

L'AVENTURE :

L'île au trésor, de R.L. Stevenson

par Isabelle Jan,
professeur de littérature enfantine

L'aventure : quel mot ambigu ! Il est bien clair que toute narration contient une aventure. Il y a les aventures amoureuses, les aventures intérieures, etc. Le Petit Robert nous dit que « l'aventure c'est ce qui doit arriver à quelqu'un », en quelque sorte son avenir, mais l'idée d'inconnu et de risque ne vient que dans un second temps. En outre, vous le savez, les enfants ont perpétuellement ce mot à la bouche. On le retrouve dans toutes les enquêtes sur leurs lectures. Et il est vrai que tout récit comporte une part, si réduite soit-elle, d'imprévu. Les enfants rejoignent donc, obscurément, une notion assez juste. Mais il faut tenir compte bien entendu, dans l'utilisation du mot aventure par les enfants d'une motivation immédiate : c'est l'espèce de matraquage publicitaire auquel ils sont soumis. On leur annonce dès le départ que le livre qu'ils vont lire, quel que soit son ton, sera une aventure.

Je me suis livrée à un petit jeu à partir des services de presse que je venais de recevoir et je vais vous donner très rapidement quelques exemples.

Bennett et ses grenouilles : « ... va entraîner Bennett et Mortimer dans une cascade d'aventures désopilantes ou héroï-comiques. »

Amadou le bouquillon, de Charles Vildrac : « Amadou parvient à gagner la forêt où les aventures ne vont pas lui manquer... »

Le bout du monde, de Paul Berna : « la bande réussit à sortir sans tache de l'aventure... »

Eglantine des chemins, de Renée Aureau : « Au hasard d'une vie aventureuse... »

Il est très intéressant de voir quel vocabulaire on emploie dans ces notices, car c'est évidemment celui-là que les enfants vont reprendre ; le mot « aventure » y est certainement plus fréquent que « mystère », « énigme », « intrigue », etc. et que tous les mots de caractère psychologique.

On peut donc avancer que l'aventure — que nous avons encore insuffisamment définie — est une valeur commerciale.

Je ne me risquerai pas à essayer de définir ce qu'est l'aventure, mais il me semble qu'on peut dire cependant que ce n'est pas un genre (contrairement au roman policier, par exemple). Je crois que c'est plutôt une manière de raconter, en accentuant certains éléments du récit ; il y a des romans qui privilégient la réflexion, d'autres mettent en lumière l'affectivité ; les livres d'aventures sont évidemment ceux qui sont fondés sur l'action.

Je me suis posé à leur sujet deux questions, que je vous livre :

La première est celle de l'âge, ou plutôt de l'adéquation de ce type de récit à l'enfant. Je crois que l'on peut dire, très brièvement, que cette façon d'aborder le livre par l'action peut séduire les adolescents plutôt que les enfants. Je vous renvoie là au cours de Marion Durand sur la famille. Je crois que la nécessité de mettre l'accent d'abord sur le côté affectif est essentielle dans la littérature enfantine, que c'est même là ce qui lui donne sa spécificité. C'est d'ailleurs une notion ambiguë, dialectique car dans **La petite princesse**, **Le jardin secret**, **Deux pour une**, qui sont des livres qui vont d'abord toucher l'affectivité des enfants, l'aventure joue un rôle important ; mais ces livres, parce qu'ils mettent en valeur des conflits psychologiques, et les situations qui en découlent, dans un langage absolument affectif, sont ceux qui touchent vraiment l'enfant.

Là se pose un problème de choix des livres ; il faut savoir comment l'auteur décide d'estomper le côté affectif au bénéfice de l'action, et comment son livre peut cependant toucher l'enfant — pour autant que celui-ci ne soit pas conditionné par ces mécanismes répétitifs que nous connaissons bien. Nous savons aussi par expérience que quand on fait lire à des enfants d'un certain âge une certaine

catégorie de livres, par exemple **La maison des petits bonheurs**, **On cherche une maman**, **La petite fille de la ville**, là on les touche profondément. La question qu'on peut poser, c'est de savoir, à partir de ces données, si le livre d'aventures va les toucher autant — je ne dirai pas de la même façon — à partir de quel âge, et de quelle façon.

