour Robinson et lui une pirogue, semblable à celles de son pays. Il commença à creuser à la hache le tronc d'un pin très droit et de grande envergure. Travail lent et patient qui ne ressemblait pas à la hâte fiévreuse dans laquelle Robinson avait construit *L'Evasion*. D'ailleurs, encore vexé par son échec, Robinson ne se mêlait de rien et se contentait de regarder travailler son compagnon. Vendredi avait commencé à faire du feu sous la partie du tronc qu'il voulait creuser, procédé qui avait l'avantage de hâter considérablement le travail, mais qui risquait, si l'arbre prenait feu, de tout compromettre. Finalement, il y renonça et se servit même d'un simple canif pour parachever le travail.
Lorsqu'elle fut terminée, la pirogue était assez légère pour que Vendredi puisse l'élever à bout de bras au-dessus de sa tête (...). Mais lorsque le petit bateau commença à danser sur les vagues, Robinson fut bien obligé de renoncer à sa jalousie, et, prenant place derrière Vendredi, il saisit l'une des deux pagaies simples que l'Indien avait taillées dans des branches d'araucaria. (p. 71)

L'extrait est beaucoup plus court, tout comme la tâche semble plus facile. La norme suivie par Vendredi est explicite : « une pirogue, semblable à celles de son pays ». En

l'absence d'outils sophistiqués, les techniques utilisées sont simples, mais efficaces. Contrairement à Robinson, Vendredi sait s'adapter rapidement aux difficultés et changer de gestes quand il le faut pour ne pas se compliquer la vie (il passe du feu au canif parce que c'est finalement moins coûteux en temps). Le résultat se révèle probant : la légèreté de la pirogue s'oppose au poids du bateau de Robinson, et la petite embarcation flotte admirablement.

Par la mise en relation de deux textes d'action relatant la confection d'un même objet par deux acteurs de culture technique différente, par tout un jeu d'oppositions permis par cette reprise, les divergences entre deux conceptions du travail et même, de façon générale, de la vie sont soulignées, ainsi que la supériorité des techniques indiennes par rapport aux techniques occidentales pour vivre sur l'île.

Enfin, toujours dans le roman de Tournier, se pencher sur ce qui est à l'origine des textes d'action mettant en scène Robinson et Vendredi permet de relever une opposition de valeurs. Robinson, comme tous les naufragés des romans étudiés, agit avant tout poussé par le pragmatisme : il s'agit d'être efficace, de faire des objets utiles pour survivre le mieux possible. Avec le personnage de Vendredi, il en est différemment : un certain nombre de textes d'action dont il est l'acteur ont pour motif le jeu, le plaisir. Le passage (111) cité plus haut en est un exemple, ainsi que les lignes suivantes :

> (138) Plus tard, ils inventèrent une autre façon de jouer avec la poudre. Ils recueillirent la résine de pin dans un petit pot. Cette résine, — qui brûle déjà très bien — ils la mélangèrent avec la poudre. Ils obtinrent ainsi une pâte noire, collante et terriblement inflammable. Avec cette pâte, ils couvrirent le tronc et les branches d'un arbre mort qui se dressait au bord de la falaise. La nuit venue, ils y mirent le feu : alors tout l'arbre se couvrit d'une carapace d'or palpitant, et il brûla jusqu'au matin, comme un grand candélabre de feu.
>
> Ils travaillèrent plusieurs jours à convertir toute la poudre en pâte à feu et à en enduire tous les arbres morts de l'île. La nuit, quand ils s'ennuyaient et ne trouvaient pas le sommeil, ils allaient ensemble allumer un arbre. C'était leur fête nocturne et secrète. (p. 107)

Le désir d'un spectacle, d'une fête, motive la fabrication de la poudre et Vendredi privilégie les valeurs hédoniques et esthétiques aux valeurs pragmatiques en entraînant Robinson qui n'agit plus ainsi sous la seule emprise de la peur ou de la nécessité, mais découvre une autre manière de vivre et s'inscrit dans un autre système de valeurs.

Les textes d'action, comme ces pages le montrent, occupent quantitativement et axiologiquement une place très importante dans la plupart des robinsonnades

contemporaines pour la jeunesse du corpus. En cela ces dernières ne diffèrent guère des textes relevant du genre parus au siècle dernier. Lise Andries, s'intéressant à l'évolution des illustrations du roman de Defoe et des robinsonnades en général, note que les illustrateurs du XIXe siècle se focalisent sur Robinson au travail :

> *Dans ce roman pourtant fertile en rebondissements, la plupart des éditions illustrées du XIXe siècle préfèrent représenter, plutôt que les épisodes narratifs, les multiples activités qui rythment le déroulement répétitif des journées de Robinson dans son île. Or ces activités célèbrent toutes la rencontre entre Robinson et le monde des choses. Dans l'édition illustrée par Grandville, on voit, par exemple, Robinson fabriquer une chaise, construire les piliers et le toit de sa maison, façonner une meule, s'occuper de son jardin, construire une barque, coudre des vêtements.* (1999 : 106)

Elle explique ce phénomène par la modification du lectorat de ces livres, de plus en plus destinés à un jeune public :

> *Montrer Robinson en train de construire sa cabane ou de façonner divers objets, c'est en faire l'ancêtre des boy-scouts et le grand modèle à suivre pour des générations de jeunes lecteurs avides de voir décrits des récits de survie en solitaire.* (1999 : 106)

Si cette mise en valeur du travail, des savoir-faire est moins évidente aujourd'hui dans les illustrations, elle subsiste toujours fortement dans les textes eux-mêmes, qui concrétisent ainsi un fantasme d'autonomie totale, de non-dépendance par rapport aux adultes. Dans les textes concernés, *Les Naufragés du Moonraker*, *L'Oiseau de mer*, *Prisonnier des grands lacs*, *Ma montagne*, ce sont surtout les valeurs pragmatiques qui sont dominantes.

Trois romans se démarquent cependant de cette prédominance accordée au travail. Tout d'abord, dans *Le Robinson du métro*, le travail ne semble pas une thématique importante, et si quelques textes d'action y apparaissent, ils présentent une insistance moins forte sur les efforts du personnage que dans les autres robinsonnades. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Dans le grand désert*, les textes d'action sont bien présents, et même nombreux dans le premier roman, mais ils sont là non pour faire l'apologie du labeur mais pour défendre ce que Todorov appelle dans *Nous et les autres* (1989) un exotisme primitiviste, c'est-à-dire la valorisation d'un peuple ou d'une culture considérés comme vivant de manière plus simple, plus naturelle que les peuples occidentaux. Par un jeu de comparaisons, d'oppositions, par un brouillage axiologique discréditant le travail de Robinson dans le livre de Tournier, les techniques indigènes s'opposent par leur simplicité à la sophistication occidentale devenue tout à fait inutile

en territoire insulaire. On peut remarquer que la valorisation du simple, du naturel par rapport au sophistiqué est aussi présente dans certaines des robinsonnades valorisant le travail, notamment *Ma montagne* et *Prisonnier des grands lacs*.

Enfin, on peut souligner que les textes d'action sont en quelque sorte des foyers de redondance dans les robinsonnades. S'y juxtaposent en effet plusieurs des types de redondances décrites par Susan Suleiman dans *Le roman à thèse ou l'autorité fictive* (1983)[75], tant au niveau de l'histoire que du récit. Le même personnage fabrique un objet plusieurs fois, et réussit ou échoue plusieurs fois ; son faire qualificatif est redondant avec le commentaire qu'il en fait, et les évaluations narratoriales, redondantes entre elles, sont aussi redondantes avec celles du personnage lui-même. Toutes ces redondances se jouent dans les textes d'action. Il serait lourd et quelque peu fastidieux de les relever de manière systématique et de repérer tous les réseaux parcourant un roman comme, par exemple, *Prisonnier des grands lacs*. Contentons-nous de noter que la façon dont les textes d'action sont traités concourt fortement à la lisibilité axiologique de ces romans.

2.2. Les dialogues

Dans le chapitre consacré aux voix évaluatives, nous avons constaté une présence inégale des dialogues dans les romans du corpus. Nous nous proposons ici d'étudier si ces dialogues présentent des caractéristiques liées au genre de la robinsonnade et en quoi ils sont susceptibles de contribuer à l'axiologisation de celle-ci. Il semble que pour cette dernière question on puisse distinguer la présence de valeurs liées au dit et celle de valeurs liées au dire[76]. Les premières apparaissent dans les propos de tel ou tel personnage, de façon plus ou moins explicite, ou alors sont inférées du type d'interaction mis en place, de la façon dont les interlocuteurs se positionnent l'un par rapport à l'autre dans cette interaction. Les secondes sont inscrites dans tout ce qui accompagne les paroles de personnages elles-mêmes. C'est dans ce sens que le discours

---

75 Nous renvoyons à sa classification des types de redondance possibles dans le roman réaliste (p. 198-207).

76 Nous empruntons cette distinction entre le dit et le dire à Daniel Bessonnat (1990).

attributif[77] peut être le lieu où s'inscrit l'évaluation sur le savoir-dire des personnages. Il est décrit avec précision par Daniel Bessonnat (1990) : verbes de communication, discours attributif restreint c'est-à-dire tout commentaire sur les dimensions verbale (les propos rapportés eux-mêmes), paraverbale (l'intonation, le débit, les caractéristiques de la voix) et non-verbale (les gestes, les regards qui accompagnent la parole)[78], et enfin commentaire descriptif plus long inséré entre deux répliques.

Nous ne nous livrerons pas bien sûr à une approche exhaustive de tous les dialogues. Nous n'en étudierons que certains avec le double objectif énoncé ci-dessus, et pour cela nous procéderons à un classement : nous distinguerons d'abord ce que nous appelons les échanges de présentations, qui apparaissent de manière récurrente dans le corpus. Puis, nous nous situerons dans le cadre classificatoire de Sylvie Dürrer[79] qui esquisse une typologie des dialogues romanesques fondée sur les principaux schémas d'interaction en distinguant échanges didactiques, dialectiques et polémiques.

2.2.1. Echanges de présentations

Les échanges de présentations, dans la conversation ordinaire, peuvent soit ouvrir de façon ritualisée un dialogue entre des locuteurs qui ne se connaissent pas et, en ce cas, être considérés comme relevant des bornes phatiques encadrant les échanges transactionnels qui constituent le corps du dialogue, soit constituer en eux-mêmes l'essentiel d'un dialogue socialement très stéréotypé. Dans les robinsonnades, ils apparaissent sous l'une ou l'autre forme dans la scène de sauvetage décrite dans le troisième chapitre. Ainsi, cet échange entre le héros de *Prisonnier des grands lacs* et le marchand de fourrure en prospection qui le découvre :

(139) « J'ai entendu ton émetteur d'urgence... Ensuite j'ai aperçu l'avion, en survolant les parages. »
Puis il redressa la tête pour mieux examiner Brian.
« Ma parole ! Mais c'est toi ! Le garçon qui... Ils t'ont cherché pendant un mois, presque

---

77 Le discours attributif est défini par Prince comme « les locutions et les phrases qui accompagnent le discours direct et l'attribuent à tel personnage ou à tel autre » (cité par Bessonnat dans l'article mentionné plus haut).

78 Comme le note Nadine Gelas (1988 : 326), « le dialogue écrit fictif, dans la mesure où il dissocie ce qui est originellement associé, où il étale ce qui est originellement simultané, peut éclaircir les relations des divers paramètres en jeu dans la communication — les commenter donc — et rendre lisibles et visibles certains aspects du fonctionnement des échanges verbaux ».

79 Cette classification est effectuée à partir de l'observation des textes romanesques du XIXe siècle, mais peut être reprise pour les œuvres contemporaines que nous étudions.

deux. C'est bien toi, n'est-ce pas ?
Brian s'était levé, mais il resta silencieux, sa boisson toujours à la main. C'était comme si sa langue était collée à son palais, refusant de fonctionner. Il regarda le pilote, l'avion, puis baissa les yeux vers son propre corps, sale, couvert de haillons, brûlé par le soleil. Amaigri. Et il toussa pour s'éclaircir la voix.
« Je m'appelle Brian Robeson. »
Puis, constatant que son ragoût était prêt et la compote de pêche aussi, il lui demanda :
« Vous voulez manger quelque chose ? » (p. 214-215)

Brian, dont est signalée la difficulté à user de la parole après des jours de solitude, retrouve vite un comportement très civil qui contraste avec son allure physique, dont il prend brusquement conscience : il décline son nom et invite le pilote à partager son repas.

Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, l'échange se déroule ainsi :

(140) La barbe noire tendit la main à Robinson et se présenta.
— William Hunter, de Blackpool, commandant de la goélette le *Whitebird.*
— Quel jour sommes-nous ? lui demanda Robinson.
Etonné, le commandant se tourna vers l'homme qui le suivait et qui devait être son second.
— Quel jour sommes-nous, Joseph ?
— Le samedi 22 décembre 1787, Sir, répondit-il. (...)
Il décida en tout cas de cacher aux arrivants la date véritable de son naufrage, de peur de passer pour un menteur.
— J'ai été jeté de cette côte alors que je voyageais à bord de la galiote *La Virginie*, commandée par Pieter van Deyssel, de Flessingue. Je suis le seul rescapé de la catastrophe. Le choc m'a malheureusement fait perdre en partie la mémoire, et notamment je n'ai jamais pu retrouver la date à laquelle il a eu lieu.
— Je n'ai jamais entendu parler de ce navire dans aucun port, observa Hunter, mais il est vrai que la guerre avec les Amériques a bouleversé toutes les relations maritimes. (p. 140-141)

Cet échange a plus qu'une dimension phatique. En effet, il apporte de l'information nouvelle au lecteur, dans la mesure surtout où il fait allusion aux événements historiques ayant eu lieu hors de l'île depuis l'arrivée de Robinson. Il met aussi en scène un naufragé peu soucieux de se présenter qui non seulement n'inaugure pas l'échange mais ne dit pas son nom et cache la vérité sur la durée de son séjour. Etant de plus associé à un long commentaire[80] où le naufragé axiologise positivement tout son séjour insulaire, cet échange préfigure ainsi le choix ultérieur de Robinson de rester sur l'île.

---

80 Ce commentaire, que nous n'avons pas reproduit ici, suit la date donnée par Joseph.

Enfin, les deux exemples d'échanges de présentations (141) et (142) sont canoniquement placés en ouverture de dialogues assez longs :

(141) — Capitaine, commença Kell, qui se doutait bien que son apparence était celle d'une brute ou d'un authentique sauvage, vous êtes en train de vous dire, j'imagine, que vous êtes en présence d'une dangereuse racaille ou de fauteurs de troubles... Permettez-moi de vous rassurer. Nous sommes des passagers du Moonraker...
— Le Moonraker ! s'exclama le capitaine. (Il se tourna vers son second). Allez me chercher ce petit bateau, vous savez...
Le second s'éclipsa, et le capitaine poursuivit :
— Nous sommes un navire baleinier, voyez-vous, nous venons de Nouvelle Zélande. Nous avions passé les Snare, et certains de nos matelots pêchaient, quand ils ont... (le second revenait justement)... quand ils ont remonté ceci dans leurs filets.
Il tenait à deux mains l'un des petits bateaux à la voile de zinc, avec son message d'appel à l'aide. (*Les Naufragés du Moonraker* : 338-339)

(142) Vous ! explosa le capitaine en se tournant vers la naufragée en loques. Où est votre ami ?
Les yeux bleus s'agrandirent puis elle leva le menton.
— A qui ai-je l'honneur de parler ? demanda-t-elle.
— Je... suis le capitaine, répondit Van de Velde.
— Capitaine, je m'appelle Hélène Bradbury. Je n'ai pas survécu pour être simplement...
— Ma chère enfant, l'interrompit-il, permettez-moi d'être franc. Si votre compagnon n'est pas de retour dans ce canoë dans exactement une minute et soixante secondes, celui-ci sera rejeté à la mer sans lui. Et la prochaine halte pour vous deux sera Ketchikan. (*L'Oiseau de mer* : 218)

(142) se différencie des autres extraits par l'insertion de l'échange de présentation dans un dialogue qui se révèle globalement polémique et sur lequel nous reviendrons plus loin. C'est la naufragée, malgré son apparence misérable, qui tente d'introduire civilité et politesse, en partie pour remettre à sa place le capitaine, homme grossier et autoritaire qui la traite avec misogynie en doutant qu'elle puisse être seule sur son bateau.

Ces échanges de présentations, intervenant dans plusieurs robinsonnades du corpus et intégrés à la scène du sauvetage, contribuent à marquer un moment de rupture dans l'histoire, celui de la reprise de contact avec la civilisation. Les premiers dialogues engagés entre naufragés et nouveaux arrivants peuvent aussi servir à valoriser ou non le retour à la civilisation.

2.2.2. Echanges didactiques

Les dialogues didactiques, selon Sylvie Dürrer (1999 : 83), font entrer en interaction des interlocuteurs qui ne sont initialement pas dans une position discursive égale, dans

la mesure où l'un détient des connaissances ou des informations que l'autre désire acquérir. Dans ces dialogues, domine l'échange demande/réponse, chaque interlocuteur se spécialisant dans l'une ou l'autre et, à la fin, l'inégalité de départ quant au savoir disparaît.

Nous en distinguons dans les lignes suivantes deux types, selon qu'un des deux interlocuteurs est en quête de connaissances, de savoirs, ou qu'il cherche des informations factuelles.

