

L'initiation à l'œuvre dans *Les enfants du capitaine Grant* et
Un capitaine de quinze ans de Jules Verne

Valérie Labelle

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Valérie Labelle, Ottawa, Canada, 2014

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objectif d'analyser *Les enfants du capitaine Grant* (1868) et *Un capitaine de quinze ans* (1878) de Jules Verne à l'aide de la théorie de l'initiation littéraire proposée par Simone Vierende, afin de comprendre les rouages du processus initiatique en fonction du lectorat ciblé. Un chapitre théorique, intitulé *Théorie de l'initiation littéraire*, propose une définition détaillée du concept d'initiation, autant dans son sens anthropologique que littéraire. Ce chapitre offre aussi une réflexion sur les effets de la violence dans la littérature pour la jeunesse – violence que Jules Verne, comme plusieurs autres auteurs et chercheurs – juge salutaire.

Les deux chapitres suivants sont consacrés à l'analyse du contenu initiatique des *Enfants du capitaine Grant* et d'*Un capitaine de quinze ans*. Ces romans font pour la première fois l'objet d'une étude comparative approfondie qui s'attache à l'initiation sous ses trois principaux aspects : 1) les personnages, 2) les épreuves initiatiques, 3) la violence et la peur. En effet, ces deux romans à portée initiatique présentent plusieurs ressemblances au niveau des personnages, des univers diégétiques et de l'intrigue, mais on remarque néanmoins qu'*Un capitaine de quinze ans*, qui présente un novice adolescent, comporte des scènes beaucoup plus effrayantes et violentes que *Les enfants du capitaine Grant*, roman qui met en scène un héros enfant. Par la violence des épreuves et la variation de certaines données initiatiques, les deux romans s'adressent vraisemblablement à deux publics qui se distingueraient nettement dans l'esprit de Jules Verne : les enfants et les adolescents.

REMERCIEMENTS

À mon directeur de thèse et père initiatique, Maxime Prévost, à qui je dois ma passion pour le XIX^e siècle, la littérature initiatique et Jules Verne. Son appui, sa confiance et sa patience m'ont été indispensables lors des six dernières années.

Au Département de français de l'Université d'Ottawa, pour son soutien financier et les opportunités d'assistantat d'enseignement.

À mes ami.e.s et à Marie Galoppe, pour leurs précieux conseils, leur aide et leur encouragement.

À Phil, pour son amour inconditionnel. Merci d'avoir entrepris cette aventure à mes côtés.

À mon père et à ma mère. Votre soutien et votre amour me sont simplement inestimables.

À ma jumelle, Vanessa, sans qui rien ne serait possible. Merci pour tout ce que tu fais pour moi.

The world is indeed full of peril, and in it there are many dark places; but still there is much that is fair, and though in all lands love is now mingled with grief, it grows perhaps the greater.

– J. R. R. Tolkien

TABLES DES MATIÈRES

Introduction	p. 1
Jules Verne et l'initiation	p. 1
Présentation du corpus, du sujet et de la méthodologie	p. 4
L'initiation littéraire et la question du lecteur	p. 7
Organisation du travail	p. 8
État de la recherche	p. 10
 Chapitre premier : Théorie de l'initiation littéraire	 p. 14
Introduction : considérations sur le genre du roman d'aventures	p. 14
I. L'initiation religieuse et son schéma canonique	p. 16
II. Le roman initiatique : quête et présence du scénario initiatique en littérature	p. 23
III. L'initiation littéraire : initiation du lecteur	p. 27
i. Initiation par l'entremise d'un personnage	p. 32
ii. Initiation par la peur	p. 38
 Chapitre II : <i>Les enfants du capitaine Grant</i> : l'initiation d'un enfant	 p. 45
I. Les personnages	p. 47
i. Les novices	p. 48
ii. Les maîtres initiatiques	p. 51
iii. Les pères initiatiques	p. 58
II. Épreuves initiatiques et morts symboliques	p. 61
i. La préparation	p. 62
ii. La mort par les quatre éléments	p. 65
iii. La lutte contre la cruauté humaine : les criminels australiens	p. 72
iv. La lutte contre le cannibalisme	p. 76
III. Entrées dans le domaine de la mort et initiation par la peur	p. 85
i. La construction de la peur et de la violence	p. 86

ii. Le lieu : créateur d'une atmosphère d'angoisse	p. 88
iii. Initiation à la mort : thématiques et réflexions existentielles	p. 90
Chapitre III : <i>Un capitaine de quinze ans</i> : l'initiation d'un adolescent	p. 95
I. Les personnages	p. 97
i. Le novice	p. 97
ii. Les maîtres initiatiques	p. 100
iii. Le père initiatique	p. 106
II. Épreuves initiatiques et morts symboliques	p. 108
i. Préparation et combat contre la jubarte	p. 108
ii. La lutte contre les éléments	p. 111
iii. Mort initiatique et symbolisme de la grotte	p. 114
iv. La lutte contre la cruauté humaine : Negoro et Harris	p. 116
v. Scène de sacrifice et première mort individuelle du novice	p. 121
vi. Le sacrifice de soi : la dernière mort initiatique	p. 125
III. Entrées dans le domaine de la mort et initiation par la peur	p. 127
i. Le lieu comme enfer terrestre	p. 128
ii. Les thématiques abordées : esclavage, suicide et sacrifice	p. 134
iii. La mort des personnages	p. 137
Conclusion	p. 141
Bibliographie	p. 147

INTRODUCTION

Si nous voulons ouvrir à nos enfants le royaume de la littérature, ce que nous leur donnons à lire doit dès le début les aider à se comprendre et à comprendre leur monde.

– Bruno Bettelheim et Karen Zelan, *La lecture et l'enfant*¹

Jules Verne et l'initiation

Lorsqu'on pense au terme « initiation », on pense d'abord aux rites pratiqués dans les sociétés traditionnelles qui visent à amener l'enfant à l'âge adulte. En littérature, on pense à un héros qui traverse une série d'aventures transformatrices à la suite desquelles il grandit. On voit bien que l'initiation est la grande question du roman d'aventures. Cela dit, il y a tout un jeu possible sur l'initiation. Elle peut être élévatrice, mais aussi vaine et non avenue. Bref, elle repose sur une vision de l'homme et du monde propre à son auteur et à son temps. De tels scénarios initiatiques ne sont pas simplement présents au niveau de la trame narrative du roman, mais peuvent aussi avoir un effet sur le lecteur. À ce moment, le roman d'aventures, à portée initiatique, participe à l'initiation littéraire du lecteur, puisqu'il peut avoir une influence réelle sur ce dernier. Cette influence suppose une volonté tant du personnage que du lecteur d'apprendre quelque chose à travers les expériences vécues. Une telle perspective trouve dans l'œuvre de Jules Verne (1828-1905) un terrain particulièrement fertile, dans la mesure où ses romans mettent souvent en scène un héros qui sera transformé durablement au terme d'épreuves violentes et terrifiantes – épreuves qui peuvent également avoir un effet sur le lecteur.

Pourquoi Jules Verne? Jules Verne est un auteur qui peut être qualifié de figure majeure du roman d'aventures et de faonneur de « mythologie[s] du monde moderne² ». Les *Voyages*

¹ Bruno Bettelheim et Karen Zelan, *La lecture et l'enfant*, trad. de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1983, p. 253-254.

² Simone Vierende, « Lire Jules Verne aujourd'hui », *Le français dans le monde*, n° 337, Paris, janvier-février 2005, p. 48.

*extraordinaires*³ (1863-1919) ont profondément marqué l’imaginaire collectif⁴ de plusieurs générations tout autour du globe⁵, comme l’atteste le premier rang qu’occupe leur auteur dans l’*Index translationum* de l’Unesco⁶. Qu’est-ce qui explique ce rayonnement? Qu’est-ce qui fait en sorte que Jules Verne est encore lu de nos jours? En effet, on ne lit plus Jules Verne pour les mêmes raisons qu’au XIX^e siècle. À l’origine, les *Voyages extraordinaires* avaient pour objectif très précis d’être des romans pédagogiques à l’intention des enfants, du fait du travail d’édition de Pierre-Jules Hetzel (1814-1886)⁷. Ce dernier a donné pour sous-titre à l’œuvre « Voyages dans les Mondes connus et inconnus⁸ » avec pour but de « résumer toutes les connaissances [...] et de faire [...] l’histoire de l’univers⁹ ». En plus de présenter un aspect pédagogique, les romans de Verne sont fortement influencés par le courant positiviste du XIX^e siècle. De fait, quand on pense à Verne, on songe généralement au « génie des sciences », au visionnaire qui a su imaginer des appareils technologiques bien avant leur temps. Si la composante scientifique de ses romans a bien entendu vieilli et intéresse moins les lecteurs contemporains, leur dimension initiatique et mythique assure leur postérité.

Simone Vierende, théoricienne de l’initiation littéraire, croit que l’imprégnation de Jules Verne dans l’imaginaire collectif est attribuable au fait que le déroulement de l’aventure et ses

³ Les romans de Jules Verne cités dans cette thèse sont tous de l’édition de la Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche ».

⁴ L’imaginaire collectif concerne la diachronie; une œuvre qui a marqué l’imaginaire social sur le long terme a pénétré dans l’imaginaire collectif.

⁵ Lucian Boia, *Jules Verne : les paradoxes d’un mythe*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 7. L’étude de Boia traite davantage du mythe du romancier que de la présence de mythologie dans son œuvre.

⁶ Créée en 1932 par l’UNESCO, l’*Index translationum* est un répertoire des ouvrages traduits dans le monde entier et elle est la seule bibliographie internationale des traductions. Selon l’*Index translationum* de 2014, Jules Verne est l’auteur français le plus traduit et il occupe le second rang parmi les auteurs, toutes les langues confondues. <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx> [*Index translationum* de l’UNESCO] (Consulté le 12 janvier 2014).

⁷ Pierre-Jules Hetzel, « Avertissement de l’éditeur » publié dans *Les aventures du capitaine Hatteras*, cité par Simone Vierende, *Verne*, Grez-sur-Loing, Pardès, coll. « Qui suis-je ? », 2005, p. 35.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

héros répondent à ce cette préoccupation fondamentale de l'être humain, « la Vie et la Mort, dont la connaissance distingue l'homme des animaux : la conscience qu'a l'être humain, dès le plus jeune âge, du mystère angoissant de la mort¹⁰ ». D'ailleurs, Michel Serres mentionne que la seule science où l'on puisse reconnaître que Jules Verne « soit passé maître est la Mythologie¹¹ ». On est tenté d'affirmer alors que les romans de Verne contiennent une dimension beaucoup plus sérieuse qui traite de « l'homme et son rapport au Monde¹² », puisque le romancier donne aux péripéties un sens sacré, dépassant le simple domaine des inventions scientifiques : chaque roman de la collection rappelle nettement « le dépouillement rituel qui est aussi un signe de mort et de naissance¹³ ». Une telle constance ne peut que confirmer ce que soutient Léon Cellier : l'imaginaire vernien est dépendant de cet archétype, les *Voyages extraordinaires* sont des romans initiatiques¹⁴. Cette dimension du travail de Verne, qui semble fasciner le lecteur aujourd'hui, est celle qui nous intéresse dans cette thèse.

Si les romans de Jules Verne offrent de bons exemples de romans initiatiques, ils incitent aussi à se poser les questions que l'initiation rituelle tentait de résoudre : « [C]omment surmonter le destin mortel de l'homme, par une transformation radicale de l'être, obtenue grâce à la révélation directe, mystique du Sacré¹⁵? ». Nous pouvons alors soutenir que, tout en présentant des intrigues et des voyages propres au roman d'aventures, les romans de Verne débordent d'épreuves violentes qui participent à l'initiation (intellectuelle et spirituelle) à la fois du

¹⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹¹ Michel Serres, *Hermès ou la communication*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1968, p. 212 : « Non seulement il la connaît mais il sait mieux encore l'art [...] de l'exprimer en la dérobant : style clair enveloppé d'un authentique ésotérisme, ici voilé par l'exotisme. Autant sur la manière que sur la matière, il rejoint ses grands prédécesseurs : les *Voyages extraordinaires* sont notre Odyssée ».

¹² Simone Vierende, « Lire Jules Verne aujourd'hui », *loc. cit.*, p. 48.

¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴ Léon Cellier, « Le roman initiatique en France au temps du romantisme », *Cahier internationaux de symbolisme*, n° 4, 1964, p. 31.

¹⁵ Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Éditions du Sirac, 1973, p. 39.

protagoniste et du lecteur. Donc Jules Verne est l'auteur idéal pour réfléchir aux questions théoriques relatives à l'initiation dans et par la littérature.

Présentation du corpus, du sujet et de la méthodologie

Deux romans de Jules Verne semblent tout désignés pour examiner les questions précédentes : *Les enfants du capitaine Grant*¹⁶ (1868) et *Un capitaine de quinze ans*¹⁷ (1878). Nous avons cru particulièrement intéressant d'étudier ces deux romans de Jules Verne dans la mesure où le second semble avoir été écrit pour compléter le premier. En effet, *Les enfants du capitaine Grant* et *Un capitaine de quinze ans* présentent maintes ressemblances telles que la nature du voyage, leurs intrigues, les univers diégétiques, les personnages et les situations auxquelles les héros sont confrontés : Robert Grant et Dick Sand, après un voyage périlleux en mer déclenché par un animal marin (requin et baleine), se retrouvent sur un territoire étranger (Nouvelle-Zélande et Afrique) où ils auront à affronter la dureté des éléments et surtout la cruauté humaine, notamment en étant guidés par un bandit et en étant captifs des indigènes. Malgré ces ressemblances évidentes, ces romans n'ont jamais été étudiés ensemble, alors qu'ils se répondent très évidemment l'un et l'autre. Même si Simone Vierendeel traite de ces deux romans dans sa thèse, elle n'en fait jamais une analyse comparative exhaustive, d'où l'intérêt de notre approche et son caractère novateur.

Si Jules Verne réécrit essentiellement la même histoire à dix ans d'intervalle, c'est pour cette fois cibler un différent lecteur. Par la violence des épreuves représentées et la variation des données initiatiques, les deux romans s'adressent vraisemblablement à deux publics distincts. Le

¹⁶ Jules Verne, *Les enfants du capitaine Grant*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 2004 [1868].

¹⁷ *Id.*, *Un capitaine de quinze ans*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 2004 [1878].

romancier proposerait-il alors avec ces romans les deux faces d'une même médaille? Après l'initiation d'un garçon, assiste-t-on à celle d'un jeune homme? Comment le romancier, par l'ajustement du niveau de violence des scénarios, cherche-t-il à enclencher le processus initiatique des protagonistes et des lecteurs de différents âges? C'est pour tenter de répondre à ces questions que la présente thèse analysera *Les enfants du capitaine Grant* et *Un capitaine de quinze ans* de Jules Verne à la lumière de la théorie de l'initiation littéraire proposée par Simone Vierne, pour comprendre le fonctionnement du processus initiatique en fonction du lectorat cible.

Nous chercherons d'abord à analyser les différents personnages selon trois catégories, soit le novice, les maîtres initiatiques et le père initiatique, afin de déterminer leur rôle dans l'initiation et voir s'il existe un lien entre la présence ou l'absence de certains types de personnages et le lectorat implicite. Ensuite, il s'agira d'étudier le scénario initiatique, c'est-à-dire les épreuves à travers lesquelles passent les héros, dans le but de déterminer si la gravité des épreuves varie selon l'âge du novice. Enfin, nous nous demanderons si le degré de violence est destiné à un groupe d'âge précis. Notons par exemple qu'*Un capitaine de quinze ans* comporte des scènes sanglantes et que la terreur règne globalement dans cet univers romanesque, comme lorsque Dick Sand, le héros adolescent, aperçoit des corps démembrés. Même le lieu, l'Afrique, est décrit comme une représentation de l'enfer terrestre. Certes, il y a aussi des passages effrayants dans *Les enfants du capitaine Grant*, notamment lorsque les personnages assistent à une scène de cannibalisme, mais, de façon globale, la violence est plus atténuée. Nous réfléchirons aux thématiques abordées telles que la souffrance, le suicide et la mort afin de voir quel lectorat visent ces réflexions. Il s'agira donc de déterminer si le premier roman est moins violent parce qu'il relate essentiellement l'initiation d'un jeune garçon de douze ans, Robert

Grant, comparé au second, plus intense, puisqu'il met en scène un héros adolescent proche de l'âge adulte, comme l'indique son titre.

Cette thèse sera ainsi l'occasion de réfléchir à la question de la violence dans la littérature pour la jeunesse et dans le roman d'aventures, violence que Jules Verne – tout comme après lui Bruno Bettelheim, Jean-Yves Tadié, J. R. R. Tolkien ou J. K. Rowling – semble trouver salutaire. La violence, voire la terreur, serait pour ces écrivains quelque chose de profitable, parce qu'elle aurait le pouvoir de faire entrer le jeune protagoniste, et avec lui le lecteur, dans « le domaine de la mort¹⁸ » pour ensuite le transfigurer durablement. Il sera alors intéressant d'étudier ce qu'apporte la violence à l'initiation des novices pour enfin comprendre la façon dont celle-ci peut être aussi bénéfique et salutaire pour différents lecteurs.

L'étude des scénarios initiatiques dans *Les enfants du capitaine Grant* et *Un capitaine de quinze ans* requiert d'emblée l'approfondissement de certaines notions théoriques. En effet, une telle analyse littéraire exige qu'on définisse le concept central à cette étude : l'initiation littéraire, une théorie mise de l'avant par Simone Vierende et se situant au carrefour de l'anthropologie littéraire et de la mythocritique¹⁹. Puisque nous cherchons à analyser les rites initiatiques et leurs répercussions sur le lecteur, il est nécessaire d'adopter une approche méthodologique qui permet de déployer ces représentations dans un cadre plus large.

¹⁸ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000 [1973], p. 23.

¹⁹ L'anthropologie littéraire vise à éclairer les comportements de l'homme exprimés dans le texte à partir d'un fait culturel, tandis que la mythocritique cherche à analyser la présence de mythes dans l'œuvre littéraire et de voir comment ceux-ci répondent aux questions qui se posent à l'homme : la Vie et la Mort, le Bien et le Mal, le rapport à l'Autre. *Id.*, *Jules Verne – Une vie, une œuvre, une époque*, Paris, Balland, coll. « Phares », 1986, p. 421.

Pour aborder la question de l'initiation littéraire, il est nécessaire d'y aller de quelques observations sur le lecteur. D'abord, nous devons considérer le groupe d'âge du lectorat ciblé par les romans, sans qu'il soit pour autant nécessaire d'aborder la question du sexe du lecteur. En effet, les œuvres initiatiques mettent en scène des enjeux fondamentaux asexués qui ne favorisent pas un genre en particulier. Joseph Campbell (1904-1987), mythologue et auteur de l'ouvrage *The Hero with a Thousand Faces*²⁰, est d'avis que le sexe des personnages et du lecteur importe peu lors de la lecture d'une œuvre initiatique ou mythique :

*Each carries within himself the all; therefore it may be sought and discovered within. The differentiations of sex, [...] and occupation are not essential to our character, but mere costumes which we wear for a time on the stage of the world. The image of man within is not to be confounded with the garments. We think of ourselves as Americans, children of the twentieth century, Occidentals, civilized Christians. We are virtuous or sinful.*²¹

Fille ou garçon, les histoires nous affectent également. Pour ces raisons, le « lecteur » auquel nous faisons référence inclut à la fois le sexe féminin et masculin, sauf indication contraire. En ce qui concerne l'âge du lecteur, Marc Angenot précise dans *1889*²² qu'au XIX^e siècle, il n'existe pas « une littérature “pour la jeunesse”²³ », mais que la production des textes se partage en certaines divisions, notamment celle de l'âge²⁴. Il existe deux grands paramètres d'âges, soit enfant ou adolescent. Cette division nous permet de soutenir que les romanciers du XIX^e siècle écrivent pour un lecteur d'âge prédéterminé. À ce sujet, Natalie Prince confirme qu'à partir du milieu du XIX^e siècle, il devient pratique courante de s'adresser à des enfants de groupes d'âge

²⁰ Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, New World Library, 2008 [1949].

²¹ « Chacun porte en soi l'ensemble de l'humaine condition. Les différences liées au sexe [...] et à la profession ne sont pas attributs essentiels de notre être, mais de simples costumes que nous portons un certain temps sur la scène du monde. Il ne faut pas confondre notre identité profonde avec ses parures. Nous pensons à nous-mêmes en tant qu'Américains, enfants du xx^e siècle, Occidentaux, chrétiens civilisés » (c'est moi qui traduis.) *Ibid.*, p. 332.

²² Marc Angenot, « Le secteur pour l'enfance et la jeunesse », *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989. Aussi en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=12674> (consulté le 24 avril 2014).

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

précis en les représentant directement dans le roman²⁵. C'est d'ailleurs le cas d'*Alice in Wonderland* de Lewis Carroll (1865) et plus récemment de la série *Harry Potter* de J. K. Rowling (1997-2007). Il est alors intéressant de se demander quels sont les indicateurs du lecteur cible et si la variation des scénarios initiatiques, ainsi que l'intensification des épreuves présentées dans les romans du corpus permettent de distinguer le lectorat implicite.

Organisation du travail

Nous aborderons les questions précédentes à travers trois parties, la première étant théorique et les deux suivantes étant analytiques. Dans le premier chapitre, intitulé « Théorie de l'initiation littéraire », il sera question de la pensée de Simone Vierendeau au sujet de l'initiation littéraire afin de proposer une synthèse de ses théories à partir d'une lecture exhaustive de son œuvre critique. Puisqu'il existe très peu d'explications de cette théorie, notre étude a pour ambition de définir ce qu'est la littérature initiatique dans le but d'en fournir un condensé clair et précis, afin de produire un cadre théorique applicable à d'autres romans. Ainsi, nous tâcherons, dans un premier temps, de retracer le parcours critique de Simone Vierendeau qui appuie ses théories sur celles de Mircea Eliade (1907-1986), philosophe et historien des religions, et de Léon Cellier (1911-1976), spécialiste du roman initiatique romantique. En effet, Eliade a analysé d'un point de vue anthropologique les rites initiatiques présents dans les sociétés traditionnelles. On retient parmi ses ouvrages, encore de nos jours incontournables, *Aspects du mythe*²⁶, *Initiations, rites, sociétés secrètes*²⁷ et *Le sacré et le profane*²⁸, qui ont une importance capitale pour l'analyse de la dimension spirituelle et rituelle de l'initiation. La compréhension du scénario initiatique en

²⁵ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 95.

²⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1957].

²⁷ *Id.*, *Initiation, rites, sociétés secrètes : Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 [1959].

²⁸ *Id.*, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987.

contexte anthropologique nous permettra de mieux concevoir sa transposition dans l'univers romanesque et ainsi de nous outiller pour repérer les différents rites représentés symboliquement dans les œuvres littéraires. La théorie de l'initiation littéraire de Vierendeel s'appuie également sur les études de Léon Cellier, qui a, entre autres, étudié la présence du voyage initiatique dans *Consuelo* de George Sand (1804-1876) et *L'homme qui rit* de Victor Hugo (1802-1885). Dans son article « Le roman initiatique en France au temps du romantisme²⁹ », Cellier mentionne que les romans de Jules Verne relèvent du roman initiatique³⁰, même s'il n'en fait pas une analyse exhaustive. Nous verrons donc, dans un second temps, comment les études de Cellier au sujet du thème de la Quête au temps du romantisme ont servi de tremplin pour les théories de Vierendeel. Dans un troisième temps, il s'agira, toujours dans le premier chapitre, de définir ce qu'est l'initiation littéraire, principalement à l'aide des textes suivants de Simone Vierendeel : « Le voyage initiatique³¹ », *Jules Verne et le roman initiatique*³² et *Rite, roman, initiation*³³. Vierendeel a analysé le processus d'initiation, non en le situant dans les différents contextes sociaux et anthropologiques auxquels il appartient originellement, mais en l'appliquant à des œuvres littéraires³⁴. Elle compte bien entendu les romans d'aventures de Jules Verne au nombre des œuvres initiatiques, comme elle l'a montré dans sa thèse de doctorat, *Jules Verne et le roman initiatique*. Les études de Vierendeel sont à la base de certains ouvrages portant sur le roman initiatique et le roman d'aventures, notamment celui de Matthieu Letourneux, *Le roman*

²⁹ Léon Cellier, « Le roman initiatique en France au temps du romantisme », *loc. cit.*

³⁰ *Ibid.*, p. 31.

³¹ Simone Vierendeel, « Le voyage initiatique », *Romantisme*, vol II, n° 4, 1972.

³² *Id.*, *Jules Verne et le roman initiatique*, *op. cit.*

³³ *Id.*, *Rite, roman, initiation*, *op. cit.*

³⁴ Voir le chapitre « L'initiation et la création littéraire » dans *ibid.*, p. 117-156.

*d'aventures*³⁵, paru en 2010. Nous verrons que l'initiation³⁶ se transmet au lecteur selon deux modalités, le personnage et la peur. Cette partie sera alors l'occasion de développer notre réflexion sur la violence et la mort dans la littérature pour la jeunesse. L'explication de ces notions nous permettra d'analyser par la suite en profondeur les deux romans du corpus, tout en suggérant des pistes à la question initiale qui sous-tend le projet de cette thèse : pourquoi Jules Verne aurait-il entrepris de raconter la même histoire pour deux lectorats différents?

Par la suite, deux chapitres seront consacrés à l'analyse des deux œuvres du corpus à la lumière de la méthodologie élaborée, dans le but de comprendre leurs différences et ce que celles-ci disent du lectorat cible. Le deuxième chapitre traitera des *Enfants du capitaine Grant* et le troisième d'*Un capitaine de quinze ans*. En analysant le rôle des personnages, les différentes étapes du scénario initiatique, ainsi que le niveau de violence dans les thématiques abordées, le lieu, les événements et la présence de la mort, ces deux chapitres auront pour but de comparer le contenu initiatique des deux romans verniens.

État de la recherche

Jules Verne est un auteur qui a longtemps été considéré comme un simple écrivain de romans d'aventures pour enfants³⁷. Du vivant de Jules Verne déjà, puis par la suite, son œuvre a été reléguée au second rang de la littérature, parce que jugée mineure :

³⁵ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 2010.

³⁶ Notons que notre utilisation des termes initiation et initié ne renvoie nullement à celle qu'en fait Michel Lamy (dans *Jules Verne initié et initiateur*, Paris, Payot, 1994 [1984]). Selon Lamy, Jules Verne s'adresserait de manière voilée à la franc-maçonnerie et aux sociétés rosicruciennes, en particulier dans *Les Indes noires* et *Clovis Dardentor*. Nous ne le suivons pas dans cette voie.

³⁷ Jean Chesneaux, *Une lecture politique de Jules Verne*, Paris, Librairie François Maspero, coll. « Textes à l'appui », 1982 [1971], p. 21.

[D]ans l'échelle littéraire, le roman d'aventures est moins haut placé que le roman de mœurs. Aux yeux de la critique, Balzac est supérieur à Dumas père, ne fût-ce que par le genre. [...] Ne me battez pas parce que je crois que, d'une façon générale et question de forme à part, l'étude du cœur humain est plus littéraire que les romans d'aventures. Ces récits peuvent réussir davantage, je ne dis pas non. Mais il vaut mieux avoir fait *Eugénie Grandet* que *Monte-Cristo*.³⁸

Cette condescendance envers un auteur si populaire a persisté au XX^e siècle. Bien des chercheurs –, et ce, depuis le XIX^e siècle – abordent les *Voyages extraordinaires* en tant que romans populaires de science-fiction. Cette tendance s'explique assez naturellement par le fait que plusieurs romans de Jules Verne placent à l'avant-plan de l'histoire des inventions technologiques et des prédictions scientifiques.