Le deuxième problème est beaucoup plus général ; il touche, non plus les rapports avec le lecteur, mais la nature même de l'ouvrage. Beaucoup de gens pensent que le roman d'aventures est plus extérieur, que le récit qui privilégie l'action reste plus superficiel. Je viens de citer des romans qui me paraissent vraiment les débuts d'une lecture profonde et riche, car des mécanismes d'identification se produisent alors et sont tellement importants, sont d'une telle nature qu'ils relègueraient les récits d'action dans une zone moins favorisée. A cette interrogation un peu artificielle, mais qui correspond à une opinion assez répandue, je réponds tout de suite. Je pense qu'il y a une erreur fondamentale à croire que c'est seulement le récit qui prend pour sujet la psychologie qui sera psychologique ; ce n'est pas parce que le sujet est un conflit d'ordre affectif et psychologique qu'on aura une image psychologique ; et donc je ne pense pas que ce sera ce seul récit qui touchera profondément. Je crois qu'on peut atteindre aussi l'affect par d'autres moyens que les moyens que j'appellerai directs. Bien entendu, on touche l'enfant en lui racontant une histoire de frustration, de maman à l'hôpital, de petit frère dont il faut s'occuper, etc. — tout ce qu'on peut appeler la méthode directe — mais par d'autres moyens, on touchera aussi l'enfant. D'autant plus que le roman dit « psychologique », rarement réussi — on ne rencontre pas tous les jours une **Maison des petits bonheurs** — renferme bien des pièges. Tout d'abord le risque d'artifice du psychologisme ; nous nous écartons de plus en plus, vous le savez, d'une littérature « psychologique » ; on ne sait plus très bien ce que cela veut dire que de décrire la vie intérieure des gens, et leurs réactions psychologiques, de faire une littérature basée sur le caractère ; c'est tellement artificiel souvent, que l'auteur doit annoncer les couleurs ; en ce sens que s'il fait un ouvrage psychologique, où le caractère des héros aura beaucoup d'importance, il va s'efforcer de prévenir et nous lisons des observations de ce genre : « Pierrot était un petit garçon folâtre, à l'humeur... », etc. « Maryvonne était une petite fille comme ci... comme ça... » Les exemples sont innombrables. Nous savons tout de suite que nous entrons dans un roman psychologique et que la psychologie de ce roman sera schématique, approximative et artificielle.

Deuxième point : le symbole existe et il peut être de nature très différente ; la littérature dite d'aventure, peut être fortement symbolique et donc toucher quelque chose de très profond. A tel point que des auteurs, pour traiter des problèmes non plus psychologiques, affectifs et subjectifs, mais véritablement métaphysiques, ont utilisé le roman d'aventures ; tel **Moby Dick**.

Les langages sont multiples et il ne faut pas les prendre au pied de la lettre. Bien entendu je ne vais pas accentuer ici le contresens qui consiste à faire des adaptations et à donner **Moby Dick** aux enfants sous prétexte que c'est un roman d'aventure ; je resterai au niveau enfantin, au niveau d'un récit mouvementé qui ne pose pas les questions fondamentales qui sous-tendent le récit de Melville.

J'ai pris comme pivot à la démonstration ce livre, qu'on peut considérer comme le modèle du roman d'aventures : **L'île au trésor**. J'ai essayé de dégager, à partir de ce prototype, différents points : d'abord l'aventure et le conte, ensuite l'aventure et le réel, enfin l'aventure et le roman.

L'aventure, du conte au réel

L'aventure a des racines très profondes et il y a une intime relation entre le conte folklorique et le récit d'aventure. Et d'ailleurs, dans le conte folklorique lui-même on peut très bien retrouver cette ambivalence entre les contes qui se situent vraiment du côté de la psychologie et ceux qui l'effacent : les contes du type Cendrillon et ceux du type Aladin ; sans doute sont-ils cousins germains, pourtant, ce n'est pas la même chose. Les contes de fées ont tous pour point de départ justement un départ : le héros s'en va franchir les espaces, il tente la fortune. Les motivations à ce départ peuvent être assez complexes ; il peut y avoir à l'origine des conflits. Si les motivations s'estompent et si l'on entre

directement dans la séquence de l'aventure — par exemple, les trois frères quittent le foyer pour s'en aller dans trois directions différentes — si dès le départ, avant qu'on ait fait intervenir le marâtre, la demi-sœur, etc., la princesse dans le jardins désobéit et cueille la pomme, etc., c'est l'entrée directe dans le monde de l'aventure. Le conte n'est ainsi qu'une succession d'événements qui se produisent dans un ordre donné, ainsi que le démontre Vladimir Propp (**Morphologie du conte**), à propos du conte de fées. Cet aspect est très évident aussi dans le conte du Moyen Orient et des pays arabes. L'aventure dans le conte se déroule selon un rythme, un ordre immuable ; cette rigidité limite l'imagination du conteur, si bien qu'en dépit d'une très grande richesse, on a toujours l'impression de lire la même aventure. Et il y a un moment où le récit inventé va rejoindre une expérience, une réalité vécue.