2.2.2.1. Dialogues d'apprentissage

Dans *Les Naufragés du Moonraker* en particulier, un certain nombre de dialogues visent à justifier l'insertion dans le texte de connaissances, de descriptions de savoir-faire d'origine diverse ; en général, le jeune Cat demande une explication et le personnage qui possède le savoir lui donne une réponse, qui peut constituer une réplique plus ou moins longue[81]. Mais encore plus lié au genre nous apparaît un autre type de dialogue d'apprentissage : celui qui concerne l'acquisition de la langue de « l'autre », blanc ou indigène. (143) tiré de *Dans le grand désert* en est un premier exemple :

(143) Peter avait décidé d'apprendre la langue du sauvage — ce serait en tout cas toujours plus utile ici que ce « français » dont se vantait toujours sa sœur. Il s'approcha de lui en trottinant et lui montra un fragment de roche qu'il venait de ramasser.
— Dis, Darkie, comment ça s'appelle, ça ?
— Garsha, répondit-il d'une voix grinçante, aussi dure que le caillou lui-même.
Peter arracha une touffe d'herbe.
— Et ça ?
Karathara.
Sa voix était chantante maintenant et rappelait le murmure du vent sur les herbes.
— Garsha. Karathara... Garsha.. Karathara.
La voix aiguë de Peter se répercuta dans la vallée. (p. 78)

La motivation de l'échange verbal est mentionnée en un court paragraphe introducteur : Peter désire apprendre la langue de l'Aborigène, plus ou moins contre sa sœur, pour des raisons pragmatiques. C'est lui, le non-natif, qui ouvre la séquence verbale et qui est en position de demandeur, est volontaire pour l'apprentissage. A partir du moment où Darkie accepte le dialogue, l'écart entre les deux personnages, ici de

81 Lire par exemple p. 154-155 et p. 230-231.

nature linguistique, commence à se réduire. Cet échange valorise d'une part le jeune garçon, qui ne manifeste pas l'ethnocentrisme et le racisme de sa sœur, d'autre part l'indigène par les commentaires narratoriaux sur la langue de ce dernier, toute en harmonies imitatives, aux intonations tour à tour grinçantes et caressantes. « La voix aiguë de Peter » n'a rien de comparable.

Il est intéressant de comparer (143) avec ce passage de *Vendredi ou la Vie sauvage* :

(144) (A) [82]Au cours des années qui avaient précédé l'explosion, et la destruction de l'île civilisée, Robinson s'était efforcé d'apprendre l'anglais à Vendredi. Sa méthode était simple. Il lui montrait une marguerite, et il lui disait :
— Marguerite.
Et Vendredi répétait :
— Marguerite.
Et Robinson corrigeait sa prononciation défectueuse aussi souvent qu'il le fallait. Ensuite, il lui montrait un chevreau, un couteau, un perroquet, un rayon de soleil, un fromage, une loupe, une source, en prononçant lentement :
— Chevreau, couteau, perroquet, soleil, fromage, loupe, source.
Et Vendredi répétait après lui, et répétait aussi longtemps que le mot ne se formait pas correctement dans sa bouche.
(B) Lorsque la catastrophe s'était produite, Vendredi savait depuis longtemps assez d'anglais pour comprendre les ordres que lui donnait Robinson et nommer tous les objets utiles qui les entouraient. Un jour cependant, Vendredi montra à Robinson une tache blanche qui palpitait dans l'herbe, et il lui dit :
— Marguerite.
— Oui, répondit Robinson, c'est une marguerite.
Mais à peine avait-il prononcé ces mots que la marguerite battait des ailes et s'envolait.
— Tu vois, dit-il aussitôt, nous nous sommes trompés. Ce n'était pas une marguerite, c'était un papillon.
— Un papillon blanc, rétorqua Vendredi, c'est une marguerite qui vole.
Avant la catastrophe, quand il était le maître de l'île et de Vendredi, Robinson se serait fâché. Il aurait obligé Vendredi à reconnaître qu'une fleur est une fleur, et un papillon un papillon. Mais là, il se tut et réfléchit. (p. 108-109)

En A, Robinson veut imposer sa langue à Vendredi, ignore la langue de l'indigène et se comporte en parfait assimilateur[83], contrairement au jeune garçon en (143). L'interaction est doublement inégalitaire, puisqu'elle se caractérise par un échange maître/serviteur, natif/non-natif. Robinson est en position haute : il est l'instigateur de

---

82 Nous appelons A et B les deux dialogues qui se suivent dans ce passage. B n'est pas un dialogue didactique, mais nous le prenons en compte dans cette partie parce qu'il prend sens dans son rapport avec A.

83 Todorov (1989) distingue dix catégories différentes de voyageurs, dont les assimilateurs et les assimilés. Les premiers veulent modifier les autres pour qu'ils leur ressemblent (le prototype en est le missionnaire), les seconds veulent ressembler à ceux chez qui ils se rendent.

l'échange[84] et ses propos, des mots donnés à répéter, sont en fait des injonctions, auxquelles Vendredi est plus ou moins contraint de se soumettre à cause de la position où Robinson le place. L'activité de l'Araucan[85] se réduit au psittacisme et cette séquence se caractérise par un très faible degré d'interactivité[86]. On peut noter ici une perversion du dialogue didactique tel que Sylvie Dürrer le définit, dans la mesure où il n'y a pas de question de la part de l'apprenant, où Vendredi ne manifeste aucune volonté d'acquérir une quelconque information et où le savoir est imposé.

Par opposition à A, B constitue un véritable échange où Vendredi occupe la position haute puisque c'est lui qui ouvre et clôt le dialogue. Il ne se contente plus de répéter ce qu'on lui dit mais est capable de s'opposer à son interlocuteur. L'évolution des relations entre Vendredi et Robinson est soulignée par le paragraphe terminant l'extrait : il y est dit que Robinson ne conteste pas les propos de l'indigène, comme il l'aurait fait avant au nom d'une conception référentielle et pragmatique du langage (« comprendre les ordres », « nommer les objets utiles »), mais prend conscience de la fonction poétique de celui-ci. (B) illustre ainsi une opposition entre des valeurs d'ordre pragmatique (représentées par Robinson) et d'ordre esthétique (représentées par Vendredi).

2.2.2.2. Interview

Dans *Ma montagne* se trouve ce dialogue qui s'apparente, de par le statut respectif des interlocuteurs, à une interview, « sous-genre » du dialogue didactique. Matt est en effet un jeune garçon intéressé par le journalisme, et Sam suscite la curiosité publique et a déjà fait l'objet d'articles dans la presse[87].

---

84 Catherine Kerbrat-Orecchioni note : « L'ouverture du dialogue est souvent réservée aux sujets occupant dans l'interaction une position dominante ». (1992 : 89)

85 Catherine Kerbrat-Orecchioni commente ainsi les situations de plurilinguisme : « En "situation de contact", le locuteur natif est incontestablement favorisé par rapport au locuteur non natif : être contraint d'utiliser une langue que l'on maîtrise moins bien que son partenaire, c'est être proprement handicapé, et infantilisé — un certain nombre d'études ont d'ailleurs montré les analogies existant entre le parler de l'enfant, et celui de l'adulte aux premiers stades de l'apprentissage d'une langue étrangère » (1092 : 82).

86 André Petitjean (1984 : 69) distingue des degrés dans l'interactivité des conversations : « Dans les conversations à faible degré d'interactivité, l'interlocuteur limite sa participation à des commentaires directs qui égalisent les informations données en les répétant sans prendre parti ». Ce qu'il observe dans les dialogues de *En attendant Godot* est transposable dans ce dialogue romanesque.

87 Voici ce que Matt déclare à Sam lors de leur première rencontre : « Bon, en tout cas, moi je suis Matt Spell. Après la classe je travaille au *Poughkeepsie New Yorker*, un journal. J'ai lu tous les articles sur le garçon sauvage qui vit dans les Catskill, et j'ai pensé que si je le trouvais et ramenais un bon

(145) (A) Pendant que je préparais de la truite cuite dans des feuilles de vigne sauvage, Matt s'est assis sur le lit et m'a donné en bref les nouvelles du monde. J'ai prêté une oreille attentive aux problèmes en Europe, aux problèmes en Extrême-Orient, aux problèmes en Afrique, et aux problèmes en Amérique, à quelques meurtres spectaculaires, quelques résultats de base-ball, et aussi à son bulletin scolaire.
« Tout ça confirme mon opinion » ai-je conclu avec sagesse. « Les gens vivent trop près les uns des autres. »
(B) « C'est pour ça que tu es ici ? »
« Eh bien, pas exactement. La principale raison c'est que je n'aime pas être dépendant, en particulier de l'électricité, du rail, de la vapeur, du pétrole, du charbon, des machines et tous ces trucs qui peuvent aller de travers. »
« Alors c'est pour ça que tu es ici dans la montagne ? »
« Eh bien, pas exactement. Des hommes ont escaladé l'Everest parce qu'il était là. Ici c'est la pleine nature. »
« C'est pour ça ? »
« Ah, arrête, Matt. Tu vois ce faucon ? Tu entends ces moineaux à gorge blanche ? Tu sens ce putois ? Eh bien, le faucon choisit le ciel, le moineau à gorge blanche choisit les buissons bas, le putois choisit la terre, tu choisis le bureau du journal, moi je choisis les bois. »
« Il ne t'arrive pas de te sentir seul ? »
« Seul ? J'ai à peine eu un moment de tranquillité depuis mon arrivée. Arrête de jouer au reporter et mangeons. En plus, il y a des gens en ville qui sont plus seuls que moi. »
« O.K. Mangeons. C'est bon, rudement bon ; en fait, le meilleur repas que j'aie jamais mangé. » (p. 202-203)

Contrairement aux exemples précédents, il ne s'agit pas d'acquérir des savoirs, mais plutôt, de manière plus large, des informations. Cet échange présente en fait deux séquences. La première, (145A), thématiquement centrée sur l'état du monde extérieur, est constituée d'un paragraphe de discours narrativisé résumant les propos de Matt et d'une formule conclusive de Sam au discours direct. Elle dévalorise le monde contemporain tant par l'allusion aux « problèmes » et aux « meurtres » qui le caractérisent, que par l'évaluation conclusive du robinson « les gens vivent trop près les uns des autres », auto-commentée par « avec sagesse ». La seconde (145B) est thématiquement centrée sur les motifs qui ont poussé Sam à choisir son mode de vie. Ouverte par Matt qui rebondit sur la formule conclusive de Sam, elle présente toutes les caractéristiques du dialogue didactique : différence de connaissances entre les locuteurs, échanges du type question-réponse, spécialisation des locuteurs dans un des deux actes de langage. Dans les paroles rapportées directement, diverses valeurs apparaissent. L'individualisme et l'indépendance inférables de la formule évaluative générale « les gens vivent trop près les uns des autres » réapparaissent plus loin. En effet, pour

article, j'aurais peut-être la chance de devenir reporter. Tu n'es jamais tombé sur lui ? Est-ce qu'il existe, ce garçon ? » (p. 185).

justifier son retour à la nature, Sam se réfère à la réalisation d'une aspiration personnelle, individuelle, correspondant à sa nature profonde : « moi je choisis les bois ». D'autre part il renouvelle explicitement son goût de l'indépendance dans la méfiance vis à vis de la technologie : « Je n'aime pas être dépendant, en particulier de l'électricité (...) ».

2.2.3. Echanges dialectiques

Sylvie Durrer (1990) appelle échanges dialectiques[88] les dialogues où se manifeste une intention de collaboration entre les locuteurs, un désir de confronter leurs positions dans un esprit positif, même si celles-ci ne sont pas convergentes. La visée des interlocuteurs est bilatérale : les interlocuteurs-participants essaient, à partir de leur propre thèse ou point de vue, de construire ensemble quelque chose. Les échanges dialectiques sont des lieux privilégiés pour la confrontation des systèmes de valeurs des personnages. Sylvie Dürrer en dit d'ailleurs ceci :

> *Le recours aux échanges dialectiques permet à l'auteur de s'aventurer sur le terrain de l'idéologie sur un mode distancié, voire objectif. L'auteur garde ainsi une apparente neutralité ; plutôt que d'assumer l'évaluation des actions des personnages, il les fait assumer par ceux-ci, se contentant du rôle de metteur en scène ou d'arbitre.* (1990 : 51)

Nous avons sélectionné deux exemples dans *Les Naufragés du Moonraker*, le roman du corpus présentant le plus de ces dialogues.

(146) O'Shea avait repris la parole, mais c'était avec Kell qu'il discutait, cette fois. Il était question de survie, justement. O'Shea s'animait, le regard brillant d'une intense lumière intérieure.
— Comme le disait ma chère maman, du temps que j'étais gamin : « L'espoir tient bien meilleure compagnie que la crainte. » Elle ajoutait d'ailleurs, je m'en souviens : « L'espoir, la foi, le cœur à l'ouvrage, et te voilà équipé pour la vie. » Et moi, je ne sais pas, c'est peut-être parce qu'on m'a élevé comme ça, mais je suis de ceux qui gardent espoir malgré tout — et qui ne répugnent pas à prier, non plus, comme vous avez déjà pu vous en apercevoir ! conclut-il dans un éclat de rire.

---

88 Cette dernière propose les critères suivants :
« 1 — Les interlocuteurs sont en relation d'égalité et partagent des valeurs communes.
2 — Les deux interlocuteurs sont dans une position d'ignorance ou de manque relatif et comparable par rapport à l'objet ou au savoir qu'ils visent.
3 — Les deux types d'enchaînements d'actes de langage sont utilisés : question-réponse et assertion-évaluation. Ils sont pris en charge, de cas en cas, par l'un ou l'autre interlocuteur.
4 — Les interlocuteurs « ne se spécialisent pas » dans un acte de langage.
5 — Au terme de leur dialogue, les interlocuteurs parviennent à un accord et dans une transaction dialectique réussie, il y a même progression des deux interlocuteurs vers un savoir partagé. » (1990 : 45).

> — Il faut reconnaître, dit aussitôt Kell, que ce n'est pas en restant assis à se ronger les sangs qu'on arrive à grand-chose, généralement. Ce ne sont pas les occupations qui vont nous manquer, tant que nous serons ici.
> — « Tant que nous serons ici », reprit Willis au vol. Parce que vous pensez que nous avons une chance d'être un jour recueillis ?
> — Et pourquoi pas ? répondit Kell, flegmatique. Pourquoi n'en garderions-nous pas l'espoir, comme le dit si bien O'Shea ? N'empêche, en attendant, nous sommes bien obligés de nous en tirer seuls. (p. 135-136)

Cet échange, qui fait partie d'un dialogue plus long, fait intervenir trois voix mais deux positions : d'un côté O'Shea et Kell[89] qui sont optimistes et croient en la survie et au retour à la civilisation, de l'autre Willis dont la question peut indiquer un certain pessimisme quant au fait de quitter un jour l'île. Mais le dialogue sert aussi à distinguer les deux premiers personnages, idéologiquement et psychologiquement. O'Shea défend les valeurs empruntées à sa mère : optimisme, amour du travail, foi. Si Kell reprend les deux premières auxquelles il se réfère de manière plus sobre, il ne parle pas de religion. Quant aux commentaires narratoriaux, ils font une différence entre O'Shea, au « regard brillant d'une intense lumière intérieure » et qui part « dans un éclat de rire », et Kell, flegmatique. Les propos des deux personnages présentent des formules générales axiologiques : « L'espoir tient bien meilleure compagnie que la crainte », « ce n'est pas en restant assis à se ronger les sangs qu'on arrive à grand-chose, généralement ». Nous avons vu que de telles formules n'étaient pas utilisées par le narrateur dans ce roman, sans doute par souci d'éviter un didactisme ou un aspect moralisateur trop pesants. Attribuées à un personnage dans le cadre d'un dialogue, elles paraissent plus « naturelles ». Les deux personnages s'impliquent aussi dans une expression plus personnalisée de leurs valeurs avec des énoncés à la première personne : « Je suis de ceux qui gardent espoir malgré tout — et qui ne répugnent pas à prier », « Pourquoi n'en garderions-nous pas l'espoir ? ».

Ce dialogue remplit donc plusieurs fonctions. Du point de vue de l'action d'abord, il indique une alliance entre O'Shea et Kell et programme l'organisation pour la survie qui va suivre. Il sert ensuite à la caractérisation des personnages. Enfin il permet de se référer explicitement à des valeurs, qui, bien qu'elles ne soient pas prises en charge par

---

89 Ces derniers apparaissent aussi bien par le contenu des propos rapportés que par ce qui est dit du non-verbal et du paraverbal. O'Shea est présenté comme passionné et affectif par le commentaire du non-verbal et du paraverbal : « s'animait », « le regard brillant d'une intense lumière intérieure », « dans un éclat de rire ». Il est en opposition avec Kell, « flegmatique ».

le narrateur directement, le sont indirectement puisque, comme nous l'avons vu précédemment, tout dans le roman concourt à faire de Kell et O'Shea des personnages positifs.