Heureusement, la critique vernienne a changé de cap depuis les années 1950. Jean Chesneaux affirmait en 1971 que les surréalistes auraient été les premiers à dégager Jules Verne de « l'alibi de la littérature enfantine derrière lequel il s'est trop longtemps abrité³⁹ » et que leurs héritiers auraient par conséquent plutôt cherché le secret de ce romancier du côté des thèmes initiatiques et mythiques. Ainsi, durant les soixante dernières années, des chercheurs tels que Jean Chesneaux, Michel Butor, Michel Serres, Léon Cellier, Pierre Macherey, Simone Vierende, Jean-Yves Tadié, Marc Angenot et beaucoup d'autres ont contourné les stéréotypes verniens en s'intéressant davantage aux diverses épaisseurs que possèdent les *Voyages extraordinaires*, aux niveaux politique, biographique, mythique ou initiatique. D'ailleurs, ces critiques ont tous vu en Verne « *a writer whose coherence, subtility, and complexity of vision place him among the greatest*⁴⁰ », comme le dit si bien Marc Angenot. Parmi les premiers à s'intéresser à cette complexité, on peut citer Michel Butor et Michel Carrouges qui, dans deux articles parus en

³⁸ Jules Verne, Lettre à Hetzel citée par Simone Vierende dans *Jules Verne – Une vie, une œuvre, une époque*, op. cit., p. 103.

³⁹ Jean Chesneaux, *Une lecture politique de Jules Verne*, op. cit., p. 21.

⁴⁰ « Un écrivain dont la cohérence, la subtilité et la complexité de sa vision le placent parmi les plus grands » (c'est moi qui traduis.) Marc Angenot, « Jules Verne: The Last Happy Utopianist », dans Patrick Parrinder (dir.), *Science Fiction. A Critical Guide*, Londres/New York, Longman, 1979, p. 19.

1949⁴¹, dégagent les thèmes mythiques présents dans certains des romans de Jules Verne. De même, Mircea Eliade note dans son journal en date de juillet 1957 qu'il a lu *Voyage au centre de la terre* et qu'il est fasciné par la richesse des symboles et la précision des images, allant même jusqu'à affirmer que « [l]'aventure est proprement initiatique⁴² ». Quelques années plus tard, en 1964, dans son article « Le roman initiatique en France au temps du romantisme », Léon Cellier met en évidence cette dimension initiatique des romans de Verne, pointant ainsi une nouvelle piste de recherche fertile. Simone Vierende s'inscrira très fortement dans ce mouvement. Cette tendance a donc ouvert une nouvelle voie dans l'étude du romancier comme grand fondateur de mythes et maître de l'initiation.

D'autres études plus récentes ont continué d'aborder la question de l'initiation chez Verne. C'est le cas de la thèse de maîtrise de Florence Bordage intitulée *La femme : réalité initiatique dans Michel Strogoff*⁴³. On doit également citer l'article de Didier Lafargue paru en 2010, « La mort chez Jules Verne, confrontation avec notre fond obscur et renaissance de l'âme⁴⁴ » qui, même court, apporte une réflexion intéressante sur la confrontation avec la mort dans certains romans de Verne. Cependant, très peu d'études autres que celles de Vierende réfléchissent au contenu initiatique dans *Les enfants du capitaine Grant* et *Un capitaine de quinze ans*. Malgré l'envergure de sa thèse, Simone Vierende parle très peu d'*Un capitaine de*

⁴¹ Voir Michel Butor, « Le point suprême de l'âge d'or », *Arts et Lettres*, n° 15, 1949, p. 25-31; Michel Carrouges, « Le mythe de Vulcain chez Jules Verne », *Arts et Lettres*, n° 15, 1949, p. 32-58, cités dans Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 15.

⁴² Mircea Eliade, *Fragments d'un journal I, 1945-1969*, traduction de Luc Badesco, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1973, p. 232.

⁴³ Florence Bordage, *La femme : réalité initiatique dans Michel Strogoff*, thèse de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1985.

⁴⁴ Didier Lafargue, « La mort chez Jules Verne, confrontation avec notre fond obscur et renaissance de l'âme », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 174, août 2010, p. 51-59.

*quinze ans*⁴⁵. Un certain nombre d'études existent sur *Les enfants du capitaine Grant*, mais peu d'articles concernent *Un capitaine de quinze ans*. Sur l'ensemble des 1654 articles relevés par Maxime Prévost dans sa « Bibliographie Jules Verne⁴⁶ », seulement un seul article, « Petit et grand dans le *Capitaine de quinze ans*⁴⁷ » de Lionnel Philipps, paru en 2009, traite exclusivement du roman vernien de 1878. L'article de Philipps apporte une réflexion intéressante sur le rapport enfant-adulte dans le roman. De plus, aucun ouvrage ne traite les deux romans de manière comparative. Notons aussi que peu d'études abordent la question du traitement de la violence dans les romans de Verne, à l'exception de l'article d'Éliane Gandin, « Le cannibalisme vu par Jules Verne⁴⁸ » qui est en soi assez sommaire. Par conséquent, cette thèse de maîtrise se propose de contribuer aux études verniennes en proposant une analyse comparative de deux romans pratiquement jamais pensés ensemble, alors même qu'ils se correspondent manifestement, tout en réfléchissant à la question de la présence de la violence dans la littérature pour la jeunesse et son effet dans le processus initiatique.

⁴⁵ D'ailleurs, le titre *Un capitaine de quinze ans* n'est mentionné qu'à sept reprises dans les 779 pages de la thèse. C'est fort peu, surtout si nous comparons les mentions de ce roman par rapport à celles du *Voyage au centre de la terre* ou de *L'île mystérieuse* qui, eux, font l'objet d'une analyse exhaustive.

⁴⁶ Maxime Prévost, « Bibliographie Jules Verne », *Médias 19* [En ligne], *Présentation du projet Le Canada de Jules Verne, Publications, Jules Verne : représentations médiatiques et imaginaire social*, <http://www.medias19.org/index.php?id=17997> (consulté le 13 août 2014).

⁴⁷ Lionel Philipps, « Petit et grand dans le *Capitaine de quinze ans* », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 171, 2009, p. 19-25.

⁴⁸ Éliane Gandin, « Le cannibalisme vu par Jules Verne », dans Mireille Piatas (dir.), *Regards populaires sur la violence*, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C, 2000, p. 57-72.

CHAPITRE PREMIER

Théorie de l'initiation littéraire

Il n'y a guère dans la vie qu'une préoccupation grave, c'est la mort [...].

– Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*⁴⁹

Introduction : considérations sur le genre du roman d'aventures

Est-ce que le roman peut nous apprendre à vivre? Est-ce qu'il peut nous renseigner sur notre univers? Est-ce qu'il peut nous aider à devenir meilleurs et à vaincre nos peurs? Au XIX^e siècle, plusieurs auteurs tels qu'Alexandre Dumas, Victor Hugo et Jules Verne croyaient fermement au pouvoir de la littérature. Ces auteurs adhèrent à la conception de la littérature comme outil éducatif, c'est-à-dire ayant le pouvoir de former la perception et la conscience des lecteurs en enseignant ce qu'il faut voir et comprendre du monde⁵⁰. Maxime Prévost a en effet montré qu'une part de la littérature, notamment celle qui est parvenue à résister au passage du temps, exerce le rôle de « façonneur de représentations collectives et d'imaginaires sociaux⁵¹ ». Matthieu Letourneux affirme, dans son ouvrage intitulé *Le roman d'aventures*⁵², que la littérature pour enfants, incluant le roman d'aventures et les contes, possède ce pouvoir de diffuser des représentations et de former l'imaginaire du lecteur et de la collectivité dans laquelle il s'inscrit. Une telle littérature est, selon Joseph Campbell, « *the child's myth*⁵³ », c'est-à-dire une littérature

⁴⁹ Alexandre Dumas, *Le comte de Monte-Cristo*, éd. de Claude Schopp, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2003 [1846], p. 370.

⁵⁰ Simone Vierende affirme notamment que, pour les auteurs du XIX^e siècle, tout voyage est une « quête du Graal », c'est-à-dire une aventure non pas humaine, mais sacrée. Simone Vierende, *Jules Verne et le roman*, Paris, Éditions du Sirac, 1973, p. 25.

⁵¹ Maxime Prévost, « La rédemption par les ovnis : lectures croisées de *Vol 714 pour Sydney* et de la revue *Planète* », *Études françaises*, vol. 46, n° 2, 2010, p. 101.

⁵² Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 2010, p. 7-9.

⁵³ Joseph Campbell, *The Power of Myth*, New York, Doubleday, 1991 [1988], p. 138.

qui s'ouvre aux questions nécessaires à la connaissance du monde dans lequel nous vivons, mais aussi et surtout aux questions relatives à la mort et à la renaissance.

De ce fait, le roman d'aventures, comme nous le verrons au cours de cette thèse, ne raconte pas seulement une simple aventure de dépaysement : l'entrée en aventure, l'omniprésence des thématiques associées à la mort et le retour triomphal du héros après qu'il a surmonté les épreuves mortelles rappellent les étapes de l'initiation rituelle mises en évidence par les anthropologues⁵⁴. Ainsi, le roman d'aventures est par définition initiatique puisqu'il donne lieu à une confrontation symbolique avec la mort qui est toujours « l'enjeu implicite⁵⁵ » et le « précieux épice de l'aventure⁵⁶ ». Ce contenu initiatique qui place la mort au cœur de l'histoire offre une chance au lecteur de réfléchir à des questions métaphysiques inhérentes à la condition humaine : « Abolir le Temps, changer de nature, être assuré de vaincre la mort, ce sont là les désirs secrets de l'homme moderne – et de tous les temps⁵⁷ ». Bref, les romans d'aventures, comme ceux de Jules Verne, agissent sur nous. Ce chapitre propose ainsi de présenter les caractéristiques de l'initiation rituelle et du roman initiatique pour enfin définir l'initiation littéraire et comprendre les éléments y participant. Ce survol permettra de mieux saisir les enjeux théoriques qui feront l'objet de l'analyse des deux prochains chapitres. De surcroît, cette étude nous permettra de suggérer que la littérature, et plus généralement les arts de représentation, ont naturellement le pouvoir d'initier les lecteurs, parce qu'ils traduisent des questions et fournissent des pistes de réponses possibles aux mystères de la vie, notamment au sujet de la mort.

⁵⁴ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, op. cit., p. 223.

⁵⁵ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1982, p. 6.

⁵⁶ Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Éditions Montaigne, coll. « Présence et pensée » 1963, p. 23.

⁵⁷ Simone Vierre, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 25.

I. L'initiation religieuse et son schéma canonique

Qu'est-ce que l'initiation littéraire? Afin de bien définir ce qu'on entend par ce terme et voir la façon dont il s'applique aux romans de Jules Verne, il est avant tout nécessaire de comprendre les rites initiatiques tels qu'ils étaient pratiqués à l'origine dans les sociétés traditionnelles, puisque Simone Vierende développe ses théories au sujet de la littérature initiatique à partir de celles de l'initiation religieuse définie par Mircea Eliade. Nous tenterons de montrer dans un premier temps la structure fondamentale des rites initiatiques pour ensuite la transposer dans un domaine non religieux, soit celui de la littérature.

Eliade définit l'initiation rituelle comme étant « un ensemble de rites et d'enseignements [...] qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier⁵⁸ ». Elle peut être définie comme un processus qui marque un passage et un changement profond chez un individu et qui cherche à l'amener à sa pleine maturité, à changer son statut, voire à le faire « renaître autre⁵⁹ ». Par exemple, chez les aborigènes d'Australie, lorsque la tribu juge qu'un adolescent est prêt à devenir un adulte, les hommes de cette tribu viennent le chercher pour l'amener à l'écart du village où il subira des épreuves physiques à travers lesquelles il apprendra les mythes de la tribu. Lorsqu'il revient au village après quelques jours ou parfois quelques mois, l'enfant sera considéré comme un homme et pourra fonder une famille⁶⁰.

En effet, les origines du mot « initiation » traduisent bien ce double phénomène. Vierende affirme qu'en latin, *initiatio* renvoie au concept de commencement⁶¹, tandis qu'« être initié » en

⁵⁸ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 [1959], p. 12. Simone Vierende, elle, définit l'initiation rituelle comme étant « l'essentiel des pratiques et des croyances religieuses de la mentalité archaïque. Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000 [1973], p. 5.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁰ Joseph Campbell, *The Power of Myth*, *op. cit.*, p. 101-102.

⁶¹ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, *op. cit.*, p. 7.

grecque exprime l'idée d'achever la vie, de mourir⁶². Ainsi, pour être initié, il faut inévitablement affronter la mort, car le commencement d'un état implique forcément la fin d'un autre⁶³. Ces épreuves initiatiques telles qu'elles étaient pratiquées dans les sociétés traditionnelles ont alors pour objectif d'endurcir le novice en anéantissant son état antérieur et de lui fournir des enseignements nécessaires pour affronter la dureté de la vie.

Ajoutons qu'un des buts premiers de l'initiation est – à la manière de *Peter Pan* – de se soustraire à l'action dévastatrice du Temps, c'est-à-dire de vaincre la mort. Être initié, affirme Simone Vierende, « c'est être assuré qu'au moment de la mort physique, une autre vie attend l'initié. Le Temps est aboli, comme la mort⁶⁴ ». La vie après la mort devient possible pour l'initié dans la mesure où les épreuves initiatiques lui ont permis d'entrer en contact avec le sacré et, par conséquent, de perdre la dimension profane de son existence pour se défaire de toute la misère de la condition humaine, y compris sa condition mortelle⁶⁵. La mort devient alors pour l'initié « un rite de passage à un mode d'être supérieur⁶⁶ ». L'initiation assure donc à l'homme qu'au moment de sa mort, son esprit continuera à vivre.

En ce qui concerne la structure du schéma initiatique, Eliade a remarqué qu'il existe, malgré les pratiques initiatiques variées, une « solidarité structurale⁶⁷ » qui fait que toutes les initiations se ressemblent. Autrement dit, à travers différentes cultures autour du globe, les rites de passage ont tendance à présenter un schéma commun. Ce scénario immuable, mis en évidence par Eliade dans *Initiation, rites et sociétés secrètes*, ouvrage, rappelons-le, dont s'inspirent

⁶² *Ibid.*

⁶³ Simone Vierende emploie la métaphore de la graine pour illustrer cette idée de mort nécessaire à la renaissance. Elle affirme que « l'initiation est le commencement d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, à sa perfection. Et, comme la graine, il doit d'abord mourir pour renaître. » *Ibid.*, p. 7-8.

⁶⁴ *Id.*, *Jules Verne et le roman initiatique*, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁵ *Id.*, *Rite, roman, initiation*, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁶ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 282.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 10 et 26.

fortement les théories de l'initiation littéraire de Simone Vierne, comporte trois séquences : la préparation, la descente aux enfers, la nouvelle naissance.

Dès la préparation, l'initiation de puberté⁶⁸ implique pour le néophyte une rupture avec le monde profane. La préparation s'accomplit en trois étapes : la purification du néophyte, la séparation et l'établissement d'un lieu sacré. Pour commencer, la purification, qui est généralement caractérisée par la baignade purificatrice ou la coupe des cheveux, vise à modifier l'essence du néophyte pour l'amener à une forme de maturité. La séparation, quant à elle, se produit dans certaines tribus lorsque des hommes déguisés viennent arracher l'enfant des bras de sa mère. Robert Jaulin, ethnologue français qui a participé de 1954 à 1959 à une initiation parmi les populations Sara au Tchad, atteste qu'au moment de la séparation, les mères pleurent leurs fils comme si ceux-ci allaient mourir⁶⁹. Puis, l'enfant est amené, durant la nuit, dans un lieu sacré établi qui se trouve loin du village⁷⁰. Ce lieu sacré, caractérisé par l'absence de civilisation, permet au novice d'entrer en contact avec les esprits afin de découvrir certains mythes et secrets de la vie. En fait, Eliade note que cette première étape marque déjà un contact avec la mort, car les novices sont arrachés à leur bienheureuse enfance et sont « violemment projetés dans un monde inconnu, où la présence des Êtres divins se fait sentir par la terreur⁷¹ ». Désormais, le novice est séparé du monde féminin dans lequel il a vécu confortablement jusqu'alors et il est dépouillé de sa « condition première⁷² ». La séparation est définitive : avec ce rite débute l'initiation. L'enfant est maintenant invité à faire un voyage dans le « monde de la mort⁷³ » qui

⁶⁸ Le terme « initiation de puberté » est un terme anthropologique qui signifie un rituel de passage par lequel s'effectue le passage de l'enfance, ou de l'adolescence, à l'âge de l'adulte. *Ibid.*, p. 24.

⁶⁹ Robert Jaulin, *La mort Sara : l'ordre de la vie ou de la pensée de la mort au Tchad*, Paris, Plon, 1967, p. 58-59.

⁷⁰ Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 34-37.

⁷¹ *Ibid.*, p. 37.

⁷² Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, *op. cit.*, p. 23.

⁷³ *Ibid.*, p. 110.

aura pour but de le faire « mourir pour naître autre⁷⁴ », c'est-à-dire de le faire renaître spirituellement en tant qu'adulte.

La seconde étape, l'entrée dans le domaine de la mort⁷⁵, est habituellement la plus importante de l'initiation et souvent la plus douloureuse. Cette mort symbolique de l'enfance a pour but d'endurcir le novice et de lui donner des leçons propres à le préparer à la dureté de la vie. Vierendeel répartit ces épreuves en trois catégories : les rituels initiatiques de mise à mort, le retour à l'état embryonnaire (*regressus ad uterum*) et la descente aux enfers et/ou la montée au ciel. D'abord, les rites de mise à mort peuvent prendre diverses formes, mais ils visent tous à faire passer le néophyte à travers des épreuves physiques symbolisant la mort du corps, car pour toute société traditionnelle, note Eliade, la souffrance a une « valeur rituelle⁷⁶ » et la torture est, elle aussi, « une expression de la mort initiatique⁷⁷ ». Les tortures les plus universellement attestées dans les sociétés pré-modernes sont la circoncision, la scarification, la perte de connaissance et le jeûne⁷⁸. Vierendeel remarque également que dans certaines cultures, c'est en faisant face à des dangers élémentaires, soit par l'entremise des quatre éléments (la terre, l'eau, l'air et le feu) que le novice connaît la mort symbolique⁷⁹. Elle note que cette mort par les éléments est un motif récurrent en littérature et nous verrons dans les deux chapitres qui suivent comment cette affirmation se concrétise chez Jules Verne.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1957, p. 254.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 254.

⁷⁸ *Id.*, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁹ Simone Vierendeel, *Rite, roman, initiation*, *op. cit.*, p. 30.

La mort du néophyte peut ensuite être symbolisée par son retour à l'état embryonnaire. Afin d'abolir son existence biologique pour éventuellement « renaître autre⁸⁰ », l'enfant doit retourner à l'état prénatal pour retrouver la pureté originelle⁸¹. Par contre, même si l'image de la matrice peut à première vue sembler rassurante, elle est aussi liée à des images angoissantes : la fosse, la caverne, la tombe, la mer et le ventre du monstre⁸². Gilbert Durand (1921-2012), dans son étude *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*⁸³, rappelle la double signification de la grotte, à la fois refuge et tombe, symbole très présent dans les romans initiatiques⁸⁴. Dans cette même optique, Vierne affirme que la mort initiatique est comme le retour à une vie embryonnaire, « pleine de promesses de vie, mais encore proche du néant dans lequel il faut bien retourner si l'on veut changer totalement⁸⁵ ». Les symboles de la matrice ont un air terrifiant parce qu'ils sont caractérisés par l'obscurité, le vide et l'incertitude. Ces épreuves qui symbolisent un retour au stade fœtal marquent alors la « mort » du néophyte, car ils expriment le retour à un stade qui précède sa naissance.

Enfin, la mort initiatique peut être représentée par la descente aux enfers et/ou la montée au ciel. C'est le lieu où la régression sera vécue. Il faut comprendre qu'ici l'enfer ne réfère pas au lieu souterrain comme c'est le cas dans le christianisme, mais il doit plutôt être pris dans le sens d'un séjour parmi les morts⁸⁶. Ce voyage vertical rapproche le novice du sacré. Eliade constate qu'affronter un monstre, que ce soit un animal ou un « méchant », fait également partie du motif

⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁸¹ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 122.

⁸² Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, *op. cit.*, p. 39.

⁸³ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 [1960].

⁸⁴ *Ibid.*, p. 275.

⁸⁵ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 50.

initiatique de la descente aux enfers⁸⁷, puisque ces épreuves incarnent la confrontation avec la mort. Bref, toutes les épreuves initiatiques que nous venons de mentionner, souvent très douloureuses, visent à obliger le néophyte à se départir de ce qu'il était auparavant afin de changer; il faut passer par la mort pour trouver la vie. Toutes ces étapes ont donc pour objectif de préparer la nouvelle naissance du novice.

Après avoir survécu aux épreuves initiatiques, le myste est désormais initié. Pour marquer cette troisième étape qu'est la nouvelle naissance, le nouvel initié se réveille et se fait généralement donner un nouveau nom ou un tatouage, ce qui indique aux autres membres de la tribu qu'il est maintenant autre que ce qu'il avait été jusqu'à présent. De cette façon, tous savent que le novice est maintenant passé à un stade supérieur de l'existence et ils reconnaissent sa transformation. À son retour au village, il est devenu un homme et il est donc prêt à travailler, à se marier et à fonder une famille⁸⁸. D'ailleurs, Eliade note que le mariage sert de « proclamation cérémonielle⁸⁹ » qui confirme que « le mystère vient d'être accompli⁹⁰ ». Autrement dit, le rite du mariage est un symbole de la transformation sociale du nouvel initié. Ajoutons que l'initiation a non seulement permis au novice d'accéder à un nouveau statut, mais aussi à une autre dimension spirituelle, puisque l'initiation est le moyen de garantir, après la vie terrestre, une autre vie « devenue sacrée et non plus humaine⁹¹ ». Au terme de son initiation, le nouvel initié va pouvoir retourner dans son monde profane avec de nouvelles connaissances du monde dans lequel il vit.

⁸⁷ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 134.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 118-123.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Simone Vierre, *Rite, roman, initiation*, *op. cit.*, p. 110.

Au terme de cette présentation du schéma canonique de l'initiation religieuse, il convient de préciser que l'intensité des rites peut varier. D'après Mircea Eliade, l'initiation est, au sens archaïque du terme, « une expérience existentielle fondamentale⁹² » puisque, grâce à elle, l'homme devient capable « d'assumer pleinement son mode d'être⁹³ ». Cette perfection n'est guère atteignable lors de la première initiation et c'est pour cette raison que l'enseignement ne s'achève pas complètement avec celle-ci, qu'elle « comporte des degrés⁹⁴ ». Ceci dit, Eliade comme Vierendeux remarquent qu'il existe des « degrés dans ces épreuves⁹⁵ ». Cette dernière note d'ailleurs que plus le novice est mature, plus le degré est élevé, et plus l'initiation s'intensifie⁹⁶. Il est important de comprendre qu'il existe une réelle hiérarchie initiatique que Vierendeux sépare en trois degrés d'initiation : initiation de puberté, initiation héroïque et initiation suprême⁹⁷. L'initiation de puberté est la première initiation que subit un individu. Rappelons que celle-ci marque le passage du novice du monde de l'enfance à l'âge adulte. Toutefois, elle n'est pas la seule initiation que peut subir un homme. Le novice ayant subi une initiation de puberté peut vivre plusieurs initiations subséquentes qui ont pour but de l'élever à différents niveaux de sacralité. C'est le cas des maîtres et des pères initiatiques qui ont subi plus d'une initiation dans leur vie afin d'atteindre ce niveau⁹⁸. Eliade remarque qu'à chaque nouvelle initiation s'ajoute

⁹² Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 27.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁵ Simone Vierendeux, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 28.

⁹⁶ *Id.*, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 369.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁸ Un exemple intéressant pour illustrer les trois degrés initiatiques est la trilogie *The Lord of the Rings* de J. R. R. Tolkien dans laquelle Frodo est celui qui subit une initiation de puberté, Aragorn, une initiation héroïque et Gandalf, une initiation suprême. Au début, Frodo est un jeune hobbit qui ne connaît que la tranquillité du Shire. Après avoir surmonté plusieurs terribles épreuves, il réussit sa mission en détruisant l'anneau dans le ventre d'un volcan. Il retourne ainsi à la maison, cependant il est complètement transformé par son aventure, au point qu'il est impossible pour lui de reprendre le cours de son existence. Il partira à la fin du livre avec Bilbo, Gandalf et les Elfes vers une terre immortelle. Aragorn prendra sa place en tant que roi du trône de Minas Tirith. Gandalf the Grey, lui, connaît la mort lors d'une bataille avec un monstre et renaîtra en tant que Gandalf the White.

« un nombre croissant de tortures » afin d'« assurer l'expérience de la mort rituelle⁹⁹ ». En d'autres termes, plus l'initié s'élève dans l'échelle initiatique, plus la violence des rites augmente. En partant de ce constat, on se demandera alors, dans la seconde partie de cette thèse, si la gravité des épreuves varie d'un roman à l'autre du corpus et si ces variations visent des lecteurs ayant un niveau de maturité différent.

II. Le roman initiatique : quête et présence du scénario initiatique en littérature

Si nous venons de présenter le scénario initiatique tel qu'il se donne à voir dans différentes sociétés, à différentes époques, c'est pour montrer que même si « [o]n a souvent affirmé qu'une des caractéristiques du monde moderne est la disparition de l'initiation¹⁰⁰ », comme l'écrit Eliade, cette initiation survit dans nos arts de représentation. Selon Campbell, Eliade, Cellier et Vierende, même si l'initiation a « [a]ssurément [...] disparu de l'horizon conscient de l'homme moderne¹⁰¹ », elle est loin d'être absente de la création¹⁰². La littérature, surtout celle du XIX^e siècle, qui est largement influencée par la structure initiatique des sociétés secrètes comme la Franc-Maçonnerie ou même par l'Alchimie, foisonne de rites initiatiques de substitution. Nous définirons dans cette partie ce qu'est le roman initiatique tel que l'entend Léon Cellier dans le but de montrer la progression de la pensée de Simone Vierende, c'est-à-dire comment elle est venue à produire sa théorie sur l'initiation littéraire.

⁹⁹ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 93.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰¹ Simone Vierende, « Le voyage initiatique », *Romantisme*, vol II, n° 4, 1972, p. 38.

¹⁰² À ce sujet, Joseph Campbell affirme : « *[G]iven the absence of initiation rituals, which have largely disappeared from our society, the world of imagination is projected on that screen [...] to tell that story* ». « Compte tenu de l'absence de rituels d'initiation, qui ont largement disparu de notre société, le monde de l'imagination est projeté sur cet écran [...] pour raconter cette histoire » (c'est moi qui traduis.) Joseph Campbell, *The Power of Myth*, New York, Doubleday, 1991 [1988], p. 82. Les rites initiatiques seraient alors présents dans le monde moderne non seulement en littérature, mais aussi au cinéma.

Léon Cellier a tenté d'étudier, notamment dans « Le roman initiatique en France au temps du romantisme » et *Parcours initiatiques*¹⁰³, le scénario initiatique anthropologique tel qu'il se présente en littérature. En se basant principalement sur la période romantique, et plus précisément sur les romans de Victor Hugo et de George Sand, il a montré que les scénarios initiatiques deviennent de plus en plus prégnants au XIX^e siècle, mais de manière détournée. En montrant que les mythes se dégradent pour devenir des contes ou des légendes¹⁰⁴, il conclut que si « la quête mystique, le cheminement spirituel, l'itinéraire difficile se dégradent en roman d'aventures, réciproquement, le roman d'aventures peut symboliser l'aventure mystique, le voyage de l'âme, l'itinéraire spirituel¹⁰⁵ ». Selon Cellier, le roman initiatique se conçoit autour du symbole fondamental de la Quête et il met en scène les épreuves, les souffrances, les périples du héros¹⁰⁶. Le protagoniste de l'histoire est alors un « candidat à l'initiation¹⁰⁷ » parce qu'il surmonte des obstacles et subit une transformation au cours de ses aventures.