Parmi les contes très anciens, le recueil des Mille et une nuits comprend des contes sur des thèmes très variés, mais présentant ces suites d'événements. Ce sont pourtant des contes d'origines diverses, persane, arabe, indienne, dont on sait grosso modo qu'ils ont été écrits entre le X^e et le XVI^e siècle. Un des plus beaux et des plus étonnants, est le conte de Sindbad le marin. Il est très intéressant parce que le point de départ est parfaitement réaliste alors que les aventures deviennent ensuite oniriques. Ce point de départ, tout à fait exact, a donné lieu à diverses interprétations ; certaines s'imposent absolument et Sindbad explique lui-même très clairement pourquoi il part : il n'a plus d'argent, il ne lui reste qu'un petit pécule, et il s'en va essayer de le faire fructifier en partant vers l'est, c'est-à-dire en allant chercher la route de la soie. Nous savons que Marco Polo, voyageur véritable, a emprunté aussi la route des caravanes, la route de la soie. Cela reflète donc une réalité. Une édition de **Sindbad le marin**, dans la Bibliothèque de l'Amitié prétend expliquer cela aux enfants, mais cela paraît inutile puisque le conte l'explique très clairement*. C'est aussi le point de départ de **Robinson Crusoé**. Le capitalisme a débuté bien avant le XVII^e siècle.

Les aventures de Sindbad le marin, telles qu'elles ont été relatées par un scribe arabe, datent du début du X^e siècle ; les voyages de Marco Polo sont très postérieurs puisqu'ils datent de 1260. Le grand voyageur arabe, dont l'aventure s'apparente le plus étroitement à celle de Sindbad le marin, et dont nous connaissons une relation beaucoup plus réaliste et précise que celle de Marco Polo, Ibn Battuta, a fait cette route immense de 1324 à 1352. Le conte aurait donc précédé une réalité vécue. Il est très impressionnant de voir vivre par un personnage vrai les aventures fantastiques de Sindbad le marin.

On peut ainsi se livrer à un jeu très compliqué de rapprochements entre l'imaginaire et l'événement ; ce qui est certain, en tout cas, c'est que ces grands voyageurs arabes ont probablement permis au conte de se dépasser lui-même, de sortir de ses formes figées pour se rapprocher de l'expérience, transformer une sorte de récit rituel en un vrai récit d'aventures. Il y a prise de contact entre la fiction et la réalité, et toutes sortes d'ambiguïtés entre le héros inventé et le personnage vrai. Celui qui commerce dans le conte, comme Sindbad, a l'air plus vrai que le vrai, que celui qui commerce vraiment. Et les aventures de Marco Polo ont l'air plus fantastiques encore que celles de Sindbad le marin. Tout ceci, évidemment, pour vous faire un peu rêver.

Car il est un peu rapide de dire que le conte précède l'aventure, puis que celle-ci dépasse le conte ; toujours est-il que les séquences du conte rejoignent une réalité. Comme Sindbad, les grands voyageurs, puis les grands découvreurs, vont partir trouver du nouveau et, toujours comme Sindbad, pour des raisons commerciales. L'aventure a lieu, on a les récits des voyageurs ; Ibn Battuta a commencé à raconter ses histoires en 1353, à Fès, où il mourut en 1377. Ces récits vont à leur tour enrichir l'aventure imaginaire. Comment l'imagination va-t-elle réutiliser l'aventure réelle ?

Deux dates : en 1719, date de parution de **Robinson Crusoé**, la moitié des grandes explorations restait à faire : Bougainville, Cook, Lapérouse, la plupart des expéditions polaires ; il y avait eu sir Walter Raleigh, Magellan, Vasco de Gama, etc., mais il restait encore beaucoup à découvrir. En 1883, quand Stevenson écrit **L'île au trésor**, les grandes découvertes sont achevées ; il ne reste plus guère que les pôles.

* Voir le début du premier voyage de **Sindbad le marin**, traduction Galland, Classiques Garnier.

De Robinson à Stevenson, comment se présente l'aventure dans le roman ? Comment, à partir de ces éléments de base, les romanciers décrivent-ils l'aventure ? Très schématiquement, on peut distinguer deux manières de présenter l'aventure.