Un autre échange dialectique se présente comme une confrontation de vues sur le thème de la superstition :

(147) (A) — Et c'est vrai, qu'il ne peut rien arriver de mal à quelqu'un qui porte cette pierre verte ? insista Cat, caressant une dernière fois l'amulette avant de la rendre à Gray.
— C'est tout ce qu'il y a de plus vrai, affirma Gray en repassant la tête dans la cordelière d'herbe tressée. La pierre de jade est un symbole de vie. C'est pourquoi elle est sacrée, chez nous.
— Eh bien, soupira Cat, songeur. Je donnerais cher pour avoir la même. (B) Slush n'arrête pas de dire que ce rafiot a le mauvais œil.
— Le mauvais œil, vraiment ? reprit Kell amusé. Et en quel honneur, dis-moi ? Les marins ont tôt fait de voir des présages partout. En ai-je assez entendu, de ces fameux signes et présages de malheur !
— En quel honneur, le mauvais œil ? répéta Cat. Pour tout un tas de raisons. Pas plutôt partis de Boston, par exemple, nous avons essuyé une tempête — dès le deuxième jour, s'il vous plaît — et notre second a été balayé par une lame, sur le pont, alors que nous prenions des ris. En plus de ça, à Melbourne, c'est nous qui avons embarqué la cargaison que devait prendre le *London*.
— Le *London*, c'est le clipper qui a coulé au large du golfe de Gascogne, rappela Gray à l'intention de Kell.
— Et Slush a dit, quand il a su que nous la prenions à sa place, que nous venions de signer notre arrêt de mort, poursuivait Cat sur un ton funèbre. « Notre sort est réglé. A tous. » Voilà ce qu'il a dit. En plus, il y a tout cet or...
Kell parut intéressé.
— Oui, et quoi donc, tout cet or ?
— Tout le monde à bord sait bien que le Moonraker transporte plus de quatre mille onces d'or. J'ai vu les caisses. Il y en a quatre, quatre caisses de bois, cerclées de fer. Slush dit que dans ces caisses, rien que dans ces quatre caisses, il y en a pour plus du quart d'un million de dollars — sans compter, par dessus le marché, l'or que les mineurs cachent dans leurs cabines, bien empaqueté, bien caché. Slush dit que ça porte malheur, tant d'or à la fois.
— Alors là, écoute, mon garçon, dit Kell. Les mines d'or, j'en reviens moi aussi — comme la plupart des passagers de ce bateau. Je peux te garantir que l'or ne porte pas malheur, ni plus ni moins que n'importe quel autre métal, que n'importe quelle autre matière. L'or n'est jamais que ce qu'en font les hommes. Il m'a tout l'air d'un sacré vilain corbeau qui prend plaisir à croasser, ton cuisinier, si tu m'en crois. Tout prêt à te bourrer le crâne de superstitions et d'histoires de bonnes femmes. Ne va pas me dire qu'un gaillard comme toi prête l'oreille à des sottises pareilles !
Il en avait l'air sincèrement écœuré.
— Non, bien sûr... marmonna Cat. (p. 32-34)

Ce dialogue comporte en fait deux séquences. En (A), Gray affirme la croyance, propre à sa culture, en la valeur protectrice d'une pierre de jade et Cat, par la conclusion qu'il donne à cette séquence (« Je donnerais cher pour avoir la même »), semble adhérer

à cette pensée magique. (B), mettant en scène surtout Cat et Kell, a pour thème principal les superstitions des marins et la croyance en des signes annonciateurs de malheur. Kell, après quelques questions pour s'informer des craintes de Cat, donne sa position et oppose à la pensée magique son rationalisme de manière très explicite, par des formules parfois proches de la sentence : « L'or n'est jamais ce qu'en font les hommes », « je peux te garantir que l'or ne porte pas malheur, ni plus ni moins que n'importe quel métal, que n'importe quelle matière ». Comme on l'a déjà souligné dans le troisième chapitre, on peut remarquer une différence de traitement, dans ce dialogue, entre les croyances de Gray et celles des marins. Alors qu'il n'y a pas fondamentalement de différence entre elles, les premières ne sont pas attaquées, comme si elles étaient légitimées par le fait qu'elles relèvent d'une culture indigène, alors que les secondes sont taxées de « superstitions » et de « sottises » par Kell. Celui-ci établit ainsi une hiérarchie entre les croyances, peut-être parce que pragmatiquement il préfère attaquer ce qui démoralise ses hommes plutôt que ce qui peut leur donner un peu d'espoir. L'échange se clôt par un accord marmonné par Cat, dont le lecteur se demande s'il est très convaincu. On constatera que, dans cet extrait comme dans le précédent, c'est Kell qui a le dernier mot, au sens où ses assertions closent les échanges. Cela constitue un des nombreux moyens de mettre ce personnage en position dominante dans le roman.

Les échanges dialectiques permettent bien de confronter idéologiquement les personnages, mais aussi, souvent, de marquer les préférences du narrateur.

2.2.4. Echanges polémiques

Les échanges polémiques permettent également de confronter points de vue et opinions de personnages. Mais alors que, dans les échanges dialectiques, l'objectif est d'échanger des thèses ou des idées divergentes pour essayer de trouver un terrain d'entente, le schéma d'interaction polémique se caractérise par la confrontation d'interlocuteurs qui prétendent chacun détenir les bonnes informations et s'engagent dans l'échange en étant décidés à camper sur leur position, si bien qu'un accord final n'est pas possible. On peut retrouver dans l'opposition entre dialogues dialectiques et dialogues polémiques l'opposition platonicienne entre logique dialectique et logique éristique ; comme le rappelle Gilbert Dispaux (1984 : 51), dans le premier cas, les

partenaires conversationnels argumentent l'un avec l'autre, dans le second cas, l'un contre l'autre. Sylvie Durrer (1990 : 57) complète la description de ce type d'interaction en signalant que l'enchaînement dominant est du type assertion/contre-assertion, sans spécialisation des interlocuteurs dans un acte de langage. De tels affrontements verbaux sont des lieux privilégiés pour souligner des conflits de valeurs entre personnages et ont une fonction dramatique certaine : ils ponctuent des moments forts du récit.

Avant de traiter de quelques exemples, il nous faut souligner que la seule présence de dialogues polémiques dans les robinsonnades étudiées est porteuse de certaines valeurs. En effet, bon nombre de robinsonnades plus anciennes n'en comportent pas. Par exemple, dans *L'Ile mystérieuse* de Verne, l'harmonie règne entre les cinq naufragés et dans *le Robinson des demoiselles* de Madame Woillez, la jeune héroïne du roman s'entend à merveille avec les autres personnages qu'elle rencontre sur l'île. Ces œuvres destinées aux jeunes lecteurs offrent des comportements exemplaires selon les normes éducatives de l'époque : se quereller, se rebeller est réprouvé par la morale traditionnelle, l'obéissance et la politesse (qui est incompatible avec le fait d'élever la voix et de se disputer) sont par contre des valeurs inculquées aux enfants. Le fait de représenter des conflits verbaux, si ceux-ci ne sont pas critiqués en tant que tels par le narrateur, peut indiquer d'autres valeurs : le droit à l'expression, à la contestation.

Nous comparerons d'abord deux échanges tirés de *Dans le grand désert.* De (148) et (149), seul (149) est véritablement un échange polémique ; cependant, comme il fait pendant à (148), tout en s'en démarquant, nous traiterons en même temps les deux passages :

(148) Ils avaient les bras pleins de worwora[90]. Ils en rapportaient au moins une douzaine chacun et, Mary le remarqua soudain, ils étaient tous les deux nus. Alors elle ramassa la culotte de Peter qui traînait près de l'eau.
— Peter, dit-elle, viens ici.
Il arriva en ronchonnant.
— Pouh ! fit-il, Mary, on n'a pas besoin de vêtements ici. Il fait trop chaud.
— Enfile ça, ordonna-t-elle.
Avant leur aventure, il se serait exécuté sans discuter. Mais, en bien ou en mal, il sentait que quelque chose avait changé ici dans le désert. Il la regarda avec défiance, essayant de voir s'il valait la peine de pousser plus loin sa révolte.
— O.K., dit-il enfin, je vais l'enfiler. Mais n'essaie pas de me faire mettre autre chose.
Avant leur aventure, la fillette n'aurait toléré aucune condition. Mais, en bien ou en mal, elle aussi sentait que quelque chose avait changé. Et elle accepta le compromis sans protester. (p. 58-59)

[90] Pour les Aborigènes, ce mot désigne un igname.

(149) Il y avait tant de poissons et ils étaient si glissants qu'il n'y eut rien à faire lorsque les garçons voulurent les emporter jusqu'au campement. Alors Peter enleva sa culotte et ils y entassèrent les *yarrawa*, pour le retour triomphal.
Quand les enfants eurent mangé chacun trois poissons, Peter refusa de mettre sa culotte et il y eut une scène.
— Touche-la, disait le petit garçon. Elle est horrible et il y a plein d'écailles dessus. Plein de poisson.
— Lave-la et remets-la, ordonna Mary.
— Non et non.
Peter lui lança un regard de défi.
Ce fut le sauvage qui mit fin à la querelle. Il était prêt à repartir. Comme les *yarrawa* étaient trop précieux pour être abandonnés là, il les enroula dans la culotte de Peter et lança le paquet à la fille. (p. 82-83)

L'interaction se déroule selon le même schéma dans les deux extraits, tout en divergeant dans sa clôture, comme la grille ci-dessous le met en évidence :

	(148)	(149)
Injonction	« Peter, viens ici. »	« Peter refusa de mettre sa culotte. »
Contestation	« On n'a pas besoin de vêtements. Il fait trop chaud ici. »	« Touche-la. Elle est horrible et il y a plein d'écailles dessus. Plein de poisson. »
Seconde injonction	« Enfile ça »	« Lave-la et remets-la. »
Réponse	« OK, je vais l'enfiler, mais n'essaie pas de me faire mettre autre chose. »	« Non et non. »

Les deux dialogues commencent par une injonction de Mary, explicite en (148), présupposée en (149). Ils ont en commun le comportement autoritaire de la jeune fille qui ne s'exprime que par injonctions. D'après Gilbert Dispaux,

> *en tant qu'expression d'un pouvoir ou d'une force, l'injonction ne se fonde pas sur une justification. Elle est suivie d'obéissance ou de conflit. En acceptant un dialogue, non seulement on reconnaît un pouvoir et une dignité à l'interlocuteur mais on s'engage soi-même à avancer les raisons d'une prescription. En refusant de motiver l'injonction, on instrumentalise l'interlocuteur qui se trouve ravalé au rang d'outil.* (1984 : 130)

On peut constater en effet que la jeune fille ne répond pas aux arguments de bon sens que son frère lui avance en réponse ; elle se contente de réitérer son ordre sans donner ses propres arguments. Mary s'autorise ce comportement verbal à cause de son statut de

sœur aînée, qui lui confère une position d'autorité. La clôture de l'échange, elle, diffère, puisqu'en (148) se lit une acceptation avec condition, alors qu'en (149) un blocage se manifeste : seule l'intervention d'un tiers, Darkie, peut mettre fin à l'échange, et elle invite à passer outre l'injonction de Mary. Ces deux dialogues indiquent une progression dans l'émancipation de Peter par rapport à sa sœur. En (148), Peter ose se rebeller, ce qui marque déjà une évolution par rapport au début du roman où il est soumis à Mary, mais ne va pas jusqu'au bout de sa révolte. En (149), il ne cède pas. Comme le remarque Catherine Kerbrat-Orecchioni,

> *le système des places ne se réduit pas aux données contextuelles, mais (...) il dépend aussi de ce qu'en font les interactants, et de ce qui se passe tout au long de l'interaction. Les comportements langagiers peuvent certes* refléter *certaines relations de pouvoir existant a priori entre les interactants, mais ils peuvent aussi les* confirmer, *les* contester, *les* constituer *: sans aller jusqu'à prétendre que tout se joue dans le discours, indépendamment des déterminations contextuelles, on ne saurait considérer non plus que tout se joue hors discours, indépendamment de ce qui s'y passe effectivement.* (1992 : 74)

Quelle est la source du conflit entre les deux personnages ? Deux systèmes de valeurs s'opposent ici. Peter se réfère à une norme pragmatique et désire être nu, comme Darkie, dans ce pays si chaud, alors que Mary par contre se conforme aux normes éthiques de sa culture, où la nudité constitue un tabou, où la pudeur est valorisée. En cela, elle est très proche du Robinson de Tournier avant l'explosion sur l'île : elle se raccroche aux valeurs occidentales, même si celles-ci n'ont plus de sens dans la situation nouvelle vécue.

L'exemple suivant est un dialogue tiré de *L'Oiseau de mer* opposant Hélène et le capitaine du navire qui l'a recueillie. La jeune fille ne veut pas se séparer de l'embarcation qui lui a coûté tant d'efforts et demande au capitaine de bien vouloir la monter à bord :

(150) — Vous allez épargner mon bateau, n'est-ce-pas ?
Le *non* était sur les lèvres de Van de Velde. Il aurait voulu prendre cette créature par le col et crier son refus à ce jeune visage barbouillé de sel, mais il sentit un frémissement sous ses pieds. Sur la passerelle, on avait suivi ses ordres. Il se ravisa, fit son plus beau sourire de capitaine et offrit son bras à Hélène.
— Nous ferons de notre mieux, ma chère. Je vous le promets. Maintenant, vous pouvez vous appuyer sur mon bras si vous le désirez.
Hélène le regarda un long moment, puis elle lui fit un rapide sourire timide.
— Ce bateau représente beaucoup pour moi, dit-elle de sa voix enrouée. Je crois que vous devriez laisser un de vos hommes me soutenir. J'ai les mains sales. Je risque de salir votre uniforme.
Elle lui sourit encore pour s'excuser, tout en se balançant sur sa jambe valide en montrant

ses paumes ensanglantées.
De telles personnes, se souvint le capitaine, étaient souvent porteuses du virus de l'hépatite. Incapable de contrôler sa répulsion, il recula.
Immédiatement, les yeux d'Hélène se plissèrent, sa bouche se resserra et sa main droite se posa sur la porte.
— Je voudrais voir le chargement du bateau, s'il vous plaît.
— Je crains que cela ne soit impossible.
— Que voulez-vous dire par impossible ?
— Ce bateau ne respecte pas le règlement.
Les yeux d'Hélène brillèrent de colère.
— Il ne gênera pas votre règlement. Pendant que nous parlions, il pouvait être embarqué. C'est l'affaire d'un moment.
Le capitaine éclata de rire, mais pas d'un rire sympathique.
— Alors maintenant, vous allez m'apprendre mon métier ? ! Vous risqueriez la vie de mes hommes simplement pour qu'ils aillent chercher votre tronc creusé et qu'ils le mettent sur le pont de mon bateau ? Vous ne m'avez peut-être pas compris. Je suis le capitaine ! Avez-vous une idée de ce que cela représente ?
— Cela veut dire que vous devriez avoir le courage d'un marin. Pour l'amour de Dieu, utilisez vos yeux ! Si vous ouvrez l'autre battant de porte, il pourra rentrer sans problème, les balanciers et tout le reste ! Ça ne prendra pas plus de vingt secondes à votre règlement ! Et il n'y aura pas de risque pour vos hommes non plus. J'ai moi-même soulevé ce bateau d'une falaise deux fois plus haute que ça... quand j'avais deux jambes valides.
Le capitaine se réjouissait de son triomphe.
— Trop tard, dit-il tranquillement. Ses mots avaient la rigidité d'une corde de vergue. (...)
Il entendit un cri dans son dos, puis un autre. Il fit demi-tour et ne vit plus Hélène. (...)
En bas, la jeune fille était agenouillée dans son bateau. (p. 219-222)

Il s'agit d'un échange polémique, dans la mesure où il n'aboutit à aucun accord et ne peut se terminer qu'à cause du départ de l'un des interlocuteurs. Le capitaine n'entend aucun des arguments et contre-arguments de la jeune fille. Tout, dans les notations verbales et paraverbales le concernant, indique son hostilité envers elle. Il parle d'elle comme d'une « créature » au « visage barbouillé de sel », elle lui inspire de la **« répulsion »** et il est tout à fait incapable de comprendre que si elle est sale, **ensanglantée**, si elle n'est pas conforme à son image de la féminité, c'est parce qu'elle a **vécu une** aventure éprouvante. Le capitaine est dévalorisé par plusieurs notations : il éclate de rire, « mais pas d'un rire sympathique », ses mots ont « la rigidité d'une corde de vergue », il ment sur ses intentions et exerce son pouvoir de façon malsaine (il « se réjouissait de son triomphe »). Quant à Hélène, elle n'est pas dupe du mensonge de Van de Velde et ne se soumet pas à son autorité puisqu'elle lui échappe en rejoignant son bateau. En fin de roman, ce dialogue illustre la dernière épreuve de la jeune fille, celle qui confirme qu'elle a acquis une autonomie réelle. Tout comme elle s'est libérée de

son père, elle fuit l'autorité du capitaine : si elle retourne à la civilisation, c'est pour agir comme elle l'entend.

Les Naufragés du Moonraker présente cet autre exemple :

(151) Kell déposa le petit bateau sur l'eau, et donna le signal du retour.
— Voilà, marmonna Gray. Le cinquième de vos joujoux est en route. Vous êtes content, maintenant, oui ?
— Ouais, il y a de quoi se réjouir ! ricana O'Shea, sarcastique. Ne voyez-vous pas, là-bas, le navire qui vient nous recueillir enfin ?
Ses narines frémissaient, ce qui était chez lui le signe certain de la colère retenue.
Jusqu'à leur retour au rivage, Kell ne prononça pas un mot. Là, il se tourna vers O'Shea.
— Dis-moi, MacCool, ce n'est pas ton tour, par hasard, d'aller monter la garde sur la colline ?
O'Shea s'affala sur le sable, sans même faire l'effort de répondre.
— Bon. Tu viens avec moi, Cat. Nous monterons la garde, toi et moi.
C'était un ordre. Traînant les pieds, Cat suivit Kell en direction de la colline, son porcelet sur les talons ;
Une fois là-haut, Kell commença par vérifier l'état du tas de fougères sèches, pour un feu hypothétique, au cas où... Il y ajouta quelques broussailles. Cat ne fit même pas mine de l'aider.
— Il ne faut jamais laisser tout à fait l'espoir mourir en soi, dit soudain Kell, dans un effort pour libérer l'adolescent de la prison de désespérance dans laquelle il s'était laissé enfermer. Tant qu'il y a un souffle de vie, il y a place pour de l'espoir.
— Je ne veux pas parler, laissa tomber Cat. Avec personne. Laissez-moi. Je ne veux pas parler.
Tout ce que lui disait Kell ne faisait que l'exaspérer davantage. « Il choisit ses mots, il essaie de me raconter n'importe quoi, pour me faire du bien, songeait-il, révolté. Eh bien, non. Ses bonnes paroles, moi, je n'en veux pas. »
Il se leva et s'en alla. (p. 312-313)

Tous ces personnages, en accord jusqu'à présent, se révèlent ici en conflit. Seul contre tous, Kell incarne l'espoir alors que les autres lui opposent découragement et lassitude. Toutes les tentatives de Kell pour communiquer échouent : il rappelle une consigne à O'Shea qui ne répond pas et n'obéit pas, il veut réconforter Cat qui ne l'écoute pas et s'en va. Cet échange, qui met en scène un conflit à la fois pragmatique et éthique (la volonté et l'espoir contre le laisser-aller et le désespoir) marque un moment de crise en fin d'aventure, si grave que Kell envisagera par la suite, contre tout ce qu'il a entrepris jusqu'à présent, de tenter de quitter l'île sur un canot.