Il est important de noter ici la distinction entre le roman initiatique et le roman d'apprentissage. Dans ce dernier, le personnage acquiert des connaissances sur la société dans laquelle il vit, il découvre le spectre des comportements acceptables et développe une certaine sagesse à mesure qu'il vieillit, de manière assez lente et naturelle. L'apprentissage peut même s'avérer négatif, comme c'est le cas pour Frédéric Moreau dans *L'éducation sentimentale*¹⁰⁸. Dans le roman initiatique, le héros suit un parcours semblable. Tout comme les initiés des sociétés traditionnelles, il apprend un ou des métiers, il découvre la sexualité et, selon les degrés,

¹⁰³ Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1977.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁶ *Id.*, « Le roman initiatique en France au temps du romantisme », *loc. cit.*, p. 23.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, éd. de Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, 2003 [2001].

il est amené à communiquer avec les morts. Toutefois, cet apprentissage n'est qu'une facette d'une transformation plus profonde, car l'initié est devenu un autre homme « qui ne sera plus soumis au destin commun des mortels¹⁰⁹ ». L'initiation le fait accéder à une dimension extraordinaire de l'existence, absente des romans d'apprentissage. Le protagoniste a connu la mort et il est revenu à la vie profondément changé. C'est pourquoi Cellier conclut que pour tous romantiques, cette quête est plus qu'une simple aventure humaine, elle a un sens spirituel : c'est ce qu'il nomme le cheminement de l'âme¹¹⁰. Ainsi, dans les romans initiatiques, « *[t]he hero is the one who comes to know*¹¹¹ »; il est celui qui apprend à connaître les secrets de la vie et qui détient la clé du mystère.

Suivant la même voie que Cellier, les premiers ouvrages de Simone Vierne cherchent aussi à montrer la présence du modèle initiatique dans la littérature du XIX^e siècle. Cependant, dans un de ses premiers articles, « Le voyage initiatique¹¹² », elle ajoute aux théories de Eliade et de Cellier que l'initiation est présente en littérature dès le Moyen-Âge, avec notamment le modèle de la quête du Graal¹¹³. Si le scénario initiatique est repérable à plusieurs époques dans la littérature, comme Vierne le soutient, tout se passe comme si la période romantique était particulièrement favorable au modèle initiatique en littérature dans la mesure où elle s'inspire de la nostalgie d'une nouvelle naissance et témoigne de « l'obsession de l'Humanité et de l'Âme¹¹⁴ ». C'est donc une littérature fortement spirituelle¹¹⁵ dans laquelle la religiosité dépasse

¹⁰⁹ Simone Vierne, *Verne*, Grez-sur-Loing, Pardès, coll. « Qui suis-je? », 2005, p. 78.

¹¹⁰ Léon Cellier, « Le roman initiatique en France au temps du romantisme », *loc. cit.*, p. 23.

¹¹¹ « Le héros est celui qui vient à savoir » (c'est moi qui traduit.) Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, New York, New York Library, 2008 [1949], p. 97.

¹¹² Simone Vierne, « Le voyage initiatique », *loc. cit.*, p. 37-44.

¹¹³ *Ibid.*, p. 37. (Mircea Eliade affirme que le scénario initiatique a commencé à nourrir la création littéraire de manière continue au XX^e siècle avec *The Waste Land* de T. S. Eliot et *Ulysses* de James Joyce. *Initiations, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 280.)

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

le cadre du strict christianisme et où « les poètes entreprennent – réellement ou à travers leurs œuvres – des voyages qui sont des Quêtes : des Sources, du Graal, d’une nouvelle Naissance¹¹⁶ ». Le XIX^e siècle serait alors une période féconde pour réfléchir à ce genre de questionnements métaphysiques, par exemple la place de l’homme dans l’univers. À cet égard, Léon Cellier mentionne dès 1964 que les romans de Jules Verne peuvent être considérés comme des romans initiatiques, puisqu’ils mettent en scène une « aventure mystique¹¹⁷ », un « voyage de l’âme¹¹⁸ ».

C’est à partir de cette idée que Vierendeel rédige, sous la direction de Cellier, sa thèse *Jules Verne et le roman initiatique*, qui a pour objectif très explicite de montrer à quel point l’initiation, avec ses images archétypiques ordonnées selon un scénario précis, se trouve à la base de la genèse des romans de Jules Verne. Vierendeel nous montre entre autres que les romans de Verne présentent une « autre vision du monde¹¹⁹ » et abordent les « questions primordiales¹²⁰ » comme celles de la vie et de la mort. Outre l’analyse des rites initiatiques dans les *Voyages extraordinaires*, cette thèse est aussi un exposé méthodologique sur les mythes initiatiques, plus précisément sur les symboles mythologiques qui se trouvent derrière la Quête. Un chapitre entier est consacré aux motifs mythiques. Cette démarche annonce l’orientation de certaines de ses études plus tardives¹²¹.

¹¹⁵ Simone Vierendeel mentionne au sujet de cette religiosité que le « [v]oyage initiatique se retrouve clairement dans les œuvres romantiques, tissant leur trame, leur donnant une charge spirituelle ». *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, *op. cit.*, p. 119.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 119.

¹¹⁹ Simone Vierendeel, *Verne*, *op. cit.*, p. 77.

¹²⁰ *Id.*, *Jules Verne et le roman initiatique*, *op. cit.*, p. 39.

¹²¹ Simone Vierendeel a publié un ouvrage portant sur la mythologie derrière les romans de Jules Verne, intitulé *Jules Verne, mythe et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1989.

La même année que la parution de sa thèse, Vierendeel introduit ses théories sur l'initiation littéraire dans *Rite, roman, initiation*¹²². Si la première partie de son ouvrage est consacrée à l'analyse des rites initiatiques anthropologique et aux théories d'Eliade, la deuxième s'intéresse entièrement aux arts de représentation. C'est dans cette seconde partie que l'auteure examine la transposition du rituel initiatique dans certains romans tels que *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier. Quoique très pertinentes, les analyses des œuvres littéraires n'occupent malheureusement que le tiers du livre. Ce qu'il faut néanmoins retenir de cet ouvrage est qu'en dépassant l'analyse des *Voyages extraordinaires* pour rejoindre d'autres corpus et formes d'arts, le dernier chapitre de *Rite, roman, initiation*, intitulé « L'initiation et la création littéraire », approfondit les rapports qu'avait préalablement établis Cellier dans *Parcours initiatique* entre la littérature, l'initiation et le lecteur : la présence du scénario initiatique n'œuvre pas seulement à l'initiation du héros romanesque, mais aussi à celle du lecteur.

III. L'initiation littéraire : initiation du lecteur

Pareilles histoires ont à présent un effet mythique, [...] elles ouvrent une porte sur un Autre Temps, et si on la franchit, fût-ce pour un moment seulement, on se trouve hors de notre temps, hors du temps même, peut-être.
– J. R. R. Tolkien, « Faërie »¹²³

En plus de contenir un schéma initiatique et d'« étonner le lecteur par l'étrangeté des rites¹²⁴ », le roman initiatique fait concrètement « participer le lecteur à une expérience spirituelle qui aboutit à une métamorphose¹²⁵ ». Léon Cellier croit que même si le lecteur n'est pas conscient de l'impact des enseignements traditionnels contenus dans le roman, la lecture agit

¹²² *Id.*, *Rite, roman, initiation*, *op. cit.*

¹²³ J. R. R. Tolkien, *Faërie et autres textes*, trad. Francis Ledoux, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Pocket », 2003, p. 88-89.

¹²⁴ Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, *op. cit.*, p. 129.

¹²⁵ *Ibid.*

quand même sur lui, car « dans un monde profane, elle [la lecture] a un effet de compensation¹²⁶ ». Tout porte à croire que le roman initiatique, dans lequel « resurgissent les attitudes, les espoirs, les symboles qui ont permis à l'homme de croire à la possibilité d'un renouvellement total de l'être¹²⁷ », prend la relève des rituels pratiqués dans les sociétés anciennes et qu'il a par conséquent le pouvoir d'agir concrètement sur le lecteur. De ce fait, les prochaines pages chercheront à définir ce qu'est l'initiation littéraire dans le but de montrer l'effet que peut avoir un roman initiatique sur le lecteur.

En effet, tout se passe comme si, dans les sociétés modernes où les rites de passage sont plus ou moins inexistantes, la littérature, le cinéma, les bandes dessinées et les arts de représentation en général prenaient le relais et devenaient des lieux d'initiation. Elemire Zolla souligne d'ailleurs qu'« on ne sait plus mourir pour renaître, traverser l'enfer et en sortir, subir les épreuves et se préparer pour la lumière » et que le roman doit par conséquent compenser ce manque. Selon lui, dans la mesure où les rites initiatiques ont disparu de la face du monde, c'est le romancier qui doit désormais « mettre franchement le doigt sur le mal¹²⁸ ». La littérature serait ce qui permet à l'homme qui ne vit plus d'initiation sociale de croire encore en la possibilité du changement.

Avant de définir ce qu'on entend par être initié par la littérature du point de vue du lecteur, il est important de préciser que plusieurs théoriciens ont considéré l'acte même de la lecture comme un acte initiatique. Jean Rousset offre une très bonne description de l'effet de la lecture sur le lecteur :

¹²⁶ *Id.*, « Le roman initiatique en France au temps du romantisme », *loc. cit.*, p. 23.

¹²⁷ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, *op. cit.*, p. 5.

¹²⁸ Elemire Zolla, *Volgarità e dolore* (1962), cité dans Vittorio Frigerio, *Les fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2002, p. 244.

Entrer dans une œuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. [...] [Q]u'elle soit récente ou classique, l'œuvre impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant, l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propres. Lecteur, auditeur, contemplateur, je me sens instauré mais aussi nié : en présence de l'œuvre, je cesse de sentir et de vivre comme on sent et on vit habituellement. Entraîné dans une métamorphose, j'assiste à une destruction préludant à une création¹²⁹.

Rousset fait ici ressortir ici deux caractéristiques très importantes de la littérature : son pouvoir d'évasion et celui de transformation. Matthieu Letourneux remarque par ailleurs que ces mêmes caractéristiques s'appliquent au roman d'aventures. Selon lui, la lecture de tels romans implique une « sortie du quotidien¹³⁰ », puisque l'univers romanesque se caractérise par le dépaysement, que celui-ci soit historique, géographique, social ou fantastique, par un décor qui ne nous est guère familier et par des personnages à caractéristiques surhumaines¹³¹. Cependant, tout roman à caractère initiatique possède un pouvoir encore plus grand de nous faire échapper au « temps historique¹³² » tel que le nomme Mircea Eliade, pour nous faire entrer dans le « temps mythique¹³³ » où la préoccupation qui importe le plus est celle de la mort et du destin de l'homme.

En effet, Eliade affirme que lorsqu'on lit une œuvre initiatique, « on “sort” du temps historique et personnel et on est plongé dans un temps fabuleux, trans-historique¹³⁴ ». Par conséquent, le lecteur est confronté à un « temps étranger, imaginaire¹³⁵ ». Bref, ce temps mythique qu'est la temporalité du roman initiatique permet au lecteur d'échapper à la réalité de tous les jours dans laquelle nous sommes forcés d'obéir à certains impératifs et nous permet, de fait, « d'accéder à d'autres rythmes temporels que celui dans lequel on est obligé de vivre et de

¹²⁹ Jean Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 2-3, cité par Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 125.

¹³⁰ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, op. cit., p. 20.

¹³¹ *Ibid.*, p. 19-21.

¹³² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1957], p. 234.

¹³³ *Id.*, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 33.

¹³⁴ *Id.*, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 234.

¹³⁵ *Ibid.*

travailler¹³⁶ », voire de vieillir et de mourir. La question du temps est essentielle à l'initiation littéraire parce que cette dernière nous soumet en tant que lecteur à un temps qui permet de réfléchir, même inconsciemment, à certaines questions métaphysiques qui transcendent toute préoccupation banale telle que faire le ménage, préparer le souper ou encore éviter les bouchons des heures de pointe sur la route.

Cependant, précisons que l'initiation littéraire dépasse le simple acte de lecture qui nous apporte une évasion temporaire de la réalité humaine. Letourneux s'est justement penché sur l'effet que peut avoir un roman initiatique sur le lecteur. Il affirme que dès que l'on tente de reformuler la question de l'initiation religieuse en termes romanesques, les « repères évidents dans la réalité perdent leur netteté : qui est le novice à initier?¹³⁷ ». Certes, le novice est d'abord le héros du roman, « ce personnage autour duquel se constitue le récit, qui en vit les principales étapes, et à partir duquel se définit un regard correct sur le monde¹³⁸ ». Toutefois, Letourneux poursuit en disant que, puisque le héros est un « support du récit¹³⁹ », son initiation désignerait implicitement « une initiation symbolique du lecteur modèle¹⁴⁰ ». Il propose enfin que « [s]i le héros est dans le roman d'aventures le support de la relation du lecteur au texte, celui qui permet la succession des mésaventures et qui donne son sens à l'Aventure, on serait en effet tenté de penser que son initiation vise aussi celle du lecteur, au moins le temps de la fiction¹⁴¹ ». Autrement dit, l'initiation du héros romanesque peut engendrer l'initiation du lecteur.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 235.

¹³⁷ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, op. cit., p. 224.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

Être initié, explique Simone Vierende, c'est « mourir pour renaître¹⁴² ». Par conséquent, être initié par la littérature signifie être transformé par une œuvre au point d'accéder à une autre dimension de l'existence, le temps de la lecture ou même après celle-ci, dont on n'était pas conscient avant la lecture. Ainsi, Vierende note que « si le lecteur fait toujours plus ou moins – et sans toujours s'en rendre compte – un acte initiatique en “entrant en lecture”, il ne sera vraiment initié, “autre”, que si le livre l'a changé, ou, du moins, incité à se poser les problèmes essentiels que cherche à résoudre l'initiation en général¹⁴³ ». En d'autres termes, le lecteur, tout comme le héros du roman qui est transformé par l'aventure, doit sortir transformé de sa lecture. Selon Maxime Prévost, la littérature initiatique propose au lecteur – même jeune – d'explorer les topiques de l'exploit, de la peur, de la violence, de la mort¹⁴⁴ selon une logique qui tient davantage de la « mythologie que du réalisme¹⁴⁵ ». Il s'agit d'une littérature qui, le temps de la lecture, « permet de défier la mort, le temps, les épreuves¹⁴⁶ ». Ces remarques font bien sûr surgir des questions qu'il est bon de mentionner sans avoir à y répondre à titre personnel dans le cadre de cette thèse. Par exemple, on peut se demander si, de nos jours, devenir adulte signifierait désormais vaincre ses craintes sur le plan symbolique plutôt que physique. Dans quelle mesure alors l'enfant d'aujourd'hui, qui ne subit plus d'épreuves initiatiques destinées à le faire devenir adulte, peut-il se transformer en prenant exemple sur les héros des romans et du cinéma? En nous appuyant sur les théories de Vierende, Letourneux et Bruno Bettelheim, nous proposons que le contenu initiatique d'une œuvre passe par deux aspects : d'une part, par l'entremise d'un

¹⁴² Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 23.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 126-27.

¹⁴⁴ Maxime Prévost, « Conan Doyle et l'aventure de la mort fictive », *L'inconvénient*, Montréal, n° 47, novembre 2011, p. 45-46.

¹⁴⁵ *Id.*, *L'aventure extérieure. Alexandre Dumas mythographe et mythologue*, manuscrit à paraître chez Honoré Champion en 2015, p. 18.

¹⁴⁶ *Id.*, « Conan Doyle et l'aventure de la mort fictive », *loc. cit.*, p. 45.

personnage, c'est-à-dire par un personnage transformé au cours du roman ou par un personnage exemplaire ou encore par un « père initiatique¹⁴⁷ », d'autre part, par les thématiques de la peur et de la mort. L'initiation du lecteur fonctionne donc en vertu de ces deux composantes, sur lesquelles il convient maintenant de s'attarder.

i. Initiation par l'entremise d'un personnage

Dans un premier temps, le lecteur vit sa propre initiation au fur et à mesure que le novice du roman vit la sienne. On sait que le roman initiatique met en scène des personnages, habituellement jeunes, qui seront transformés en cours de route. On pense notamment à Harry Potter ou à d'Artagnan. À travers l'aventure, ces novices doivent surmonter les plus rudes épreuves et ils apprennent par conséquent à devenir braves, c'est-à-dire à devenir de vrais adultes. Le lecteur attentif remarque un changement ontologique chez le jeune héros : il se comporte comme un enfant ou un adolescent au début de l'aventure et il apprend, par le biais des épreuves initiatiques, à vaincre ses peurs pour en ressortir plus courageux. C'est précisément ce que le père de d'Artagnan tente de faire comprendre à son fils dès les premières pages des *Trois mousquetaires* : « C'est par son courage, entendez-vous bien, par son courage seul qu'un gentilhomme fait son chemin aujourd'hui. Quiconque tremble une seconde laisse peut-être échapper l'appât que, pendant cette seconde justement, la fortune lui tendait¹⁴⁸ ». Les novices comme d'Artagnan nous rappellent par leurs actions que le courage est possible. Puisque ceux-ci surmontent les plus violentes épreuves et défont les plus rudes adversaires, y compris la mort, nous voulons, à leur image, adopter une bravoure infaillible. C'est ce que Jean-Yves Tadié

¹⁴⁷ Simone Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 297.

¹⁴⁸ Alexandre Dumas, *Les trois mousquetaires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011 [1844], p. 9.

nomme « l'appel à l'identification¹⁴⁹ ». Vierende soutient également que ces jeunes personnages conventionnellement représentés assurent « l'identification du lecteur enfantin [...] avec le héros ou l'héroïne¹⁵⁰ ». Par conséquent, puisqu'il permet l'identification « immédiate¹⁵¹ », le jeune héros devient un moyen pour l'auteur de créer une relation entre ses personnages et son lecteur cible et, par conséquent, le moyen par lequel le jeune lecteur peut entrer dans le roman et être affecté par sa lecture. On s'attache aux exploits des jeunes héros au point d'en être bouleversé lorsqu'un d'entre eux passe près de la mort. Ainsi, nous, lecteurs, « mourons et renaissions autres¹⁵² », comme l'affirme Maxime Prévost, à la fréquentation de personnages tels que d'Artagnan, Harry Potter ou encore Frodo Baggins.

Plusieurs critiques ont reproché à Jules Verne l'absence de psychologie de ses personnages¹⁵³, pour cette raison que les personnages verniens sont davantage des types que des individus et se confinent volontairement à la caricature. Il est vrai que les novices dans le roman initiatique se caractérisent tous par des traits qui les « distinguent des profanes¹⁵⁴ ». On voit les personnages agir, mais il n'est jamais question de nous amener dans leur pensée. Vierende affirme cependant que cette simplicité des personnages ne vient pas d'une faiblesse de l'auteur dans le domaine de la psychologie, mais qu'elle est plutôt « la condition nécessaire et suffisante pour que l'on s'intéresse non pas aux finesses des sentiments, mais aux possibilités de l'action – donc à la transmutation initiatique¹⁵⁵ ». Nathalie Prince soutient également que le jeune lecteur

¹⁴⁹ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, op. cit., p. 9.

¹⁵⁰ Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 374.

¹⁵¹ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 96.

¹⁵² Maxime Prévost, « Conan Doyle et l'aventure de la mort fictive », loc. cit., p. 45.

¹⁵³ Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 380.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 330.

¹⁵⁵ *Ibid.*

s'identifie davantage à un être d'imagination qu'à un être de passion¹⁵⁶. Cette absence de psychologie et d'intériorité serait en effet une force chez Jules Verne dans le sens qu'elle permettrait au lecteur de s'identifier davantage aux héros et à leurs actions, favorisant ainsi la transmission de l'initiation.

Dans un second temps, le contenu initiatique peut passer par un personnage exemplaire. Ce type de personnages ne subit pas une initiation de puberté dans le roman : il est déjà initié, c'est-à-dire qu'il est déjà brave et s'illustre par son intelligence et sa vertu. Il est aussi celui qui aide le novice à surmonter les épreuves initiatiques. Pensons par exemple à Hagrid ou au professeur McGonagall dans la série *Harry Potter*¹⁵⁷ de J. K. Rowling, ou à Legolas et Aragorn dans la trilogie *The Lord of the Rings*¹⁵⁸ de J. R. R. Tolkien. Ce type de personnages, qui est conventionnellement coloré de qualités qui le distinguent du commun des mortels, incite, par son intelligence et sa force physique, les jeunes lecteurs à prendre exemple sur lui. D'ailleurs, Mircea Eliade note que

l'homme subit l'influence de toute mythologie diffuse, qui lui propose nombre de modèles à imiter. Les héros, imaginaires ou non, jouent un rôle important dans la formation des adolescents [...] : on découvre tour à tour les modèles exemplaires lancés par les vagues successives, et on s'efforce de leur ressembler¹⁵⁹.

Simone Vierre nomme cette catégorie de personnages les « maître[s] d'initiation¹⁶⁰ ». Selon elle, ces maîtres représentent « les forces instinctives, la “science intuitive”, [...] la Connaissance

¹⁵⁶ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 95.

¹⁵⁷ La série *Harry Potter*, qui comprend 7 romans publiés de 1997 à 2007, s'est vendue à plus de 450 millions d'exemplaires en date de 2011. « Harry Potter to be sold as e-book », *BBC* [en ligne], 23 juin 2011, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-13889578> (consulté le 3 juillet 2014). *L'express* considère la série comme un « phénomène sans précédent dans l'histoire du livre » qui a enchanté toute une génération de lecteurs. « Harry Potter, phénomène mondial », *L'express* [en ligne], 1^{er} septembre 2001, http://www.lexpress.fr/culture/livre/harry-potter-et-la-coupe-de-feu_803833.html (consulté le 3 juillet 2014).

¹⁵⁸ La trilogie *The Lord of the Rings* de J. R. R. Tolkien a été publiée de 1954-1955 et s'est vendu à plus de 150 millions d'exemplaires. Les trois films ont également généré un énorme intérêt pour l'histoire de Tolkien. Vít Wagner, « Tolkien Proves he's still the King », *The Star* [en ligne], 16 avril 2007, http://www.thestar.com/entertainment/2007/04/16/tolkien_proves_hes_still_the_king.html (consulté le 3 juillet 2014).

¹⁵⁹ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 33.

intellectuelle¹⁶¹ » et leur instinct est indispensable à la « bonne marche de l'aventure et à l'initiation du novice¹⁶² ». On retrouve également dans cette catégorie des personnages comme le capitaine Haddock et le professeur Tournesol. Dans *Les Aventures de Tintin*, ces personnages possèdent déjà la majorité des vertus et des connaissances nécessaires pour résoudre les problèmes qui surviennent lors de leurs aventures : ensemble, ils représentent l'intelligence, le courage et la loyauté. Un autre aspect qui les distingue des personnages du premier groupe, soit les novices, est qu'ils ont rarement besoin d'aide extérieure ou supérieure pour réussir leur mission; ils savent toujours comment se sortir du danger. Il faut d'ailleurs souligner l'aspect rassurant de cette gamme de personnages pour le lecteur, surtout le jeune lecteur. La présence de tels personnages fait en sorte que la terreur dans le roman ou le conte n'est pas traumatisante, mais plutôt quelque chose à apprivoiser et qui peut être surmontée. Selon Joseph Campbell, cette présence est rassurante parce qu'elle fait en sorte que le lecteur se sent moins vulnérable et seul : « *We have not even to risk the adventure alone, for the heroes of all time have gone before us*¹⁶³ ». Sans cette communauté de héros qui entoure et épaula le novice, l'histoire peut être déstabilisante pour un jeune lecteur.

De plus, le maître initiatique est souvent un guide ou un savant, voire un « savant aventurier » dans le cas de Jules Verne. Ce personnage est non seulement déjà initié, mais il est aussi maître des éléments et des sciences. Que l'on songe au professeur Mortimer d'Edgar P. Jacobs, ou, pour reprendre l'exemple des *Aventures de Tintin*, au guide tibétain, Tharkey, de

¹⁶⁰ Simone Vierre, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 306.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 318.

¹⁶³ « Nous n'avons pas à risquer l'aventure seul, puisque les héros de tous les temps nous précèdent » (c'est moi qui traduis.) Joseph Campbell, *The Power of Myth*, op. cit., p. 123.

*Tintin au Tibet*¹⁶⁴. Ce type de personnage exerce une présence rassurante dans le roman initiatique; par ses caractéristiques exemplaires, il encourage le novice et le lecteur à vouloir devenir aussi « parfait » que lui.

Enfin, un dernier type de personnage permet la transmission de l'initiation au lecteur : le « père initiatique¹⁶⁵ ». Tout comme le personnage exemplaire, le « père » est doté d'une gamme de qualités qui le placent au-dessus de l'homme mortel typique : il est brave, courageux, intelligent, fort et déterminé. Même s'il possède des qualités semblables au maître, le père initiatique joue toutefois un rôle plus important : il est chargé de guider le novice dans son initiation. Il faut noter que cette dynamique « novice-père » est très présente dans les initiations rituelles des sociétés traditionnelles dans lesquelles le novice est toujours accompagné d'un père spirituel qui n'est jamais son père biologique¹⁶⁶. Pour ces raisons, on peut affirmer que la mission du père dans le roman initiatique est double : il est là à la fois pour guider le novice dans son initiation et pour guider le lecteur dans la sienne.

Les trois mousquetaires d'Alexandre Dumas offrent un parfait exemple de personnages capables de guider le lecteur par l'entremise de leurs qualités et des leçons qu'ils dispensent. Tout au long du roman, Athos occupe très explicitement le rôle de père initiatique puisqu'il enseigne au jeune d'Artagnan comment devenir un homme sans faille. Prenons pour exemple le chapitre XXVIII, intitulé « Retour », dans lequel Athos apprend à d'Artagnan à renoncer aux biens matériels en jouant aux dés toutes ses possessions. Après avoir découvert qu'Athos a joué – et perdu – ses chevaux, son argent et son diamant à deux voyageurs anglais, d'Artagnan est visiblement furieux contre son père initiatique, qui lui répond : « Cela me contrarie [...] que vous

¹⁶⁴ Hergé, *Tintin au Tibet*, Tournai, Casterman, 1960.

¹⁶⁵ Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 297.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 295.

paraissiez tant tenir à ces animaux¹⁶⁷ ». Par ce geste, le mousquetaire montre à son apprenti l'inutilité de tous ses biens. Il le prépare par conséquent à vivre en « initié », c'est-à-dire à devenir un homme qui se distingue davantage par son honneur que par ses possessions. Cette scène résonne chez le lecteur, dans la mesure où elle lui offre une leçon de vie, voire une forme de morale : c'est par nos valeurs qu'on se distingue, et non par nos richesses.

Voyage au centre de la terre met en scène un rapport similaire entre le père initiatique et le novice : le professeur Lidenbrock se charge de l'initiation de son neveu, Axel. Le rapport père initiatique-novice est clairement posé dès le départ du voyage, lorsque Lidenbrock soumet Axel à certaines épreuves telles que la montée du clocher de Vor-Frelsers-Kirk à Copenhague¹⁶⁸, une « leçon de vertige¹⁶⁹ » pour le faire surmonter sa peur des hauteurs. De plus, dans le volcan, lorsque la nourriture et l'eau commencent à se faire rares, Lidenbrock apprend à son neveu, tout comme le fait Athos avec d'Artagnan, à ne rien économiser en lui faisant manger le dernier morceau de viande¹⁷⁰. Bref, ces pères initiatiques impressionnent par leur honneur, leur loyauté et leur maturité. Si nous avons envie d'être comme Athos, comme Lidenbrock, nous cherchons également à prendre exemple sur eux et à nous faire initier à travers les leçons qu'ils dispensent.