La première viendrait de l'Odyssée, et, dans une certaine mesure, c'est celle qu'a choisie Daniel Defoe. L'aventurier est un homme qui est projeté malgré lui dans l'aventure. Ulysse ne voulait qu'une chose : rentrer chez lui, mais il a été emporté malgré lui. Cette aventure est individuelle et j'y insiste, elle a toujours un caractère individuel ; même si c'est un groupe qui la vit, comme dans ce qu'il est convenu d'appeler les robinsonnades, il s'agit d'un petit groupe, isolé, dont l'expérience reste exceptionnelle, individuelle et non collective, hors de ce qui se passe par ailleurs dans le monde. Et ce qui poursuit l'aventurier, c'est le désir du retour, du repos, d'arrêter l'aventure, de trouver un havre. Mais, comme les dangers qu'il rencontre sont très pressants, il lui faut d'abord survivre et s'il survit c'est qu'il est un homme hors du commun.

Une autre face de l'aventure, c'est celle qui vient de Sindbad le marin et, plus encore, des vrais voyageurs, qui ont la vocation de l'aventure. Dans Robinson cohabitent ces deux aspects : l'aventure est son destin ; même s'il aspire au repos, il repartira toujours. En revanche, le cas du voyageur arabe Ibn Battuta n'est pas ambivalent et il le dit clairement, il veut partir c'est vraiment celui qui cherche l'aventure et, sous cette forme l'aventure devient collective, dans ce sens qu'elle finit par s'imposer, par être reconnue, acceptée et justifiée par les autres. On lui trouve des raisons, le commerce bien sûr, mais aussi toutes sortes de valeurs, de notions qui s'interposent ; c'était la survie qui préoccupait l'aventurier type Ulysse, ce n'est plus elle qui compte avant tout pour l'aventurier du second type, pour le voyageur. Ce qui préoccupe ce dernier, c'est d'en faire plus que les autres. Il survivra bien sûr, car il est doué de courage et d'énergie, mais aussi parce qu'il a la technique de l'aventure, et l'intégration sociale de l'aventurier se produit au moment où on lui accorde des qualités exceptionnelles, mais reconnues. Ce sont les conquérants de l'impossible. Ils ont tenté l'impossible aventure, non comme ce malheureux matelot, ce soldat qui voulait rentrer chez lui et qui a été ballotté sur la mer ; eux avaient une idée, qui est reconnue comme admirable et pour la société, l'aventurier n'est plus un être marginal, il est hors du commun, sans doute, mais accepté comme tel ; il ne souffre pas d'ailleurs du sentiment de solitude et d'abandon que ressent Robinson. A ce moment interviennent véritablement les métiers de l'aventure : corsaires, explorateurs, pêcheurs, baleiniers, trappeurs, spéléologues, cosmonautes, etc. Tous ces conquérants de l'impossible deviennent des catégories sociales.

Je crois que ces distinctions peuvent nous aider dans notre recherche.

Dans le livre pour enfants, il existe une tradition qui me paraît très importante, c'est que quelle que soit l'aventure qu'il raconte, l'auteur éprouve le besoin de se référer à des documents et de la présenter comme possible et vraie. Depuis Robinson, inspiré par l'aventure réelle du matelot Selkirk abandonné dans une île, on trouve toujours cette référence à un document. Par exemple, **Les révoltés de la Bounty**, court récit de Jules Verne — raté d'ailleurs, surtout par rapport à l'extraordinaire film américain réalisé il y a trente ans —, **L'île des dauphins bleus**, roman américain qui nous raconte comment on a retrouvé dans l'île Saint-Nicolas, a soixante-quinze milles au sud-ouest de Los Angeles, une femme qu'on a appelée « la femme abandonnée de San Nicolas », qui a vécu toute seule dans cette île, avec un chien, de 1835 à 1853, et qui ne savait plus parler quand on l'a retrouvée. C'est une histoire vraie. Le petit roman de May d'Alençon, **Pirate malgré moi** est écrit, dit l'auteur, « d'après les aventures véridiques de Philippe Ashton qui, après s'être échappé des mains des pirates, vécut seize mois dans une île déserte, en 1723 ». Il y a ainsi une insistance très grande sur le document ; dans ces trois romans, l'origine est authentique, comme elle l'est, partiellement, pour Robinson. Mais le procédé peut être différent ; **Shawn-la-Baleine** raconte de façon très documentée la vie sur un baleinier au début du XIX^e siècle ; la notice dit très sérieusement : « ces marins ont existé », « l'Astrolabe a existé » — en effet, il y a eu sans doute des bateaux qui portaient ce nom.

Un procédé classique donne ce ton de véracité : la chronique, le récit à la première personne. **L'île au trésor** a été écrit pour les enfants, et avec un enfant ; car Stevenson avait un beau-fils d'une quinzaine d'années — le fils de sa femme — et il l'a fait pour lui. Cela se présente comme un roman pour adolescents de douze à quinze ans, qui fut publié dans un magazine pour enfants, « Young folks ».