En conclusion, le genre investit les échanges verbaux entre personnages de diverses manières. Il accorde une place privilégiée à ce que nous avons appelé les échanges de présentation, presqu'incontournables dans la scène du sauvetage. Il utilise les dialogues didactiques, dialectiques et polémiques pour manifester les valeurs des personnages et

illustrer leurs conflits et dans ce cas, c'est plutôt la thématique du dialogue qui en fait la spécificité générique.

Ces échanges ont une fonction axiologique certaine. Selon le principe de l'intervention par sélection, ils indiquent les sujets qui paraissent importants aux personnages et permettent l'insertion dans les textes des valeurs de ces derniers. Positionnant communicationnellement les figures romanesques les unes par rapport aux autres, ils contribuent à leur hiérarchisation. Enfin, les paroles rapportées sont accompagnées d'un discours attributif constituant un espace où le narrateur peut faire entendre sa voix évaluative.

*

Le traitement des descriptions, des textes d'action et des dialogues contribue donc, avec la structure, à l'orientation des robinsonnades : tous ces éléments, entrant en redondance les uns avec les autres, soulignant les mêmes évolutions, jouant sur les oppositions, participent à la construction d'une même ligne axiologique. Selon l'expression de Susan Suleiman (1983 : 88), un « supersystème narratif » guide l'interprétation du jeune lecteur. Ces textes ont ainsi une dimension doublement didactique en transmettant un certain nombre de savoirs et en indiquant clairement quelles sont leurs valeurs.

CONCLUSION

Caractériser le genre et repérer ses valeurs, ainsi que les dispositifs sémiotiques les engendrant, constituaient les objectifs que ce travail s'assignait dans l'introduction. Ces pages conclusives sont le lieu de la synthèse sur ces points et de l'évaluation de l'ensemble de notre démarche.

Caractérisation du genre

Nous l'effectuerons en reprenant les différents typologèmes exposés dans l'introduction.

En ce qui concerne l'**organisation formelle**, les robinsonnades sont des textes à dominante narrative dont la macrostructure offre points communs et variantes :

— situation initiale : le futur robinson vit dans un pays occidental incarnant la civilisation ;

— nœud : un accident (ou un départ volontaire) coupe le robinson de son univers habituel et le plonge dans un lieu isolé (ou semi-isolé), naturel (ou urbain) ;

— action : le robinson organise sa survie ou sa vie dans le nouveau lieu ;

— dénouement : un représentant du monde d'origine met fin à la situation (sous forme de sauvetage la plupart du temps) ;

— situation finale : le robinson retourne (ou refuse de retourner) dans son lieu d'origine.

La structure de ces robinsonnades peut aussi être décrite comme une succession linéaire, chronologique à peu d'exceptions près, de trois séquences majeures : le déplacement (qui parfois apparaît de façon analeptique), le séjour sur l'île et le sauvetage. Deux séquences sont facultatives : celle qui évoque le robinson dans son monde originel avant l'aventure, et qui peut se manifester soit chronologiquement en début de roman soit en analepse massive fragmentée, et celle d'après-sauvetage. Dans tous les romans étudiés, la séquence du séjour sur l'île est la plus développée. Elle est dynamisée par le(s) programmes(s) narratif(s) de base du robinson : rentrer au pays d'origine et/ou vivre sur l'île. Pour la réalisation du premier en particulier, plusieurs programmes d'usage peuvent s'enchaîner : survivre au jour le jour, partir en bateau, partir à pied (présent dans un seul texte), s'installer. Dans cette même séquence, un événement que nous avons nommé « événement-charnière », entraînant un changement dans l'être ou dans le faire du robinson, accélère parfois la narration. Si on considère la « morale » du récit comme une composante structurelle, on peut ajouter ici que toutes les robinsonnades du corpus sont orientées positivement : elles démontrent soit le pouvoir de la volonté et de l'ingéniosité humaine dans l'adversité, soit la supériorité de la nature sur la civilisation. Nous reviendrons sur le rapport entre genre et valeurs un peu plus loin.

Enfin, dans la trame narrative s'insèrent d'autres types de séquences. Cette hétérogénéité textuelle se concrétise notamment par la présence de nombreux textes d'action plus ou moins développés, qui peuvent être des récits, mais aussi des relations d'action et parfois des textes injonctifs proches de la recette ou de la notice de fabrication. Les séquences descriptives ne sont pas absentes, en général bien intégrées dans le texte narratif. Prenant pour objet surtout les paysages et les personnages que sont les robinsons et les indigènes, elles sont en général brèves et dispersées ; seul *Dans le grand désert* fait exception et donne souvent le sentiment que le scripteur est plus préoccupé de transmettre des connaissances sur l'Australie que de raconter une histoire.

Le Robinson du métro est la seule robinsonnade du corpus à jouer avec la structure narrative décrite ci-dessus par sa composition en alternance-entrelacement : deux récits sont menés en parallèle, l'un concernant le robinson et l'autre Willis, le conducteur de métro dépressif.

Une liste de thèmes[1] peut être établie à propos du **contenu thématique.** Pour la constituer, nous nous sommes inspirée du guide de choix thématiques élaboré par Caroline Masseron (1990) à propos du genre fantastique, dans une perspective didactique.

Elle comprend tout d'abord le cadre spatiotemporel de l'histoire : c'est une île, un lieu naturel isolé, coupé de l'univers ordinaire, ou un lieu urbain où le robinson tente de s'isoler et, dans la plupart des romans, l'époque contemporaine est choisie.

Elle inclut le personnage du robinson, qu'on peut présenter ainsi à grands traits :

— seul, en couple (frère/sœur) ou en groupe ;

— jeune (adolescent dans la plupart des cas) ;

— caractérisé ou non par une situation initiale problématique avérée ;

— au faire généralement déterminé d'abord par le vouloir, puis par le savoir et le pouvoir.

Elle peut intégrer la présence d'autres personnages :

— un pilote ou un capitaine de bateau présent lors du déplacement et qui peut valoriser (ou dévaloriser) le futur robinson ;

— un indigène, toujours aidant et dépeint de manière positive ;

— diverses rencontres (comme dans *Ma montagne* et *Le Robinson du métro*), elles aussi toujours positives et aidantes ;

— le sauveteur qui intervient à la fin et est présenté soit positivement soit négativement ;

Elle comporte aussi des propriétés textuelles liées à la structure des romans :

— type de dénouement (départ de l'île pour rejoindre le monde civilisé ou choix de l'installation et de la nature) ;

— présence d'unités thématico-narratives telles que le sauvetage, la tempête, l'arrivée sur l'île.

Enfin, la liste se complète avec certaines isotopies comme celles de la solitude

---

[1] Nous entendons ici par thème un élément sémantique répété à travers un texte ou un ensemble de textes. Pour une synthèse critique de la notion de thème, cf. Petitjean (1991 : 364-366).

(imposée ou recherchée, totale ou relative), de la nature (hostile ou aidante), de la survie, qui reviennent d'un texte à l'autre.

Le mode énonciatif est le troisième typologème permettant une approche du genre. Si, en littérature générale, celui-ci se partage entre narrateurs hétérodiégétiques et homodiégétiques, dans notre corpus on a affaire dans six cas sur sept à un narrateur hétérodiégétique, qui se manifeste plus ou moins selon les textes. Il est particulièrement présent dans les deux robinsonnades où le conflit nature/culture est incarné en deux personnages, un Occidental et un indigène. Dans *Dans le grand désert* et *Vendredi ou la Vie sauvage,* en effet, le narrateur intervient pour dévaloriser le premier au profit du second en se livrant à quelques commentaires évaluatifs plus ou moins longs, en orientant les descriptions, en ayant recours à l'ironie. Le roman de James Vance Marshall est à cet égard celui où le narrateur affiche le plus sa présence. Dans *Le Robinson du métro,* la voix narratoriale se manifeste également assez fortement, soit en exhibant sa fonction de régie, soit en distribuant des marques évaluatives. Le narrateur est plus discret dans les autres textes, que la voix des personnages y soit fortement inscrite, notamment par les perceptions et pensées représentées, ou qu'il soit relayé par un personnage comme dans *Les Naufragés du Moonraker.* Quant à *Ma montagne,* le seul roman avec un narrateur-personnage, il juxtapose récit rétrospectif avec commentaires, notes et extraits de journal.

L'intention communicationnelle, dans notre corpus, peut se décliner en deux fonctions assignées à la littérature de jeunesse contemporaine et évoquées dans le deuxième chapitre.

Les robinsonnades remplissent d'abord une fonction ludique dans la mesure où elles **cherchent** à distraire, à dépayser le jeune lecteur en l'entraînant dans une aventure : **elles privilégient** une lecture identificatoire (y compris par le choix de leur première de couverture — à l'exception de *Ma montagne*), en général rien n'y brise l'illusion référentielle, et, sauf dans deux textes, comme on l'a remarqué plus haut, les commentaires narratoriaux sont rares et les descriptions bien intégrées et peu massives, pour privilégier l'action.

Mais aussi, les robinsonnades sont caractérisées par une fonction éducative assez fortement marquée, si bien qu'on peut considérer celle-ci comme un trait générique, tout au moins en littérature de jeunesse. Cette fonction prend deux formes : le désir

d'instruire et celui d'éduquer. Le désir d'instruire se manifeste nettement dans quatre robinsonnades sur sept : *Dans le grand désert*, *Ma montagne*, ainsi que, dans une moindre mesure, *Les Naufragés du Moonraker* et *Vendredi ou la Vie sauvage*. Des éléments du péritexte interne étudiés dans le deuxième chapitre (notes, préface), ainsi que, au sein même du texte, les manifestations des savoirs énonciatif et énoncif et l'importance des textes d'action relevées tout au long de ce travail, en témoignent. Des trois autres romans, deux n'affichent pas ce souci d'apporter des connaissances et le dernier, *Prisonnier des grands lacs*, affiche de façon redondante le déni de tout didactisme en privilégiant le point de vue d'un robinson ignorant des choses de la nature. La volonté d'éduquer, au sens de favoriser la construction de valeurs chez le jeune lecteur, se perçoit par contre dans tous les textes, dans leur grande lisibilité axiologique, dans leur orientation par les dispositifs sur lesquels nous reviendrons par la suite. Quelque soit par ailleurs leur place dans le champ, les robinsonnades de notre corpus ne sont sur ce point guère différentes des robinsonnades plus anciennes, même si la fonction éducative ne passe pas tout à fait par les mêmes voies. Par exemple *Ma montagne*, qui est décrit dans le second chapitre comme très proche de la production restreinte et qui, par conséquent, devrait peu se soucier de didactisme et d'éducation, est une des robinsonnades où le lecteur est le plus guidé. Enfin, les valeurs que les textes visent à faire partager au jeune lecteur elles-mêmes sont typiques du genre, ce que nous développerons plus loin.

Enfin, l'**ancrage institutionnel** du corpus dans le champ de la littérature de jeunesse se traduit par l'image du lecteur que l'on peut se constituer à partir d'un certain nombre de traits déjà notés à propos des autres typologèmes.

Tout d'abord, il ne s'agit ni d'un lecteur expert ni d'un lecteur intéressé par des recherches formelles, puisqu'on lui propose des romans à la structure simple et globalement linéaire, qui, dans leur ensemble, n'invitent pas à une lecture distanciée. La situation est bien différente en littérature générale contemporaine, où bon nombre de robinsonnades jouent de l'intertextualité pour satisfaire un lectorat lettré. On peut cependant noter que *Le Robinson du métro* inscrit en creux dans ses pages un lecteur un peu plus sophistiqué, capable de suivre deux récits parallèles sans explicitation du lien qui les unit, et de se distancier de la fiction puisque la lecture identificatoire y est moins privilégiée que dans les autres livres.

Ensuite, le destinataire de la robinsonnade pour la jeunesse est considéré comme un être en formation qui a besoin d'accroître ses connaissances sur le monde et de réfléchir à certaines questions concernant la vie et la civilisation, mais généralement sans imposition magistrale de la juste pensée, plutôt de manière indirecte, par le biais d'une histoire orientée de telle manière qu'il puisse en tirer seul la morale. En cela, la plupart des textes sont conformes à la présentation de la production moyenne pour la jeunesse faite dans le deuxième chapitre.

Enfin, l'absence ou le mode de traitement de certains thèmes est aussi lié à l'inscription des textes en littérature de jeunesse, dans la sphère de la production moyenne. Tout d'abord, contrairement à un certain nombre de robinsonnades contemporaines de littérature générale, toute dimension métaphysique ou religieuse est absente de la plupart des textes, soit par souci de laïcité et conformité au système scolaire actuel, soit par déni de tout intérêt touchant aux questions religieuses chez le jeune lectorat. Si l'on parle parfois de Dieu et de la Bible dans *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Les Naufragés du Moonraker*, c'est d'abord parce que ces deux textes se situent dans le passé, dans un contexte culturel accordant une place importante à la religion, et seul le deuxième affiche le christianisme chez des personnages valorisés. Violence et sexualité apparaissent très rarement également, ce qui n'est pas le cas dans les robinsonnades contemporaines pour adultes. C'est ainsi que, souvent, on trouve dans celles-ci la mention d'une vie sexuelle chez le naufragé, en réaction contre le puritanisme du Robinson de Defoe [2]. Dans notre corpus, la présence de Mme Taylor, seule femme du groupe, entraîne quelques allusions au désir et à l'amour[3] dans *Les Naufragés du Moonraker*. Le roman de Tournier, si on le lit en comparaison avec *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, est dépouillé de certains éléments érotiques, même si ça et là quelques allusions apparaissent, comme celle à la poupée-fiancée de Vendredi[4]. *Dans le grand désert* est de ce point de vue le roman où la sexualité est la

---

2 La narratrice de *Foe* de Cootzee a une relation sexuelle avec Robinson ; dans *Robinson* de Muriel Spark, un soupçon d'homosexualité plane sur Robinson. Il existe aussi des robinsonnades qui relèvent en même temps du roman érotique.

3 Tout ceci est en général assez prudement évoqué. On apprend ainsi (p. 188) que Gullitt et Billy parlent peu respectueusement de Mme Taylor et que cette dernière apprécie O'Shea : « Bessie Taylor lui avait adressé un chaud sourire et il s'était tu » (p. 192). Elle est convoitée par Gullitt : « — Vous. C'est vous que je veux, répondit-il sans détours. Ce que je veux, c'est que vous veniez au camp de Musgrave, pour y être à moi. (...) — Voilà un bout de temps que je ne pense plus qu'à vous, Bessie. Et je ne suis pas homme à laisser mes pensées rester simplement des pensées » (p. 236).

4 p. 82.

plus latente, sans doute parce que ce roman, paru initialement en 1959, n'était vraisemblablement pas destiné à de jeunes lecteurs à l'origine : Mary y est dépeinte comme troublée par sa féminité naissante et par la nudité du jeune aborigène. Ces textes s'adressent donc à un jeune lecteur dont on ne doit pas influencer les convictions religieuses éventuelles, et qui doit être encore protégé de certaines réalités comme la violence et la sexualité, sur ce dernier point de manière moins systématique qu'au XIXe siècle et au début du XXe siècle.

Comme on le constate, dans la mesure où l'inscription du genre en littérature de jeunesse a des conséquences sur toutes les autres dimensions définitoires, le typologème de l'ancrage institutionnel est surdéterminant par rapport aux autres. Dans cette description générique, le typologème du mode énonciatif semble le moins productif, sans doute parce qu'il est le moins investi sur le plan figuratif.

Les valeurs du genre

Quelles valeurs les robinsonnades étudiées proposent-elles à leurs jeunes lecteurs ? Elles sont essentiellement pragmatiques et éthiques.

Les valeurs pragmatiques concernent l'activité technologique des personnages, la façon dont ils effectuent un travail. Dans les robinsonnades plus anciennes, le travail en lui-même est une valeur, qu'il se rattache à un système de pensée politique, économique ou religieux. Dans les textes contemporains pour la jeunesse, ce n'est pas le fait d'être laborieux qui est valorisé en tant que tel (les personnages n'en font pas plus que ne le requiert leur situation). Ce sont plutôt les qualités déployées dans l'accomplissement de la tâche, organisation, ingéniosité, courage, persévérance, etc., ainsi que tout ce qui permet de la réussir, les connaissances, les savoir-faire indigènes, les techniques simples opposées à la sophistication occidentale. La robinsonnade peut aussi présenter une critique du travail colonisateur si elle entretient un rapport d'hypertextualité étroit avec le livre de Defoe, comme *Vendredi ou la Vie sauvage* qui, comme d'autres robinsonnades contemporaines de littérature générale, met l'accent sur l'aspect vain, dérisoire, voire destructeur du labeur forcené de Robinson[5]. Enfin,

---

5 J.M. Coetzee, dans *Foe*, met en scène un robinson déjà âgé, Cruso, qui s'épuise inutilement à construire des terrasses en prévision de l'installation d'éventuels colons sur son île et qui est critiqué par la narratrice. De même, l'héroïne giralducienne de *Suzanne et le Pacifique* (1921) trouve sur l'île les traces d'un prédécesseur, dont elle souligne ainsi l'absurdité de l'activité : « (...) ici, où tout est

l'inscription de valeurs pragmatiques est variable selon les textes : dans *Le Robinson du métro* par exemple elle est minime : Slake vit de petits travaux ne demandant pas de qualification ni de savoir-faire spéciaux.