Nous verrons dans la seconde partie de cette thèse que les romans de Jules Verne sont un véritable réservoir de ces trois types de personnages. Chacun a une fonction clé dans l'aventure et ils jouent ainsi un rôle indispensable dans l'initiation du novice et du lecteur. Par extension, la

¹⁶⁷ Alexandre Dumas, *Les trois mousquetaires*, op. cit., p. 329.

¹⁶⁸ La scène se déroule comme suit : « Force fut de le suivre en me cramponnant. Le grand air m'étourdissait; je sentis le clocher osciller sous les rafales; mes jambes se dérobaient; je grimpai bientôt sur les genoux, puis sur le ventre; je fermais les yeux; j'éprouvais le mal de l'espace. [...] Néanmoins, il fallut me lever, me tenir droit, regarder. Ma première leçon de vertige dura une heure. [...] Et en effet, pendant cinq jours, je repris cet exercice vertigineux, et, bon gré mal gré, je fis des progrès sensibles dans l'art "des hautes contemplations" ». Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2001 [1864], p. 63-64.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 284.

présence – ou l’absence – de personnages appartenant à un certain groupe peut être très révélatrice quant à l’initiation du novice et du lecteur. C’est ce que nous tenterons d’analyser et de comparer dans *Les enfants du capitaine Grant* et *Un capitaine de quinze ans*.

ii. Initiation par la peur

Si l’initiation littéraire peut se transmettre, comme nous venons de le voir, par l’entremise des personnages, nous verrons que l’initiation se transmet également par la peur ou par un aspect terrifiant. La peur peut passer par différents éléments : un monstre effrayant, un animal sauvage, un cruel adversaire, un territoire inconnu ou encore le déchainement des éléments naturels. Peu importe le scénario, le héros du roman initiatique doit toujours affronter, lors de ses aventures, un ou plusieurs éléments terrifiants.

Rappelons d’emblée que la littérature initiatique propose au lecteur, de manière symbolique et par procuration, de « plonger au fond de l’inconnu pour trouver du nouveau¹⁷¹ », comme le disait si bien Charles Baudelaire (1821-1867) dans son poème « Le voyage¹⁷² ». C’est donc une littérature qui « propose d’explorer l’inconnu et de sonder les mystères¹⁷³ ». En lisant un roman initiatique, le lecteur est invité à « entr[er] dans le domaine de la mort¹⁷⁴ » où il sortira de sa zone de confort pour être confronté à ses peurs les plus profondes.

On a reproché à certains écrivains pour la jeunesse, notamment à J. K. Rowling, le degré de violence présent dans leurs romans. C’est ne pas voir que pour plusieurs auteurs, mais aussi pour certains théoriciens de la littérature pour la jeunesse tel que Bruno Bettelheim, la dimension

¹⁷¹ Simone Vierende, *Verne, op. cit.*, p. 118.

¹⁷² La formule originale est : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe ? / Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau ». Charles Baudelaire, « Le voyage », *Les fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 135.

¹⁷³ Maxime Prévost, « Conan Doyle et l’aventure de la mort fictive », *loc. cit.*, p. 45.

¹⁷⁴ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation, op. cit.*, p. 23.

terrifiante est formatrice pour l'enfant. Bettelheim estime que ressentir de la crainte au contact d'une œuvre d'imagination peut être positif pour les enfants, car ces fictions offrent aux lecteurs la possibilité de résoudre des problèmes, de surmonter des peurs qui font partie de leur quotidien et donc de progressivement devenir adulte¹⁷⁵. Le conte, et l'on pourrait ajouter toute œuvre initiatique, montre aux enfants que « seules les expériences qui nous dépassent éveillent en nous des sentiments correspondants auxquels nous ne pouvons faire face. Une fois que nous sommes parvenus à maîtriser ces derniers, le loup ne nous fait plus peur¹⁷⁶ ». Autrement dit, un enfant qui trouve un conte inquiétant et en redemande la lecture est en train de grandir; il s'approche de l'âge adulte. L'enfant passe donc à un autre niveau de maturité et de conscience.

Bettelheim fonde ses théories sur les contes de fées qui, selon lui, ne devraient pas être embellis à la manière de Walt Disney¹⁷⁷ (1901-1966) afin de ménager la sensibilité des enfants. Cette opinion est aussi partagée par J. R. R. Tolkien qui, dans son essai « Faërie », s'exprime en faveur de la violence en littérature :

Je garde présentes à l'esprit depuis mon enfance la beauté et l'horreur de *The Juniper Tree* [...], avec son exquis et tragique début, l'abominable ragoût cannibale, les macabres os [...]. Sans le ragoût et les os – que les versions édulcorées de Grimm épargnent maintenant trop souvent aux enfants [...] – cette vision aurait été pour une bonne part perdue. Je ne pense pas que l'horreur existant *dans le cadre du conte de fées* m'ait jamais fait de mal, de quelques sombres croyances ou pratiques qu'elle pût provenir.¹⁷⁸

On remarque à la lecture des contes de fées dans leurs versions originales, par exemple celles de Charles Perrault¹⁷⁹ (1628-1703), qu'ils se distinguent assez nettement de leurs diverses adaptations : les versions originales sont généralement plus inquiétantes et plus violentes. Si l'on

¹⁷⁵ Bruno Bettelheim et Karen Zelan, *La lecture et l'enfant*, trad. de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1983, p. 50-53.

¹⁷⁶ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 230.

¹⁷⁷ Walt Disney a adapté plusieurs contes classiques pour les enfants tels que *Cendrillon* et *La belle au bois dormant* de Perrault, *Pinnocchio* de Carlo Collodi (1826-1890), *The Jungle Book* de Rudyard Kipling (1865-1936). Les versions adoucies de Disney épargnent souvent aux enfants une grande part de la violence et de la mort des contes originaux.

¹⁷⁸ J. R. R. Tolkien, *Faërie et autres textes*, op. cit., p. 88.

¹⁷⁹ Charles Perrault, *Contes*, éd. de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1981.

prend l'exemple de *La belle au bois dormant*¹⁸⁰ de Perrault et de Disney, les princesses se réveillent toutes les deux de leur profond sommeil, mais, contrairement à ce qui se passe dans la version Disney, où le baiser du prince met fin au tourment de la princesse, la princesse de Perrault fait face, après son réveil, à de nouvelles aventures affolantes où elle risque être dévorée par une ogresse. Il en va de même pour le petit chaperon rouge de Perrault qui, au contraire de celui des versions modernes comme celle des frères Grimm (1785-1863/1786-1859), ne se fait pas sauver du ventre du loup par le bon chasseur; il meurt tout simplement¹⁸¹. Selon Bettelheim, cette violence et cette peur ressenties à la lecture d'ouvrages de fiction seraient favorables au développement intellectuel et émotif de l'enfant :

Pour avoir très envie de lire, l'enfant n'a pas besoin de savoir que la lecture lui sera utile plus tard; il doit être convaincu qu'elle lui ouvrira tout un monde d'expériences merveilleuses, dissipera son ignorance, l'aidera à comprendre le monde et à maîtriser son destin. Car c'est la foi qui enflamme l'imagination, qui donne la force d'entreprendre les tâches les plus ardues, même si, sur le moment, par exemple, l'enfant ne comprend pas très bien comment la lecture lui procurera toutes ces merveilleuses occasions¹⁸².

La littérature aurait donc quelque chose de formateur. De par son inventaire de scénarios terrifiants, celle-ci offre au lecteur la possibilité d'apprendre à surmonter ses peurs.

Au premier rang d'entre elles, on trouve sans aucun doute la mort. La littérature initiatique qui aborde des thèmes essentiels confronte le lecteur à cette peur fondamentale. À cet égard, plusieurs chercheurs, dont Tadié et Letourneux, s'entendent sur le fait que la présence de la mort est centrale dans tous les romans d'aventures. Plus que de simples histoires pour divertir, les romans initiatiques mettent en scène des héros qui entreprennent une réelle « aventure mortelle¹⁸³ » pendant laquelle ils feront face à des épreuves terrifiantes qui mettront leur vie en danger. Cette omniprésence de la mort arrache le lecteur à son confort quotidien : « À vivre

¹⁸⁰ *Id.*, « La belle au bois dormant », *ibid.*, p. 131-140.

¹⁸¹ *Id.*, « Le petit chaperon rouge », *ibid.*, p. 145.

¹⁸² Bruno Bettelheim et Karen Zelan, *La lecture et l'enfant*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸³ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 6.

l'aventure, on en connaît surtout la peur, parfois l'angoisse; le plaisir disparaît vite, ne réapparaît qu'à la fin¹⁸⁴ ». J. K. Rowling comprend d'ailleurs très bien que la mort est la peur fondamentale de l'homme; elle lui a par conséquent confié une place centrale dans sa série *Harry Potter* afin d'aider ses lecteurs, et peut-être pour s'aider elle-même, à la surmonter : « *My books are largely about death. They open with the death of Harry's parents. There is Voldemort's obsession with conquering death and his quest for immortality at any price [...]. I so understand why Voldemort wants to conquer death. We're all frightened of it*¹⁸⁵ ». Ainsi, le roman initiatique offre l'occasion au lecteur, qu'il en soit conscient ou non, de réfléchir à des enjeux métaphysiques tels que *qu'est-ce que la mort?* ou *suis-je prêt à mourir?* Puisque la mort est toujours centrale dans l'intrigue, le roman initiatique nous amène très explicitement à réfléchir à ce type d'interrogations : « *Half of Harry's journey is a journey to deal with death in its many forms, what it does to the living, what it means to die, what survives death*¹⁸⁶ », affirme l'auteure lors d'une entrevue télévisée. L'initiation se fait alors chez le lecteur au moment où il est involontairement confronté à des questions existentielles et que celles-ci lui permettent de surmonter ses propres craintes dans la vie réelle – y compris celle de la mort¹⁸⁷.

Selon les dires de Mircea Eliade, l'homme moderne areligieux éprouve une éternelle nostalgie visant « à trouver un sens positif à la mort¹⁸⁸ ». Il est troublé par la mort, a peur de

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸⁵ « Mes livres sont en grande partie à propos de la mort. Ils commencent avec la mort des parents de Harry. Il y a l'obsession de Voldemort de vaincre la mort ainsi que sa quête de l'immortalité malgré tout [...]. Je comprends pourquoi Voldemort veut tant conquérir la mort. Nous sommes tous effrayés par elle » (c'est moi qui traduis.) Geordie Graig, « There Would Be so Much to Tell Her », *The Telegraph* [en ligne], 10 janvier 2006, <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1507438/There-would-be-so-much-to-tell-her....html> (consulté le 2 octobre 2013).

¹⁸⁶ « La moitié du voyage de Harry est un voyage pour faire face à la mort sous toutes ses formes, ce qu'elle fait à la vie, ce que signifie mourir, ce qui survit à la mort » (c'est moi qui traduis.) <http://www.oprah.com/showinfo/Harry-Potter-Phenom-JK-Rowling> [Oprah Winfrey] (consulté le 10 septembre 2013).

¹⁸⁷ Maxime Prévost, « Conan Doyle et l'aventure de la mort fictive », *loc. cit.*, p. 47.

¹⁸⁸ Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 282.

mourir, ou pire, de voir ceux qu'il aime mourir. L'homme de la société moderne a tout fait pour évacuer la mort de sa conscience et de son quotidien. C'est ce que Tolkien nomme « le profond désir, la Grande Évasion : celle de la Mort¹⁸⁹ ». La littérature initiatique, comme tout autre type de médiation tel que la bande dessinée ou le cinéma, représente alors notre seule chance de réfléchir à des questions qui nous sembleront essentielles à la fin de notre parcours, alors que l'entretien ménager, l'immobilier, la technologie, en somme « l'ensemble des préoccupations contingentes qui mobilisent l'essentiel de notre pensée et de nos énergies conscientes¹⁹⁰ », ne signifieront plus rien. La littérature initiatique nous force à penser, même si ce n'est pas toujours plaisant, qu'un jour, ceux que nous aimons mourront et que même nous, un jour, allons mourir. Par conséquent, la mort dans les romans « rappelle brutalement au lectorat que rien n'est éternel, c'est-à-dire que l'existence est non seulement morne, elle est aussi brève¹⁹¹ ».

Les romans initiatiques nous permettent alors d'être confrontés symboliquement à ce genre de situations avant que nous ayons à les affronter dans la vie réelle. Par extension, le décès d'un personnage fictif nous prépare à affronter la mort d'un proche¹⁹². Isabelle Jan, auteure de *La littérature enfantine*, écrit justement que la mort de personnages fictifs est une « séparatio[n] cruelle[e], comme celles que chacun de nous éprouvera dans la vie¹⁹³ ». Lire à propos de la mort d'un personnage n'est pas en tout point comparable à réellement vivre la mort d'un proche, mais c'est une expérience qui peut sembler comparable à une première confrontation à ce genre de sentiments : « Un des drames les plus poignants de ma vie », écrit Oscar Wilde (1854-1900),

¹⁸⁹ J. R. R. Tolkien, *Faërie et autres textes*, op. cit., p. 88.

¹⁹⁰ Maxime Prévost, « Conan Doyle et l'aventure de la mort fictive », loc. cit., p. 47.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Pierre Bayard est persuadé qu'il existe « une grande perméabilité entre la fiction et la réalité ». Ce n'est alors pas étonnant que la mort des personnages fictifs nous affecte. Pierre Bayard, *L'affaire du chien de Baskerville*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2008, p. 107.

¹⁹³ Isabelle Jan, *La littérature enfantine*, Paris, Éditions ouvrières, coll. « Enfance heureuse », 1984, p. 121.

« fut la mort de Lucien de Rubempré¹⁹⁴. C'est un deuil dont je n'ai jamais pu complètement me remettre¹⁹⁵ ». Par contre, quand on voit Harry Potter ou Dick Sand dans *Un capitaine de quinze ans* affronter bravement la mort, nous en avons soudainement moins peur, puisque le courage de ces héros face à leur propre mort et celle de leurs proches nous amène à apprivoiser, progressivement, l'idée même de la mort. La réaction de ces personnages fictifs nous porte à vouloir agir aussi héroïquement qu'eux. Selon Jean-Yves Tadié, c'est justement cette combinaison de la peur et du courage du héros qui fait la force du roman d'aventures. Comme le fait remarquer Tadié, « le roman d'aventures est le roman de la peur. À celle du lecteur répond le courage du héros. C'est donc une peur délicieuse, parce que transférée et surmontée¹⁹⁶ ». Nous soutenons que la littérature initiatique peut par conséquent nous préparer à affronter bravement notre propre mort et celle de nos proches, tout en nous rappelant que la mort n'est pas la fin, car, même si la mort initiatique comporte des aspects effrayants, « elle porte en elle-même la promesse de la renaissance. C'est une mort orientée vers la vie¹⁹⁷ ». L'initiation aboutit alors à une « victoire sur la peur de la mort réelle¹⁹⁸ ».

C'est précisément cette réflexion sur la mort qui fait l'une des forces des romans initiatiques, et ceux de Jules Verne n'y font pas exception. Ainsi, on voit bien l'intérêt d'interpréter les romans de Jules Verne du côté de l'initiation et non du côté « visionnaire scientifique » – qui est aujourd'hui largement daté. C'est sans aucun doute la poétique initiatique de l'œuvre de Verne qui fait son actualité et qui assure sa survie dans l'imaginaire collectif.

¹⁹⁴ Lucien de Rubempré est un personnage de la *Comédie humaine* d'Honoré de Balzac. Il apparaît pour la première fois dans *Illusions perdues* paru en 1837. Sa fin est tragique : son amante, Esther, se suicide et, mis en prison, il se pend dans sa cellule.

¹⁹⁵ Oscar Wilde, *Le déclin du mensonge*, dans *Œuvres*, t. II, éd. de Jacques de Langlade, Paris, Stock, 1977, p. 295.

¹⁹⁶ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, op. cit., p. 86.

¹⁹⁷ Simone Vierre, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 159.

¹⁹⁸ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 276.

D'ailleurs, Vierendeel affirme avec conviction que c'est pour cette raison que Jules Verne est « indémodable¹⁹⁹ ». Au terme de ce premier chapitre, nous constatons maintenant que le roman initiatique peut non seulement présenter la transformation du héros, mais qu'il peut également agir sur le lecteur. Nous nous pencherons à présent sur l'impact réel du roman initiatique sur notre imaginaire grâce aux deux romans du corpus. À partir de la réflexion théorique que nous venons de mener, nous analyserons *Les enfants du capitaine Grant* et *Un capitaine de quinze ans* dans le but de comparer certains aspects des deux romans; nous chercherons à montrer à quel point l'initiation, avec ses images archétypales ordonnées suivant un scénario précis, est au cœur des deux romans à l'étude, même s'ils demeurent distincts parce que les rites diffèrent par leur intensité et que le schéma initiatique n'est pas représenté avec autant d'exactitude dans les deux romans, notamment en raison du lectorat ciblé.

¹⁹⁹ Simone Vierendeel, « Lire Jules Verne aujourd'hui », *Le français dans le monde*, n° 337, janvier-février 2005, p. 49.

CHAPITRE II

Les enfants du capitaine Grant : l'initiation d'un enfant

[U]ne aventure, quelle qu'elle soit, même une petite aventure pour rire, n'est aventureuse que dans la mesure où elle renferme une dose de mort possible [...].

– Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui et le sérieux*²⁰⁰

Jusqu'ici, nous avons étudié la théorie derrière l'initiation religieuse et littéraire. Dans ce chapitre, il s'agit maintenant de transposer certains éléments vus au chapitre précédent dans l'analyse du roman *Les enfants du capitaine Grant*²⁰¹ de Jules Verne afin de montrer non seulement la façon dont se font initier les novices, mais aussi la manière dont les personnages et la violence révèlent le lectorat visé. Nous commencerons par présenter les personnages qui participent à la Quête. Par la suite, nous analyserons les épreuves de nature initiatique à travers lesquelles ces personnages passeront pour être transformés. Enfin, il s'agira de voir les éléments violents qui agissent sur eux et sur le lecteur. La thèse de Simone Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*²⁰², sera sollicitée pour comprendre notre rapport au roman, en tant que lecteur. Notre analyse dépasse toutefois celle de Vierne au sens où nous nous pencherons en profondeur sur chaque aspect de l'initiation, soit les personnages, les épreuves initiatiques et la violence présente dans le roman²⁰³.

²⁰⁰ Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui et le sérieux*, Paris, Éditions Montaigne, coll. « Présence et pensée », 1963, p. 18.

²⁰¹ Jules Verne, *Les enfants du Capitaine Grant*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 2004 [1868]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ECG*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁰² Simone Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Éditions du Sirac, 1973.

²⁰³ La thèse de Simone Vierne, aussi intéressante soit-elle, ne présente pas une analyse complète, détaillée et ordonnée des *Enfants du capitaine Grant*. L'étude de ce roman est dispersée à travers sa thèse. Par exemple, elle en fait une analyse dans la première partie, « Les romans de l'initiation du premier degré », pour venir appuyer le modèle de l'initiation de puberté, *Voyage au centre de la terre*, afin de montrer la transposition des rites initiatiques dans le roman. Elle élabore brièvement ensuite les relations « père-novice » dans la seconde partie, dans le chapitre « Transmission de l'initiation ». Elle ne traite toutefois pas de tous les personnages, ni de leur rôle dans l'histoire ni de l'implication de la violence.

Mentionnons avant tout que *Les enfants du capitaine Grant* est le sixième roman des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne. Il a été publié en feuilleton dans le *Magasin d'éducation et de récréation* de son éditeur Pierre-Jules Hetzel, de décembre 1865 à décembre 1867, puis en trois volumes, *L'Amérique du Sud*, *L'Australie* et *L'Océan Pacifique*, en 1868, volumes qui ont par la suite été réunis en un seul. Ce roman raconte l'histoire d'un jeune couple, Lord Glenarvan et Lady Helena, qui montent une expédition pour retrouver les naufragés du *Britannia*, dont le capitaine Grant, après avoir découvert trois documents en mauvaise condition, embouteillés dans l'estomac d'un requin. Accompagnés des enfants du capitaine, Robert et Mary Grant, d'une troupe de marins hors pair ainsi que d'un géographe, Jacques Paganel, qui se trouve à bord du navire, le *Duncan*, par erreur, ces derniers parcourent le globe en suivant scrupuleusement le 37^e parallèle, conformément aux indications du document, afin de retrouver les hommes disparus. Les voyageurs auront à affronter la dureté des éléments en Amérique du Sud, la cruauté des hommes en Australie et enfin l'anthropophagie des Maoris en Nouvelle-Zélande.

Ce message, similaire au message à décrypter au début du *Voyage au centre de la terre*²⁰⁴, possède un caractère symbolique dans la mesure où le document est dans une bouteille, elle-même avalée par un requin. Ce dispositif renvoie au symbole de la matrice du ventre du monstre vu lors du premier chapitre, puisqu'il est « un message de la mer, du monde de la mort [et] promesse de vie²⁰⁵ ». Nous verrons toutefois que le Sacré ne s'atteint pas si facilement. Le document, comme le cryptogramme d'Arne Saknussemm dans *Voyage au centre de la terre*, ne se déchiffre pas immédiatement. La troupe aura à parcourir le globe et le novice aura à être initié

²⁰⁴ L'oncle Lidenbrock trouve un parchemin dans les pages d'un livre. Ce parchemin est un cryptogramme runique provenant d'Arne Saknussemm, un alchimiste islandais célèbre du XVI^e siècle. Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2001 [1864], p. 15-18.

²⁰⁵ Simone Vierre, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 82.

avant de découvrir le père. C'est là qu'entre en jeu la dimension initiatique. Quels sont alors les initiés dans le roman? *Les enfants du capitaine Grant* présente un cas d'initiation de puberté exemplaire dans la mesure où le roman illustre à la perfection la transformation ontologique d'un enfant, Robert Grant, mais également celle d'un « adulte », Jacques Paganel, qui s'élèvera d'un degré initiatique.

I. Les personnages

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette thèse, le roman initiatique, qui met en scène la transmutation d'un novice qui passe de « l'état "informel" à celui d'Homme²⁰⁶ », renvoie généralement à trois catégories de personnages : le novice, les maîtres initiatiques et le père initiatique. Le rôle qu'occupent certains personnages dans l'histoire est très important quant à l'initiation du novice et du lecteur, car la « transmission de l'initiation²⁰⁷ » s'effectue par l'entremise de plusieurs personnages. Dans une initiation de puberté, les différents groupes d'âge sont mobilisés pour initier le novice et, par procuration, le lecteur. Ces catégories ne sont donc pas indépendantes les unes des autres; il existe des rapports précis « entre guides et novices, et entre initiés des rangs divers, ceux du rang supérieur servant de guide à ceux du rang inférieur²⁰⁸ ». Puisque ces personnages ont chacun un rôle précis à jouer dans l'initiation du novice, une analyse des protagonistes des *Enfants du capitaine Grant*, soit les novices, les maîtres initiatiques et les pères initiatiques, s'impose afin de comprendre leur fonction dans la Quête, mais aussi dans l'initiation du jeune lecteur.

²⁰⁶ Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 467.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 284.

²⁰⁸ *Ibid.*

i. Les novices

Rappelons que pour que l'initiation du lecteur soit favorable, la mise en scène d'un protagoniste ayant l'âge du lecteur implicite est un avantage, puisqu'elle permet l'identification du lecteur aux personnages²⁰⁹. Comme l'annonce le titre du roman, les deux principaux novices auxquels s'identifie le jeune lecteur sont les enfants du capitaine Grant, soit Mary et Robert. Au début du roman, ces deux personnages sont très clairement des enfants sans parents. Ils sont présentés dans le troisième chapitre comme « une jeune fille et un jeune garçon » (*ECG*, p. 33). Toutefois, ils deviendront, à la fin de leur aventure, des adultes, interprétation que Matthieu Letourneux confirme en affirmant que « [l]e trajet de Mary et Robert Grant, dans *Les enfants du capitaine Grant* de Jules Verne, témoigne de cette progression idéale du personnage dans les romans d'aventures²¹⁰ ». Ainsi, au cours du récit, Robert et Mary vont tous les deux vivre une aventure qui les transformera profondément, en dépit de leurs prédispositions peu communes.

Rappelons que certaines caractéristiques typiques distinguent le novice du commun des mortels. Il est important de mentionner d'emblée que, dans les romans initiatiques, les novices ne sont guère des enfants normaux; ils sont plus matures et plus responsables que la majorité des enfants de leur âge. Les néophytes verniens sont construits sur une *materia prima* qui fait en sorte que l'enfant est prédisposé à subir une initiation éventuelle²¹¹. Une des caractéristiques faisant de certains enfants de bons candidats à l'initiation est leur situation sociale. Simone Vierre postule que tous les novices dans les romans de Jules Verne sont « ou bien enfants trouvés, ou bien orphelins, ou bien dans une situation équivalente²¹² ». Ainsi, les romans de

²⁰⁹ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 96.

²¹⁰ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 2010, p. 226-27.

²¹¹ Simone Vierre, *Jules Verne et le roman initiatique*, *op cit.*, p. 329.

²¹² *Ibid.*, p. 335.

Verne qui possèdent une valeur initiatique insistent particulièrement sur la « précocité des enfants les plus défavorisés, sur le développement exceptionnel de leurs qualités²¹³ », comme c'est par exemple le cas du jeune Axel dans *Voyage au centre de la terre*, un adolescent orphelin dont l'intelligence lui permet de trouver la clé du cryptogramme. Cet élément prend tout son sens dès les premières pages des *Enfants du capitaine Grant* où l'on apprend que Mary et son jeune frère ont perdu leur mère à la naissance du garçon, que la vieille cousine qui les gardait est décédée et qu'ils sont « seuls au monde » (*ECG*, p. 40) depuis la disparition en mer de leur père lorsque les enfants avaient à peine dix ans. Cette situation familiale a particulièrement affecté Mary Grant de sorte que la jeune fille a mûri très rapidement, puisqu'elle a dû prendre en charge le rôle de la mère lorsqu'elle n'avait que quatorze ans. On voit donc bien que leur caractéristique « d'orphelin » fait de Robert et Mary des enfants aptes à l'initiation parce que, d'une part, les enfants attachés à une famille sont peu disponibles pour l'aventure et, d'autre part, parce que l'absence des parents place les enfants dans une situation qui les force à développer un certain niveau de maturité.

À propos de l'effet de cette responsabilité sur Mary, Jules Verne écrit que « son âme vaillante ne recula pas devant la situation qui lui était faite, et elle se dévoua tout entière à son frère encore enfant. Il fallait l'élever, l'instruire » (*ECG*, p. 40). L'auteur poursuit en insistant sur la maturité de la jeune adolescente qui « remplit courageusement ses devoirs maternels » (*ECG*, p. 40) et qui « pendant ces longues années d'épreuves, [...] s'était conduite en fille héroïque » (*ECG*, p. 41). Ces citations nous révèlent qu'au début du roman, Mary est en train de devenir une jeune femme. Elle a développé un certain sens de la responsabilité qui a fait d'elle

²¹³ *Ibid.*, p. 337.

une « sœur-mère²¹⁴ » pour son frère. Bien qu'il soit évident que Mary est en voie de devenir adulte, celui qui subira l'initiation la plus définitive et la plus marquante est son frère. Robert est forcément le personnage auquel s'associe et s'attache le jeune lecteur. Avec *Les enfants du capitaine Grant*, Jules Verne a eu le projet extrêmement conscient d'écrire une aventure dont le héros soit, pour la première fois, un enfant et un enfant seul : « Je crois que cela sera intéressant pour notre public plus spécial de jeunes lecteurs qui ont l'âge de notre héros²¹⁵ », écrit-il à Hetzel au début de la rédaction du roman. Par les actions qu'il entreprend et le courage dont il fait preuve, le jeune Grant devient un modèle pour le lecteur, tout comme le sont Axel, d'Artagnan et Harry Potter. Par conséquent, le lecteur le suit à travers sa quête et il vit les exploits du jeune héros comme s'ils étaient les siens propres. Robert parvient ainsi à toucher le jeune lecteur en vertu du processus d'identification²¹⁶.