Cependant, bien qu'il s'agisse d'un classique du genre, **L'île au trésor** est très différent sur ce point, comme sur bien d'autres, des autres romans d'aventures. Il peut tout d'abord nous intéresser du point de vue du roman historique. D'abord il n'est pas daté ; et même s'il y a un procédé, il consiste ici à effacer la date : « ... je prends la plume en l'an 17... » ; on ignore aussi la position de l'île — pour garder le secret, dit l'auteur, au cas où un trésor s'y trouverait encore —, et l'on ne sait pas davantage quel âge a le narrateur ni combien de temps après son aventure il entreprend de la relater. Je fais une petite parenthèse pour souligner cet exemple, très riche, très intéressant, de ce que ne fait plus du tout le livre pour enfants : c'est un roman qui donne une atmosphère d'époque sans être du tout un roman historique. Il n'y a aucune documentation. L'écriture est précise et méticuleuse et toutes les informations données sont là pour servir l'intrigue, renforcer et colorer l'atmosphère, mais ne se rapportent jamais directement ni au bateau, ni aux îles, etc. Nous connaissons très bien les personnages, qui sont extraordinairement décrits, mais uniquement par rapport à leur rôle dans l'action, pas du tout à leur fonction.

Si vous le comparez avec un roman d'aventures modernes, par exemple, un roman de Guillot ou encore **Shawn-la-Baleine**, vous verrez très bien le harponneur ou tel autre matelot ; les fonctions de chaque personnage sont bien précisées ; on sait en outre d'où ils viennent, quelle est leur origine ; celui-ci est breton, celui-là irlandais. Ici, au contraire vous ne savez rien de tout cela ; on sait que Long John est maître-coq, on le voit dans la cuisine, parlant avec son perroquet, mais rien ne peut vous renseigner sur la façon dont on fait la cuisine sur un bateau ; il n'y a aucun souci de réalisme documentaire ; aucune précision sur la navigation, sur la vie à bord. Dans la construction du récit, d'ailleurs, le voyage lui-même tient une place infime ; il a été, dit l'auteur, sans histoire ; l'intérêt est ailleurs.

Autre aspect, qui découle de celui-là : c'est une aventure close, qui ne débouche sur aucune rencontre, ce qui semble paradoxal pour un roman d'aventures, généralement tourné vers la découverte. L'équipage de l'Hispaniola, qui est en fait celui du capitaine Flint, vit sur lui-même et ne fait d'autre rencontre que celle d'un marin « marronné » c'est-à-dire abandonné sur l'île par son équipage ; or, ce Ben Gunn faisait justement partie de l'équipage maudit du capitaine Flint. Il y a là un microcosme, une aventure dans l'aventure entre protagonistes complices, en somme un huis-clos. Tout se passe entre des acteurs complètement séparés du monde. L'idée que l'aventure peut apporter du nouveau est rejetée.

Est-ce le lieu qui va faire naître la surprise ? L'île va-t-elle être une découverte ? La littérature d'aventures apporte avec elle des images d'îles enchantées, mais là aussi l'art de Stevenson est extraordinairement compliqué, dialectique et maîtrisé ; bien entendu il a joué sur les mots d'un titre qui est une trouvaille : l'île au trésor. Mais cette île est un lieu maudit, c'est la laideur et l'enfer même. On est très frappé en relisant le livre par ce côté misérable, terne du paysage, avec ce piton qui s'y dresse, des marais malsains, la maladie que secrète l'île. On entre dans une face particulière de la nature, son aspect complètement négatif ; les îles enchantées qu'on attend, la végétation tropicale, les oiseaux aux plumes multicolores, tout cela est un mirage dans l'esprit de l'enfant qui feuillette le livre d'estampes, c'est-à-dire une vision absolument baudelairienne. En réalité les îles enchantées ne découvriront que l'horreur. Outre la terreur qu'inspirent certains personnages, outre les scènes violentes, les raffinements dans la façon de donner la mort, c'est cette impression qui peut donner aux enfants un sentiment pénible. C'est une aventure tout à fait onirique, et le cauchemar est dans le dernier paragraphe : « ... pour rien au monde je ne consentirais à retourner sur cette île maudite ; mes plus terribles cauchemars sont ceux où j'entends le ressac tourner sur ses côtes, et où je m'éveille en sursaut à la voix stridente du capi-

taine Flint qui hurle à mes oreilles : "Pièces de huit ! Pièces de huit !". »

Toute l'aventure est un cauchemar et il s'agit de la part de Stevenson, d'un propos délibéré.

