

Loxias

Pour citer cet article :

Anne Leclaire-Halté,
" Quelques stéréotypes narratifs dans les robinsonnades en littérature de jeunesse contemporaine ",
Loxias, Loxias 17,
mis en ligne le 14 juin 2007.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1744>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL @Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

Quelques stéréotypes narratifs dans les robinsonnades en littérature de jeunesse contemporaine

Anne Leclaire-Halté

Maître de conférences en sciences du langage à l'IUFM de Lorraine, membre du CELTED (Université Paul Verlaine, Metz), elle travaille particulièrement sur la littérature de jeunesse : étude des genres, approche sémio-linguistique des textes fictionnels, étude des albums comme iconotextes, dans leurs dimensions linguistiques et didactiques. Elle a publié des articles de didactique et un ouvrage sur les *Robinsonnades et valeurs en littérature de jeunesse contemporaine* (Université de Metz, 2004).

L'article se propose de rendre compte de l'organisation narrative d'un genre qui, s'il a connu son âge d'or au dix-neuvième siècle, n'en continue pas moins d'exister en littérature de jeunesse aujourd'hui : la robinsonnade. Ce genre se caractérise par un certain nombre de stéréotypes, les uns affectant la structure d'ensemble, descriptible comme une succession de séquences thématico-narratives, les autres liés à des scènes de genre dont nous mettrons en avant quelques composantes. L'analyse sera conduite en référence, essentiellement, à la linguistique textuelle et à la sémiotique.

robinsonnade, littérature de jeunesse, stéréotype narratif, scène de genre

A la lecture d'un texte, s'effectue plus ou moins consciemment un processus de catégorisation, partiel ou total (c'est-à-dire concernant tout ce texte ou partie), qui s'appuie sur des images génériques prototypiques jouant le rôle de référents. Si un texte peut être mis en relation avec un ou plusieurs genres, que le rapport entretenu avec ce genre soit de reproduction ou de transformation, c'est parce que tel ou tel trait de ce texte va renvoyer à un prototype générique, prototype constitué d'un ensemble de stéréotypes.

Selon Bakhtine dans *Esthétique de la création verbale*, le fait de relever d'un genre influence tous les niveaux de la textualisation, que ce soit le style, la construction compositionnelle ou le contenu thématique. Mais dans l'analyse générique, il est en fait difficile de séparer composition, ou structure, et thématique : la structure de surface d'un texte est sémantiquement investie, les deux ne sont pas dissociables.

Cet article, qui emprunte ses outils d'analyse essentiellement à la linguistique textuelle et à la sémiotique narrative, rend compte des composantes thématico-narratives de la robinsonnade. Ce genre a connu un très grand essor au dix-neuvième siècle et il a été pendant longtemps, en littérature de jeunesse, considéré comme une machine à diffuser des savoirs et à générer des valeurs. Marc Soriano, par exemple, compare la robinsonnade à un jeu éducatif 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 Robinsons¹.

Dans la production pour la jeunesse contemporaine, on trouve encore des romans qui relèvent de ce genre, de façon centripète (c'est-à-dire qu'ils sont tournés plutôt vers la reproduction de la norme, vers la répétition) ou centrifuge (en privilégiant la variation et l'innovation), si l'on reprend la distinction faite par Jean-Michel Adam à propos des genres².

¹ Marc Soriano, *Guide de la littérature pour la jeunesse*, Flammarion, 1975, p. 197.

² Jean-Michel Adam, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, 1999, pp. 90-91.

Mon analyse s'appuie sur un corpus de sept romans, parus après 1970³, écrits spécifiquement pour un jeune lectorat et encore publiés en littérature de jeunesse de 1996 à 2000, dans des collections qui s'échelonnent entre production restreinte et production plutôt élargie :

- *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.

Je partirai d'un niveau d'analyse global, en déclinant les séquences thématico-narratives qui s'enchaînent pour former la trame narrative de ces textes. Il s'agit là de ce qu'Umberto Eco⁴ appelle un scénario intertextuel, plus précisément le *scénario maximal* ou la *fabula préfabriquée* (il donne comme exemple le schéma standard du roman policier de série). Certains chercheurs ont déjà fait ce travail de description pour le genre en littérature générale. Par exemple, Jean-Michel Racault, dans *L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761* (1991), a précisé quelles sont les composantes du roman de Defoe qui fixent le genre et inspirent un bon nombre de robinsonnades au dix-huitième siècle (et après). Il établit un scénario d'une dizaine de séquences 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) ;
- 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, se référant à cette architecture⁵, 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 œuvres⁶.