En ce qui concerne les caractéristiques du novice, Robert est un jeune garçon de douze ans (*ECG*, p. 34) qui a été élevé par sa sœur. Il est intéressant de noter que, dans les dix premiers chapitres, Jules Verne peint un portrait détaillé de tous les personnages qui joueront un rôle important dans l'aventure. Le seul personnage qui n'est cependant pas décrit physiquement et émotionnellement est Robert. Contrairement aux maints renseignements fournis au sujet de Mary, l'unique information qui nous est donnée à propos de Robert est son âge et le fait qu'il possède une « imagination d'enfant » (*ECG*, p. 36). Néanmoins, Verne mentionne clairement que Robert Grant sera formé au cours du voyage. Ainsi, dès les premières pages de l'histoire, le voyage semble avoir davantage comme but la formation et la transformation du jeune garçon que la rescousse de son père : « Or, comme John Mangles se chargeait d'en faire un marin, Glenarvan

²¹⁴ *Ibid.*, p. 336.

²¹⁵ Lettre à Hetzel, 13 septembre 1877, citée dans *ibid.*, p. 338.

²¹⁶ Il faut noter ici que le lecteur s'associe davantage au garçon, Robert, qu'à la fille, Mary, pour le simple fait qu'il est celui qui est à l'avant-plan; le récit est construit autour de lui et il est celui qui vit les principales épreuves.

un homme de cœur, le major un garçon de sang-froid, Lady Helena un être bon et généreux, Mary Grant un élève reconnaissant envers des pareils maîtres, Robert devait évidemment devenir un jour un gentleman accompli » (*ECG*, p. 85). Ce n'est donc pas un secret : Robert sera initié au cours du roman²¹⁷. Bien au contraire, le romancier s'assure d'informer le lecteur que l'enfant s'engage dans une mission dangereuse qui le fera passer de l'enfance à l'âge adulte. Ainsi, dès le premier voyage en Amérique du Sud, on annonce à Robert : « Tu seras un homme à l'âge où d'autres ne sont encore que des enfants! » (*ECG*, p. 134). Cette annonce qui permet au lecteur d'identifier le novice rappelle celle du *Voyage au centre de la terre* où le changement ontologique qu'Axel vivra lors du voyage en Islande est confirmé d'entrée de jeu : « Au retour, Axel, tu seras un homme²¹⁸ ». Ce message est non seulement un avertissement pour le novice et pour le lecteur de l'initiation à venir, mais il est aussi dirigé vers autres membres de la troupe qui vont désormais être chargés d'initier le novice.

ii. Les maîtres initiatiques

La seconde catégorie de personnages, ces « pareils maîtres » (*ECG*, p. 85) dont parle Jules Verne, sont les personnages adultes exemplaires qui constituent la troupe à bord du *Duncan*. Ce sont des maîtres d'initiation qui assistent le novice dans sa quête. Cet aspect reprend le modèle initiatique des sociétés traditionnelles dans lesquelles des « instructeurs emmènent les novices “vers la mort”²¹⁹ ». Rappelons que ce groupe de personnages possède des connaissances

²¹⁷ Au cours de son initiation, « le novice reçoit au moins une partie de l'enseignement qui l'intégrera à sa nouvelle communauté et fera de lui un autre homme ». Ses compagnons apprendront à Robert tout ce qu'il a besoin de savoir sur la vie et pour faire de lui un homme complet. (Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000 [1973], p. 27-28.)

²¹⁸ Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, op. cit., p. 53.

²¹⁹ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes : Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 [1959], p. 81.

nécessaires à la réussite de l'aventure ainsi qu'à l'initiation du novice; chacun d'entre eux est doté des qualités et des connaissances qui le rendent maître d'une certaine matière. Le roman devient alors particulièrement intéressant lorsqu'on analyse les maîtres qui jouent explicitement un rôle particulier dans l'initiation du novice.

Tout comme Axel qui est entouré du professeur Lidenbrock et de Hans, Robert ne brave pas l'aventure seul. Au contraire, le jeune Grant est soutenu par une multitude de personnages qui jouent chacun un rôle déterminant dans son initiation. Un des premiers maîtres qui nous est présenté se nomme John Mangles, un homme de trente ans qui figure parmi « les meilleurs skippers de Glasgow » (*ECG*, p. 49). Occupant lui-même une certaine position d'orphelin puisqu'il a été élevé au château de Malcom par la famille Glernarvan, il fait preuve d'un courage remarquable et il « donn[e] souvent des preuves d'habileté, d'énergie et de sang-froid dans quelques-uns de ses voyages au long cours » (*ECG*, p. 49). En plus de posséder toutes ces qualités, Mangles représente la connaissance marine; il est dès le départ du *Duncan* lié à Robert Grant par la relation maître-novice en étant « chargé de lui apprendre le métier de marin » (*ECG*, p. 50). C'est grâce à lui que Robert deviendra marin à la fin du roman et qu'il partira avec le capitaine avec pour mission de coloniser le Pacifique.

Un second personnage digne du titre de « maître initiatique » est le major Mac Nabbs. Ce dernier agit comme figure rassurante pour Robert et l'est, par extension, aussi pour le lecteur. Il est décrit comme étant un homme de cinquante ans ayant « une excellente et parfaite nature » (*ECG*, p. 50) en plus d'un caractère « modeste, silencieux, paisible et doux » (*ECG*, p. 50). Il se distingue des autres personnages, dans la mesure où il possède un courage sans égal, « non seulement le vulgaire courage des champs de bataille [...], mais mieux encore, le courage moral, c'est-à-dire la fermeté de l'âme » (*ECG*, p. 50-51). Toutes ces caractéristiques font de lui un

exemple inestimable de courage et de persévérance tant pour Robert que pour le jeune lecteur. Au contact du major et de John Mangles, le jeune lecteur se sent par conséquent en sécurité lors de sa lecture, ce qui lui donne le temps d'apprivoiser les exploits des personnages et de se hisser à leur hauteur.

La jeune fille a également droit à un modèle : Lady Helena. Avant de procéder à l'analyse de ce personnage, il faut d'abord mentionner que Jules Verne a longtemps été accusé de misogynie. Cette accusation est considérée comme fausse par Florence Bordage qui, dans sa thèse de maîtrise intitulée *La femme : réalité initiatique dans Michel Strogoff de Jules Verne*, a bien su montrer que la femme dans les romans de Verne est « non seulement présente [...], mais qu'elle y est surtout nécessaire²²⁰ ». Cette accusation paraît aussi injustifiable dans *Les enfants du capitaine Grant*, car le roman met en scène deux personnages féminins qui ne retraduisent pas les stéréotypes du sexe « faible »; elles demandent de participer à l'aventure et elles manifestent un grand courage moral et physique lors des épreuves. C'est, entre autres, le cas de la jeune épouse de Lord Glenarvan.

D'origines modestes, Lady Helena est décrite comme étant une « jeune personne charmante, courageuse, dévouée » (*ECG*, p. 30) et elle possède un cœur très charitable (*ECG*, p. 31). Or, le fait qu'elle n'ait pas peur de l'aventure fait d'elle un personnage déjà initié. On peut même dire qu'elle y est prédisposée puisqu'elle est la fille du grand voyageur William Tuffnel (*ECG*, p. 30) et c'est elle qui, de manière tout à fait surprenante, lance l'idée de partir à la recherche du capitaine Grant (*ECG*, p. 46). Nous voyons donc que, de prime abord, Lady Helena possède toutes les caractéristiques d'une héroïne, voire toutes les caractéristiques que possède son époux, telles que la bonté, le courage et le goût de l'aventure. En fait, Lady Helena

²²⁰ Florence Bordage, *La femme : réalité initiatique dans Michel Strogoff de Jules Verne*, Montréal, thèse de Maîtrise de l'Université McGill, 1985, « Résumé ».

n'a aucun problème à suivre les hommes lors de leur périple. Mary Grant et elle se montrent fortes dans les temps les plus difficiles et elles sont même celles qui doivent parfois encourager les hommes épuisés (*ECG*, p. 625). Ces exemples sont loin de faire exception dans les romans constituant les *Voyages extraordinaires*. Florence Bordage rapporte dans sa thèse ce que Jules Verne dit au sujet de l'héroïne de *Michel Strogoff*, Nadia Fédor – description qui ressemble étrangement à celle de Lady Helena²²¹. Même si le rôle de Lady Helena est moins évident que celui de son époux, elle enseigne tout de même à Mary Grant à devenir une femme. Lors des moments les plus difficiles, elle reste « tranquille en apparence » (*ECG*, p. 765) afin d'offrir un exemple de courage à la jeune fille qui, elle, « se sentait défaillir » (*ECG*, p. 765). Pensons, entre autres, à l'épisode où elles sont faites prisonnières des Maoris : Lady Helena enseigne aussi à Mary Grant à être courageuse en demandant la mort plutôt que de périr sous la main des cannibales. Suivant l'exemple de sa « mère » spirituelle, Mary Grant fait à son tour à John Mangles la même « horrible demande » (*ECG*, p. 776) : « [S]i une femme peut mourir de la main de son mari pour fuir une honteuse existence, une fiancée peut mourir aussi de la main de son fiancé pour y échapper à son tour. [...] Puis-je compter sur vous, cher John, comme Lady Helena sur Lord Glenarvan? » (*ECG*, p. 778). Lady Helena montre l'exemple à Mary Grant, ainsi qu'aux jeunes lectrices : ne pas avoir peur de la mort, l'affronter bravement et vouloir mourir d'une manière digne d'une femme.

Pour ces raisons, nous pouvons affirmer que Lady Helena fait indéniablement partie du monde des initiés. Sur ce point, nous nous opposons à l'idée de Simone Vierre voulant que « les femmes sont, à une exception près [Mistress Branican], visiblement exclues du monde des

²²¹ *Ibid.*, p. 58-59 : « Nadia est des plus courageuses et tenaces. Jules Verne insistera sur ses qualités [...]. Il nous décrit "l'intrépidité calme de la jeune fille" puis, son "énergie silencieuse qu'elle montrait au milieu des fatigues d'un voyage fait dans si dures conditions" ».

initiés²²² » et que « les aventures initiatiques sont affaire proprement masculine²²³ ». Vierendeux poursuit son argumentation en disant que « lorsque Glenarvan “adopte” Robert, Lady Glenarvan ne fait pas partie du voyage²²⁴ ». Toutefois, le lien entre Robert et Lady Helena a été établi avant même que celui de Glenarvan et Robert le soit; le jeune garçon l’appelle « maman » (*ECG*, p. 41) avant le départ. Lady Helena est donc un modèle pour Mary Grant, mais aussi pour les jeunes filles qui lisent le roman, lequel ne s’adresserait donc pas simplement aux jeunes garçons, mais également aux jeunes filles. De ce fait, la distinction entre la littérature pour garçons et la littérature pour fillettes n’est peut-être pas aussi claire que Marc Angenot ne le laisse entendre dans *1889*. Dans *1889* et également dans *Les dehors de la littérature : du roman populaire à la science-fiction*²²⁵, Angenot catégorise la production pour la jeunesse de la fin du XIX^e siècle non seulement en deux classes d’âges, mais également en deux sexes : garçon et fille²²⁶. Si la division d’âge est tout à fait pertinente pour Verne, la distinction du sexe du lecteur, elle, ne semble pas s’appliquer aux *Enfants du capitaine Grant*, car ce roman ne s’adresse pas seulement aux jeunes garçons. Peut-être l’œuvre de Jules Verne, écrite avant la période étudiée par Angenot, fait exception aux catégories du genre? Le roman semble clairement s’adresser aux deux sexes : Helena, mais aussi John Mangles et Mac Nabbs, montrent l’exemple par leur dévouement et leur courage et ils invitent le lecteur, autant féminin que masculin, à agir bravement comme eux lors des moments difficiles.

²²² Simone Vierendeux, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 453.

²²³ *Ibid.*, p. 454.

²²⁴ *Ibid.*, p. 340.

²²⁵ Marc Angenot, *Les dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2013.

²²⁶ *Id.*, « Chapitre 47 : Le secteur pour l’enfance et la jeunesse », *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 20-21. Aussi en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=12674>

En outre, les novices sont aidés non seulement par des personnages instinctifs, mais aussi par des hommes qui se rapprochent d'eux « par la science et l'intelligence²²⁷ ». C'est le cas de Jacques Paganel, le fameux géographe français qui se trouve à bord du *Duncan* par pure maladresse. Par ses vastes connaissances géographiques, Paganel se place parmi les maîtres d'initiation. Son titre officiel de « secrétaire de la Société de Géographie de Paris » (*ECG*, p. 66) fait de lui l'un des savants les plus distingués de la France²²⁸ et par conséquent le maître de la géographie. Tout au long du voyage, Paganel se charge de transmettre certaines de ses connaissances géographiques et historiques au jeune Robert. Ainsi, « [p]endant ses loisirs, il ne manquait pas de donner une instruction pratique au jeune Robert » (*ECG*, p. 86). Au sujet de Paganel, Simone Vierendeux soutient qu'il participe, en compagnie de Glenarvan, au rôle de père initiatique de Robert Grant²²⁹. Vierendeux justifie sa position en insistant sur le fait que Paganel est un nyctalope²³⁰, ce qui est, selon elle, « un don très magique²³¹ » qui le place au plus haut niveau de la hiérarchie initiatique. Cependant, cette faculté peut être perçue simplement comme une capacité qui le rend maître de la science, clairvoyant et, par conséquent, capable d'aider ses coéquipiers. Plusieurs passages expliquent ce phénomène plutôt du côté de la biologie que de la magie : « Voir est une science » (*ECG*, p. 78) dit lui-même le savant. Ajoutons que Vierendeux omet de compter Paganel au rang des novices.

Dans cette circonstance, son rôle de maître n'est pas absolu. Le géographe alterne, tout au long du roman, entre la position de maître et celle du novice. Il possède une dimension plus complexe que celle d'un simple maître de la géographie; il est un réel « savant fou », c'est-à-dire

²²⁷ Simone Vierendeux, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 319.

²²⁸ Son statut de savant est très représentatif de sa position dans l'échelle initiatique. Il est celui qui possède la connaissance, il est celui qui *sait*, ce qui nous indique qu'il a déjà subi une initiation.

²²⁹ Simone Vierendeux, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 372.

²³⁰ La nyctalopie est la faculté de voir dans le noir (*ECG*, p. 60).

²³¹ Simone Vierendeux, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 372.

un homme d'une intelligence exceptionnelle, mais qui est parfois excentrique, un peu comme l'est le professeur Lidenbrock dans *Voyage au centre de la terre* ou le professeur Tournesol dans les *Aventures de Tintin*²³². Malgré son extrême intelligence, Paganel est excessivement distrait et maladroit. D'ailleurs, on le qualifie à la fois de « savant » (*ECG*, p. 66) et d'« étourdi » (*ECG*, p. 65). Cette seconde caractéristique nous indique qu'il n'a pas encore atteint sa pleine maturité; il y a chez lui un côté très « enfantin » qu'on ne retrouve pas chez les autres personnages. Contrairement à certains passages où Paganel joue clairement le rôle du professeur de géographie, d'autres le présentent plutôt comme l'égal de Robert. Verne prend le temps de montrer à ses lecteurs, dans un passage très significatif, que Paganel et Robert sont « deux enfants – un grand et un petit » (*ECG*, p. 112). Ce dédoublement du personnage de Paganel est explicable par le fait qu'il est, en fait, en train d'être initié. Par ses connaissances, on comprend qu'il a déjà subi une initiation de puberté. Toutefois, lors de l'aventure autour du monde, il subit une seconde initiation²³³ qui le rapproche d'un pas du sacré et qui lui fait gagner la maturité et le sérieux qui lui manquent au début du roman. En effet, si nous considérons Paganel comme un novice, nous pouvons affirmer que sa transformation commence, comme celle de Robert, en Amérique du Sud et plus précisément au moment de la rencontre avec Thalcave en Patagonie. Au début du voyage, Paganel représente la connaissance acquise dans les livres. Il est un véritable livre ouvert qui a beaucoup à apprendre au sujet de la vie réelle. Toutefois, dès la rencontre de Thalcave, on constate que le géographe se transforme au contact de l'Indien. Le lien tissé entre Paganel et Thalcave est très symbolique : le Patagon devient le père initiatique de Paganel au sujet de la nature, au point que le géographe « ne quittait pas l'Indien; il se faisait

²³² Otto Lidenbrock est un professeur de minéralogie au Johannaum de Hambourg. Il est présenté comme un savant polyglotte, mais également comme un excentrique colérique. Le professeur Tryphon Tournesol, quant à lui, est un physicien très intelligent. Il est cependant sourd et donc fortement distrait.

²³³ Plus précisément une initiation héroïque. Nous analyserons en profondeur les étapes de son initiation dans la seconde partie de ce chapitre, intitulée « La lutte contre la cruauté humaine ».

l'ombre de Thalcave » (*ECG*, p. 166). Peu à peu, le savant délaisse les livres. Lui qui souhaitait profiter du voyage en Amérique du Sud pour apprendre l'espagnol à partir d'un livre se rend compte qu'il a appris la mauvaise langue, soit le portugais. Grâce à Thalcave, il apprend l'espagnol en « étudia[nt], sans livre cette fois » (*ECG*, p. 166), signe très marquant de sa transformation. Ainsi, si tous ces personnages assistent à leur façon les novices dans leur quête, seulement deux personnages possèdent véritablement le rôle de père initiatique : Thalcave et Lord Glenarvan.

iii. Les pères initiatiques

On peut considérer Thalcave, personnage que la troupe rencontre en Patagonie, comme un père initiatique, puisqu'il joue un rôle fondamental dans l'initiation des novices, dans la première partie du roman. Le Patagon possède les qualités essentielles d'un maître initiatique. Il est justement l'archétype du compagnon fidèle, dévoué et courageux. Dès son apparition dans le roman, il est décrit « immobile et grave sur son piédestal de rochers » (*ECG*, p. 158). Il apparaît comme l'équivalent de Hans, le chasseur islandais dans *Voyage au centre de la terre*, dans la mesure où il possède aussi ce courage et ce « sang-froid » (*ECG*, p. 158) qui fait en sorte qu'il « accept[e] si tranquillement l'aventure, avec une telle indifférence, une si parfaite insouciance de tout danger²³⁴ ». L'Indien manifeste également cette parfaite maîtrise de lui-même, notamment pendant l'attaque des loups-rouges, lorsqu'au moment le plus désespéré il se met à sourire « avec son calme accoutumé » (*ECG*, p. 221). De plus, le fait qu'il est « guide de son métier et guide des Pampas » (*ECG*, p. 163) nous indique préalablement qu'il incarne la connaissance des techniques traditionnelles et du terrain. Toutefois, son rôle est plus important

²³⁴ Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, *op. cit.*, p. 122-23.

que celui d'un maître initiatique : une étude de son rôle dans le premier tiers du roman nous permet de soutenir qu'il est un père initiatique. Tout au long de leur aventure en Patagonie, les personnages se font guider par l'Indien qui, très symboliquement, « pr[en]d la tête de la troupe » (*ECG*, p. 168). En effet, Vierende souligne que le père initiatique est celui « qui dirige l'ensemble²³⁵ ». Dès lors, Thalcave se met à transmettre à Paganel le goût de la nature et à Robert les techniques de la chasse et de la cavalerie :

Thalcave, immobile sur sa selle, donnait à ses compagnons l'exemple que Thaouka donnait aux siens. Le Patagon tournait souvent la tête pour considérer Robert Grant. En voyant le jeune garçon, ferme et bien assis, les reins souples, les épaules effacées, les jambes tombant naturellement, les genoux fixés à la selle, il témoignait sa satisfaction par un cri encourageant. En vérité, Robert Grant devenait un excellent cavalier et méritait les compliments de l'Indien. (*ECG*, p. 200)

Il prend activement part dans l'initiation des novices : au moyen de ses qualités et de ses connaissances, Thalcave fait grandir Robert et Paganel, mais il fait aussi en sorte « que le succès de l'entreprise [prend] déjà la forme d'un fait accompli » (*ECG*, p. 163). C'est grâce aux « sens surexcités et [à] l'instinct naturel de l'Indien [qui] pressentaient quelque danger prochain » (*ECG*, p. 211) que Glenarvan et Robert peuvent se préparer à l'attaque des loups-rouges²³⁶. Sans cet avertissement, les personnages auraient sans aucun doute péri dans l'attaque. Cette épreuve, essentielle dans l'initiation de Robert, servira à lui montrer comment devenir un homme à l'image de ses deux pères symboliques. Thalcave apprendra également à Glenarvan à maîtriser ses émotions alors qu'il perd le contrôle d'elles (*ECG*, p. 217). Alors qu'il tombe sur le sol, accablé et désespéré, Glenarvan regarde Thalcave qui, lui, « souriait avec son calme accoutumé » (*ECG*, p. 221). Il complète alors Glenarvan dans le rôle du père.

²³⁵ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation, op. cit.*, p. 77.

²³⁶ Simone Vierende indique justement que les héros les plus parfaits, ceux qui ont atteint l'initiation héroïque, sont ceux qui présentent « un parfait équilibre des qualités à la fois instinctives et rationnelles. Thalcave possède ces deux qualités. *Id.*, *Jules Verne et le roman initiatique, op. cit.*, p. 407.

Lord Glenarvan est également le père initiatique de Robert. On apprend dès les premiers chapitres que Glenarvan est un Écossais âgé de trente-deux ans qui dispose d'une fortune immense, comme l'indique son titre de « Lord », fortune qu'il emploie à aider les gens et à « faire beaucoup de bien » (*ECG*, p. 29). Il est décrit comme étant l'incarnation de la bonté et de la perfection : « On le savait brave à l'excès, entreprenant, chevaleresque, un Fergus du XIX^e siècle, mais bon par-dessus toute chose, meilleur que saint Martin lui-même » (*ECG*, p. 30). Au cours de l'aventure, il fait également preuve de courage moral et physique : il est dévoué, déterminé, passionné et fiable. Il n'y a donc aucun doute : Glenarvan est un homme déjà initié. Il possède déjà assez de qualités pour être parvenu à un niveau supérieur dans la hiérarchie initiatique, ce qui le prédispose à devenir le père initiatique du jeune Robert et, par extension, celui du lecteur.

Cependant, quelles caractéristiques font de Lord Glenarvan un père initiatique et non un simple maître? D'abord, il est le chef de la troupe. Comme Thalcave, c'est précisément ce rôle de *leader* que joue Lord Glenarvan :

Glenarvan, dans les circonstances graves, se montrait à la hauteur de ses infortunes. Il sentait qu'il devait être la force, l'exemple de sa femme et de ses compagnons, lui, l'époux, le chef, prêt d'ailleurs à mourir le premier pour le salut commun quand les circonstances l'exigeraient. (*ECG*, p. 747-48)

Il est le chef de l'expédition, de la troupe et de l'aventure. De plus, le père initiatique est « une sorte de parrain²³⁷ » qui, par ce lien symbolique, guide le novice dans son initiation. C'est par exemple le cas du professeur Lidenbrock qui, en menant Axel au centre de la terre et en le soumettant à des épreuves visant à lui faire surmonter ses peurs, prend en charge le rôle de guide initiatique. De retour à la maison, ils sont liés de manière définitive par leur succès. Dans *Les enfants du capitaine Grant*, on remarque que, même avant le départ d'Écosse, Lord Glenarvan et sa femme se sentent déjà responsables de Mary et Robert Grant et c'est pour cette raison qu'ils

²³⁷ *Ibid.*, p. 78.

entreprennent la mission. Ce lien initiatique entre Glenarvan et Robert est véritablement noué lorsque Robert est soumis au rite d'entrée dans le domaine de la mort, symbolisé par le tremblement de terre qui survient lors de la traversée du Chili. Au moment où Robert manque à l'appel, les liens spéciaux qui unissent Lord Glenarvan et Robert se tissent : à cet instant, Glenarvan se considère pour la première fois comme le « second père » (*ECG*, p. 147) de l'enfant. C'est précisément ce sentiment paternel qui fait en sorte que les hommes de la troupe n'abandonnent pas leur mission pour retrouver Robert; Glenarvan refuse de quitter la scène et il cherche désespérément le corps de l'enfant, même une fois la nuit tombée : « Je ne m'en irai pas! Je ne m'en irai pas! » (*ECG*, p. 149), dit-il. Ajoutons que le père initiatique est, selon Vierende, quelqu'un avec lequel le futur initié gardera des liens spéciaux²³⁸. De retour en Écosse à la fin de l'aventure, Robert deviendra un marin et il partira avec Lord Glenarvan à la conquête du Pacifique. De ce fait, même si Robert a retrouvé son père biologique, son avenir est néanmoins à jamais lié à celui de son père symbolique²³⁹.

II. Épreuves initiatiques et morts symboliques

En plus de se transformer au contact de certains héros, le lecteur peut aussi grandir en surmontant ses peurs. Parmi ces peurs à apprivoiser, les héros verneiens doivent combattre un adversaire de taille : la mort. D'ailleurs, Sylvain Venayre affirme que « la mort frôlée est exaltée par le discours pédagogique sur l'aventure²⁴⁰ », laissant sous-entendre que le contact avec la

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Marcel Moré distingue justement chez Jules Verne le « père naturel » et le « père sublime ». Il soutient que dans les romans de Verne, les héros doivent substituer à leur père naturel un homme qui peut l'instruire du sens de la vie. Marcel Moré, *Le très curieux Jules Verne : le problème du père dans les Voyages extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1960, p. 23-25.

²⁴⁰ Sylvain Venayre, *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne (1850-1940)*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 2002, p. 281.

mort dans les romans permet un certain apprentissage au lecteur. Nous avons préalablement établi que l'idée même du héros devant se mesurer à la mort est fondamentale pour le roman initiatique et que la ou les figures héroïques servent par conséquent de modèle pour le lecteur. Ce point de vue est cohérent avec les visées éducatives du roman d'aventures qui, bien souvent, a comme public cible les jeunes lecteurs.

Avant de passer à l'analyse de la présence du schéma initiatique dans *Les enfants du capitaine Grant*, il est nécessaire de rappeler quelques concepts préalables à l'analyse. Rappelons que Simone Vierende distingue trois types d'initiation : de puberté, héroïque et suprême²⁴¹. En fait, nous verrons au cours de cette analyse que la structure triple des *Enfants du capitaine Grant* progresse selon une hiérarchie initiatique semblable : la première partie du roman, qui raconte le voyage en Amérique du Sud, représente une initiation de puberté, soit celle de Robert Grant; la seconde, celle en Australie, raconte l'initiation héroïque de Jacques Paganel, et la troisième et dernière partie, qui correspond au voyage en Nouvelle-Zélande, raconte cette fois-ci une initiation héroïque collective. Notre analyse suivra par conséquent cette progression afin de bien montrer comment sont présentées deux de ces séquences initiatiques dans le roman.

i. La préparation

Comme mentionné précédemment, le premier à subir une initiation est Robert Grant. En effet, « [p]our avoir le droit d'être admis parmi les adultes, » mentionne Mircea Eliade au sujet des rites initiatiques traditionnels, « l'adolescent doit affronter une série d'épreuves initiatiques [car] c'est grâce à ces rites, et aux révélations qu'ils comportent, qu'il sera reconnu

²⁴¹ Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 57.

comme un membre responsable de la société²⁴² ». En d'autres termes, pour devenir un homme, le novice doit atteindre un certain niveau de maturité. C'est en affrontant certaines épreuves qu'il gagnera cette maturité et qu'il pourra « renaître autre²⁴³ ». Ainsi, Robert entame dans la première partie du roman un long processus qui aura pour but de le former à la vie adulte. Toutefois, avant de pouvoir être initié, le novice doit se préparer aux épreuves qu'il va devoir subir.