Les valeurs éthiques incluent les relations entre individus, avec la société et aussi le monde naturel, étant donné la place qu'il tient dans ces textes. La première est le respect de la nature : alors qu'au XIXe siècle le monde végétal et animal est souvent malmené dans les projets colonisateurs des robinsons[6], à notre époque le respect de la nature et les préoccupations écologiques, faisant l'objet d'un consensus en littérature de jeunesse, se retrouvent dans les robinsonnades.

Relève également des valeurs éthiques l'autonomie par rapport à la famille, qui marque une rupture avec bon nombre de textes plus anciens, où souvent le naufrage et l'aventure qui s'ensuivait étaient présentés comme une punition pour avoir contré les désirs parentaux[7] ou comme l'occasion d'affirmer à de multiples reprises sa piété et son amour filiaux[8].

L'autonomie est surtout valorisée dans *Dans le grand désert*[9] et *L'Oiseau de mer*, et

---

abondance en fruits et en coquillages, il avait défriché et semé du seigle ; ici, près de deux grottes chaudes la nuit et fraîches le jour, il avait coupé des madriers et bâti une hutte ; ici, où l'on apprend à grimper en deux heures, il avait construit des échelles, des vingtaines d'échelles rangées au fond d'un vallon comme les veilles d'assaut ou de cueillettes des olives ; ici, où les ruisseaux coulaient à vitesse différente pour étancher les soifs les plus diverses, il avait amené des conduites en bambou jusqu'à sa case (...) » (1997 : 122).

6 On peut citer le cas de *Le Robinson suisse* (1812) et de la façon dont les animaux y sont traités. Voici par exemple la manière dont le narrateur montre à son fils comment dompter un buffle : « Je fis approcher Turc et Bill, et je leur tendis les oreilles du jeune buffle, dont la tête fut alors tranquille ; je tirai de ma poche mon couteau pointu et tranchant, je préparai une corde de moyenne grosseur, je me plaçai devant lui, et, saisissant d'une main son museau, je fis un trou dans la narine ; j'y passai vite la corde, que j'attachai ensuite à un arbre, assez ferme pour que la bête ne pût pas même secouer la tête, attendu que, jusqu'à ce que la plaie fût cicatrisée, chaque mouvement augmenterait ses douleurs » (s. d. : 229).
Ce genre de scène se renouvelle fréquemment dans le roman, où le père et ses fils tuent parfois très gratuitement et veulent dominer par tous les moyens les animaux de l'île. De tels passages sont impensables dans la littérature de jeunesse d'aujourd'hui.

7 C'est le cas, par exemple, dans le roman de Defoe. C'est aussi le cas dans *Le Robinson de douze ans* (1812) de Madame de Beaulieu, comme le montre ce souvenir de Félix au moment où il regagne son pays : « Pour moi, je me rappelais avec repentir le moment de mon départ, cette impatience que j'avais de quitter ma mère, et les malheurs qui avaient été la juste punition de mon ingratitude » (s.d. : 235).

8 En voici un exemple tiré de *Le Petit Robinson des demoiselles* (1818) : « Elle se reportait aux beaux jours de son enfance, quand elle se promenait avec son père au milieu du jardin dans lequel elle avait commencé à essayer ses forces naissantes ; elle pensait aux soins si tendres et si dévoués de celui dont l'existence n'avait eu qu'un seul but : la rendre heureuse ! C'était pour elle qu'il avait de nouveau quitté la terre hospitalière qui l'avait accueilli pauvre et malheureux pour aller chercher des terres, dont sa fille ne jouirait sans doute jamais » (s. d. : 94).

9 Dans ce roman, le rite d'initiation auquel est soumis le jeune Aborigène, qui doit survivre seul dans le désert pendant plusieurs mois, constitue une mise en abyme de la dimension initiatique des

apparaît, mais plus discrètement, dans *Prisonnier des grands lacs*. A propos des relations sociales au sens plus large, l'antiracisme et l'anti-ethnocentrisme sont également des valeurs, et quatre robinsonnades sur sept dévalorisent la société occidentale pour des raisons parfois différentes : dépendance par rapport à la technique, culte de l'argent, inégalité sociale, facilité et futilité. Enfin, isoler sur une île déserte un groupe de naufragés permet de mettre en scène une micro-société et de valoriser certains comportements sociaux, comme le respect de l'autorité dans *Les Naufragés du Moonraker*.

Si les valeurs pragmatiques et éthiques sont dominantes dans notre corpus, il nous faut cependant souligner la particularité de *Vendredi ou la Vie sauvage* où, surtout après l'explosion, les valeurs esthétiques et hédoniques, beauté, bonheur, plaisir, sont très présentes, ce qui est attribuable à la transvalorisation opérée par Tournier à partir du livre de Defoe.

Même si étudier l'idéologie dans les robinsonnades constitue un autre projet que le nôtre, qui est plus centré sur ce que Philippe Hamon (1984 : 9) appelle « l'effet-idéologie », nous formulerons quelques remarques concernant les grands systèmes de valeurs nous semblant dominants dans ces textes, qui se répartissent en deux grandes catégories. La première regroupe ce qu'on pourrait appeler les robinsonnades humanistes, globalement conçues comme des hymnes à l'homme et à ses ressources (volonté, force de caractère), comme des manifestations de la foi en l'aptitude humaine à survivre. Plus les obstacles à vaincre sont importants, plus la nature est présentée négativement, plus l'homme se révèle puissant, ingénieux et intelligent. *Les Naufragés du Moonraker*, *Prisonnier des grands lacs*, *L'Oiseau de mer* font partie de ce groupe dont le fondement idéologique pourrait être résumé par des formules relevant de la doxa : « qui veut peut », « la volonté surmonte tous les obstacles »... Si le narrateur pouvait dans la littérature de jeunesse contemporaine se manifester explicitement en donneur de leçon, ces robinsonnades pourraient se terminer comme *Deux ans de vacances* de Verne (1888) :

> *Et, comme conclusion morale, voici ce qu'il convient de retenir de ce récit, qui justifie, semble-t-il, son titre de* Deux ans de vacances *:*
> *Jamais, sans doute, les élèves d'un pensionnat ne seront exposés à passer leurs vacances dans de pareilles conditions. Mais — que tous les enfants le sachent bien —, avec de l'ordre, du zèle,*

---

robinsonnades, avec leurs adolescents projetés brutalement hors du milieu familial et devant acquérir leur autonomie.

du courage, il n'est pas de situations, si périlleuses soient-elles, dont on ne puisse se tirer. Surtout, qu'ils n'oublient pas, en songeant aux jeunes naufragés du Sloughi, mûris par les épreuves et faits au dur apprentissage de l'existence, qu'à leur retour, les petits étaient presque des grands, les grands presque des hommes. (1992 : 520)

Le monde d'origine n'est pas remis en question et les robinsons le rejoignent, transformés par leur expérience, en se connaissant mieux et en étant préparés à l'action. L'île est ainsi un lieu de transition entre l'enfance protégée et l'âge adulte, et elle représente métaphoriquement la jungle qu'est la vie. L'humanisme dont il est question ici présente deux caractéristiques. Il est abstrait, dans la mesure où il ne prend en compte aucune détermination politique, sociale, économique, et où l'inconscient n'y joue aucun rôle ; il est également fortement individuel.

Le Robinson du métro entre dans la catégorie des robinsonnades humanistes mais sans parenté réelle avec les textes précédents. En effet ce roman ne rend pas hommage à la volonté du robinson. Celui-ci échoue dans son projet de survivre dans le métro et est sauvé de justesse de la mort par une intervention extérieure. Il ne rencontre pas beaucoup d'obstacles lors de son séjour sous terre, tant il est aidé par autrui. Le dénouement positif (Slake après son séjour sous terre renaît à la vie) est dû davantage à l'action des personnes rencontrées qu'au robinson lui-même. Si humanisme il y a, c'est dans la foi en l'humanité et l'entraide qui contribuent à cette fin optimiste d'un roman par ailleurs très critique de la société actuelle.

La deuxième catégorie est constituée des trois robinsonnades qui sont des hymnes à la vie en symbiose avec la nature et qui se positionnent, dans le conflit nature/civilisation, contre cette dernière. Dans ce groupe de trois romans, la valorisation de l'île correspond à une critique de l'univers d'origine, si puissante que dans deux robinsonnades sur trois, le robinson ne réintègre pas son ancien monde. On fera une distinction entre deux sous-catégories, l'une se rattachant à l'exotisme primitiviste tel qu'il est défini dans le cinquième chapitre, avec *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Dans le grand désert,* et l'autre à l'écologie et au retour à la terre avec *Ma montagne.*

L'exotisme primitiviste, d'après Todorov, est issu du relativisme, pour lequel toutes les sociétés se valent et aucune culture n'est supérieure à l'autre. Mais ce relativisme masque souvent en fait des préférences :

En pratique, la préférence exotique se double presque toujours d'une attirance pour certains contenus au détriment d'autres ; le relativisme ne sert souvent que d'entrée en la matière. Ces contenus sont habituellement choisis le long d'un axe qui oppose la simplicité à la complexité, la

> *nature à l'art, l'origine au progrès, la sauvagerie à la socialité, la spontanéité aux lumières. Il y a donc, en théorie, deux espèces symétriques d'exotisme, selon que le peuple ou la culture valorisés sont considérés comme plus simples ou plus complexes que nous, plus naturels ou plus artificiels etc.* (1989 : 357)

Les préférences indiquées dans cette citation se retrouvent bien dans les romans de Tournier et Marshall, et elles sont dans l'air du temps, comme le souligne Tournier en commentant l'évolution entre son œuvre et celle de Defoe. Pour ce dernier, la vie sur l'île est horrible, représente une punition pour avoir désobéi au père, alors que

> *pour nous, au contraire, retournement extraordinaire, c'est l'île déserte qui est remplie de charme. Nous n'y voyons pas la solitude, nous y voyons les palmiers, le sable blond, le soleil, les eaux limpides qui viennent déferler sur la plage. Ces aspects-là de l'île étaient inimaginables pour Daniel Defoe. Il y a une image qui les résume, c'est le côté Club Méditerranée. Robinson a un côté Club Méditerranée qui fait que nous l'envions d'une certaine façon. Il y a aussi le charme de faire tout soi-même, ce qui, pour Daniel Defoe, était également le comble de l'horreur. Il fallait être servi, à son époque, pour être heureux : cuisiner soi-même était abominable. Or nous avons, au contraire, le goût de faire un petit feu et de faire griller sur ce feu des légumes que nous aurons ramassés ou un poisson que nous aurons pêché nous-mêmes. Il y a un rêve d'autosuffisance et de retour à la nature qui était totalement étranger à Daniel Defoe, de telle sorte que, s'il lisait les robinsonnades d'aujourd'hui, il n'y comprendrait rien parce qu'il aurait le sentiment qu'on a complètement inversé ses valeurs et que ce qui était affreux est devenu merveilleux.* (1996 : 138-139)

Cet exotisme primitiviste, dans *Vendredi ou la Vie sauvage* et *Dans le grand désert*, est accompagné d'antiracisme et d'anticolonialisme. On différenciera cependant ces deux romans : le premier fait le choix de l'univers de Vendredi et l'autre déplore la rupture entre le monde indigène et naturel et le monde occidental, en montrant que les deux peuvent encore se rencontrer.

La robinsonnade *Ma montagne* n'est pas tout à fait apparentée au même courant idéologique et nous semble plutôt liée à la pensée écologiste, notamment au courant qui focalise sa critique de la société sur la place qu'y tient la technique. Elle constitue une illustration de ce que Frank De Roose et Philippe Van Parijs (1991) appellent la thèse de l'aliénation, qui

> *affirme que l'exercice du pouvoir technologique a un effet déshumanisant et constitue une forme d'oppression. Le « technosystème » frustre la quête de la réalisation de soi en remplaçant la créativité par des manipulations machinales, en substituant à des relations affectives des rapports régis par l'efficience, en brisant l'unité de l'homme et de la nature au profit de la domination de la nature par l'homme.* (1991 : 50)

Tout en effet tend à y montrer que le progrès rend l'homme dépendant des objets et de la technologie, supprime l'autonomie et la réalisation de soi. Le roman dit aussi que le retour à la nature permet d'échapper à ces problèmes, tout en étant empreint d'un

certain pessimisme, dans la mesure où ce retour est difficile, tant la civilisation a vite fait de rejoindre celui qui en fait le choix.

Le classement des romans ci-dessus se conçoit en termes de dominante. La même robinsonnade peut en fait présenter des valeurs relevant de plusieurs groupes. Par exemple, dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, l'exotisme primitiviste n'exclut pas les valeurs écologiques. Dans *Les Naufragés du Moonraker*, hymne à la volonté humaine essentiellement, on trouve aussi antiracisme et anti-ethnocentrisme. Remarquons enfin que notre corpus se démarque nettement des robinsonnades contemporaines en littérature générale. D'une part, il ne présente pas les préoccupations métaphysiques qui travaillent celles-ci, comme la conclusion de la thèse de Jean-Paul Engélibert le laisse bien entendre :

> *Alors que Robinson apprenait à identifier les signes de la volonté divine, ses homologues contemporains ne reconnaissent plus de sacré que dans une figure démoniaque, comme dans* Sa Majesté des Mouches, *ou découvrent l'immanence de la nature à elle-même et en appellent à des philosophies refusant toute transcendance*[10].
> *(...) la certitude de l'harmonie du monde s'est dissoute. Les figures de la mort de Dieu, de son absence ou de son silence abondent dans ces textes qui font leur objet de la mort du « Père » (Le* Royaume des moustiques*), de la sacralisation du Mal (*Sa Majesté des Mouches*) ou du silence de Dieu (le* Robinson *de Muriel Spark).* (1997 : 340-341)

D'autre part, il n'est pas empreint du pessimisme caractéristique de la plupart de ces textes qu'Engélibert classe en trois catégories. La première, dont *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* et *Vendredi ou la Vie sauvage* relèvent, regroupe les hétérotopies définies comme des

> *fictions de l'île déserte comme lieu de l'impossible où le héros connaît un accomplissement absolu à part de la société. Excepté de l'histoire, délivré des contingences du lien social, le héros peut ici vivre selon l'absolu.* (1997 : 109)

Elles sont les seules à échapper à ce pessimisme. Les deux autres classes qu'il établit regroupent des textes niant la possibilité d'une altérité qui permettrait d'échapper à la corruption du monde industriel, ou faisant de l'île un microcosme où se rejoue la société et où se révèle la nature humaine dans ce qu'elle a de négatif. Peu de points communs donc avec notre propre classement : en littérature générale contemporaine les robinsonnades humanistes n'existent pas, et *Ma montagne*, avec le doute sur la possibilité d'un retour à la nature pourtant souhaitable, est le seul texte de notre corpus

---

10 Jean-Paul Engélibert fait ici allusion à *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* et *Robinson 86* : il retrouve, dans le premier, l'*amor fati* nietzschéen et dans le second, les idées de Hobbes et Spinoza.

à montrer un lien de parenté lointain avec le corpus étudié par Engélibert.

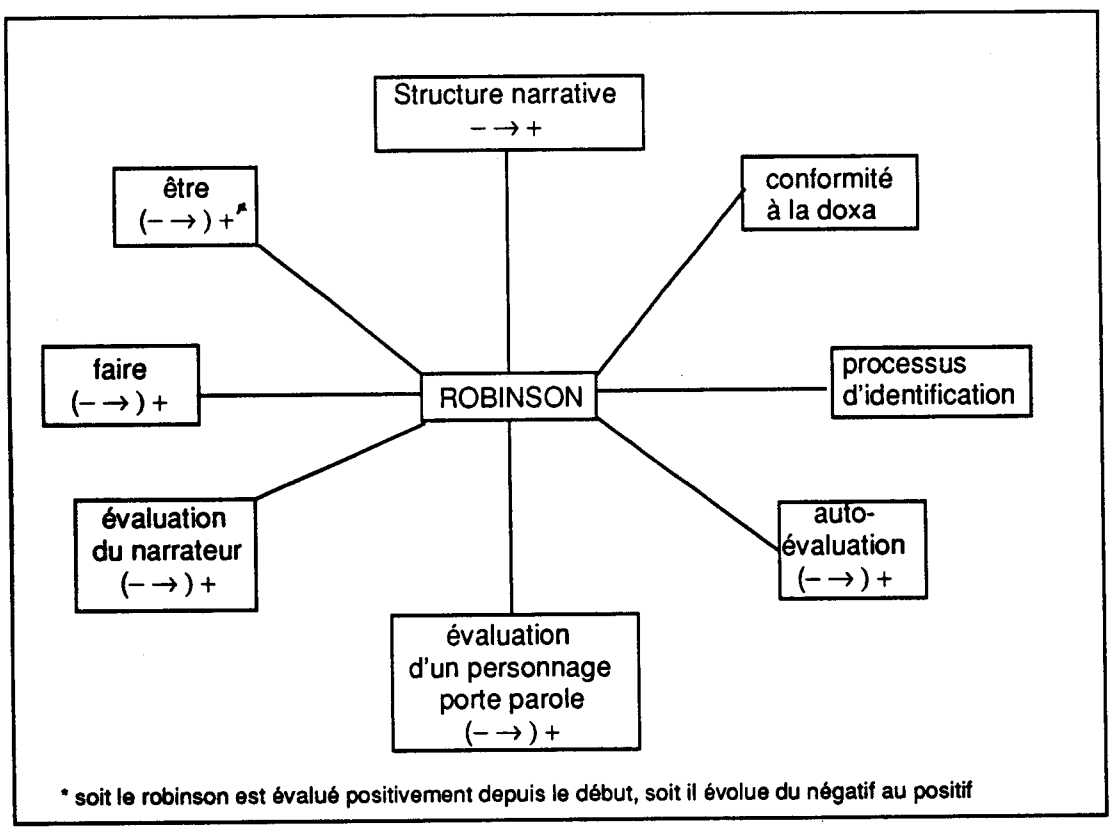
Pour conclure sur le rapport entre valeurs et genre, ce dernier ne se définit pas uniquement par sa fonction éducative et son orientation sans ambiguïté. Il est caractérisé aussi par les contenus axiologiques que nous venons d'évoquer, et qui sont un aspect de la dimension figurative permettant de l'approcher.