D'autres auteurs, inspirés par les travaux de Propp sur la morphologie du conte, proposent des modèles qui rendent mieux compte des robinsonnades postérieures au dix-huitième siècle. Par

³ Nous avons choisi cette date 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.

⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Grasset, 1985, p. 105.

⁵ Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé*, Genève, Droz, 1997, pp. 93-94.

⁶ C'est pourquoi, pour Jean-Paul Engélibert, le modèle établi par Racault pour décrire les robinsonnades du XVIII^e 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. » (*La postérité de Robinson Crusoé*, 1997, p. 94).

exemple, Monique Brosse⁷ 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

Ce relevé est proche de ce que l'on trouve dans les robinsonnades pour la jeunesse aujourd'hui. En fait, comme Gérard Genette le remarque dans *Palimpsestes*, celles-ci sont fondées sur la réduction par amputation du texte de Defoe :

il existe mainte édition pour enfants de Robinson Crusoé qui réduit ce récit à sa seule partie proprement « robinsonnienne » au sens courant du terme c'est-à-dire au naufrage et à l'existence insulaire de Robinson : suppression, donc, des premières aventures (avant le naufrage) et des dernières (après le départ) que racontait la version initiale, et a fortiori de tout ce qui y ajoutait la seconde partie. C'est évidemment sur ce modèle ainsi réduit (par l'effet d'une amputation double) que s'est édifiée, de Campe à Tournier, l'immense tradition de la « robinsonnade »⁸.

Dans le cadre de cette analyse en séquences thématique-narratives, je traiterai parfois d'unités situées à un niveau plus local, les scènes de genre. Ces dernières sont des unités textuelles indexables par un titre renvoyant à notre expérience socioculturelle du monde, et récurrentes dans un genre. Elles se caractérisent par des personnages, un espace-temps, un type même d'enchaînement d'actions, la combinaison de ces éléments étant perçus comme caractéristiques du genre⁹. Ces scènes de genre peuvent être plus ou moins narrativisées. En termes de linguistique textuelle, elles peuvent se présenter comme des séquences narratives, avec nœud et dénouement (telles que Jean-Michel Adam les définit en 1994 dans *Le texte narratif* par exemple), ou alors comme des scripts (des séquences d'actions stéréotypées et socioculturellement stabilisées), ou encore être proches de ce que F. Revaz appelle les relations d'action, c'est-à-dire l'évocation de successions chronologiques d'actions, mais sans mise en intrigue, plus proche du compte rendu que du récit fortement narrativisé¹⁰. Scènes de genre et séquences thématique-narratives appartenant à la trame de la robinsonnade peuvent coïncider.

Séquence initiale

Il s'agit de l'unité textuelle où le futur robinson est présenté dans son milieu d'origine, avant le déplacement et l'aventure sur l'île. Si cette séquence initiale est très fréquente en ouverture dans les textes du dix-neuvième siècle, elle est plus rare à cette place dans les robinsonnades contemporaines. Les auteurs contemporains pour la jeunesse sont sans doute plus soucieux de commencer *in medias res*, c'est-à-dire par la séquence du déplacement, cas le plus fréquent, ou par celle du séjour sur l'île. Ces deux dernières séquences peuvent alors présenter, de façon analeptique, la séquence initiale.

Celle-ci livre en général les motifs du départ. Il peut être volontaire, comme dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, où Robinson part en quête de la réussite financière et du bien-être matériel, ou dans *Ma montagne*, dont le jeune héros veut tenter une expérience de survie en pleine nature. Il peut aussi ne pas être véritablement voulu par les personnages : dans *L'Oiseau de mer*, *Dans le grand désert* et *Prisonnier des grands lacs*, les adolescents, futurs robinsons, prennent l'avion pour rejoindre un parent, sans que l'on sache s'ils agissent en tant que sujets ou s'ils sont régis par la volonté parentale.