D'abord, le rite de la préparation implique que le myste soit séparé du reste des profanes²⁴⁴. L'enfant doit se détacher de sa vie stable et rassurante afin de pouvoir parvenir à maturité. Dans les romans de Jules Verne, la séparation se traduit souvent par un « un départ solennel²⁴⁵ », parfois symbolisé par un départ en bateau, dont Vierendeux affirme qu'il marque « le détachement du monde profane²⁴⁶ ». C'est précisément le cas de Robert Grant qui, au début du roman, laisse l'Écosse, sa terre natale, pour partir à bord du *Duncan* à la recherche de son père. Un second aspect de la préparation est la séparation du jeune myste d'avec le monde féminin dans lequel il a vécu jusqu'à présent²⁴⁷. Pour illustrer la nécessité de la rupture, Bruno Bettelheim se sert d'une métaphore intéressante : il mentionne qu'« il vient un moment où la mère doit “jeter” son enfant à bas de son lit. Cette pénible expérience est inévitable si l'enfant veut acquérir son indépendance. Dès qu'il a été forcé de renoncer à cette symbiose, l'enfant peut commencer à devenir lui-même²⁴⁸ ». L'initiation est un rite angoissant qui demande à l'enfant de devenir indépendant; c'est pour cette raison qu'il doit se défaire de la protection de sa mère et du confort de sa maison. Ainsi, dans les initiations traditionnelles, les femmes et les non-initiés sont

²⁴² Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 12.

²⁴³ Simone Vierendeux, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 23.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

²⁴⁶ *Id.*, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 504.

²⁴⁷ *Id.*, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 21.

²⁴⁸ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 355.

tenus à l'écart du lieu sacré afin que le novice participe exclusivement « à l'existence des hommes²⁴⁹ ». Cette séparation est présente dans *Les enfants du capitaine Grant* lorsque les hommes refusent que Lady Helena et Mary Grant participent à l'expédition en Amérique du Sud. Par conséquent, aucune figure féminine n'est présente lors de l'initiation de Robert Grant²⁵⁰. Dès que cette séparation des femmes est opérée, l'initiation de Robert est enfin entamée. Il entre dans « l'univers adulte masculin²⁵¹ » où il est invité à vivre le voyage dans le monde de la mort, car pénétrer dans un pays inconnu, c'est pénétrer dans le domaine de la mort²⁵².

L'étape initiatique suivante implique l'entrée du garçon dans un lieu sacré, c'est-à-dire le lieu où il vivra son initiation. On sait que les initiations archaïques se déroulent de manière générale dans un lieu marqué par l'absence de civilisation. Dans *Les enfants du capitaine Grant*, le lieu sacré déterminé pour Robert est les Pampas de l'Amérique du Sud, lieu caractérisé par ses plaines désertiques, ses orages, ses animaux sauvages et ses indiens. Cet endroit est symbolique puisqu'en mythologie, « la brousse est le lieu des forces incontrôlées de la nature²⁵³ ». Le lecteur comprend vite que la traversée de l'Amérique du Sud sera le lieu où la « lutte avec les difficultés naturelles allait véritablement commencer » (*ECG*, p. 121). En fait, notre jeune novice subira non une, mais bien quatre morts initiatiques lors de la traversée des déserts et des montagnes de l'Amérique du Sud, chacune d'elle rendue possible par un des quatre éléments de la nature. Nous étudierons alors les épreuves de mises à mort à travers lesquelles passeront les personnages, en plus des symboles de résurrection qui montrent que les néophytes ont accédé à un autre mode d'existence, inaccessible à ceux qui n'ont pas connu la mort symbolique.

²⁴⁹ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 33.

²⁵⁰ Il faut noter que les femmes rejoignent le jeune garçon une fois qu'il est initié et qu'elles participeront aux deux voyages suivants. Elles n'étaient donc absentes que pour son initiation.

²⁵¹ Robert Jaulin, *La mort Sara : l'ordre de la vie ou de la pensée de la mort au Tchad*, Paris, Plon, 1967, p. 248.

²⁵² Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 23.

²⁵³ *Ibid.*, p.19.

ii. La mort par les quatre éléments

La première épreuve de mise à mort initiatique que vit Robert Grant lors de la traversée de la Cordillère des Andes est provoquée par l'air. Avant même que l'événement terrible ne se produise, Glenarvan pressent, grâce à son instinct surhumain, un danger éventuel; on lit que de « secrètes inquiétudes le tenaient dans un état de fatigante insomnie » (*ECG*, p. 141) et qu'il « avait le pressentiment d'un danger prochain » (*ECG*, p. 141). C'est à ce moment qu'un tremblement de terre surprend les voyageurs dans leur sommeil et les entraîne dans une violente chute. Leur réveil est décrit comme une renaissance pour cette raison que « Lord Glenarvan et ses compagnons, ranimés par les soins du major, revinrent peu à peu à la vie » (*ECG*, p. 147). Toutefois, le jeune Robert manque à l'appel et les hommes le croient réellement mort. D'ailleurs, la description donnée à ce sujet ne semble laisser aucun doute sur la situation de Robert; on dit que « [l]'enfant avait trouvé non seulement la mort dans la montagne, mais aussi un tombeau dont la pierre, faite de quelque roc énorme, s'était à jamais refermée sur lui » (*ECG*, p. 149). Le jeune Grant semble donc avoir connu la mort dans la montagne qui est « à la fois tombe et le ventre de la divinité culturelle²⁵⁴ », c'est-à-dire un lieu propice à l'initiation. Néanmoins, si la mort de Robert n'est à ce point pas confirmée, puisqu'il pourrait être enseveli sous les roches, comme le croit Glenarvan qui n'est pas convaincu de la mort de l'enfant, elle semble cette fois l'être quand Paganel aperçoit un condor qui tient « un corps inanimé [...] suspendu et ballotté, celui de Robert Grant » (*ECG*, p. 153). L'oiseau de proie, qui reçoit un « coup de fusil providentiel » (*ECG*, p. 155) tombe des airs avec le corps du jeune Grant. C'est à ce moment que Robert subit sa première mort initiatique, celle par les airs.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 39.

Sa renaissance s'entame au moment où il se réveille : « Il fit un mouvement, il ouvrit les yeux » (*ECG*, p. 95), écrit Jules Verne. Cet épisode de réveil est grandement significatif, car dans les rites initiatiques, « [l]orsque le novice se réveille, il est re-né²⁵⁵ ». Le fait que Robert est « dépouillé de ses vêtements et sa figure baignée d'eau fraîche » (*ECG*, p. 95) indique également sa re-naissance par le fait qu'« il est même dans la situation d'un nouveau-né²⁵⁶ ». Ainsi, lorsque Glenarvan se rend auprès du corps de l'enfant, il remarque aussitôt que le garçon n'est pas mort : « Il vit! Il vit encore! » (*ECG*, p. 156) s'exclame-t-il. Robert Grant est revenu à la vie. Les liens entre les deux personnages s'établissent alors de manière définitive. Ce lien est représenté dans une scène hautement symbolique où Robert, qui revient à la vie, reconnaît Glenarvan comme étant son père : « Il fit un mouvement, il ouvrit les yeux, il regarda, il prononça quelques paroles et ce fut pour dire : "Ah! vous, mylord... mon père!..." » (*ECG*, p. 156). C'est donc à partir de ce moment que Glenarvan devient le père spirituel de Robert et qu'il sera chargé de son enseignement spirituel.

La seconde épreuve de mise à mort que subit Robert est celle par la terre. Cette deuxième mort symbolique prend place dans les Pampas et elle se présente sous la forme d'un troupeau de loups-rouges, des « *aguaras* » (*ECG*, p. 212) affamés, qui vient encercler la hutte où dorment Glenarvan, Thalcave et Robert. Cette fois, c'est Thalcave qui pressent le danger qui menace le trio. Malgré l'avertissement du guide, la situation semble désespérée et la mort certaine, car « trois hommes, si bien armés qu'ils fussent, ne pouvaient lutter avec avantage contre un tel nombre d'animaux » (*ECG*, p. 213). Notons d'ailleurs que le motif de la lutte contre le monstre, ou la bête dévorante, est récurrent dans les romans initiatiques. Le monstre à combattre est, dans ce cas-ci, les loups, animal sauvage par excellence. Ce combat sert de lieu d'apprentissage, dans

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 71.

²⁵⁶ *Ibid.*

le sens où les deux adultes y trouvent matière à enseigner à Robert la façon de devenir courageux. Glenarvan et Thalcave sont conscients de la défaite inévitable, mais ils cherchent tout de même à montrer l'exemple au jeune garçon en affrontant les loups. Quand les bêtes se mettent à attaquer la hutte, Lord Glenarvan remarque que « Robert fit involontairement un pas en arrière » (ECG, p. 212), en signe de peur. Glenarvan demande à trois reprises à l'enfant s'il a peur²⁵⁷. La reprise de cette question met en évidence le désir du père initiatique de montrer à son fils spirituel qu'il doit être courageux face à ses peurs. Cette scène rappelle l'épisode du *Voyage au centre de la terre* où Lidenbrock veut apprendre à Axel à surmonter sa phobie de la hauteur en le faisant monter plusieurs fois le clocher de Vor-Frelsers-Kirk à Copenhague, en le défiant pour l'inciter à prouver sa valeur : « Serais-tu poltron, par hasard? Monte!²⁵⁸ ». À ce moment, les pères initiatiques, soit Glenarvan et Lidenbrock, enseignent aux novices – et au lecteur –, par leur exemple, à être des hommes qui ne reculent pas devant le danger, mais qui, au contraire, l'affrontent bravement.

Contrairement à la première mort de Robert, où ce dernier est sauvé à la fois par Thalcave et par Glenarvan, les rôles sont renversés et c'est Robert qui sauve la vie de ses compagnons. Quand la situation devient désespérée, Glenarvan et Thalcave se disputent pour savoir qui va se sacrifier pour partir à cheval afin d'appâter les loups loin de la hutte. À la surprise de tous, c'est Robert qui, par son courage et son dévouement, surmonte l'épreuve en se portant volontaire. En acceptant le risque de se faire dévorer par les loups, Robert parvient à assurer sa survie et, en même temps, celle de ses compagnons. Encore une fois, Verne met l'accent sur la renaissance du novice : « Ah! mon enfant! [...] Il vit! » (ECG, p. 224), proclame

²⁵⁷ Tout comme l'exemple biblique de Pierre qui renie le Christ trois fois parce que, justement, il a peur d'être mis à mort. Ici, le courage se construit aussi dans l'intertextualité biblique puisque celui qui a renié le Christ trois fois est l'archétype, dans la culture occidentale, du lâche.

²⁵⁸ Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, op. cit., p. 63.

Glenarvan. De son côté, Thalcave remarque non seulement que Robert est en vie, mais qu'il a fait preuve de sang-froid et de courage. Le Patagon, qui parle généralement peu, complimente le garçon « [e]n employant la métaphore indienne qui sert à exprimer le courage : “Ses éperons n'ont pas tremblé!” » (*ECG*, p. 224). Cette mort initiatique met en évidence le fait que Robert est maintenant un homme courageux comme le sont Thalcave et Glenarvan. Il a appris selon l'exemple des deux hommes et il a su devenir brave comme eux.

À partir de ce moment, Robert ne vivra plus d'épreuves de mise à mort individuelle. Les deux autres morts initiatiques en Amérique du Sud seront vécues de manière collective, c'est-à-dire par tous les hommes de l'expédition. Cela étant dit, la troisième mort initiatique que subit Robert, ainsi que le reste de la troupe, est produite par l'eau. Dans les Pampas, les hommes s'aperçoivent d'un changement dans le ciel et dans la consistance du terrain, ce qui pousse Robert à aller voir plus loin ce qui attend la troupe. À sa grande surprise, il voit « un immense troupeau [qui] avait trouvé la mort sous ce sol ébranlé par sa course; des centaines de bœufs venaient de périr ainsi, côté à côté, étouffés dans la vaste fondrière » (*ECG*, p. 252) – une scène macabre que Thalcave considère comme un grave avertissement. Seulement deux heures après cette constatation, une pluie tropicale s'abat sur eux et, avant même que les hommes puissent trouver refuge, une énorme vague déferle sur la plaine. Ce mascaret prend une allure terrifiante et la description qu'en fait Jules Verne, soit « [u]ne vague monstrueuse, haute de quarante pieds [qui] déferla sur les fugitifs avec un bruit épouvantable » (*ECG*, p. 260), lui donne l'allure d'un monstre prêt à engouffrer les voyageurs. L'épisode prend encore une fois la forme d'une véritable lutte contre le monstre. D'ailleurs, le romancier écrit, lorsque la vallée devient un large océan, que la troupe doit entamer une « lutte suprême contre le plus terrible des éléments » (*ECG*, p. 258). Il faut noter qu'ici le monstre n'est pas une bête fauve comme dans la seconde

épreuve initiatique de Robert, mais bien un des quatre éléments de la nature. Les voyageurs sont alors poussés à affronter cette eau qui menace de les engloutir.

Arrêtons-nous un instant sur le symbolisme de l'eau puissante et meurtrière dans les romans initiatiques. Simone Vierne note justement que le motif des « eaux torrentueuses » (*ECG*, p. 262) est un excellent symbole pour représenter la mort initiatique, car « [l]'eau "tue" par excellence : elle dissout, elle abolit toute forme²⁵⁹ ». Vierne affirme, entre autres, que dans le dynamisme du schéma initiatique, il est commun que le symbolisme de l'eau soit présenté sous « la forme de la mer, monstre dévorant, car la mer représente ainsi parfaitement le retour au chaos, à l'incrée²⁶⁰ ». L'eau a alors non seulement le pouvoir de détruire et de tuer, mais elle permet aussi de purifier afin de recommencer à nouveau. Eliade note justement dans son ouvrage *Traité d'histoire des religions*²⁶¹ que le déluge représente cette idée d'abolir par la catastrophe afin de créer une « nouvelle ère [...], dominée par des "hommes nouveaux"²⁶² ». Par conséquent, on peut qualifier cette troisième mort initiatique par l'eau d'un *regressus ad uterum*, parce que les hommes se font engouffrer par une « mère-dévorante²⁶³ ».

Ainsi, lorsque « tous se crurent perdus et voués à cette mort horrible des malheureux abandonnés en mer » (*ECG*, p. 259), Mac Nabbs aperçoit un arbre, apparition providentielle qui sauvera, temporairement, les hommes du *Duncan*. En expliquant la « fonction religieuse de l'arbre²⁶⁴ », Eliade mentionne que celui-ci possède, en initiation, la valeur d'un « lieu sacré²⁶⁵ ».

²⁵⁹ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 45.

²⁶⁰ *Id.*, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 537.

²⁶¹ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1949.

²⁶² *Ibid.*, p. 182.

²⁶³ Simone Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 534.

²⁶⁴ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 230.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 234.

On a donc à faire ici à un « arbre sacré²⁶⁶ », puisque c'est dans cet arbre que nos voyageurs subiront leur quatrième et dernière mort sur le sol sud-américain : l'épreuve du feu.

Quand les hommes croient être sauvés de la noyade, le ciel reprend son apparence menaçante qualifiée par l'auteur de « terrifiant spectacle » (*ECG*, p. 296). Cette fois, le ciel ne s'ouvre pas pour laisser tomber une forte pluie, mais plutôt « un globe enflammé » (*ECG*, p. 297) qui éclate près du refuge des naufragés et qui met l'arbre-refuge en feu. Cette quatrième épreuve de mise à mort semble plus grave que les trois premières dans la mesure où, pour la première fois, tous les hommes, sans aucune exception, se sentent perdus. Dans les trois morts initiatiques précédentes, au moins un des voyageurs gardait une lueur d'espoir. Ici, même Mac Nabbs, « qui ne désespérait pas aisément » (*ECG*, p. 776), croit que la mort est cette fois-ci garantie. Ce profond accablement résonne particulièrement chez le lecteur parce que Jules Verne dépeint avec beaucoup d'attention le désespoir des voyageurs devant la mort qui leur paraît inévitable :

[I]ls se voyaient irrévocablement condamnés au supplice de ces victimes enfermées dans les flancs embrasés d'une divinité hindoue. Enfin, la situation ne fut plus tenable, et de deux morts, il fallut choisir la moins cruelle. « À l'eau ! » cria Glenarvan. [...] Et le pied de l'arbre apparut entouré des plus redoutables animaux de l'ordre des sauriens. [...] À cette vue, les malheureux se sentirent perdus. Une mort épouvantable leur était réservée, qu'ils dussent périr dévorés par les flammes ou par les dents des caïmans. Et l'on entendit le major lui-même, d'une voix calme dire : « Il se pourrait bien que ce fût la fin de la fin ». Il est des circonstances où l'homme est impuissant à lutter, et dans lesquelles les éléments déchaînés ne peuvent être combattus que par d'autres éléments. Glenarvan, d'un œil hagard, regardait le feu et l'eau ligüés contre lui, ne sachant quel secours demander au Ciel. (*ECG*, p. 298-99)

Même s'il peut sembler funèbre, ce grand découragement est pourtant nécessaire. C'est pendant ces sombres moments de profond désespoir que l'homme peut ainsi entamer le processus de sa renaissance. Comme le dit si bien Joseph Campbell, « *at the bottom of the abyss comes the voice of salvation. The black moment is the moment when the real message of transformation is going*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 231.

*to come. At the darkest moment comes the light*²⁶⁷ ». C'est à ce moment précis que se manifeste une force supérieure qui vient sauver les hommes : l'arbre se brise et dévale jusqu'à la rive où les hommes rencontrent Thalcave, comme si le Patagon attendait leur arrivée.

À ce moment, lorsque les hommes mettent enfin le pied au sol, Thalcave proclame l'initiation complétée. Il affirme à Robert : « Et maintenant va, [...] tu es un homme! » (*ECG*, p. 312). Cette phrase remplie de signification confirme le changement ontologique opéré chez Robert. Eliade indique qu'à la fin de ses épreuves, « le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu *autre*²⁶⁸ ». C'est précisément le cas du jeune Grant qui a su affronter la mort, qui a prouvé son courage et qui est, en conséquence, passé à un nouveau stade d'existence. Dès lors, Robert sera considéré par les autres membres de l'expédition comme leur égal : il est devenu fort, courageux et savant comme eux. Il ne se fera plus traiter comme un enfant et il aura droit aux mêmes informations que les autres, notamment lorsque Paganel affirme que « Robert a montré qu'il était un homme, et [qu'il] le traite en homme, en ne lui cachant pas la vérité » (*ECG*, p. 697). Le jeune lecteur qui voit Robert grandir est donc invité à faire de même, c'est-à-dire à ne pas reculer devant les épreuves, mais à les affronter bravement.

Toutefois, si l'initiation de Robert est réussie, le projet de trouver Harry Grant, lui, a échoué; il n'est pas en Amérique du Sud. Les voyageurs repartent alors en direction de l'Australie, ce qui marque le début de la seconde partie du roman. Au sujet du voyage initiatique, Vierre mentionne que les voyages du novice sont réglés par une orientation géographique

²⁶⁷ « [A]u fond de l'abîme se trouve la voix du salut. Le moment le plus noir est celui où viendra le vrai message de la transformation. Au moment le plus sombre vient la lumière » (c'est moi qui traduis.) Joseph Campbell, *The Power of Myth*, New York, Doubleday, 1991 [1988], p. 39.

²⁶⁸ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 12.

précise²⁶⁹. C'est précisément le cas du voyage de nos héros, car le *Duncan* suit scrupuleusement le 37^e parallèle et navigue toujours vers l'est. L'est est d'ailleurs une donnée importante qui réapparaît à maintes reprises dans le livre. Paganel affirme au début du premier voyage que les voyageurs « marcheron[t] dans l'est, et s'il le faut, jusqu'au soleil! » (*ECG*, p. 176). Plus le voyage avance, plus les héros se transforment, se perfectionnent et se rapprochent du Sacré. Ils suivent toujours la lumière, c'est-à-dire la perfection spirituelle.

iii. La lutte contre la cruauté humaine : les criminels australiens

Si la première partie met en scène l'initiation d'un enfant, la seconde partie des *Enfants du capitaine Grant*, celle qui se déroule sur le continent australien, est la moins dramatique sur le plan de la mort et de la renaissance. Néanmoins, elle est riche sur le plan symbolique puisqu'elle présente les changements profonds qui s'opèrent chez les personnages, particulièrement chez Paganel. C'est aussi une partie qui permet aux lecteurs de s'identifier davantage aux héros, dans la mesure où ces derniers se mettent à affronter le mal, un genre de combat qui n'était guère présent lors du voyage en Amérique du Sud. Or, cette identification du lecteur est possible parce que, selon Bettelheim, l'enfant imagine qu'il partage toutes les souffrances du héros et qu'il triomphe avec lui au moment où la vertu l'emporte sur le mal. L'enfant accomplit donc tout seul cette identification, et « les luttes intérieures et extérieures du héros impriment en lui le sens moral²⁷⁰ ». Puisque le voyage en Australie traite de ce combat entre le bien et le mal, le lecteur peut s'identifier davantage aux héros et apprendre de ceux-ci.

Les personnages des *Enfants du capitaine Grant* entrent dans le domaine de la mort à partir du moment où ils apprennent la tragédie du Railway. Guidés par Ayrtton, le quartier-maître

²⁶⁹ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 16.

²⁷⁰ Bruno Bettelheim, *Psychoanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 20.

du *Brittania* rencontré chez l'irlandais Paddy O'Moore (*ECG*, p. 398), les voyageurs sont témoins d'un déraillement qui cause la mort de plusieurs personnes. La gravité de la situation empire lorsqu'on détermine que l'accident est le résultat d'un crime (*ECG*, p. 476). Cet incident nous permet de comprendre que la lutte préalablement entamée sur le territoire australien n'a rien à voir avec les animaux monstrueux et autres éléments naturels terrifiants de l'Amérique du Sud. Cette fois, le monstre, c'est la cruauté humaine, incarnée par le criminel Ben Joyce, que nous connaissons sous le nom d'Ayrton. Ben Joyce et sa bande deviennent le réel danger qui menace les voyageurs sur le territoire australien, plus encore que les indigènes que l'on décrit comme étant sauvages, mais également « timides et abrutis » (*ECG*, p. 660) et qui se trouveraient « au dernier échelon de l'intelligence humaine » (*ECG*, p. 357). Un fort contraste se crée alors entre la description de ces indigènes, qui ne représentent aucun danger pour la troupe, et les criminels dont nous apprenons qu'ils « sont au nombre de vingt-neuf [et] commandés par un certain Ben Joyce, malfaiteur de la plus dangereuse espèce » (*ECG*, p. 520). La lutte s'engage de manière définitive entre les voyageurs et le monstre humain, Ayrton, lorsque Mac Nabbs révèle la vraie identité de celui-ci. À ce moment, Ayrton décide d'attaquer les voyageurs : « Sa main tenait un revolver. Une détonation éclata. Glenarvan tomba frappé d'une balle » (*ECG*, p. 589). Peu de temps après, c'est Mulrady qui se fera attaquer par la troupe de criminels et qui sera laissé pour mort dans la forêt. Quand les compagnons le trouvent à moitié mort, « ils sent[ent] leurs mains se mouiller de sang. [...] C'était un coup de poignard que le malheureux avait au flanc droit » (*ECG*, p. 609). Même si Mulrady et Glenarvan ne meurent pas, ils seront affaiblis pendant toute la traversée du continent. Ainsi, cette lutte est moins significative sur le plan symbolique que les deux premières, mais on arrive tout de même à dégager l'interprétation initiatique de la lutte

entre les héros et les bandits, parce que ces hommes sont malgré tout une menace de mort pour nos voyageurs.

Le résultat final de cette lutte collective se révèle négatif : le combat contre le monstre est perdu. Deux hommes sont blessés et la seconde partie du roman se conclut par la prise du *Duncan* par Ayrton, laissant les voyageurs sans moyen de transport pour retourner à la maison. Cependant, même si la lutte contre Ayrton est un échec, la seconde partie du roman est fort intéressante sur le plan du développement du personnage de Paganel. Une scène particulièrement curieuse montre que le géographe est en train de vivre un processus de transformation ontologique. Cet épisode, qui semble à la première lecture un peu étrange et hors contexte, se déroule un soir lorsque Paganel est incapable de trouver le sommeil et se met par conséquent à observer le ciel. Le fait même que Paganel reste éveillé est représentatif, car, selon Eliade, « rester éveillé veut dire qu'on est conscient, présent, au monde, responsable²⁷¹ ». Le savant se met à « lire dans ce grand livre du firmament toujours ouvert et si intéressant pour qui sait le comprendre » (*ECG*, p. 541), ce qui l'entraîne dans de profondes « méditations astronomiques » (*ECG*, p. 541). Nous savons qu'un des buts des rites initiatiques primitifs est l'accès à la Connaissance. Dans les mythes antiques, le héros descend aux Enfers pour acquérir la sagesse ou obtenir des connaissances secrètes²⁷². L'initié est alors celui qui a connaissance des mythes secrets de sa tribu et possède un savoir relatif à « la science et la technique [qui] sont des secrets aux yeux des profanes²⁷³ ». Cette métaphore de la lecture du ciel nous fait comprendre que Paganel est en cours d'initiation, puisqu'il possède maintenant la clé qui lui permet de savoir ce que le commun des mortels n'a pas la capacité de comprendre.

²⁷¹ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 47.

²⁷² *Ibid.*, p. 138.

²⁷³ Simone Vierre, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 457.

Un second élément qui nous indique que Paganel est en train de subir une initiation héroïque est lorsqu'il entend des airs de piano. Au moment où le géographe contemple le ciel, il entend les sons d'un piano en plein désert : c'est le *Don Giovanni*²⁷⁴ de Mozart (1756-1791). Il passe alors la nuit à écouter « cette sublime inspiration du maître » (*ECG*, p. 542) et quand les autres hommes se réveillent, Wilson trouve Paganel « plongé dans une rêverie profonde » (*ECG*, p. 542). Cette rêverie est très symbolique dans la mesure où, dans les sociétés traditionnelles, le rêve représente « l'accès au monde de l'au-delà²⁷⁵ » et se traduit par « une perte de la conscience, obtenue souvent par des pratiques ascétiques qui provoquent rêves et visions, en abolissant la personnalité première du novice par l'extase, la transe, la pseudo-inconscience²⁷⁶ ». Cet état représente alors l'accès à une autre sphère d'existence. Par ailleurs, le géographe entend le jour suivant une pièce de Wagner²⁷⁷ (1813-1883). Ce n'est pas par hasard que ces deux musiciens se trouvent dans le roman parce qu'ils sont tous deux admirés par Jules Verne et ils développent dans leurs œuvres des thèmes initiatiques²⁷⁸. On peut se demander alors s'il y a là un message adressé aux lecteurs « initiés »? À partir de cet épisode, nous observons que Paganel entame sa transformation. Celui qui était si distrait et parleur²⁷⁹ devient peu à peu songeur et muet :

²⁷⁴ *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart est un opéra en deux actes qui a été joué pour la première fois le 29 octobre 1787 à Prague. Selon le *Larousse*, *Don Giovanni* est, avec *La Flûte enchantée*, l'opéra qui eut le plus d'influence sur les compositeurs et les auteurs romantiques. Le Don Juan de Mozart est considéré comme étant un « héros romantique en quête d'absolu et revendiquant son droit jusque devant la mort ». « Don Giovanni », *Larousse* [en ligne], http://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Don_Giovanni/116871 (consulté le 20 mars 2014).