Les dispositifs d'inscription des valeurs du scripteur

Nous avons mentionné à plusieurs reprises l'absence de brouillage axiologique dans ces textes, l'inambiguïté des valeurs qu'ils mettent en place. La domination de la norme du scripteur est effective et résulte de la convergence des dispositifs que nous avons décrits tout au long de notre travail :

Tableau 15

Dispositifs d'inscription des valeurs



Le robinson est placé en position centrale dans la mesure où il effectue un parcours exemplaire et où, dans la plupart des cas, il est donné comme modèle au jeune lecteur. Mais ce schéma n'est pas spécifique aux robinsonnades. La plupart des éléments qui y figurent sont d'ailleurs repris par Glaudes et Reuter (1996) pour décrire tout roman axiologiquement monosémique ; il pourrait servir à décrire l'inscription des valeurs dans d'autres genres, pour peu que l'on remplace le mot *robinson* par un autre terme. Pour spécifier les endroits du schéma où la dimension générique apparaît le plus fortement, il faut mentionner la structure narrative, ainsi que tout ce qui a trait au faire du robinson, dans la mesure où ce faire renvoie, entre autres éléments, aux nombreux textes d'action dont nous avons dit qu'ils étaient génériquement caractéristiques.

Au plan syntagmatique, on note dans plusieurs cases la progression du dysphorique à l'euphorique (noté : – —> + dans notre schéma). Au plan paradigmatique, toutes les redondances qui caractérisent, selon Susan Suleiman (1983), le roman à thèse ou tout au moins l'œuvre fortement monologique, se retrouvent :

— les redondances entre l'être et le faire du personnage ;

— la redondance entre l'être et le faire des personnages et le commentaire interprétatif du narrateur omniscient ou d'un personnage interprété comme positif ;

— les redondances entre les commentaires du narrateur, entre les commentaires d'un personnage porte-parole.

Selon les œuvres, ce schéma se trouve réalisé totalement ou partiellement et son degré de réalisation permet de mesurer le plus ou moins grand verrouillage axiologique des textes. Ainsi, on le retrouve intégralement dans *Prisonnier des grands lacs*. Tout favorise, dans ce roman, l'identification du jeune lecteur au robinson, qui n'agit jamais d'une façon contraire à la doxa, et qui ne cesse de se transformer positivement, tant dans son être (comme les portraits évolutifs le laissent entrevoir) que dans son faire, que cela soit inféré par le lecteur ou plus ou moins explicité par diverses évaluations. Les autres romans présentent quelques variantes autour des transformations affectant l'être du personnage : ils peuvent insister ou non sur son amélioration physique. *Le Robinson du métro* est l'ouvrage où le moins d'éléments du schéma interviennent : l'identification au personnage n'est guère possible, le choix du robinson n'est pas conforme à la norme sociale puisqu'en fait, en s'installant dans le métro, il fugue et

enfin le séjour dans le métro n'entraîne pas de transformation physique positive (Slake finit par tomber malade). A ces points, ajoutons que le lien causal entre le séjour dans le métro et les changements affectant le robinson entre les situations initiale et finale est beaucoup plus implicite que dans les autres romans. Il s'agit donc de la moins « fermée » des sept œuvres du corpus, même si dans son ensemble elle est clairement orientée vers un message d'optimisme.

Il nous faut également ajouter que ce schéma ne laisse pas apparaître la spécificité des robinsonnades à plusieurs personnages, qu'il s'agisse de robinsonnade collective ou de robinsonnade avec indigène. Dans ces textes, contribuent à la clarté axiologique non seulement l'évolution et la redondance, mais aussi les oppositions de valeurs incarnées dans des personnages différents, hiérarchisés sans ambiguïté par une ligne interprétative dominante qui est celle du scripteur.

Ces romans, on le constate, ne sont pas éloignés de ce que Suleiman appelle les romans à thèse, par leur absence d'ambiguïté et le fait qu'ils contiennent implicitement une règle d'action adressée au jeune lecteur. *Vendredi ou la Vie sauvage* peut même être considéré comme un roman à thèse, car il se présente vraiment comme un récit d'apprentissage exemplaire, d'abord négatif puis positif, où Robinson, après une vie dans l'erreur, accède à la Vérité qui lui permet de se réaliser, la vie sauvage selon Vendredi. A la fin du second chapitre, nous avons classé les romans selon leur position dans le champ en nous appuyant sur des données péritextuelles, de *Prisonnier des grands lacs* en production moyenne/élargie à *Ma montagne* touchant à la production restreinte : on peut constater que ce placement éditorial ne coïncide pas vraiment avec le degré de clarté axiologique des textes, dont aucun n'invite à une lecture plurielle.

Nous terminerons par deux indications de prolongement à ce travail. La première est issue du constat d'un manque dans notre étude. Fortement centrée sur l'action, elle sous-estime une dimension qui pourrait contribuer également à caractériser le genre et ses valeurs : celle qui concerne ce qu'Anne Hénault appelle l'*éprouver* (1994 : 5) et qui est liée à la vie affective des personnages : les sentiments, les affects, les sentiments, les émotions. Quel est cet *éprouver* ? Sous quelles formes et où se manifeste-t-il ? Présente-t-il une progression que l'on retrouverait d'une robinsonnade à l'autre ? Répondre à ces questions permettrait de compléter la description du genre. Jacques Fontanille (1999 : 66) liste tout ce qui, empiriquement, marque l'affleurement de

l'affectif dans un texte : le lexique des passions, mais aussi les dispositifs modaux, les schémas aspectuels et rythmiques, la perspective qui oriente le discours sur l'action, certains codes figuratifs somatiques et gestuels marquant les états affectifs du sujet, des impressions et des scènes figuratives typiques. Nous avons fait quelques constatations à ce sujet dans l'étude de certaines descriptions et de certaines scènes génériques, comme l'arrivée sur l'île, l'avion ou le bateau manqué, le sauvetage, qui semblent être des lieux propices au marquage passionnel ; mais cette approche reste à approfondir. En ce qui concerne les rapports entre la dimension pathique et les valeurs, Fontanille propose un schéma passionnel canonique dont la dernière étape est la moralisation :

> *La moralisation de l'affectivité sanctionne en quelque sorte la réinsertion dans la collectivité et le monde de l'action, pour un sujet provisoirement égaré dans ses tensions intérieures.*
> *Mais, d'une manière plus générale, c'est la « contagion » affective que la moralisation cherche à contrôler et à limiter. Pour cela, elle procède à une évaluation des manifestations émotionnelles, effectuée du point de vue de la collectivité qui en est témoin et qui les interprète, et dont les résultats contribuent à réguler en quelque sorte l'échange passionnel et ses modes d'expression.* (1999 : 81)

Cette interprétation de l'émotion, de l'affectif, telle qu'elle apparaît dans des textes destinés à de jeunes lecteurs, nous paraît particulièrement intéressante dans une étude des valeurs. De manière générale, une étude systématique de tous les points mentionnés ci-dessus, qui par son ampleur ferait l'objet d'une recherche à elle seule, compléterait notre approche du genre.

Le deuxième prolongement est d'ordre didactique. Les romans étudiés sont destinés à des enfants, des adolescents. Comment rendre ceux-ci sensibles aux dispositifs générateurs de valeurs et aux valeurs elles-mêmes ? Il nous semble que notre travail est une première étape vers la construction d'outils didactiques permettant de s'approprier ces questions tant dans la lecture que dans l'écriture.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES DES TEXTES FICTIONNELS

Corpus

CLIFFORD Eth, (1977) 1993 : *Les Naufragés du Moonraker,* Paris, Flammarion, coll. « Castor poche ».

GEORGE Jean, (1959) 1990 : *Ma montagne,* Paris, L'Ecole des loisirs, coll. « Medium poche ».

HOLMAN Felice, (1974) 1993 : *Le Robinson du métro*, Paris, Casterman, coll. « Travelling ».

MARSHALL James Vance, (1959) 1994 : *Dans le grand désert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio junior ».

MATHIESON David, (1985) 1991 : *L'Oiseau de mer*, Paris, Flammarion, coll. « Castor poche ».

PAULSEN Gary, (1987) 1992 : *Prisonnier des grands lacs*, Paris, Hachette, coll. « Aventure verte ».

TOURNIER Michel, (1971) 1987 : *Vendredi ou la Vie sauvage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio junior ».

Autres textes consultés et cités

Littérature de jeunesse

AUDEBRAND Philibert, (1864) s.d. : *Un petit-fils de Robinson,* Paris, Théodore Lefèvre éditeur.

BALLANTYNE R. Michaël, (1895) 1986 : *The Coral Island,* Londres, Penguin Books.

BEAULIEU Madame de, (1818) s. d. : *Le Robinson de douze ans,* Paris, Ducrocq.

BITTER Maurice, 1982 : *Les Robinsons du temps dans la préhistoire,* Paris, Messidor La Farandole.

BITTER Maurice, 1983 : *Les Robinsons du temps à la guerre de Troie,* Paris, Messidor La Farandole.

BITTER Maurice, 1985 : *Les Robinsons du temps dans le Pacifique,* Paris, Messidor La Farandole.

BLYTON Enid, 1972 : *Le Mystère de l'île verte,* Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque rose ».

BRUYERE André, 1942 : *Les Robinsons de la Montagne,* Paris, Gautier-Languereau, coll. « Bibliothèque de Suzette ».

CLARK Catherine, 1998 : *Perdus dans l'espace,* Pocket junior.

COLBUS Jean-Paul, 1980 : *Robinson Crusoé,* Paris, Editions du Chat perché, Flammarion.

CRAENHALS François et CHAULET Georges, (1964) 1970 : *Les 4 as et l'île du Robinson* , Paris, Casterman.

DANRIT Commandant, (19O9) 1950 : *Robinsons sous-marins,* Paris, Flammarion.

DAVID Dominique,1991 : *Robinson des glaces,* Marcinelle, Dupuis.

FOA Eugénie, (1840) 1939 : *Le Petit Robinson de Paris,* Elbeuf-Paris, Paul Duval éditeur.

GOLDING William, (1954) 1987 : *Sa Majesté des Mouches,* Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior ».

JOFFO Joseph, (1973) 1992 : *Un sac de billes,* Paris, Hachette, coll. « Livre de poche jeunesse ».

JOUBERT Jean, 1987 : *Les Enfants de Noé,* Paris, l'Ecole des loisirs, coll. « Medium poche ».

KER David, 1933 : *Les Jeunes Robinsons ou à la dérive,* Elbeuf, Paul Duval éditeur.

MASSEPAIN André, (1967) 1995: *L'Ile aux fossiles vivants*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior ».

MAYNIAL Edouard, 1922 : *Les Robinsons de Pompéi*, Paris, Delagrave.

O'BRIEN Robert C., 1986 : *Z comme Zacharie,* Paris, Hachette, coll. « Livre de poche jeunesse ».

PADOAN Gianni, (1969) 1971 : *Robinson de l'espace*, Hachette, coll. « Les Grands Livres ».

REID Mayne, (1857) 1923 : *Les Robinsons de terre ferme*, Hachette, coll. « Bibliothèque verte ».

SOHL Jerry, (1953) 1981 : *Les Robinsons d'un autre monde,* Paris, Gallimard, coll. « Folio junior SF ».

SOUTHALL Ivan, (1974) 1989 : *Aventure en plein ciel*, Paris, Flammarion, coll. « Castor poche senior ».

SPEARE Elisabeth, (1983) 1994 : *Le Signe du castor*, Paris, Hachette, coll « Livre de poche jeunesse ».

TAYLOR Théodore, (1969) 1972 : *Le Petit Garçon dans l'île*, Paris, GP, coll. « Spirale ».

VOIGT Cynthia, (1981) 1986 : *Les Enfants Tillermann*, Paris, Flammarion, coll. « Castor poche ».

WOILLEZ Madame, (1818) s. d. : *Le Robinson des demoiselles*, Paris, Théodore Lefèvre éditeur.

WYSS Johann Rudolph, (1812) s. d. : *Le Robinson suisse. Journal d'un père de famille naufragé avec ses enfants*, Limoges, Eugène Ardant et Cie éditeurs.

Littérature générale

BALLARD J.G., (1973) 1974 : *L'Ile de béton,* Paris, 10/18.

COOTZEE J.M., (1986) 1988 : *Foe,* Paris, Seuil.

DEFOE Daniel, (1719) 1975 : *Robinson Crusoe*, éd. M. Shinagel, New York et Londres, Norton.

DEFOE Daniel, (1719) 1959 : *Vie et aventures de Robinson Crusoé*, trad. Pétrus Borel, Paris, Gallimard, coll «Bibliothèque de la Pléiade ».

FUENTE Chiqui de la, 1996 : *Robinson Crusoé*, Paris, Dargaud.

GIRAUDOUX Jean, (1921) 1997 : *Suzanne et le Pacifique,* Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche biblio ».

HAUSHOFER Marlen, (1968) 1992 : *Le Mur invisible*, Arles, Actes Sud, Babel.

PAASILINNA Arto, (1974) 1996 : *Prisonniers du Paradis*, Folio.

RHODES Evan H., (1975) 1999 : *Le Prince de Central Park*, Paris, J'ai lu.

SPARK, Muriel, (1958) 1994 : *Robinson*, Paris, Stock, coll. « La Bibliothèque cosmopolite ».

STEVENSON Robert L. (1882) 1994 : *L'Ile au trésor*, Paris, Editions du Rocher.

THEROUX Paul, (1981) 1983 : *Le Royaume des moustiques*, Paris, Calmann-Levy.

TOURNIER Michel, (1967) 1982 : *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

UHLMAN Fred, (1985) 1986 : *Sous la lune et les étoiles*, Paris, Stock, coll. « Nouveau cabinet cosmopolite ».

VAXELAIRE Daniel, 1999 : *L'Ile des damnés*, Paris, Flammarion.

VERNE Jules, (1874) 1995 : *L'Ile mystérieuse,* Paris, J'ai lu.

VERNE Jules, (1882) 1968 : *L'Ecole des Robinsons,* Lausanne, Editions Rencontre.

VERNE Jules, (1888) 1992 : *Deux ans de vacances*, Paris, Livre de poche.

VERNE Jules, (1895) 1980 : *L'Ile à hélice*, Les intégrales Jules Verne.

WININGER Pierre, 1987 : *Terminus Crusoé,* Grenoble, Glénat.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES THÉORIQUES

Ouvrages et articles consacrés aux robinsonnades

ANDRIES Lise, 1996 : « Les accessoires de la solitude » *in Robinson*, Paris, Autrement, coll. « Figures mythiques », 9-25.

ANDRIES Lise, 1999 : « Les images et les choses dans Robinson et les robinsonnades », *Etudes françaises* n° 35, I, Presses de l'Université de Montréal, 95-122.

BARIDON Michel, 1996 : « Robinson, jardinier en l'île » *in Robinson*, Paris, Autrement, coll. « Figures mythiques », 69-85.

BARRADA Samia, 1983 : *Les Réécritures de Robinson Crusoé*, thèse de doctorat de troisième cycle, soutenue sous la direction d'Henri Behar, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III.

BLAIM Arthur, 1990 : « The English Robinsonade of the Eighteenth Century », *Studies on Voltaire and the eighteen century*, n° 275, Oxford, The Voltaire foundation, 3-145.

BOUILLAGUET Annick, 1999 : « De Defoe à Tournier : le destin ou le désordre des choses. Sur trois incipit », *Etudes françaises* n° 35, I, Presses de l'Université de Montréal, 55-64.

BOULOUMIÉ Arlette, 1991 : *Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque ».

BROSSE Monique, 1993 : *Le Mythe de Robinson,* Paris, Minard, Archives des Lettres modernes.

BUISINE Alain, 1978 : « Repères, marques, gisements : à propos de la robinsonnade vernienne », *La Revue des lettres modernes* n° 523-529, 113-139.

CHELEBOURG Christian, 1993 : « L'œuf de Robinson — Contribution à l'étude de l'espace vernien », *Bulletin de la société Jules Verne* n° 108, 32-40.

CHESNEAUX Jean, 1971 : *Une lecture politique de Jules Verne*, Maspero, Paris.

COMPERE Daniel, 1977 : « Approche de l'île chez Jules Verne », *Thèmes et mythes* n° 15, Lettres modernes, Minard.