⁷ Monique Brosse, *Le Mythe de Robinson*, Paris, Minard, 1993, Archives des Lettres modernes, pp. 34-38.

⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 265.

⁹ Karl Canvat et Jean-Louis Dufays, « “ A la fin de l'envoi, je touche ” Scènes de genres : lecture(s), duels », *Pratiques* n° 81, 1994, pp. 73-88.

¹⁰ Françoise Revaz, *Les Textes d'action*, Recherches textuelles n° 1, Université de Metz, 1997.

Déplacement

Le déplacement est une constante dans nos textes, 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*. Quand le déplacement s'effectue entre des lieux éloignés l'un de l'autre, le moyen de locomotion utilisé est l'avion ou le bateau (pour les deux robinsonnades du corpus situées dans le passé). Cette séquence se définit ainsi non seulement par un changement de lieu, mais aussi souvent par la présence du personnage du pilote ou du capitaine qui s'ajoute à celle du robinson. Elle se clôt, dans cinq cas sur sept, par un accident (nauffrage ou accident d'avion), perturbation fondamentale à l'origine des transformations chez les robinsons.

Le déplacement remplit plusieurs fonctions. 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. 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. Voici deux exemples, ceux d'Hélène dans *L'Oiseau de 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.

– 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)

et de Brian dans *Prisonnier des grands lacs* :

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. (pp. 9-10)

Les deux personnages font la preuve de leur débrouillardise avant d'être confrontés aux difficultés de la vie sur l'île.

Mais le déplacement n'a pas cette seule fonction qualifiante. Philippe Hamon¹¹, 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, le déplacement peut avoir une fonction hiérarchisante. Par exemple, dans *Les naufragés du Moonraker*, qui met en scène dix robinsons, le personnage du chef se dessine nettement lors du déplacement. A cette hiérarchisation fonctionnelle s'ajoute une hiérarchisation morale, puisque, lors du déplacement, se fait le partage entre des personnages axiologisés positivement (courageux, généreux) et des personnages axiologisés négativement (voleurs, égoïstes).

Arrivée sur l'île

Cette séquence peut être qualifiée de scène de genre¹², tant elle est récurrente avec des invariants thématique-narratifs d'une robinsonnade à l'autre. Outre le personnage impliqué (on

¹¹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, PUF, 1984, pp. 43-48.

sait à ce moment en général si on a affaire à une robinsonnade individuelle ou collective) et la description des lieux, franchement hostiles ou au contraire paradisiaques, une succession de faits ou d'actions la caractérise.

Le premier élément récurrent est la perte de conscience du naufragé. Celle-ci peut être due à un évanouissement comme dans *Prisonnier des grands lacs* :

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 aussi avoir pour origine la fatigue, et le robinson sombre dans le sommeil, comme dans *Les naufragés du Moonraker* :

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. (pp. 102-105)

Cette perte de conscience est suivie du réveil qui permet une première découverte visuelle du lieu. Ainsi le héros du *Robinson du métro* est en mesure de voir l'endroit où il s'est réfugié et Hélène découvre son nouvel environnement dans *L'oiseau de mer* :

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. (pp. 27-28)

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.

Quand la nuit fit place au jour, les pierres prirent un aspect moins rebutant. (p. 26)

Dans plusieurs romans, une allusion à la montre cassée du robinson indique la rupture d'avec le temps d'« avant » et le début de celui de l'aventure. Puis, les premiers manques se font sentir (eau, nourriture) et entraînent une première exploration.

Cette perte de conscience qui caractérise très généralement l'arrivée sur l'île permet de mesurer combien ces récits sont à mettre en relation avec les rites de passage tels qu'ils ont

¹² Daniel Compère, 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 contemporaines pour la jeunesse, l'arrivée sur l'île n'est pas expansée de la même manière. (« Approche de l'île chez Jules Verne », *Thèmes et mythes* n° 15, Lettres modernes, Minard, 1977, p. 40.

été décrits par Van Gennep (1909). Ce dernier a dégagé trois séquences principales dans ces rites : séparation, marge, agrégation.