²⁷⁵ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 24.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ Richard Wagner est un compositeur allemand du XIX^e siècle. On dit que son œuvre « réintègre l'homme et la vie dans l'élan cosmique qui les emporte », une thématique purement romantique, mais aussi profondément mythique. « Le romantisme en musique », *Larousse* [en ligne], http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_romantisme_en_musique/185881 (consulté le 20 mars 2014).

²⁷⁸ Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 30.

²⁷⁹ On dit au sujet de Paganel au début du roman « qu'il eût encore parlé, on le sentait parleur, et distrait surtout, à la façon des gens qui ne voient pas ce qu'ils regardent, et qui n'entendent pas ce qu'ils écoutent » (*ECG*, p. 35).

« Parlez pour vous! dit le major. Il n'y a qu'un homme distrait qui puisse traverser une chaîne de montagnes sans s'en douter.

– Distract! s'écria Paganel. Mais je ne suis plus distrait. Je m'en rapporte à ces dames. Depuis que j'ai mis le pied sur le continent, n'ai-je pas tenu ma promesse? Ai-je commis une seule distraction? A-t-on une erreur à me reprocher?

– Aucune, monsieur Paganel, dit Mary Grant. » (*ECG*, p. 559)

Le romancier prend le temps de mentionner à plusieurs reprises que le géographe n'est plus le même qu'au début de l'aventure. Par exemple, Verne souligne qu'on « sentait que le géographe voulait et ne voulait pas parler » (*ECG*, p. 644). Ce n'est alors pas surprenant qu'à la fin de la traversée australienne, Paganel découvre une troisième interprétation du document qui envoie le *Duncan* en Nouvelle-Zélande. Mais, cette fois, au lieu de proclamer sa découverte comme il l'avait fait les deux premières fois, le savant ne fait part de son hypothèse à personne. Les voyageurs se rendent alors en Nouvelle-Zélande dans le but de retourner en Écosse.

iv. La lutte contre le cannibalisme

La Providence, et non le hasard, les conduit à l'épreuve ultime. Ce n'est que lorsque les personnages auront accompli les « petites » épreuves qu'il leur sera permis d'affronter la plus dure : les Maoris et le cannibalisme. La troisième partie du roman est celle qui comporte le sens initiatique le plus net pour cette raison qu'elle marque la dernière étape de l'initiation des voyageurs, d'une part, et qu'elle est aussi la plus violente, d'autre part. C'est enfin en Nouvelle-Zélande que les voyageurs auront à faire face aux anthropophages néo-zélandais tant redoutés depuis le départ du voyage. En attendant de repartir en Écosse, la troupe se fait capturer par les Maoris. Ils se font amener à la source du fleuve Waikoto, un lieu sacré puisqu'il est l'objet d'une forte « vénération des indigènes » (*ECG*, p. 750). Cette source, soit le lac Topo, « un gouffre

insondable » (*ECG*, p. 759) interdit « aux profanes Européens » (*ECG*, p. 750), sera le lieu où ils feront l'expérience d'une réelle « entrée dans le domaine de la mort²⁸⁰ » :

En y arrivant, les captifs furent horriblement impressionnés à la vue des têtes qui ornaient les poteaux de la seconde enceinte. Lady Helena et Mary Grant détournaient les yeux avec plus de dégoût encore que d'épouvante. Ces têtes avaient appartenu aux chefs ennemis tombés dans les combats, dont les corps servirent de nourriture aux vainqueurs. [...] En effet, l'œil des chefs est dévoré; la tête, préparée à la manière indigène, vidée de sa cervelle et dénudée de tout épiderme, le nez maintenu par de petites planchettes, les narines bourrées de phormium, la bouche et les paupières cousues, est mise au four et soumise à une fumigation de trente heures. (*ECG*, p. 762)

C'est dans ce camp rempli de membres humains, ce « lieu sacré » (*ECG*, p. 767), que Lord Glenarvan, sa femme, les hommes du *Duncan* et les enfants Grant seront prisonniers des Maoris et où ils descendront symboliquement en Enfer²⁸¹ pour vivre un réel séjour parmi les morts. Toutefois, Robert et Paganel seront séparés du groupe et ne seront pas témoins des atrocités cannibales.

L'horreur de la mort initiatique s'accroît du moment où les voyageurs sont eux-mêmes condamnés à mort. Avant de mourir, la troupe est forcée de regarder le rituel des funérailles du chef Kara-Tété qui a été tué par Glenarvan. La cérémonie est cruelle dans la mesure où la femme du chef ainsi que ses serviteurs sont sacrifiés pour rejoindre le mort dans sa tombe. Ce rituel sanglant, qui place « les victimes sur le sol, au milieu d'une mare de sang » (*ECG*, p. 781), en déclenche un encore plus sauvage et violent : c'est « le signal d'une épouvantable scène de cannibalisme » (*ECG*, p. 781-82). L'anthropophagie est réalisée sous les yeux des prisonniers alors même que les Écossais savent que c'est le même sort qui les attend le jour suivant. Cependant, grâce à Robert, que tous croyaient mort, les prisonniers réussissent à échapper à leur mort en se sauvant vers les montagnes, le second lieu sacré. Leur évasion marque ainsi le début de leur renaissance, symbolisée par le lever du jour :

²⁸⁰ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 23.

²⁸¹ Nous étudierons plus en profondeur la puissance symbolique de cette scène macabre sur la conscience des lecteurs dans la troisième partie de ce chapitre.

Vers cinq heures, le jour commença à poindre. Des nuances bleuâtres marbraient les hautes bandes de nuages. Les brumeux sommets se dégageaient des vapeurs matinales. L'astre du jour ne devait pas tarder à paraître, et ce soleil, au lieu de donner le signal du supplice, allait, au contraire, signaler la fuite des condamnés. [...] [L]'absence [de Paganel] faisait une ombre noire à leur bonheur. Cependant, ils se dirigeaient vers l'est, autant que possible, et s'avançaient au-devant d'une magnifique aurore. [...] Plus tard, ils verraient à sortir de ce monstrueux labyrinthe²⁸². Enfin le soleil parut, et il envoya ses premiers rayons au-devant des fugitifs (*ECG*, p. 797-99).

Se dirigeant toujours vers l'est, Glenarvan et ses compagnons sont guidés par le soleil, un symbole de renaissance et de vie qui s'oppose aux ténèbres du camp maori. Ce soleil les guide jusqu'à la montagne Maunganamu où ils pourront enfin assurer leur survie, car « le mont était tabou, et, par sa consécration, il échappait à l'envahissement des superstitieux sauvages » (*ECG*, p. 804). Il est intéressant de mentionner que Simone Vierge considère la montagne comme un symbole de « voyage dans l'au-delà²⁸³ », car, selon elle, « la montagne est [...] axe du monde²⁸⁴ ». L'ascension de la montagne sacrée dans *Les enfants du capitaine Grant* équivaut alors à « l'accès au Ciel²⁸⁵ », puisque c'est en ce lieu que les personnages réussiront enfin à entrer en contact avec le sacré, ce qui leur permettra d'atteindre un nouveau stade d'existence, surtout pour Paganel. Cette recherche s'apparente à une quête qui n'est pas sans rappeler le rôle joué par le centre de la terre dans le deuxième roman des *Voyages extraordinaires*.

C'est aussi dans cette montagne sacrée que la troupe retrouve le géographe disparu. Les voyageurs vont d'abord le prendre pour un Oudoupa zélandais ce qui, sur le plan symbolique, montre bien que Paganel est profondément transformé autant physiquement que mentalement :

Alors, chacun voulut connaître les aventures du géographe. Chose bizarre, et retenue singulière chez un homme si prolixe, il fallut, pour ainsi dire, lui arracher les paroles de la bouche. Lui qui aimait tant à conter, il ne répondit que d'une manière évasive aux questions de ses amis. « On m'a changé mon Paganel »,

²⁸² Le labyrinthe est un symbole mythique et initiatique très puissant. Il est présent à maintes reprises dans le roman, notamment après le voyage en Amérique du Sud quand le *Duncan* se dirige vers l'Australie. Jules Verne écrit à ce sujet que les voyageurs « venaient de ressaisir le fil de ce labyrinthe dans lequel ils se croyaient à jamais égarés » (*ECG*, p. 279). Le fil d'Ariane est une forte évocation pour représenter la vérité du message à déchiffrer que poursuivent les voyageurs à travers plusieurs continents.

²⁸³ Simone Vierge, *Rite, roman, initiation, op. cit.*, p. 23.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁸⁵ *Ibid.*

pensait Mac Nabbs. En effet, la physionomie du digne savant n'était plus la même. Il s'enveloppait sévèrement dans son vaste châle de phormium, et semblait éviter les regards trop curieux. Ses manières embarrassées, lorsqu'il était question de lui, n'échappèrent à personne, mais, par discrétion, personne ne parut les remarquer. (ECG, p. 805)

Chacun des membres de l'expédition remarque la transformation qui a eu lieu chez le savant. Son séjour dans la montagne parmi les Maoris l'a ontologiquement changé et il n'est plus le même homme qu'il était au début du voyage. En plus de sa transformation physique et émotive, nous pouvons aussi constater que Paganel s'est rapproché du sacré, parce qu'il manipule le sol afin de contrôler un volcan²⁸⁶ dans le but de convaincre les Maoris que les prisonniers ont « été victimes de [leur] profanation, que le courroux céleste [les] a frappés, en un mot, qu'[ils sont] morts et d'une mort terrible » (ECG, p. 817). Or, pour convaincre les Maoris de leur mort, les voyageurs déclenchent une éruption volcanique et font semblant d'être dévorés par les flammes. Cette scène de mort initiatique est sans aucun doute la plus dramatique et symboliquement puissante de tout le roman. Ce symbole de renaissance est un procédé plus d'une fois employé par Jules Verne, notamment dans *Voyage au centre de la terre* où les trois hommes sont expulsés violemment du centre de la terre par un volcan en éruption. Toutefois, dans *Les enfants du capitaine Grant*, les personnages « disparaîtront spirituellement » (ECG, p. 817) dans le tombeau de Kara-Tété pour quatre à cinq jours. L'anthropologue Edwin James écrit justement que la tombe est une « porte ouverte vers cette autre vie qui commence outre-tombe²⁸⁷ ». Le tombeau est alors un lieu qui permet la mort et la renaissance symbolique. Glenarvan identifie d'ailleurs cette expérience comme une renaissance : « Notre stratagème a réussi! Ma chère Helena, mes braves compagnons, nous voilà morts, nous voilà enterrés! Mais ce soir, à la nuit, nous ressusciterons, nous quitterons notre tombeau, nous fuirons ces barbares peuplades! »

²⁸⁶ Puisque « le feu est toujours lié à une puissance magique », Paganel a en effet maintenant accès à une part du sacré. *Id.*, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 566.

²⁸⁷ Edwin O. James, *La religion préhistorique*, Paris, Payot, 1959, p. 25-26.

(ECG, p. 825) Cette renaissance finale marque la fin de leur initiation : la mort et la renaissance du groupe ont été effectuées avec succès pendant leur séjour dans la montagne sacrée et chacun d'eux a effectué un retour à la vie qui l'a changé durablement.

Ainsi, le reste du roman sert à illustrer cette transformation qu'ont subie les héros. Les derniers chapitres du roman présentent un portrait de nos voyageurs qui est radicalement différent de celui du début du livre. Par exemple, lorsque Harry Grant est enfin retrouvé, ce dernier ne reconnaît pas son propre fils tant il a changé : « Comme il a grandi! C'est un homme! » (ECG, p. 890). De plus, les dernières pages du roman nous présentent Robert comme un marin à l'image de John Mangles, le nouveau capitaine du *Duncan*. Robert partira avec lui, son père et Lord Glenarvan pour continuer la mission d'Harry Grant, soit la fondation d'une colonie écossaise dans le Pacifique (ECG, p. 909). Sa transformation est alors reconnue par la société et il assure « la succession de [son] père initiatique, dans un futur plus ou moins lointain²⁸⁸ » comme le font habituellement les novices des romans initiatiques. Robert Jaulin postule que l'« initiation sort les hommes de l'enfance, les forme et détermine leur appartenance à un groupe social²⁸⁹ » et c'est précisément ce qu'a vécu Robert Grant. Pareillement à Axel dans *Voyage au centre de la terre*, Robert est, à la fin de l'aventure, devenu un homme et il s'insère dans la société en tant que marin. Le processus d'éducation et de transformation a fait de lui quelqu'un qui souhaite découvrir le monde *via* l'aventure maritime.

Robert Grant n'est cependant pas le seul à être présenté comme étant transformé. Selon Eliade, une autre façon de percevoir la réussite de la transformation d'un individu est le mariage²⁹⁰. Nous avons déjà mentionné plus tôt dans la partie théorique de cette thèse que le

²⁸⁸ Simone Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 411.

²⁸⁹ Robert Jaulin, *La mort Sara*, op. cit., p. 257.

²⁹⁰ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 99-101.

mariage sert, dans plusieurs sociétés traditionnelles, de symbole de reconnaissance de la transformation sociale d'un individu. Ce dénouement, également employé en littérature, est un moyen, selon Jean-Yves Tadié, de montrer que les personnages ont changé²⁹¹. Comme dans les contes de fées²⁹², Jules Verne se sert souvent de ce procédé à la fin de ses romans pour insister sur la transformation de ses héros : suite et grâce à leur renaissance, Axel promet d'épouser Graüben, sa fiancée, à son retour à la maison²⁹³ et Phileas Fogg épouse Mrs Aouda dans *Le tour du monde en quatre-vingts jours*²⁹⁴. Tout comme ces romans, *Les enfants du capitaine Grant* se termine par une série de mariages : Mary Grant épouse John Mangles; une nouvelle vie s'annonce donc pour la jeune fille qui est maintenant devenue une jeune femme et une épouse, et Paganel épouse pour sa part la cousine de Mac Nabbs, Miss Arabella (*ECG*, p. 907). On voit bien ainsi que Paganel a subi une série d'épreuves initiatiques qui lui ont permis à la fois d'entrer en contact avec le sacré, mais aussi de s'insérer dans le monde adulte par le rite du mariage.

Notons aussi qu'à la fin du roman, nous apprenons que pendant ses trois jours de captivité chez les Maoris, Paganel a été tatoué, « mais tatoué des pieds aux épaules, et [qu']il portait sur sa poitrine l'image d'un kiwi héraldique, aux ailes éployées, qui lui mordait le cœur » (*ECG*, p. 909). Cette information peut à première vue sembler purement burlesque, mais, si l'on étudie la symbolique derrière cette pratique, nous comprenons l'importance de ce rituel pour les sociétés traditionnelles. D'ailleurs, Jules Verne prend soin de renseigner ses lecteurs à ce sujet :

²⁹¹ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadridge », 1996 [1982], p. 10.

²⁹² Les contes de fées se terminent très souvent par un mariage. On peut notamment citer *Peau d'âne* et *Cendrillon* de Charles Perrault. C'est un dénouement typique pour terminer le conte avec une fin heureuse, mais aussi pour marquer la transformation des personnages.

²⁹³ Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, *op. cit.*, p. 303

²⁹⁴ *Id.*, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 2000 [1873], p. 301.

Le tatouage, le « moko » des Néo-Zélandais, est une haute marque de distinction. Celui-là seul est digne de ces paraphes honorifiques qui a figuré vaillamment dans quelques combats. [...] Quelques-uns subissent jusqu'à cinq fois l'opération fort douloureuse du moko. Plus on est illustre, plus on est « illustré » dans ce pays de la Nouvelle-Zélande. [...] [P]our avoir le droit de les porter, ils ont dû faire preuve d'un courage personnel extraordinaire. (ECG, p. 745-46)

Comme Verne, Eliade considère le tatouage comme un genre de « mutilations initiatiques²⁹⁵ » qui marquent un changement physique chez un individu. Nous comprenons alors que les tatouages de Paganel symbolisent son accession à un plus haut grade initiatique, le grade héroïque, sans avoir réussi à atteindre le stade suprême. À ce sujet, il est important de mentionner que Paganel n'a pas été capable de déchiffrer le document. Le capitaine Grant a été retrouvé sur l'île Maria-Thérèse par hasard et non grâce aux hommes de l'expédition. Néanmoins, selon Joseph Campbell, « *[o]nly geniuses capable of the highest realization can support the full revelation*²⁹⁶ » et dans le groupe, l'ensemble des personnages reste seulement sur le seuil. En littérature, les retrouvailles du père sont un symbole puissant qui indique que l'enfant a délaissé le stade de l'enfance, souvent caractérisé par la douceur et la protection de la mère, pour ainsi entrer dans la sphère des responsabilités et de la virilité que représente le père²⁹⁷. Ainsi, puisqu'il existe souvent « une équivalence entre le Sacré et le Père²⁹⁸ », les personnages doivent avoir atteint le stade suprême afin de pouvoir découvrir le lieu du Capitaine Grant, qui incarne la figure par excellence du père. Seul un initié du plus haut degré pourrait déchiffrer le message de la mer. Paganel s'en approche, mais il n'a pas encore atteint un degré de sacré suffisant pour pouvoir pleinement trouver la clé du mystère. Le *Duncan* croise seulement le « rocher perdu en plein océan pacifique » (ECG, p. 876) parce qu'il a été choisi comme lieu d'expiation pour Ayrton et non parce qu'il est identifié comme lieu potentiel du naufrage. Bref, tous ces éléments

²⁹⁵ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 54.

²⁹⁶ « Seulement les génies capables de la réalisation la plus élevée peuvent supporter la pleine révélation » (c'est moi qui traduis.) Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, op. cit., p. 97.

²⁹⁷ Simone Vierre, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 82.

²⁹⁸ *Ibid.*

nous permettent enfin de soutenir que Paganel a subi une initiation de nature héroïque et non suprême.

Une question persiste toutefois : est-ce que Lord Glenarvan a réellement été transformé par l'aventure? Nous pourrions soutenir qu'il n'a pas subi d'initiation parce qu'il frôlait déjà la perfection au début du roman et qu'il ne semble pas radicalement différent à la fin. Certains passages laissent néanmoins penser qu'il a été marqué par les événements vécus. À la fin du voyage en Nouvelle-Zélande, on s'aperçoit que Glenarvan n'est plus tout à fait le même; il « allait seul, songeant, à mesure qu'il s'approchait de la côte, au *Duncan* et à son équipage. [...] Cette horrible image ne le quittait pas » (*ECG*, p. 833). Matthieu Letourneux mentionne d'ailleurs que le contact de l'homme civilisé avec la sauvagerie dans le roman d'aventures engendre souvent une transformation néfaste chez le héros :

Les exploits qu'il lui faut accomplir ont en général un caractère primitif et mettent à l'épreuve ce qu'il y a d'instinctif en lui : il doit résister à la fatigue, à la faim, à la soif, au froid, à la chaleur, venir à bout d'adversaires issus de la nature (catastrophes, bêtes sauvages, « tribus primitives »). Certes, c'est toujours l'homme civilisé qui triomphe, mais l'épreuve a mis en évidence une faille en lui; le héros ressort transformé de sa rencontre avec l'autre : il a eu l'occasion, au cours du récit, de découvrir en lui-même une part de sauvagerie²⁹⁹.

C'est précisément le cas de Glenarvan qui a connu la misère et la mort, et qui a même tué un homme; un gouffre s'est par conséquent creusé en lui. Un second passage nous indique que l'Écossais est ressorti transformé de manière plutôt négative de ce voyage. Lors du retour à bord du *Duncan*, les membres de l'équipage sont frappés par la transformation physique des voyageurs :

[À] la vue de Glenarvan, de ses compagnons, les vêtements en lambeaux, les traits hâves et portant la marque de souffrances horribles, l'équipage du yacht interrompt ses démonstrations. C'était des spectres qui venaient à bord, et non ces voyageurs hardis et brillants, que, trois mois auparavant, l'espoir entraînait sur les traces des naufragés. Le hasard, le hasard³⁰⁰ seul les ramenait à ce navire qu'ils ne s'attendaient plus à revoir! Et dans quel triste état de consommation et de faiblesse! (*ECG*, p. 842)

²⁹⁹ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, op. cit., p. 21.

³⁰⁰ Mais est-ce que le hasard existe réellement dans l'univers romanesque? Nous soutenons que dans l'univers de Jules Verne, où tout a un sens, le hasard est toujours providentiel; tout est lié au destin, à une volonté supérieure. Les

Eliade note que l'assimilation des initiés au spectre est une démarche typique des rites de puberté africains, océaniens et américains. Il affirme que dans ces sociétés traditionnelles, la mort initiatique est souvent symbolisée par la perte de la connaissance, par l'enterrement, l'oubli du passé et l'assimilation des novices aux spectres³⁰¹. Verne écrit pour sa part que « [c]es courageux voyageurs oubliaient le passé, oubliaient l'avenir, pour ne songer qu'au présent » (*ECG*, p. 825). Ainsi, sur le plan symbolique, il est possible d'affirmer que même Glenarvan a été transformé en cours de route et qu'il est ressorti sensiblement différent de son aventure. Cependant, cette initiation serait plutôt une initiation à la sauvagerie, à ce côté sombre à l'intérieur de lui.

Le roman se termine alors exactement comme l'explique Joseph Campbell : lorsque l'enfant délaisse la sphère maternelle, il passe « *spiritually, into the sphere of the father – who becomes, for his son, the sign of the future task, and for his daughter, of the future husband*³⁰² ». Les enfants retrouvent leur père et ils gagnent par conséquent symboliquement accès au monde des adultes. Il est maintenant évident que l'aventure a transformé les héros pour cette raison que la mort symbolique s'est bel et bien réalisée et que « la vie nouvelle avec toute sa beauté et sa richesse s'offrant devant eux est pour ceux-ci un signe d'une maturité autre³⁰³ ». La majorité des personnages reviennent à la maison avec une nouvelle mission et un nouveau statut social. À leur image, le lecteur modèle gagne lui aussi un nouveau sens à sa vie, car il a été inspiré par les exploits de ses héros préférés. Didier Lafargue souligne que cette renaissance est un « brillant

coïncidences s'accumulent alors de manière impossible et invraisemblable et tout arrive pour une raison. Rien n'est gratuit.

³⁰¹ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 79.

³⁰² « [S]pirituellement, dans la sphère du père – qui devient, pour son fils, le symbole de ses tâches futures, et pour sa fille, celle de son futur époux » (c'est moi qui traduis.) Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, op. cit., p. 115.

³⁰³ Didier Lafargue, « La mort chez Jules Verne, confrontation avec notre fond obscur et renaissance de l'âme », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 174, août 2010, p. 55.

modèle pour les lecteurs de leur Odyssée³⁰⁴ », parce que ces histoires enrichissent la conscience du lecteur qui vit, par l'entremise de ses héros préférés, l'aventure.

III. Entrées dans le domaine de la mort et initiation par la peur

Pour que le lecteur soit transformé par le roman, il faut que l'histoire l'ait réellement affecté. Pour ce faire, le lecteur doit être confronté à ses plus grandes peurs. Or, il y a toujours quelque chose d'inquiétant dans le roman d'aventures. Ce dernier propose aux personnages, et par extension aux lecteurs, d'entrer dans une zone d'inconfort. Éprouver cet inconfort fait d'ailleurs partie du processus d'apprentissage qu'est le roman initiatique. Comme l'affirme Mircea Eliade, aux yeux du primitif, cette « terrible expérience d'angoisse est indispensable à la naissance d'un homme nouveau. Pas d'initiation possible sans agonie³⁰⁵ ». Autrement dit, la peur est nécessaire à la transformation. Que ce soit par l'entremise de bêtes, de tempêtes, de personnages malveillants ou d'un lieu sauvage, le héros d'un roman initiatique doit toujours affronter directement ses peurs, dont la plus grande est celle de la mort. C'est précisément cette confrontation qui permettra la renaissance du novice et, peu à peu, l'initiation du lecteur. Pour les enfants, la peur peut être formatrice du moment où elle est apprivoisée et surmontée. Dans *Les enfants du capitaine Grant*, la peur prend diverses figures. La présente partie cherchera à analyser la violence et la peur présentes dans *Les enfants du Capitaine Grant* dans le but de montrer ce que cette violence peut apporter au lecteur. En analysant la construction de la peur et de la violence, le lieu, ainsi que les thématiques abordées, il sera possible de déterminer l'effet possible de la peur et de la représentation de la mort sur le lecteur, ainsi que ce que le niveau de violence révèle du lectorat cible.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1957, p. 67.

i. La construction de la peur et de la violence

D'abord, la peur et la violence dans *Les enfants du capitaine Grant* sont construites, comme l'était l'initiation, sur une progression en crescendo. Chaque partie du roman présente une peur qui est de plus en plus grave, plus menaçante, plus déstabilisante pour le lecteur. Cette progression est mise en place de manière à créer un effet de suspense et un effet d'acmé. Comme nous venons de l'analyser, lors de la première partie en Amérique du Sud, les incursions dans le domaine de la mort sont surtout causées par les animaux tels que les loups-rouges, ainsi que les éléments naturels tels que le déluge, l'ouragan ou le feu. Jules Verne ne se retient guère de donner des détails sinistres lorsqu'il met en scène ses personnages dans des lieux dangereux comme la boucherie, cet « affreux spectacle » (*ECG*, p. 236) en plein milieu du désert argentin où se trouvent les voyageurs : « Rien de repoussant comme les environs d'un saladero; de ces enceintes horribles s'échappent, avec une atmosphère chargée d'émanations fétides, des cris féroces d'écorcheurs, des aboiements sinistres de chiens, des hurlements prolongés de bêtes expirantes » (*ECG*, p. 236). De telles descriptions morbides créent une atmosphère de peur propre à générer chez les personnages et le lecteur de l'angoisse. Notons que cette atmosphère s'alourdit encore davantage au cours du roman.

Plus le roman avance, plus l'accent est mis sur une dimension autre que celle de la nature et des animaux. Sur le territoire australien, c'est l'ingrédient humain qui vient noircir l'histoire. À ce moment, la violence augmente d'un degré dans la mesure où la peur de l'homme, parce qu'elle est moins probable et moins envisageable, en raison de toutes les constructions morales à l'œuvre dans les sociétés dites civilisées, est par conséquent plus effrayante, dans la mesure où elle déjoue les lieux communs. En ce sens, il y a terreur pure puisqu'on entre dans le domaine du chaos et de la sauvagerie, à la fois sur le plan mental et sur le plan symbolique. Nous pensons ici

aux dangereux criminels menés par Ben Joyce (Ayrton). Ces hommes sont décrits comme extrêmement dangereux, méchants, imprévisibles et sur lesquels « la justice n’a jamais pu mettre la main » (*ECG*, p. 520), en plus de l’incarnation du mal. D’ailleurs, l’attaque du chemin de fer par la bande de malfaiteurs, épisode décrit par Jules Verne comme une horrible scène de crime couverte de « larges traces de sang, des membres épars, des tronçons de cadavres carbonisés apparaiss[ant] çà et là » (*ECG*, p. 474), contribue fortement à générer de la peur à l’égard de ces hommes et à augmenter l’angoisse du lecteur. Cependant, le territoire australien reste un lieu plus ou moins civilisé où les mœurs ressemblent généralement à celles que connaissent les lecteurs du roman. La transposition de l’histoire dans un lieu encore plus sauvage permet alors à la terreur de se déployer pleinement.