Le seul roman, à ma connaissance, qui reprenne le thème de *L'île au trésor*, c'est *Jack Holborn*, de Léon Garfield, paru dans la collection Plein vent. Ce livre qui se lit très facilement, est une sorte de calque de celui de Stevenson. On y retrouve les principaux événements et personnages, le petit héros naturellement et des emprunts à d'autres romans d'aventures, notamment à *Robinson Crusoé*. Il se caractérise par une extrême complication de l'intrigue. C'est une aventure à tiroirs, alors que la force de *L'île au trésor* vient de son attachement au seul grand mythe, à la « quête » ; de ce point de vue, dans le traitement du thème, la simplicité, la pureté de l'écriture il peut être considéré comme un livre facile, un livre pour tous les âges.

Je dirai seulement deux mots de la construction du récit, qui est rigoureuse. C'est naturellement un cercle, comme tout récit d'aventure : qui va du départ au retour. Le plus intéressant est sans doute le personnage principal, Long John Silver, l'épouvantable brigand à la jambe de bois, qui est construit lui aussi, comme le récit lui-même, d'une façon absolument symétrique. Il apparaît de façon soudaine et impressionnante, alors que les autres matelots sont présentés les uns après les autres, dans un très beau prélude au cours duquel on comprend qu'ils sont tous des pirates ; Long John, au contraire, surgit tout d'un coup et l'on ignore son origine. A la fin, il disparaît de la même façon. Sa psychologie — fautive d'ailleurs, naturellement — est traitée également de façon symétrique, pour servir le rythme du récit. C'est, essentiellement un personnage fantastique. D'abord débonnaire et sympathique, il devient, en montant sur le piton, lui-même symbolique, de l'île au trésor, un personnage maudit, puis, suivant les nécessités du récit, il redevient tel qu'il était apparu au début.

Très importante aussi est la présence de l'acteur-spectateur-conteur ; tout le récit est fait par le jeune garçon, qui, dans une certaine mesure, est innocent. L'aventure se déroule ainsi vue par un œil neuf. Là aussi, la vie est encore plus forte que l'imagination des plus grands romanciers, car ceci figure la rencontre d'hommes qui ne s'étaient jamais vus, comme les Indiens devant Magellan, Bougainville ou Cook devant les naturels des îles. Et bien entendu, ces premières rencontres étaient un choc extraordinaire. Ainsi dans le roman d'aventure, on a un spectateur complètement innocent. Ici, Jim est ce spectateur, mais il est aussi, en quelque sorte, extralucide car il intervient beaucoup et agit bien. Il est doublé par un personnage un peu bouffon, le chevalier, qui accumule les gaffes ; cela fait une espèce de couple, qui sera beaucoup repris dans le roman d'aventures : Robinson et Vendredi, Huckleberry Finn et le nègre Jim, Kim et son lama. Dans ce derniers cas, il s'agit de deux innocents qui n'ont pas exactement la même qualité d'innocence : l'enfant et le vieillard, sages à leur manière, et qui se complètent.

Il ne faudrait pas confondre ce thème avec celui de l'amitié. C'est le thème du double dont il est question ici : ces deux personnages représentent des parties d'une conscience ; et je ne crois pas d'ailleurs que les lecteurs s'y trompent.

Ce qui me paraît très important, c'est que *L'île au trésor* est fait pour les amateurs de récit pur et qu'il serait extrêmement risqué d'en vouloir tirer une idéologie quelconque. On peut peut-être en tirer une philosophie de l'aventure, mais non extrapoler d'un point de vue sociologique ou autre. Et c'est très particulier au roman d'aventures.

Le tour du monde en quatre-vingts jours

Le cas de Jules Verne est beaucoup plus complexe ; on y trouve des idéologies, parfois contradictoires. J'ai donc délibérément choisi dans son œuvre un des rares récits purs : *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, qui est un chef-d'œuvre de l'art de raconter. C'est beaucoup plus enfantin que *L'île au trésor*, d'abord parce qu'il n'y a pas d'horreurs. Les deux romans s'opposent presque point pour point. Dans *Le tour du monde*, on rencontre des merveilles. Ce roman, dans sa légèreté, représente la féerie de l'aventure, alors que *L'île au trésor* en représentait l'horreur. L'imagerie est simplette, chaque pays est caractérisé d'une touche

rapide, souvent comique — avec un côté Fenouillard — et c'est un des livres les plus séduisants de Jules Verne, les plus charmants et les plus faciles à lire.