Par ces opérations, l'agent social passe par une mort symbolique et une renaissance, ce qui nécessite à la fois un apprentissage, une transformation corporelle et des épreuves que l'on doit subir sous la conduite et l'autorité d'officiants, notamment lors des moments dits de marge. [...] On se sépare de ses proches ou de son groupe avant de revenir vers eux, mais dans un nouveau rôle et une nouvelle position sociale.

On retrouve bien dans les robinsonnades des éléments d'un rite d'initiation (les robinsons sont presque tous des garçons au sortir de l'enfance que leur aventure aide à grandir), avec ses trois séquences : la phase de séparation qui est liée à un déplacement spatial et qui coupe le personnage de sa famille, la phase de marge constituée par le séjour sur l'île, où le robinson vit de façon liminale et où il peut être accompagné d'un initiateur, et la phase de réintégration au sein de son groupe (ou du choix d'un autre fonctionnement social).

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.

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 presque tous les textes (la séquence est un peu plus courte dans *Les Naufragés du Moonraker*). Six romans placent leur action dans un milieu naturel sauvage (forêt, montagne, bord de mer), et, parmi ces six ouvrages, seuls trois 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 dix-neuvième¹³ qu'au vingtième siècle¹⁴. Dans ce dernier cas, l'univers du métro est métaphoriquement évoqué comme celui d'une île (et c'est métaphoriquement que j'emploie le terme *île* pour désigner le lieu de l'aventure).

Le séjour sur l'île comporte de nombreuses scènes de genre.

Certaines sont fortement narrativisées. C'est le cas de la scène de la tempête. Le robinson commence à être installé correctement sur son île, il a trouvé ou s'est construit un abri, quand une tempête survient pour tout détruire. Après un moment de désespoir, le robinson reprend courage. Cette scène très stéréotypée et fréquente dans les robinsonnades du dix-neuvième siècle se retrouve dans un certain nombre de textes contemporains. Une autre scène de genre est la scène du bateau ou de l'avion manqué. Par exemple, 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. Dans *Les Naufragés du Moonraker* et *Prisonnier des grands lacs*, un bateau passe au large de l'île 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.

D'autres scènes de genre, moins narrativisées, sont des relations d'action liées à la réalisation d'objets ou à l'accomplissement d'actes nécessaires au projet du robinson sur l'île. Par exemple, Hélène se construit un bateau dans *L'Oiseau de mer* :

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.

¹³ 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).

¹⁴ C'est le cas par exemple de *Le Prince de Central Park* de E. H. Rhodes (1985).

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. (pp. 154-155)

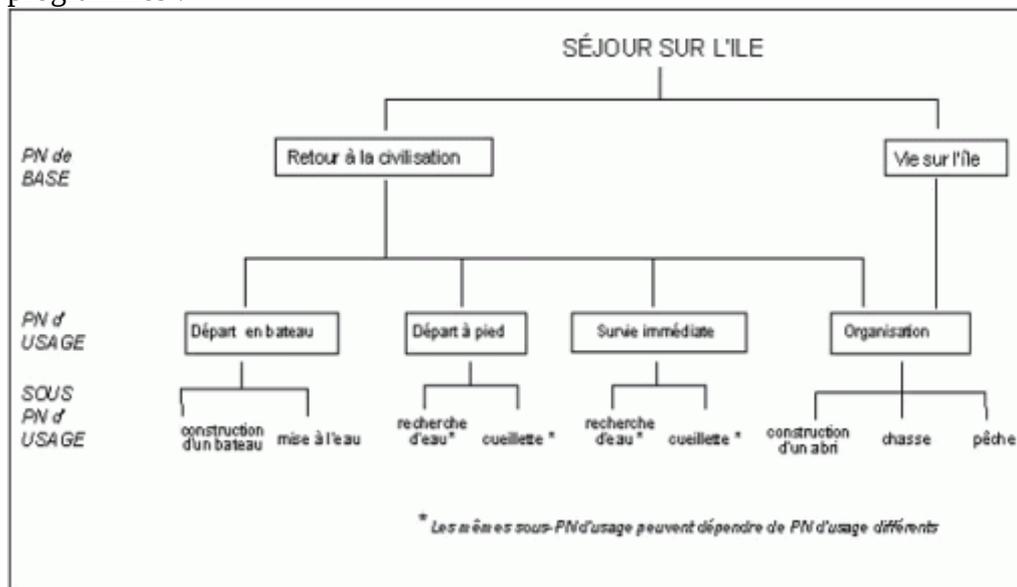
Ces scènes correspondent à la mise en texte de programmes narratifs où les robinsons visent la réalisation d'objets ou d'actions bien concrètes. La séquence du séjour sur l'île peut en effet se décrire comme composée d'un enchaînement de programmes narratifs qui textuellement se réalisent sous la forme de scènes de genre. Celles-ci sont des relations d'action ou de scripts très codés, qui sont autant de stéréotypes du genre : faire une cabane, pêcher pour la première fois, faire un feu...