COMPERE Daniel, 1999 : « Les déclinaisons de Robinson Crusoé dans *L'Ile mystérieuse* de Jules Verne », *Etudes françaises* n° 35, I, Presses de l'Université de Montréal, 43-53.

DARTIGUES Marie-Françoise, 1988 : « Romans groupés autour du thème : les robinsonnades », *Lecture jeunesse* n° 45, 20-26.

DENIZEAU Marie-Thérèse, 1993 : « Vendredi, le héros détourné », *Littérature* n° 92, 60-68.

DUBOIS Jacques, 1996 : « Robinson ou la passion de la patience », *Alice* n° 1, 32-40.

DUBOIS Jacques, 1999 : « Du roman au mythe : un Robinson hédoniste et helvète », *Etudes françaises* n° 35, I, Presses de l'Université de Montréal, 25-42.

DUBOIS-MARCOIN Danielle, 1992 : « La robinsonnade, un détournement de texte », *Revue des Sciences Humaines* n° 225, 117-136.

DUBOIS-MARCOIN Danielle, 1992-93 a : « *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe. Une source de réécriture inépuisable pour la littérature de jeunesse », *L'Ecole des lettres I* n° 4, 37-58.

DUBOIS-MARCOIN Danielle, 1992-93 b : « La petite fabrique de robinsonnades », *L'Ecole des lettres I* n° 9, 103-113.

DUBOIS-MARCOIN Danielle, 1996 : « Thèmes et valeurs dans la robinsonnade au XIXe siècle » *in La Scolarisation de la littérature de jeunesse*, actes de colloque sous la direction de P.M. Beaude, A. Petitjean et J.M. Privat, Metz, Cresef, coll. « Didactique des textes », 75-90.

DUBOIS-MARCOIN Danielle, 1997 a : *Le Roman d'aventure à l'école*, Paris, Bertrand Lacoste, coll. « Parcours didactiques à l'école ».

DUBOIS-MARCOIN Danielle, 1997 b : « Egarements, évanouissements, dans les robinsonnades enfantines du XIXe siècle », *Cahiers Robinson*, supplément à *Spirale* n° 19, 5-25.

DURAND Pascal, 1999 : « La leçon des choses : Robinson ou la répétition », *Etudes françaises* n° 35, I, Presses de l'Université de Montréal, 7-23.

GREEN Martin, 1990 : *The Robinson Crusoe story*, University Park-London, The Pennsylvania State University Press.

LEGOFF Jean-Pascal, 1990 : « Le paysage de l'île déserte » *in Ailleurs imaginés*, Cahiers CRLH-CIRAOI n° 6, Université de la Réunion, Diffusion Didier Erudition, 185-194.

MASON Haydn, 1996 : « Robinson dans les récits maritimes et les robinsonnades anglaises du XVIIIe siècle » *in Robinson*, Paris, Autrement, coll. « Figures mythiques », 86-99.

MEUNIER Jacques, 1991 : « Le complexe de Robinson », *Magazine littéraire* n° 290, 52-55.

MEUNIER Jacques, 1996 : « Quand Robinson rencontre le mythe », entretien, *in Robinson*, Paris, Autrement, coll. « Figures mythiques », 123-135.

MOUCHET Claude, 1995 : « Robinson Crusoé : un héros pédagogique entre Rousseau et Campe », *Revue philosophique* n° 3, 311-336.

NAUGRETTE Jean-Pierre, 1993 : *« Sa Majesté des Mouches » de William Golding*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque ».

NIERES Isabelle, 1972 : « Didactisme et censure dans la littérature enfantine », *La Pensée* n° 162, 44-53.

NIERES Isabelle, 1985 : « Robinsons et robinsonnes », *in L'enfance et les ouvrages d'éducation,* vol. II., Université de Nantes, 265-296.

RACAULT Jean-Michel, 1986 : « Avatars et signification du territoire insulaire dans la robinsonnade : sur *L'Ile mystérieuse* de Jules Verne », *Cahiers CRLH-CIRAOL* n° 3, Université de La Réunion, diffusion Didier Erudition, 73-90.

RACAULT Jean-Michel, 1989 : « Insularité et origine », *Corps écrit* n° 32, 111-123.

RACAULT Jean-Michel, 1991 : « L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761 », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 280, Oxford, The Voltaire foundation.

RACAULT Jean-Michel, 1996 : « Robinson ou le paradoxe de l'île déserte » *in Robinson*, Paris, Autrement, coll. « Figures mythiques », 103-122.

RECKWITZ Erhard, 1976 : *Die Robinsonade. Themen und Formen einer literarischen Gattung* , Amsterdam, Verlag B. R. Grüner.

STURGESS Philip J.M., 1993 : « Robinson Crusoe — The character of Representation », *Recherches anglaises et nord-américaines* n° XXVI, Strasbourg, Université des sciences humaines, 75-86.

TOURNIER Michel, 1996 : « Echappée belle avec Michel Tournier », propos recueillis par Lise Andries, *in Robinson*, Paris, Autrement, coll. « Figures mythiques », 135-153.

VRAY Jean-Bernard, 1997 : *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Presses universitaires de Lyon.

WEBER Marie-Hélène, 1993 : *Robinsons et robinsonnes*, Toulouse, Editions universitaires du sud, coll. « Etudes littéraires ».

ZUPANCIC Peter, 1976 : *Die Robinsonade in der Jugend literatur*, Bochum.

Ouvrages et articles portant sur la littérature de jeunesse

ARFEUX-VAUCHER Geneviève, 1994 : *La Vieillesse et la Mort dans la littérature enfantine de 1880 à nos jours*, Paris, Imago.

BECKETT Sandra L., 1997 : *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Presses de l'Université de Montréal.

BLAMPAIN Daniel, 1979 : *La Littérature de jeunesse — Pour un autre usage*, Labor, Bruxelles.

BOUVAIST Jean-Marie, 1991 : *Les Enjeux de l'édition-jeunesse à la veille de 1992 : création, production, diffusion*, Montreuil, Salon du livre de jeunesse.

BOUVAIST Jean-Marie, 1994 : « Economie de l'édition-jeunesse. La saturation d'un marché ? » *in Guide européen du Livre de jeunesse*, sous la direction de Henriette Zoughebi, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 12-18.

BRISAC Geneviève et HUBSCHMID Arthur, 1989 : « L'éditeur premier lecteur », *L'Ecole des lettres* n° 11, 85-86.

BUTLEN Max, 1990 : « Chronique d'une légitimation », *Argos* n° 5, 52-62.

CENTRE DE PROMOTION DU LIVRE DE JEUNESSE, 1994 : « Le Livre de jeunesse dans les grandes surfaces de Seine Saint Denis » *in Guide européen du livre de jeunesse*, sous la direction de Henriette Zoughebi, Editions du Cercle de la Librairie, 125-128.

DELABORDE Didier, 1996 : « La composition des fonds en bibliothèque publique et BCD ou CDI. Eléments pour une analyse comparée » *in La Scolarisation de la littérature de jeunesse*, Actes de colloque sous la direction de P.M. Beaude, A. Petitjean et J.M. Privat, Cresef, Metz, coll. « Didactique des textes », 241-252.

DELABORDE Didier, 2000 : *Les stratégies de légitimation dans le champ de la littérature de jeunesse depuis 1968*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Marie Privat, Université de Metz.

DIAMENT Nick, 1993 : *Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse : 1914-1991*, Paris, Ecole des loisirs.

DUPONT-ESCARPIT Denise, 1991 : « La littérature de jeunesse en France », *Présence francophone* n° 38, 53-83.

EISENEGGER Aline, 1996 : « Sous le portrait du livre, l'image du lecteur », *La Revue des livres pour enfants* n° 170, 62-72.

ESCARPIT Denise, 1981 : *La Littérature d'enfance et de jeunesse*, Paris, PUF, coll « Que sais-je ?».

EVRARD Chantal, 1999 : «Séries bleues, séries roses », *Citrouille* n° 24, 11-12.

FABIANI Jean-Louis, 1995 : « Le Plaisir et le devoir : remarques sur la production et la réception de livres destinés à la petite enfance », *La revue des livres pour enfants* n° 163-164, 66-72.

FABRE Jean, 1977 : « L'éditeur-médiateur », *in L'Enfant, l'Image et le Récit*, ouvrage collectif sous la direction de Denise Escarpit, Paris, Mouton, 19-31.

FOUCAMBERT Jean, 1985 : « Que peut-on demander à un livre pour enfants ? Enfants, prenez vos distances » *in Dossiers des actes de lecture* n° 1, Paris, A.F.L., 25-28.

FOUCAMBERT Jean, 1987 : « Comment aborder la littérature jeunesse ? Trois thèmes » *in Dossiers des actes de lecture* n° 1, Paris, A.F.L., 39-42.

FILIOLE Anne-Marie, 1987 : « Critique et littérature enfantine », *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 32, n° 1, 68-74.

FRIOT Bernard, 1996 : « La littérature de jeunesse au collège : ouverture et réticences dans les textes officiels » *in La Scolarisation de la littérature de jeunesse*, actes de colloque sous la direction de P.M. Beaude, A. Petitjean et J.M. Privat, Cresef, Metz, coll. « Didactique des textes », 49-59.

GADEAU Jacques, 1983 : « Robinsonnade et roman familial », *Cahiers de l'université de Pau* n° 5, 76-90.

GAUVIN Lise, 1999 : « La bibliothèque des Robinsons », *Etudes françaises* n° 35, I, Presses de l'Université de Montréal, 79-93.

ILEF-DELAHAYE Christa, 1995 : *Le Romanesque du voyage et la littérature de jeunesse en France dans la seconde moitié du XIXème siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Perrot, Université Paris-Nord.

JAN Isabelle, 1993 : « La littérature enfantine » *in Lectures, livres et bibliothèques pour enfants*, sous la direction de Claude-Anne Parmegiani, Editions du Cercle de la Librairie, 25-33.

JEAN Georges, 1977 : « Approches sémiologiques de la relation texte-image dans les livres et albums pour enfants » *in L'enfant, l'image et le récit*, ouvrage collectif sous la direction de Denise Escarpit, Paris, La Haye, New York, Mouton, 3-18.

JOUBERT Jean, 1989 : « Le roman pour la jeunesse : réflexions et perplexités d'un auteur », *L'Ecole des Lettres* n° 11, 65-70.

LAPARRA Marceline, 1996 : « Le problème de l'adaptation pour la jeunesse des romans » *in La Scolarisation de la littérature de jeunesse*, actes de colloque sous la direction de P.M. Beaude, A. Petitjean et J.M. Privat, Cresef, Metz, coll. « Didactique des textes », 179-197.

LEGENDRE Françoise, 1983 : « Les livres pour enfants dans les magasins populaires », *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 28, n° 4, 355-371.

LEHMAN Christian, 1997 : « *No pasaran, le jeu*, l'éclairage de l'auteur », *L'Ecole des lettres* n° 1, 79-80.

MAREUIL André, 1977 : *Le Livre et la construction de la personnalité de l'enfant*, Paris, Casterman.

MURAIL Marie-Aude, 1989 : « Le temps d'un livre », *L'Ecole des Lettres* n° 11, 71-74.

OTTEEVAERE-VAN PRAAG Ganna, 1987 : *La Littérature pour la jeunesse en Europe Occidentale, 1750-1925*, Berne, Peter Lang.

OTTEEVAERE-VAN PRAAG Ganna, 1996 : *Le Roman pour la jeunesse*, Berne, Peter Lang.

PERROT Jean, 1985 : « Le roman pour les 10-14 ans », *Pratiques* n° 47, Metz, Cresef, 10-20.

PERROT Jean, 1985 : « L'édition pour la jeunesse actuelle » *in Lectures, livres et bibliothèques pour enfants*, sous la direction de Claude-Anne Parmegiani, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 77-96.

PERROT Jean, 1991 : « L'édition personnalisée : lecture, consommation et communication », *Janus bifrons* n° 1-2, Presses Universitaires de Nancy, 7-32.

PERROT Jean, 1993 : « Le roman pour enfants aujourd'hui » *in Lectures, livres et bibliothèques pour enfants*, sous la direction de Claude-Anne Parmegiani, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 68-78.

PERROT Jean, 1995 : « Littérature de jeunesse et mutations du statut de l'enfant lecteur », *Le Français aujourd'hui*, n° 110, 97-107.

POIRIER François, 1989 : « L'aventure victorienne » *in Ligne d'horizon : les grands espaces de l'aventure*, Editions du Salon du livre de jeunesse, 27-34.

PORCHER Louis, 1983 : « La littérature de jeunesse. Une réalité ambivalente », *Etudes de linguistique appliquée* n° 52, 8-18.

POSLANIEC Christian, 1997 : *L'Evolution de la littérature de jeunesse de 1850 à nos jours au travers de l'instance narrative*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Perrot, Presses universitaires du Septentrion.

RABANY Anne, 1996 : « "Apprendre" dans la littérature de jeunesse », *Lire et savoir* n° 4, Paris, Gallimard jeunesse, 74-84.

RIVES Caroline, 1995 : « Les revues critiques de littérature de jeunesse comme médiateurs », *Pratiques* n° 88, Metz, Cresef, 13-26.

SORIANO Marc, 1975 : *Guide de la littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion.

THALER Danielle, 1991 : « La littérature de jeunesse : quelle littérature ? Pour quelle jeunesse ? », *Présence francophone* n° 38, 95-110.

TAUVERON Catherine, 1988 : « Le nom propre des personnages. Rapide bilan des différentes approches. L'onomastique dans la littérature pour enfants » *in Le Personnage dans les récits*, Cahier de Recherche en Didactique du Français n° 2, Centre de Recherche en Communication et Didactique de l'Université Blaise Pascal, C.R.D.P. de Clermont-Ferrand, 53-81.

TURIN Joëlle et BUSS Maryvonne, 1992 : « Dossier sur la littérature de jeunesse », *Textes et documents pour la classe* n° 632-633, 4-35.

VINSON Marie-Christine, 1995 : « Travailler avec les catalogues d'éditeurs pour la jeunesse », *Pratiques* n° 88, Cresef, Metz, 37-50.

VLIEGHE Elisabeth, 1995 : « Quelles collections pour quels adolescents ? », *Pratiques* n° 88, Cresef, Metz, 27-36.

Autres références

ADAM Jean-Michel, 1989 : « Pour une pragmatique linguistique et textuelle », *in L'Interprétation des textes*, sous la direction de Claude Reichler, Paris, Minuit, 183-222.

ADAM Jean-Michel, 1992 : *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan Université.

ADAM Jean-Michel, 1994 : *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, coll. « Fac ».

ADAM Jean-Michel, 1996 : « L'argumentation dans le dialogue », *Langue française* n°112, 31-49.

ADAM Jean-Michel, 1999 : *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan Université.

ADAM Jean-Michel et PETITJEAN, André, 1989 : *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan Université.

ADAM Jean-Michel et REVAZ Françoise, 1996 : *L'Analyse des récits*, Paris, Seuil, coll. « Mémo ».

ANGENOT Marc, 1982 : *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot.

BANFIELD Ann, 1995 : *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil.

BARTHES Roland, 1964 : « Rhétorique de l'image », *Communications* n°4, 40-51.

BASIRE Brigitte, 1985 : « Ironie et métalangage », *DRLAV* n° 32, 129-150.

BERTHONNEAU Anne-Marie et KLEIBER Georges, 1993 : « Pour une nouvelle approche de l'imparfait : l'imparfait, un temps anaphorique méronomique », *Langages* n° 112, 55-73.

BERTRAND Denis, 2000 : *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Université.

BESSONNAT Daniel, 1990 : « Paroles de personnages : problèmes, activités d'apprentissage », *Pratiques* n° 65, Cresef, Metz, 7-35.

BOUCHET Gérard, 1996 : *Laïcité et Enseignement*, Paris, Armand Colin, coll. « Formation des enseignants ».

BOURDIEU Pierre, 1977 : « La Production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 13, 3-43.

BOURDIEU Pierre, 1979 : *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun ».

BOURDIEU Pierre, 1991 : « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 89, 4-46.

BOURDIEU Pierre, 1992 : *Les Règles de l'art* , Paris, Seuil.

BRACONNIER Alain et MARCELLI Daniel, 1998 : *L'Adolescence aux mille visages*, Paris, Odile Jacob.

BRONCKART Jean-Paul, 1987 : « Interactions, discours, significations », *Langue française* n° 74, 29-50.

BRONCKART Jean-Paul, 1996 : *Activité langagière, textes et discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.

BRUNO Pierre, 1995 : « La culture "jeune" : libération ou nouvel ordre ? », *Le Français aujourd'hui* n° 111, 44-52.

CANVAT Karl et DUFAYS Jean-Louis, 1994 : « " A la fin de l'envoi, je touche " Scènes de genres : lecture(s), duels », *Pratiques* n° 81, Cresef, Metz, 73-88.

CANVAT Karl, 1999 : *Enseigner la littérature par les genres : pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, Bruxelles, De Boeck Duculot.

CERVONI Jean, 1987 : *L'Enonciation* , Paris, PUF.

CHAMBOREDON Jean-Claude et PREVOT Jean, 1973 : « Le "métier d'enfant" — définition sociale de la prime enfance et fonctions différentielles de l'école maternelle », *Revue française de sociologie*, XIV, 295-235.

CHARTIER Anne-Marie et HEBRARD Jean, 1989 : *Discours sur la lecture, 1880-1980*, Paris, Bibliothèque publique d'information du Centre Georges Pompidou.

CHÂTEAU Jean, 1985 : *L'Humanisation ou les premiers pas des valeurs humaines*, Bruxelles, Pierre Mardaga.