C'est un des rares romans d'aventures que nous possédons, à être raconté avec une apparente objectivité dans la mesure où le récit est à la troisième personne. Cependant, cet œil innocent, dont je vous parlais tout à l'heure, existe : c'est celui de Passepartout. Le récit est construit comme s'il le racontait et la vision qu'on en a, c'est la sienne. Il est entraîné malgré lui — il s'était engagé chez un gentleman paisible et sédentaire — à faire le tour du monde ! Il ne sait rien et passe son temps à faire des sottises (entre dans une mosquée avec ses babouches, se fait bastonner, oublie tout) ; mais en même temps, car il doit triompher, il est aussi celui qui, au dernier moment, comprend, et rattrape le succès qui allait échapper à Philéas Fogg. C'est le héros enfant et, de ce point de vue, **Le tour du monde en quatre-vingts jours** est au moins aussi subjectif que **L'île au trésor**. Ce qui en fait un livre différent, c'est son point de départ, élément toujours important chez Jules Verne, et qui, ici est un pari. Ainsi est introduite une notion supplémentaire et une dimension nouvelle : l'aventure est un jeu.

Ce point de départ est tout à fait différent de celui des aventures habituelles que j'ai citées : **Le voyage d'Edgar**, **L'ancre de miséricorde**, **Shawn-la-Baleine**, dont le schéma était toujours le même ; le destin appelle le jeune garçon parce qu'il est à la recherche de son père, parce qu'il est embarqué de force sur un voilier, parce qu'il est si malheureux chez sa tante qu'il préfère la fugue, etc. Ici, pas du tout ; l'aventure est due à un hasard, ce qui veut dire qu'elle aurait pu ne pas être, et aussi qu'on commence à ne plus beaucoup y croire. Philéas aurait dû continuer sa vie sédentaire et l'aventure ne tient qu'à un mot maladroit lancé dans un salon. L'aventure est dans la tête de Philéas Fogg, parce que, sur la planète, elle est achevée ; il n'y a plus rien à découvrir et si l'on veut partir il faut trouver une motivation tout à fait différente.

Je vous signale aussi que le livre est situé en 1872 et a été écrit en 1873, l'année historique où Stanley a retrouvé Livingstone. Les possibilités laissées à l'aventure sont un des soucis de Jules Verne ; quelques années plus tard il écrira : « Tout ce qui est dans la limite du possible doit être et sera accompli, puis, lorsque l'homme n'aura plus rien à connaître du monde qu'il habite, il disparaîtra avec le sphéroïde... — Avec le sphéroïde qui n'aura plus de mystère pour lui, répondit le capitaine Wood. — Non, répondit Worms, il en jouira en maître alors et il en tirera un meilleur parti. » On a beaucoup cité cette phrase qui est en effet très intéressante, mais ce qui compte ici, c'est qu'on y sent une espèce d'angoisse. Mais que fera l'homme quand tout sera découvert ? Il n'aura plus qu'à disparaître, il n'y aura plus d'aventures et donc, je ne pourrai plus écrire de romans d'aventures. C'est là une des formes du pessimisme de Jules Verne. Il ne lui reste plus en effet, que l'aventure intérieure, et il la vit très profondément.

Ce ton un peu angoissé n'est pas encore celui du **Tour du monde en quatre-vingts jours**. Dans **Le tour**, il vient seulement de faire cette découverte géniale, qu'il faut provoquer l'aventure, et la provoquer de manière très simple, par un pari, qui tiendrait ici la place de ce que les enfants appellent le « faire semblant » — et si on faisait ci et si on faisait ça ?... Le jeu est celui de messieurs dans un club, mais les enfants peuvent jouer d'une manière peut-être plus directe et c'est par le jeu qu'une littérature vraiment enfantine a utilisé l'aventure.

Aventure et jeu

J'ai pris comme exemples deux livres, malheureusement épuisés, d'Arthur Ransome : **Nous ne voulions pas aller en mer** et **Hirondelles dans la neige**. Ce sont deux très jolies histoires d'enfants qui jouent à l'aventure. Dans le premier, ils faisaient une promenade sur un petit voilier de plaisance avec un jeune homme qui avait bien voulu les embarquer pour faire un petit tour ; mais il descend à terre pour chercher de l'essence, ne revient pas ; la nuit tombe ; enfin il y a un contretemps, un malentendu ; on oublie de descendre l'ancre au fur et à mesure que le flux monte et les enfants s'aperçoivent tout à coup qu'ils sont décrochés et s'en vont ; les voilà donc marins malgré eux. Histoire

classique, bien faite et intéressante car la précision documentaire introduit l'aventure à partir du réel, l'imagination prend pour tremplin la description technique.