Les programmes narratifs (désormais 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 sujet¹⁵, 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 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'usage¹⁶.

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.

Le schéma ci-dessous rend compte de l'enchaînement, de l'architecture de tous ces programmes :



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*,

¹⁵ Greimas et Courtés écrivent dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1993) : « 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. » (p. 298).

¹⁶ Greimas et Courtés, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 298.

puisque Slake serait mort sous terre s'il n'avait été sauvé à temps) avec l'objet de valeur visé se matérialise dans les séquences de sauvetage et finale, dont il sera question par la suite.

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. *Vendredi ou la Vie sauvage* se distingue des autres textes dans la mesure où il présente successivement les deux PN de base mentionnés ; c'est dans cette mesure que ce texte joue avec les stéréotypes.

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.

Les sous-PN d'usage associés au PN de base *vie sur l'île* sont les mêmes que ceux associés au PN *s'organiser*.

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.

La séquence du sauvetage

Elle constitue, en quelque sorte, le pendant de la séquence de l'arrivée sur l'île, et elle est à mettre en rapport avec la scène de l'avion (ou du bateau) manqué. C'est une scène de genre, au même titre que l'arrivée sur l'île. Deux possibilités se présentent, liées à la cause de l'isolement du robinson.

Si le robinson est isolé involontairement, par accident, la scène de sauvetage se déroule en présentant un certain nombre de constantes. On y retrouve les macro-propositions 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. Un contact s'établit entre naufragé(s) et arrivant(s). 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.

La présence des sauveteurs sur l'île peut s'expliquer parce qu'ils ont reçu un message du robinson (comme dans *Prisonnier des grands lacs* et *Les Naufragés du Moonraker*), ou elle peut être due au hasard. Dans ce dernier cas, deux possibilités existent :

- les présentations sont suivies d'une demande d'aide de la part du robinson ;
- il n'y a pas de demande d'aide : dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, Robinson ne connaît aucun problème sur son île et préfère y rester.

Enfin, la scène du sauvetage comporte une résolution et un état final : soit le naufragé rejoint son monde d'origine, qu'il retrouve le milieu familial initial ou pas, soit il préfère rester sur l'île.

Si le robinson n'est pas isolé par accident, comme dans *Ma montagne* et *Le Robinson du métro*, et si cet isolement est relatif (les robinsons de ces deux romans sont amenés à faire plusieurs rencontres lors de leur séjour et ne sont pas complètement coupés du reste du monde), il n'y a pas de scène de sauvetage du type de celles évoquées plus haut. Mais même si la séquence du sauvetage ne prend pas la forme canonique de la scène générique que nous venons de décrire, 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.

La séquence finale

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, la séquence finale, de longueur modeste par rapport au reste du roman, 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.

Il est évident que le choix de réintégrer ou pas le monde antérieur est axiologiquement important et inscrit des valeurs dans le texte. Nous ne détaillerons pas ce point ici, mais nous nous contenterons de noter que 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. Cet optimisme fondamental s'explique, sans doute, par la place de ces textes dans le champ de la littérature de jeunesse, où on ne propose aux jeunes lecteurs que des œuvres délivrant 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 Thérout (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.