CHAUVEL Louis, 1996 : « L'évolution des valeurs en Europe », *Sciences Humaines Hors série* n° 14, 34-37.

CHOMBART DE LAUWE Marie-José et BELLAN Claude, 1979 : *Enfants de l'image*, Paris, Payot.

COHN Dorrit, 1981 : *La Transparence intérieure. Modes de présentation de la vie intérieure dans le roman* , Seuil, Paris.

COLTIER Danielle, 1989 : « Introduction aux paroles de personnages : fonctions et fonctionnement », *Pratiques* n° 64, Cresef, Metz, 69-109.

COMBES Dominique, 1992 : *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires ».

COMBETTES Bernard, 1992 : *L'Organisation du texte*, Cresef, Metz, coll. « Didactique des textes ».

COMPAGNON Antoine, 1997 : « Note sur le dialogue en littérature » *in Le Dialogique. Colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires et cognitives du dialogue*, Luzzati Daniel, Beacco Jean-Claude, Mir-Samii Reza, Murat Michel, Vivet Martial éds, Université du Maine, 15-16 septembre 1994, Berne, Peter Lang, 231-244.

COQUET Jean-Claude, 1984 : *Le Discours et son sujet 1. Essai de grammaire modale*, Paris, Klincksieck.

CORBLIN Francis, 1983 : « Les désignateurs dans les romans », *Poétique* n° 54, 199-211.

COUEGNAS Daniel, 1992 : *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil.

COURTES Joseph, 1976 : *Introduction à la sémiotique narrative et discursive,* Paris, Hachette.

COURTES Joseph, 1991 : *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation,* Paris, Hachette.

COUTURIER Maurice, 1995 : *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll « Poétique ».

DANON-BOILEAU Laurent, 1982 : *Produire le fictif*, Paris, Klincksieck.

DEL LUNGO Andréa, 1993 : « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique* n° 94, 131-143.

DE ROOSE Franck et VAN PARIJS Philippe, 1991 : *La Pensée écologiste — Essai d'inventaire à l'usage de ceux qui la pratiquent comme de ceux qui la craignent,* Bruxelles, De Boeck Université.

DISPAUX Gilbert, 1984 : *La Logique et le quotidien. Une analyse dialogique des mécanismes d'argumentation*, Paris, Minuit.

DUBOIS Jacques, 1986 : « Un agent double dans le champ littéraire : le policier », *Pratiques* n° 50, 22-30.

DUCROT Oswald, 1984 : *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit.

DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie, 1995 : *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

DUFAYS Jean-Louis, 1994 : *Stéréotype et lecture,* Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage ».

DURRER Sylvie, 1990 : « Le dialogue romanesque : essai de typologie », *Pratiques* n° 65, Metz, Cresef, 37-62.

DURRER Sylvie, 1991 : « Le dialogue polémique : accident de la communication ou type de dialogue ? », *Cahiers du département des langues et des sciences du langage de l'université de Lausanne* n° 11, 41-76.

DURRER Sylvie, 1994 : *Le Dialogue romanesque*, Genève, Librairie Droz.

DURRER Sylvie, 1999 : *Le Dialogue dans le roman,* Paris, Nathan, coll. « 128 ».

ECO Umberto, 1985 : *Lector in fabula*, Paris, Grasset.

ECO Umberto, 1985 : *Apostille au nom de la rose*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais ».

FISCHER Gustave-Nicolas, 1994 : *Le Ressort invisible*, Paris, Seuil.

FONTANILLE Jacques, 1998 : *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, coll. « Nouveaux actes sémiotiques ».

FONTANILLE Jacques, 1999 : *Sémiotique et Littérature*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques ».

FABRE Michel, 1989 : *L'Enfant et les Fables*, Paris, PUF, coll. « Pédagogie d'aujourd'hui ».

FOUGERE Eric, 1994 : *Les Voyages et l'ancrage. Représentation de l'espace insulaire à l'Age classique et aux Lumières (1615-1779)*, thèse nouveau régime, université de Paris IV.

GELAS Nadine, 1988 : « Dialogues authentiques et dialogues romanesques » *in Echanges sur la conversation*, sous la direction de Jacques Cosnier, Nadine Gelas, Catherine Kerbrat-Orecchioni, éditions du CNRS, centre régional de publication de Lyon, 323-333.

GENETTE Gérard, 1972 : *Figures III*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard, 1982 : *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard, 1983 : *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard, 1987 : *Seuils*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard, 1999 : *Figures IV*, Paris, Seuil.

GERVAIS Bertrand, 1990 : *Récits et actions*, Longueuil Québec, Le Préambule, coll « L'Univers des discours ».

GLAUDES Pierre et REUTER Yves, 1996 : *Personnage et didactique du récit*, Metz, Cresef, coll. « Didactique des textes ».

GLAUDES Pierre, et REUTER Yves, 1998 : *Le Personnage*, Paris, PUF, coll « Que sais-je ? ».

GLOWINSKI Michal, 1987 : « Sur le roman à la première personne », *Poétique* n° 72, 497-507.

GOLDENSTEIN Jean-Pierre, 1981 : « Lire les catalogues : des Essais pour Montaigne », *Pratiques* n° 32, Metz, Cresef, 114-116.

GREIMAS Algirdas Julien et COURTES Joseph, 1993 : *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

GREIMAS Algirdas Julien, 1983 : « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur » *in Du sens II — Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 19-48.

GREIMAS Algirdas Julien, 1986 : « De la nostalgie. Essai de sémantique lexicale » *in Actes sémiotiques XI*, 39, Bulletin du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques E.H.E.S.S.-C.N.R.S., 5-11.

GRICE Paul, 1979 : «Logique et conversation », *Communications* n° 30, 57-72.

GRIVEL Charles, 1978 : « Les universaux de texte », *Littérature* n° 30, 25-50.

GRIVEL Charles, 1980-1981 : « Esquisse d'une théorie des systèmes doxiques », *Degrés* n° 24-25, d1-d 23.

GUERRINI Jean-Claude, 1997 : « Valorisation, valeurs et argumentation. Eléments pour une topique argumentative » *in L'argumentation au pluriel. Polyphonie, valeurs, points de vue*, PUL, 41-115.

GUYOT Alain, 1994-1995 : *Une certaine manière de voir. La description entre récit de voyage et récit de fiction chez Bernardin de Saint Pierre, Chateaubriand et Théophile Gautier — essai de confrontation stylistique*, thèse de doctorat nouveau régime, Université de Paris IV Sorbonne.

HAAS Ghislaine et LORROT Danielle, 1987 : « Pédagogie du texte descriptif », *Pratiques* n° 55, Metz, Cresef, 28-46.

HAMON Philippe, 1975 : « Clausules », *Poétique* n° 24, 495-526.

HAMON Philippe, 1977 : « Pour un statut sémiologique du personnage » *in Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 115-180.

HAMON Philippe, 1981 : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.

HAMON Philippe, 1983 : *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz.

HAMON Philippe, 1984 : *Texte et idéologie*, Paris, PUF.

HAMON Philippe, 1996 : *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur.

HAUDRICOURT André-G., 1968 : « La technologie culturelle : essai de méthodologie » *in Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade, 731-822.

HENAULT Anne, 1979 : *Les Enjeux de la sémiotique* , Paris, PUF.

HENAULT Anne, 1983 : *Narratologie, sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique t. 2*, Paris, PUF.

HENAULT Anne, 1994 : *Le Pouvoir comme passion*, Paris, PUF, coll « Formes sémiotiques ».

HOEK Léo H, 1980-1981 : « Sémiosis de l'idéologie dans *Claude Gueux* de Victor Hugo », *Degrés* n° 24-25, 1-21.

HOUDART Violaine, 1996 : « Accès au plaisir ou accès au sens ? », *Cahiers pédagogiques* n° 341, 24-27.

JACQUES Francis, 1979 : *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, PUF.

JACQUES Francis, 1988 : « Trois stratégies interactionnelles : conversation, négociation, dialogue » *in Echanges sur la conversation*, sous la direction de Jacques Cosnier, Nadine Gelas, Catherine Kerbrat-Orecchioni, CNRS, centre régional de publication de Lyon, 45-68.

JOLY Martine, 1993 : *Introduction à l'analyse de l'image,* Paris, Nathan, coll. « 128 ».

JOUVE Vincent, 1992 : *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF.

JOUVE Vincent, 1993 : *La Lecture* , Paris, Hachette.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1980 : *L'Enonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1980 : « L'Ironie comme trope », *Poétique* n° 41, 108-127.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1986 : *L'Implicite,* Paris, Armand Colin.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1990 : *Les Interactions verbales*, t. 1, Paris, Armand Colin.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1992 : *Les Interactions verbales,* t. 2, Paris, Armand Colin.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1994 : *Les Interactions verbales*, t. 3, Paris, Armand Colin.

KORTHALS ALTES Elisabeth, 1986 : « Normes et valeurs dans le récit », *Revue des Sciences Humaines*, tome LXXII, n° 201, 35-47.

LANE Philippe, 1992 : *La Périphérie du texte*, Paris, Nathan.

LECOMTE Jacques, 1998 : « Raisons de vivre. Raisons d'agir », *Sciences humaines* n° 79, 30-33.

MAINGUENEAU Dominique, 1991 : *L'Enonciation en linguistique française*, Hachette.

MAINGUENEAU Dominique, 1996 : *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, coll. « Mémo ».

MANESSE Danielle, GRELLET Isabelle, Friot Bernard, 1994 : *La Littérature au collège*, INRP, Paris, Nathan.

MARIN Louis, 1992 : « Archipels » *in Lectures traversières*, Paris, Albin Michel.

MASSERON Caroline, 1990 : « L'élaboration d'un texte long : l'exemple du genre fantastique en 4e », *Pratiques* n° 66, Metz, Cresef, 3-56.

MASSERON Caroline et PETITJEAN Brigitte, 1979 : « Le personnage dans *Germinal* », *Pratiques* n° 22-23, Metz, Cresef, 69-96.

MASSERON Caroline et SCHNEDECKER Catherine, 1988 : « Le mode de désignation des personnages », *Pratiques* n° 60, Metz, Cresef, 98-123.

MAURAND Georges, 1984 : « Dire les valeurs aujourd'hui : préalable à l'étude sémio-pragmatique » *in Argumentation et valeurs*, actes du cinquième colloque d'Albi, 72-95.

METZ Christian, 1977 : *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck.

MEZAILLE Thierry, 1998 : « Sémantique textuelle et didactique : éléments de repérage pour la lecture du *Lion* de Kessel », *La Lecture littéraire* n° 2, Paris, Klincksieck, 173-188.

MICHÉA Jean, 1968 : « La technologie culturelle : essai de systématique » *in Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade, 823-880.

MOISAN Clément, 1990 : « Les genres comme catégories de l'histoire littéraire » *in L'Histoire littéraire aujourd'hui*, sous la direction d'Henri Béhar et de Roger Fayolle, Paris, Armand Colin, 67-80.

MOLINO Jean, 1993 : « Les genres littéraires », *Poétique* n° 93, 7-28.

MURAT Michel, 1983 : « Le dialogue romanesque dans *Le Rivage des Syrtes* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* n° 2, 179-193.

NICOLE Eugène, 1983 : « L'onomastique littéraire », *Poétique* n° 54, 233-253.

NYSSEN Hubert, 1993 : *Du texte au livre, les avatars du sens,* Paris, Nathan.

PERELMAN Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA Lucie, 1988 : *Traité de l'argumentation*, Editions de l'Université de Bruxelles.

PETITJEAN André, 1984 : « La conversation au théâtre », *Pratiques* n° 41, Metz, Cresef, 63-88.

PETITJEAN André, 1988 : « Approches du conte philosophique à partir de l'exemple de Candide », *Pratiques* n° 59, Metz, Cresef, 72-107.

PETITJEAN André, 1991 : « Contribution sémiotique à la notion de *genre textuel*», *Recherches linguistiques*, n° XVI, Klincksieck, 349-374.

PEYTARD Jean, 1982 : « Instances et entailles du texte littéraire » *in Littérature et classe de langue*, Hatier-CREDIF, coll « Langues et apprentissage des langues ».

PICARD Michel, 1986 : *La Lecture comme jeu* , Paris, Minuit.

PLANTIN Christian, 1990 : *Essais sur l'argumentation,* Paris, Kimé.

PRIVAT Jean-Marie, 1993 : « L'institution des lecteurs », *Pratiques* n° 80, Metz, Cresef, 7-34.

QUEFFELEC Lise, 1991 : « Personnage et héros » *in Personnage et histoire littéraire* , Presses universitaires du Mirail, 235-248.

RABATEL Alain, 1996 : *Approche sémio-linguistique de la notion de point de vue,* thèse de doctorat nouveau régime soutenue sous la direction d'André Petitjean, Metz.

RABATEL Alain, 1997 : *Une histoire du point de vue,* Recherches textuelles n° 2, Université de Metz.

RASTIER François, 1989 : *Sens et textualité*, Paris, Hachette.

RAYNAL Françoise et RIEUNIER Alain, 1997 : *Pédagogie : dictionnaire des concepts clés*, Paris, ESF éditeur.

REBOUL Olivier, 1992 : *Les Valeurs de l'éducation,* Paris, PUF.

RESWEBER Jean-Paul, 1992 : *La Philosophie des valeurs*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».

REUTER Yves, 1981 : « Le champ littéraire : textes et institutions », *Pratiques* n° 32, Cresef, Metz, 5-30.

REUTER Yves, 1986 : « Les paralittératures : problèmes théoriques et pédagogiques », *Pratiques* n° 50, Cresef, Metz, 3-21.

REUTER Yves, 1988 : « L'importance du personnage », *Pratiques* n° 60, Cresef, Metz, 3-22.

REUTER Yves, 1989 : « Le système des personnages dans le roman à suspense » *in Le Roman policier et ses personnages*, sous la direction d'Yves Reuter, PUV Saint Denis, 157-171.

REUTER Yves, 1990 a : « Définir les biens littéraires ? », *Pratiques* n° 67, Cresef, Metz, 5-14.

REUTER Yves, 1990 b : « Le roman sentimental : système des personnages et circulation sociale de la thématique amoureuse » *in Trames*, actes du colloque des 14-15-16 mars 1989 à la faculté des Lettres de Limoges, 209-223.

REUTER Yves, 1991 : *Introduction à l'analyse du roman,* Paris, Bordas.

REUTER Yves, 1994 : « La notion de scène : construction théorique et intérêts didactiques », *Pratiques* n° 81, Cresef, Metz, 5-26.

REUTER Yves, 1998 : « Repenser la description ? », *Pratiques* n° 99, Cresef, Metz, 5-26.

REVAZ Françoise, 1987 : « Du descriptif au narratif et à l'injonctif », *Pratiques* n° 56, Metz, Cresef, 18-38.

REVAZ Françoise, 1989 : « Du référentiel au textuel : le cas de la description d'états » in *Modèles du discours. Recherches actuelles en Suisse romande*, textes réunis par Christian Rubattel, Bern, Peter Lang, 359-377.

REVAZ Françoise, 1991 : « Narration, description ou tableau ? Approche linguistique d'une classification rhétorique », *Etudes de lettres*, Lausanne, 113-134.

REVAZ Françoise, 1997 : *Les Textes d'action*, Recherches textuelles n° 1, Université de Metz.

RICŒUR Paul, 1984 : *Temps et récit,* tome II, *La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil.

RICŒUR Paul, 1986 : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil.

RIGOT Huguette, 1993 : *Les Couvertures de livres. Approches sémiologiques et sociologiques des marques éditoriales,* thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Jean-Claude Passeron, Marseille.

ROBERT Marthe, 1972 : *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

ROBIN Régine, 1973 : *Histoire et linguistique* , Paris, Armand Colin.

ROUSSEAU Jean-Jacques, (1762) 1966 : *Emile ou de l'éducation,* Paris, Garnier Flammarion.

SCHAEFFER Jean-Marie, 1989 : *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* , Paris, Seuil.

SERBAT Guy, 1980 : « La place de l'indicatif dans le système des temps », *L'information grammaticale* n° 7, 36-39.

SERBAT Guy, 1988 : « Le prétendu "Présent" de l'indicatif : une forme non déictique du verbe », *L'information grammaticale* n° 38, 32-38.

SINGLY François de, 1993 : « La lecture de livres pendant la jeunesse : statut et fonction » *in Lire en France aujourd'hui*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 137-162.

SINGLY François de, 1991 : « L'engagement dans la lecture chez les collégiens : inégal et fragile » *in Lectures et médiations culturelles*, Actes du colloque de Villeurbanne, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 99-113.

SPERBER Dan et WILSON Deidre, 1978 : « Les ironies comme mentions », *Poétique* n° 36, 399-412.

SULEIMAN Susan Rubin, 1983 : *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF.

TADIE Jean-Yves, 1982 : *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF.

TAUVERON Catherine, 1995 : *Le personnage. Une clef pour la didactique du récit à l'école élémentaire*, Neuchatel-Paris, Delachaux et Niestlé.

TODOROV, Tzvetan, 1989 : *Nous et les autres*, Paris, Seuil, coll. « Essais ».

VETTERS Carl, 1996 : « Temps, aspect et narration » in *Faux titre* n° 106, études de langue et littérature françaises publiées sous la direction de K. Busby, M.J. Freeman, S. Houppermans, P. Pelckmans et Co Vet, Amsterdam-Atlanta.

VETTRAINO-SOULARD Marie-Claude, 1993 : *Lire une image*, Paris, Armand Colin.

VIERNE Simone, 1973 : *Rite, roman , initiation* , Presses universitaires de Grenoble.