Hirondelles dans la neige est plus intéressant encore car les enfants y sont plus conscients de leur pouvoir; le livre porte en exergue une phrase de la petite fille qui dit: « Il fait déjà nuit à l'heure du goûter, il faut dormir sous un toit et il n'arrive jamais rien pendant les vacances d'hiver. » En réalité, Marion a les oreillons, tout le monde est mis en quarantaine, les voilà bloqués par les neiges et ils jouent à être des explorateurs polaires. Ce jeu-là récupère un modèle, se calque sur une réalité et des techniques. Ces petits Anglais jouent un jeu de civilisés, un jeu « cultivé », et ils le font avec discipline, avec énergie. **Nous ne voulions pas aller en mer**, c'était aussi un peu **Capitaines courageux**. On a là une miniaturisation du grand mythe de **Robinson**: le rêve ne fait rien d'autre que reconstituer le réel.

Un livre récent pour enfants, **Vendredi ou la vie sauvage**, de Michel Tournier, a essayé de renverser ces données, de démystifier cette sorte d'aventure à point de départ technique et « cultivé » pour retrouver le jeu pur qu'il considère comme le vrai jeu. Cet anti-Vendredi montre que Robinson, aventurier de notre culture et de notre civilisation, est un bourgeois pantoufflard, pragmatiste et organisé, alors que le sauvage est libre, désinvolte, insouciant et sait tout sans avoir rien appris. L'auteur pense ainsi proposer à l'enfant un nouveau modèle, celui du sauvage, et lui fournir une image du jeu non altéré par notre culture. Disons, avant de terminer, que ce propos, qui semble celui du livre, repose sur toutes sortes de postulats qui sont à examiner attentivement. L'un d'eux, d'abord, que je crois fondamentalement erroné, différencie rigoureusement le jeu et le travail: Robinson travaille et Vendredi joue. Postulat inacceptable; même maintenant dans cette triste civilisation des loisirs où nous entrons, qui tend à faire du travail une notion isolée, le jeu n'est pas le contraire du travail, il ne l'a jamais été dans aucune société, ni dans les sociétés animales, encore moins dans les sociétés primitives où jeu et travail sont totalement confondus dans l'action sacrée. En outre, le jeu n'est pas la liberté, c'est un code, il a des règles. A partir du moment où l'on part d'un postulat de ce genre, je crois qu'on arrive à une méprise psychologique au niveau des enfants qui lisent. On peut peut-être espérer, à cause de je ne sais quel mécanisme de mauvaise conscience, que les enfants qui lisent soient des primitifs, mais nous savons bien que c'est faux. Ce n'est pas en décrivant une situation psychologique qu'on va nécessairement toucher l'affect, comme j'ai essayé de le montrer en commençant. Il n'y a pas de rapport immédiat de cause à effet. Ici c'est la même chose: ce n'est pas en montrant que Vendredi joue qu'on va distraire l'enfant; ce n'était pas en lui montrant que Robinson travaillait qu'on allait l'ennuyer. Il y a là un rapprochement simpliste qui ne tient pas compte de la distanciation de la lecture. Ce n'est pas en montrant aux enfants Vendredi jouant qu'on va exciter leur créativité. Pour eux, que Robinson fasse des poteries dans un but utilitaire ou que Vendredi fabrique un cerf-volant en peau de chèvre pour rien, pour le plaisir de le lancer en l'air, n'introduit aucune différence fondamentale. L'important, c'est qu'ils fassent quelque chose, et dans les deux cas, les lecteurs observent simplement la genèse d'une action. Dans le sens où l'entend Michel Tournier, l'enfant ne s'amusera pas, il n'aura pas plus dans un cas que dans l'autre le sentiment de ce qu'est le jeu — ou il l'aura tout autant.

En conclusion, dans la mesure où Jean-Jacques Rousseau a dit que **Robinson** était un livre didactique, **Vendredi ou la vie sauvage** l'est tout autant. Le vrai problème est de savoir lequel de ces deux livres didactiques va vraiment faire rêver l'enfant. Quelle que soit pour vous la réponse, je pense qu'il fallait tenter de dissiper, dès le départ, quelques malentendus.

Je voudrais terminer sur cette notion de jeu, sans laquelle, aujourd'hui, il ne peut y avoir d'aventure. Notion qui peut être clairement exprimée comme dans Ransome, ou au second degré dans beaucoup d'ouvrages non négligeables, dont un des meilleurs est sans doute **Shawn-la-Baleine**, un des rares romans valables de la collection « Signe de piste », que nous n'avons pas l'habitude de recommander.