Ce travail serait à préciser par une étude approfondie de chaque titre en particulier, ce qui permettrait un déplacement de la question du genre à celle de la généricité. Jean-Michel Adam (2004) souligne l'aspect plus dynamique de cette dernière, qui met en relation, tout à la fois auctoriale, éditoriale, lectoriale, une œuvre avec un ou plusieurs genres. Il est vrai que l'activité comparative qui préside à la recherche des stéréotypes génériques tend à effacer les particularités de chaque texte. De plus, en nous centrant sur les stéréotypes narratifs des robinsonnades en littérature de jeunesse contemporaine, nous avons laissé de côté d'autres dimensions permettant de caractériser ce genre, qui mériteraient d'autres études¹⁷. Il n'empêche que nous avons mis en avant, dans cette rapide approche des séquences thématico-narratives et des scènes de genre, quelques points communs et variantes qui jouent leur rôle dans la lecture de ces romans. Ils ne se retrouvent pas nécessairement dans tous les textes,

¹⁷ Pour plus de précisions dans la description générique, voir mon ouvrage (2004).

mais la seule présence de quelques-uns dans chaque ouvrage suffit pour que le lecteur opère une mise en relation générique de ces textes entre eux et avec le corpus des robinsonnades plus anciennes.

- Œuvres fictionnelles du corpus

CLIFFORD Eth, *Les Naufragés du Moonraker*, Paris, Flammarion, (1977) 1993, coll. « Castor poche »

GEORGE Jean, *Ma montagne*, Paris, L'École des loisirs, (1959) 1990, coll. « Medium poche »

HOLMAN Felice, *Le Robinson du métro*, Paris, Casterman, (1974) 1993, coll. « Travelling »

MARSHALL James Vance, *Dans le grand désert*, Paris, Gallimard, (1959) 1994, coll. « Folio junior »

MATHIESON David, *L'Oiseau de mer*, Paris, Flammarion, (1985) 1991, coll. « Castor poche »

PAULSEN Gary, *Prisonnier des grands lacs*, Paris, Hachette, (1987) 1992, coll. « Aventure verte »

TOURNIER Michel, *Vendredi ou la Vie sauvage*, Paris, Gallimard, (1971) 1987, coll. « Folio junior »

- Autres œuvres fictionnelles citées

THEROUX Paul, *Le Royaume des moustiques*, Paris, Calmann-Lévy, (1981) 1983

UHLMAN Fred, *Sous la lune et les étoiles*, Paris, Stock, (1985) 1986, coll. « Nouveau cabinet cosmopolite »

- Ouvrages ou articles théoriques

ADAM Jean-Michel, *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1994, coll. « Fac »

ADAM Jean-Michel, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan Université, 1999

ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute, « des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages* n°153, 2004, pp. 62-72

BAKHTINE Mickaël, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984 (1952-53)

BROSSE Monique, *Le Mythe de Robinson*, Paris, Minard, 1993, Archives des Lettres modernes

BUISINE Alain, « Repères, marques, gisements : à propos de la robinsonnade vernienne », *La Revue des lettres modernes* n° 523-529, 1978, pp. 113-139.

CANVAT Karl et DUFAYS Jean-Louis, « “ A la fin de l'envoi, je touche ” Scènes de genres : lecture(s), duels », *Pratiques* n° 81, 1994, pp. 73-88

COMPERE Daniel, « Approche de l'île chez Jules Verne », *Thèmes et mythes* n° 15, Lettres modernes, Minard, 1977

DELABORDE Didier, *Les stratégies de légitimation dans le champ de la littérature de jeunesse depuis 1968*, thèse de doctorat non publiée, sous la direction de Jean-Marie Privat, Université de Metz, 1996

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985

ENGELIBERT Jean-Paul, *La postérité de Robinson Crusoe*, Genève, Droz, 1997

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982

GREIMAS Algirdas Julien et COURTES Joseph, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993

HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984

LECLAIRE-HALTÉ Anne, *Robinsonnades et valeurs en littérature de jeunesse contemporaine*, collection « Didactique des textes », Numéro 10, Université de Metz, 2004
PROPP Wladimir, *La Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 (1928), « Points »
RACAULT Jean-Michel, *L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 280, Oxford, The Voltaire foundation, 1991
REVAZ Françoise, *Les Textes d'action*, Recherches textuelles n° 1, Université de Metz, 1997
SORIANO Marc, *Guide de la littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975
VAN GENEPP Arnold, *Les rites de Passage*, Paris, Picard, 1981 (1909)