La violence atteint son paroxysme dans la troisième partie du roman qui est placée sous le signe de la barbarie, du cannibalisme et de l’anthropophagie. En Nouvelle-Zélande, la plus grande crainte de l’être humain, soit la mort, devient omniprésente. Pire encore, le romancier nous montre que « la mort ici, ce n’est pas la mort seulement, c’est le supplice, c’est l’infamie » (*ECG*, p. 788). Autrement dit, c’est non seulement la peur de mourir, mais la peur d’être torturé et d’être mangé par d’autres êtres humains. Didier Lafargue mentionne que cette association entre barbarie et mort est ancrée dans notre imaginaire, car la barbarie « va nécessairement de pair avec la mort, l’une, précisément, ne pouvant exister sans l’autre³⁰⁶ ». Il poursuit cette réflexion intéressante en mentionnant que cette confrontation avec le monde barbare « nous amène à nous frapper, nous interroger soudainement sur notre âme³⁰⁷ ». Pour toutes ces raisons, le voyage en Nouvelle-Zélande est particulièrement fécond pour analyser l’effet de la violence et de la peur sur le lecteur, parce que cette violence génère un certain nombre de questionnements

³⁰⁶ Didier Lafargue, « La mort chez Jules Verne », *loc. cit.*, p. 56.

³⁰⁷ *Ibid.*

essentiels causés par l'omniprésence de la mort. De surcroît, on observe un lien qui se tisse entre la peur et le lieu.

ii. Le lieu : créateur d'une atmosphère d'angoisse

Dans *Les enfants du capitaine Grant*, le lieu joue un rôle de premier plan dans l'initiation des personnages et surtout dans celle du lecteur, puisqu'il est un vecteur de la peur. Nous savons que les *Voyages extraordinaires* étaient, pour Pierre-Jules Hetzel, des romans pédagogiques. Pour cette raison, Jules Verne consacre toujours plusieurs pages à décrire géographiquement les régions parcourues dans le but d'augmenter les connaissances historiques, géographiques et scientifiques de ses lecteurs. Le romancier va cependant au-delà d'un discours exclusivement historique et géographique en brossant le portrait d'un lieu d'initiation³⁰⁸. En effet, ces informations font partie de ce qu'Éliane Gandin nomme l'étape didactique³⁰⁹ de la violence. Selon elle, la peur générée par le cannibalisme dans *Les enfants du capitaine Grant* se fait en deux étapes : didactique et narrative. L'étape didactique s'élabore lorsque, avant l'entrée des personnages en Nouvelle-Zélande, Jules Verne livre des informations à son lecteur au sujet de ce qui l'attend. Par conséquent, outre son intérêt informatif, cette étape didactique contribue à créer un climat d'inquiétude, une atmosphère dramatique. Et surtout, elle donne un effet de réel à ce qui suit, comme si la réalité historique fournissait « une caution à la fiction narrative³¹⁰ ». Ces informations pédagogiques nous sont livrées par « le possesseur du savoir³¹¹ », dans ce cas

³⁰⁸ Le choix du lieu est important pour Jules Verne, puisqu'il permet l'initiation dans le sens qu'il rend possible la mort. Simone Vienne dit au sujet du lieu dans *Voyage au centre de la terre* que « [l]a présence de la mort, qu'accentue encore le paysage sauvage, désert de roche et terre de glace et de feu, est donc une sorte de mise en condition ». Simone Vienne, *Verne*, Grez-sur-Loing, Pardès, coll. « Qui suis-je ? », 2005, p. 81.

³⁰⁹ Éliane Gandin, « Le cannibalisme vu par Jules Verne », dans Mireille Piatas (dir.), *Regards populaires sur la violence*, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C, 2000, p. 61-62.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 61.

³¹¹ *Ibid.*

Paganel, qui décrit en détails la question du cannibalisme en Nouvelle-Zélande. Avant d'accoster ce terrible pays, le géographe raconte, dès le chapitre III, « Les massacres de la Nouvelle-Zélande », et le chapitre VI, « Où le cannibalisme est traité théoriquement », l'histoire sanglante du lieu et de ses habitants, de manière à ce que le lecteur anticipe, même avant que les personnages ne mettent les pieds sur le territoire, la peur et la terreur qui en émanent :

Les Néo-Zélandais sont les plus cruels, pour ne pas dire les plus gourmands des anthropophages. Ils dévorent tout ce qui leur tombe sous la dent. [...] Les sauvages tuent leurs ennemis et les mangent, [...] le mal n'est pas tant de faire rôtir son ennemi quand il est mort, que de le tuer quand il ne veut pas mourir. [...] L'année dernière, le révérend Walkner a été martyrisé avec une horrible cruauté. Les Maoris l'ont pendu. Leurs femmes lui ont arraché les yeux. On a bu son sang, on a mangé sa cervelle. [...] Ce que les Maoris ont été, ils le seront longtemps encore. Toute leur histoire est faite de sang. Que d'équipages ils ont massacrés et dévorés. (*ECG*, p. 697)

Cet extrait, outre sa dimension pédagogique, distille une atmosphère de peur qui ne peut manquer d'affecter le lecteur alors conscient du danger qui guette les voyageurs lors de la troisième partie du roman.

Ainsi, après avoir entendu tant d'histoires au sujet du cannibalisme en Nouvelle-Zélande, les personnages sont faits prisonniers des Maoris et vont être « acteurs eux-mêmes, prévus pour être les prochaines victimes³¹² ». L'épisode du cannibalisme dont sont témoins les voyageurs coïncide avec le début de l'étape narrative, c'est-à-dire lorsque la violence est concrètement mise en scène dans le roman³¹³ :

On luttait, on se battait, on se disputait le moindre lambeau. Les gouttes d'un sang chaud éclaboussaient ces monstrueux convives, et toute cette horde répugnante grouillait sous une pluie rouge. C'était le délire et la furie des tigres acharnés sur leur proie. [...] [L]'odeur de la viande brûlée infecta l'atmosphère, et, sans le tumulte épouvantable de ce festin, sans les cris qui s'échappaient encore de ces gosiers gorgés de chair, les captifs auraient entendu les os des victimes craquer sous la dent des cannibales. [...] Glenarvan et ses compagnons, haletants, essayaient de dérober aux yeux des deux pauvres femmes cette abominable scène. Ils comprenaient alors quel supplice les attendait le lendemain, au lever du soleil, et, sans doute, de quelles cruelles tortures une pareille mort serait précédée. Ils étaient muets d'horreur. (*ECG*, p. 782)

Pendant cette terrible scène, la peur et la violence s'aggravent pour le lecteur parce qu'elles deviennent réelles pour les personnages : toutes les histoires racontées par Paganel dans les

³¹² *Ibid.*, p. 62.

³¹³ *Ibid.*

chapitres précédents se réalisent sous les yeux des héros qui sont maintenant témoins des atrocités tant anticipées. Cette scène a des implications terrifiantes pour le lecteur du fait que les personnages sont tous résignés à trouver ici la mort. Elle semble d'ailleurs inévitable et ils se trouvent tous dans un désespoir total. Le lecteur se met alors à réellement craindre pour la vie des héros auxquels il est maintenant fortement attaché, ce qui fait en sorte que le roman l'affecte davantage. Plus encore, le suspense mis en place précédemment offre au lecteur une situation d'autant plus forte qu'il éprouve la satisfaction mentale de voir ses hypothèses de lecture vérifiées sur le plan intellectuel, tout en éprouvant l'horreur du cannibalisme qui repose sur les interdits culturels qui lui sont familiers. Le lecteur, par conséquent, est totalement engagé dans l'expérience de lecture et se prépare à vivre la mort de ses héros préférés tout en réfléchissant à celle-ci.

iii. Initiation à la mort : thématiques et réflexions existentielles

On voit que *Les enfants du capitaine Grant* rencontre parfaitement les critères du roman initiatique dans la mesure où il présente un lieu qui confronte les héros et les lecteurs à leurs peurs les plus profondes. En outre, nous verrons au cours de cette section que les scènes effrayantes agissent sur le lecteur en lui offrant également l'occasion de réfléchir à des questions fondamentales. Vierendeux affirme que les *Voyages extraordinaires* sont favorables à ce genre de questionnement métaphysique, car « le sens poétique de Jules Verne lui a permis de faire sentir, qu'il en ait été conscient ou non, que derrière des aventures "bien ficelées", on pouvait trouver des interrogations bien plus profondes³¹⁴ ». Didier Lafargue mentionne également que dans nombre des romans de Verne, la confrontation avec un danger précis permet au héros d'acquérir

³¹⁴ Simone Vierendeux, *Verne, op. cit.*, p. 71.

une nouvelle dimension spirituelle parce que « son calvaire est pour lui une occasion d'un face-à-face avec lui-même³¹⁵ ». *Les enfants du capitaine Grant* remplit très bien cette fonction : le lecteur voit le héros réfléchir à son sort, à sa mort, à sa vie, et il est implicitement invité à faire de même. Les parties du roman qui mettent en scène la mort sont particulièrement propices à ce genre de réflexions. C'est le cas, par exemple, de la nuit qui précède la mise à mort de la troupe, alors que Lord Glenarvan réfléchit à la manière d'affronter la mort si imminente :

Nous n'aurons pas trop de toutes nos forces, avait dit Glenarvan, pour regarder la mort en face. Il faut montrer à ces barbares comment des Européens savent mourir! [...] S'il est dans les décrets du Ciel que nous mourions demain, nous saurons, j'en suis sûr, mourir en gens de cœur, en chrétiens, prêts à paraître sans crainte devant le juge suprême. (*ECG*, p. 787-88)

Ce passage invite le lecteur autant adulte qu'enfant à se demander comment il réagirait dans pareille situation. Serais-je aussi brave que Glenarvan? Serais-je capable d'affronter la mort? Aurais-je le courage de mourir la tête haute? Il est donc forcé, même si cette réflexion est inconsciente, à réfléchir à la mort de ses proches et à la sienne.

Même si ces réflexions peuvent être difficiles pour un enfant, ce dernier n'est jamais seul à faire face à ses peurs : les personnages l'accompagnent aussi dans son périple et ils se confrontent bravement à la mort de manière à guider le lecteur. Ces héros viennent rassurer l'enfant dans les moments de danger en faisant preuve d'un courage inébranlable et en ressortant toujours vainqueurs. La peur de l'enfant devant les méchants et devant la mort se voit alors contrebalancée par l'influence de personnages rassurants tels Lord Glenarvan, Mac Nabbs, John Mangles et Lady Helena qui viennent reconforter le jeune lecteur pour ne pas que ce dernier soit « traumatisé » par la violence. Par conséquent, il est légitime d'affirmer que ce roman s'adresse à de jeunes lecteurs puisque, même si le lecteur connaît la peur à plusieurs moments dans l'histoire, Jules Verne s'assure que l'enfant, comme le novice, soit entouré d'une équipe hors pair.

³¹⁵ Didier Lafargue, « La mort chez Jules Verne », *loc. cit.*, p. 53.

Un autre élément qui indique que *Les enfants du capitaine Grant* s'adresse plutôt à un lecteur de jeune âge est que, malgré la violence et les réflexions sur la mort, il n'y a aucun décès dans le roman. Tous les personnages des *Enfants du capitaine Grant* sans exception, même si certains frôlent la mort, survivent à l'aventure. Au sujet de la mort des protagonistes dans les romans, Isabelle Jan mentionne dans *La littérature enfantine* que cette donnée est importante pour décider si le roman d'aventures s'adresse davantage aux adolescents qu'aux enfants³¹⁶. Les romans qui mettent en scène la mort d'un ou de plusieurs héros seraient ceux écrits pour les adolescents ou des lecteurs plus âgés, puisqu'ils font vraiment peur « sans causer de réel plaisir³¹⁷ ». Par exemple, Jan affirme qu'il y a « peu d'enfants [...] qui puissent supporter la fin du *Vicomte de Bragelonne* et la mort des Mousquetaires³¹⁸ ». Au contraire, un roman où tous les personnages survivent bravement à l'aventure s'adresserait davantage aux enfants. C'est très clairement le cas de la série *Harry Potter*. Les premiers romans, qui s'adressent à des enfants, mettent en scène un univers plus rassurant où les personnages doivent réfléchir à la mort, notamment par l'entremise du décès des parents de Harry et de certaines épreuves terrifiantes, mais tous survivent aux mésaventures. Petit à petit, la mort et la peur deviennent plus menaçantes, plus réelles. Les romans plus tardifs, *Harry Potter and the Half Blood Prince* et *Harry Potter and the Deadly Hallows*, écrits pour ces mêmes lecteurs maintenant devenus adolescents, mettent en scène la mort de certains protagonistes tels que Dumbledore, Snape, l'elfe Dobby et traitent de thèmes plus graves comme le deuil. *Les enfants du capitaine Grant* se rapproche plutôt des premiers *Harry Potter*. Nous pouvons alors soutenir qu'un roman qui s'adresse plutôt à un public adolescent ou adulte qu'à de jeunes lecteurs, comme c'est le cas pour

³¹⁶ Isabelle Jan, *La littérature enfantine*, Paris, Éditions ouvrières, coll. « Enfance heureuse », 1984, p. 119.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 121.

³¹⁸ *Ibid.*

Un capitaine de quinze ans, déstabilise davantage l'enfant qui a besoin de se sentir guidé dans l'aventure et rassuré par les héros.

Si le lectorat cible principal est constitué de jeunes enfants, il n'empêche que quelques passages semblent destinés à des lecteurs plus âgés. À vrai dire, certains des thèmes développés dans le roman sont trop intenses pour les enfants. C'est notamment le cas du thème du suicide qui se présente lorsque Lady Helena et Mary Grant sont prisonnières des Maoris et que la femme de Glenarvan affirme qu'elle préfère mourir que de tomber dans les mains des ennemis (*ECG*, p. 778). Un jeune enfant ne comprendrait pas pourquoi les femmes choisiraient ce sort. Ce sont également les adultes de la troupe qui réfléchissent à ce sujet et non Robert Grant. Cette scène est ainsi destinée à un lecteur qui doit être assez mature pour comprendre le sujet. Nous pouvons alors affirmer que le roman vise un lectorat double : c'est comme si Verne avait structuré son roman de manière à s'adresser à toute la famille, comme s'il avait prévu que ce serait les parents qui liraient l'histoire à leurs enfants.

Pour conclure ce chapitre, nous pouvons maintenant affirmer que *Les enfants du capitaine Grant* s'adresse avant tout aux enfants d'une dizaine d'années. En étant attentifs aux symboles initiatiques, nous pouvons soutenir que ce roman met en scène une initiation de puberté exemplaire, puisqu'il présente la transformation d'un jeune enfant. Robert Grant, par son courage et sa ténacité, brave la mort et surmonte diverses épreuves qui mettent sa vie en péril. Certains aspects tels que la présence de personnages rassurants comme les maîtres et les pères initiatiques, la construction de la peur, les thèmes abordés, ainsi que la survie des personnages nous permettent également d'arriver à cette conclusion. Ce chapitre nous a permis d'établir les balises qui seront essentielles pour comparer ce roman au second. Cette analyse nous permettra

alors de comparer le scénario initiatique des *Enfants du capitaine Grant* avec celui d'*Un capitaine de quinze ans* en plus de nous aider à cerner le lectorat ciblé.

CHAPITRE III

Un capitaine de quinze ans : l'initiation d'un adolescent

The problem of the hero [...] is to open his soul beyond terror to such a degree that he will be ripe to understand [...] the sickening and insane tragedies of this vast and ruthless cosmos.

– Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*³¹⁹

Après avoir analysé l'initiation à l'œuvre dans *Les enfants du capitaine Grant*³²⁰, il convient maintenant d'étudier celle d'*Un capitaine de quinze ans*³²¹. Malgré le fait que les deux romans présentent de nombreuses ressemblances, quelles sont les différences majeures dans leur portée initiatique? Est-ce que les mêmes types de personnages sont repris d'un roman à l'autre? Comment l'initiation du novice est-elle vécue dans le second roman? En quoi, enfin, la violence diffère-t-elle? Avant de procéder à l'analyse, mentionnons qu'*Un capitaine de quinze ans* a été publié exactement dix ans après la publication en volumes des *Enfants du capitaine Grant*, soit en 1878. *Un capitaine de quinze ans* raconte l'histoire de l'équipage d'un navire de pêche, le *Pilgrim*, qui s'apprête à quitter le port d'Auckland, en Nouvelle-Zélande. À bord se trouve l'équipage, mais aussi l'épouse du riche propriétaire du navire, James W. Weldon, son fils Jack et son cousin, Bénédict. Ces derniers s'apprêtent à retourner à leur port d'origine, à San

³¹⁹ « Le problème du héros [...] est d'ouvrir son âme au-delà de la terreur à un degré tel qu'il sera mûr pour comprendre [...] les tragédies dégoûtantes et dérangeantes de ce vaste et impitoyable cosmos » (c'est moi qui traduis.) Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, New York, New York Library, 2008 [1949], p. 125.

³²⁰ Jules Verne, *Les enfants du Capitaine Grant*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 2004 [1868]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ECG*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

³²¹ *Id.*, *Un capitaine de quinze ans*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 2004 [1878]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CQA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Francisco³²². Peu après leur départ d'Auckland, les passagers du *Pilgrim* découvrent une épave en plein océan et recueillent à bord du navire cinq Afro-Américains et un chien nommé Dingo (*CQA*, p. 32). Poursuivant leur route vers les États-Unis, les pêcheurs sont tentés par la chasse d'une jubarte – aussi appelée baleine à bosse – chasse qui se révèle fatale au capitaine du *Pilgrim*, le capitaine Hull, et au reste de l'équipage (*CQA*, p. 110). Le capitaine et tous les marins trouvant la mort dans l'accident, Dick Sand, le jeune novice à bord du navire, doit prendre la place du capitaine Hull (*CQA*, p. 113). Le voyage vers la maison est alors interrompu une troisième fois lorsque le ténébreux et inquiétant cuisinier, Negoro, brise en secret la boussole afin de diriger volontairement le navire vers la côte africaine au lieu de la côte américaine (*CQA*, p. 134) dans le but de diriger les passagers du *Pilgrim* vers les marchés d'esclaves. Les voyageurs auront donc à affronter la cruauté des indigènes africains et des traiteurs d'esclaves.

Même si l'histoire des *Enfants du capitaine Grant* est quelque peu transformée, la trame de base reste sensiblement la même : départ en navire, déchaînement des éléments, emprisonnement aux mains des indigènes. Ainsi, en nous appuyant sur l'analyse des *Enfants du capitaine Grant* que nous avons proposée au premier chapitre, nous serons en mesure de saisir la spécificité d'*Un capitaine de quinze ans*. La reprise des mêmes catégories, soit l'analyse des personnages, des épreuves initiatiques et enfin de la peur et de la violence, nous permettra de

³²² La Quête dans *Un capitaine de quinze ans*, ce n'est pas celle des retrouvailles du père, mais plutôt du retour vers le père. Les personnages cherchent à retourner chez eux. Comme l'a montré Mircea Eliade dans *Le sacré et le profane*, le retour à l'origine est un thème central en mythologie. L'homme religieux des sociétés traditionnelles est un homme « paralys[é] par le mythe de l'éternel retour. » Cf. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, p. 80. Ce « grand retour » est alors moins un signe que rien n'a été accompli qu'un symbole de transmutation, puisqu'il signifie « l'amorce d'une nouvelle vie ». Cf. Simone Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Éditions du Sirac, 1973, p. 622). C'est aussi le cas dans *Voyage au centre de la terre* où le retour à la maison apporte mariage et célébrité. Cf. Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2001 [1864], p. 303. Bref, le retour au point d'origine montre que tout a changé et que le novice est maintenant un initié.

comparer efficacement les deux romans dans le but d'en souligner les différences pour ensuite comprendre ce que celles-ci révèlent du lectorat visé par le romancier.

I. Les personnages

Nous savons maintenant que le roman initiatique met en scène une gamme de personnages auxquels peut s'identifier le lecteur. Concernant cette identification, Matthieu Letourneux soutient que le lecteur ne s'identifie pas seulement au personnage principal de l'aventure, mais que « sa *psyché* se situe en quelque sorte à la rencontre de tous les personnages³²³ ». Puisque plusieurs personnages jouent un rôle fondamental non seulement dans l'histoire, mais également dans l'initiation du novice, il est nécessaire d'analyser tous les personnages, et non seulement la figure du protagoniste, afin de comprendre leur effet dans la Quête du héros et sur le lecteur. Ayant déjà fait, lors du dernier chapitre, une analyse des personnages des *Enfants du capitaine Grant*, il s'agit maintenant d'étudier les personnages d'*Un capitaine de quinze ans* afin de comparer la présence ainsi que la pertinence des acteurs dans l'initiation. Nous verrons alors que d'un roman à l'autre, nous retrouvons des héros qui s'apparentent les uns aux autres. Cependant, une analyse du novice, des maîtres initiatiques et du père symbolique révélera qu'il existe malgré tout des divergences importantes.

i. Le novice

Pour commencer, le novice est cette fois nommé Dick Sand. Tout comme *Les enfants du capitaine Grant*, *Un capitaine de quinze ans* raconte une initiation de puberté au sens primitif du terme, c'est-à-dire qu'il met en scène un novice qui, après avoir surmonté une série de rudes

³²³ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 2010, p. 238.

épreuves initiatiques, aura le droit d'être admis parmi les adultes³²⁴. L'initiation de Dick Sand invitera donc, consciemment ou non, le lecteur à grandir et à surmonter ses peurs avec lui. Or, il est fondamental pour l'analyse de retenir son jeune âge, car celui-ci nous offre le premier signe du lectorat visé. Nathalie Prince mentionne, dans *La littérature de jeunesse*, que la littérature destinée aux jeunes lecteurs passe souvent par un novice créé à l'image du lecteur cible, c'est-à-dire que le texte adressé à un enfant met en scène un enfant, tandis que celui adressé à un adolescent met en scène un adolescent³²⁵. Contrairement à *Les enfants du capitaine Grant* qui met en scène un enfant de douze ans (*ECG*, p. 34), *Un capitaine de quinze ans* présente un héros adolescent de quinze ans (*CQA*, p. 23). Ainsi, si Jules Verne avait comme projet avec le roman de 1868 de présenter un novice du même âge que certains de ces lecteurs³²⁶, on peut soutenir qu'il avait le même projet, mais cette fois pour un lectorat plus âgé. Nous verrons alors au cours de ce chapitre les conséquences de l'adolescence du novice sur les rites initiatiques et sur les thématiques abordées.

Mais, avant d'entrer dans l'étude des épreuves de mise à mort, qui est Dick Sand? Comme Mary et Robert Grant, Dick Sand présente une des caractéristiques typiques d'un novice romanesque : il est un orphelin. On dit qu'il est « de père et mère inconnus » (*CQA*, p. 23), qu'il a été « abandonné dès sa naissance » (*CQA*, p. 23) et « recueilli par la charité publique et élevé par elle » (*CQA*, p. 23). Comme c'était le cas dans *Les enfants du capitaine Grant* pour Mary Grant, le romancier insiste particulièrement sur la dureté de l'enfance du novice et le fait que l'adolescent a dû, dès son plus jeune âge, envisager « en face sa condition misérable » (*CQA*, p. 25). Autrement dit, Dick Sand, qui a déjà connu les injustices de la vie, a en quelque

³²⁴ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes : Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 [1959], p. 12.

³²⁵ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 96.

³²⁶ Lettre à Hetzel, 13 septembre 1877, citée par Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 338.

sorte déjà entamé le processus de son initiation, ce qui l'a fait avancer d'un pas vers l'âge adulte. De ce fait, Dick Sand possède sa part de qualités que l'on ne retrouve habituellement pas chez le commun des adolescents. Verne nous indique clairement que son protagoniste n'agit pas « comme le font ordinairement les garçons de son âge » (*CQA*, p. 25), faisant en sorte qu'il est « déjà presque un homme à l'âge où d'autres ne sont encore que des enfants » (*CQA*, p. 25). Même s'il possède des traits qui le distinguent du commun des adolescents, le capitaine de quinze ans incarne l'essence de l'adolescence. Prince mentionne justement qu'un des traits fondamentaux du héros adolescent des romans d'aventures est qu'il est généralement pris dans un « entre-deux instable³²⁷ ». Jules Verne ne manque d'ailleurs pas l'occasion de mentionner que son héros est près d'être adulte, mais quelques caractéristiques lui manquent pour être reconnu comme tel. Ce côté plus humain facilite alors l'identification du lecteur au protagoniste.

Néanmoins, ce « moment instable³²⁸ » dans la vie de l'adolescent fait également en sorte qu'il devra subir une série d'épreuves initiatiques destinées à le faire sortir définitivement du stage ambivalent qu'est l'adolescence. Dès le début de l'histoire, il est évident que Dick Sand sera formé sur deux plans : sur le plan technique de la navigation et sur le plan spirituel. Rappelons justement que, dans les sociétés traditionnelles, le néophyte apprend non seulement les comportements adultes, les techniques des métiers, les institutions, mais aussi les mythes et les traditions sacrées de la tribu³²⁹. L'initiation, qui est un rituel très complexe, vise alors à faire des enfants des hommes sur tous les niveaux. En ce qui concerne Dick Sand, il y a un projet très clair de le faire devenir marin. Une conversation entre le capitaine Hull et Mrs. Weldon laisse entrevoir ce projet :

³²⁷ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 97.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 13.

- « Ce garçon-là, disait-il à Mrs. Weldon, sera un jour un bon marin, je m'en porte garant! Il a véritablement l'instinct de la mer, et, par cet incident, il supplée à ce qu'il ignore encore forcément des choses théoriques du métier. Ce qu'il sait déjà est étonnant, lorsqu'on songe au peu de temps qu'il a eu pour l'apprendre.
- Il faut ajouter, répondit Mrs. Weldon, que c'est aussi un excellent sujet, un garçon sûr, très supérieur à son âge [...].
 - Oui, c'est un bon sujet, reprit le capitaine Hull [...].
 - Cette campagne terminée, dit Mrs. Weldon, je sais que l'intention de mon mari est de lui faire suivre des cours d'hydrographie, de manière qu'il puisse obtenir plus tard un brevet de capitaine.
 - Et Mr. Weldon a raison, répondit le capitaine Hull. Dick Sand fera un jour honneur à la marine américaine. » (*CQA*, p. 55)

Le roman présente, ainsi, l'apprentissage du novice pour devenir un capitaine digne de ce nom et les épreuves en mer lui offriront l'occasion d'améliorer ses habiletés³³⁰. Toutefois, la formation débouche sur l'initiation : non seulement l'adolescent sera formé sur le plan éducatif, mais également sur le plan spirituel. La suite de cette même conversation laisse entrevoir ce dessein, notamment lorsque Mrs. Weldon affirme que Dick Sand « a compris qu'il fallait qu'il se tir[e] d'affaire en ce monde, et il est en bon chemin. [...] Il faut que tout devienne leçon, et, par suite, que tout soit en même temps instinctif et raisonné » (*CQA*, p. 56). En effet, Simone Vierendeux considère l'instinct et la raison comme deux caractéristiques fondamentales à l'initiation³³¹ et Letourneux affirme à son tour que les héros manifestent un « reflux de l'intellect au profit de l'instinct³³² ». Au cours de l'aventure, le novice apprendra à suivre son cœur. Dick Sand est alors non seulement un novice dans la marine, mais également un novice au sens initiatique.

ii. Les maîtres initiatiques

Le « novice » (*CQA*, p. 23) n'est pas seul dans son aventure; il est généralement entouré de personnages courageux qui rassurent également le lecteur. Nous avons vu que ces maîtres

³³⁰ Après l'épreuve de l'ouragan, que nous analyserons plus tard, Mrs. Weldon félicite Dick Sand de ses compétences de capitaine : « [T]u t'es montré un homme, un homme digne de commander, et avant peu, aussitôt que tes études seront achevées – mon mari ne me démentira pas –, tu commanderas pour la maison James W. Weldon! » (*CQA*, p. 172).

³³¹ Simone Vierendeux, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 407.

³³² Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, op. cit., p. 257.

initiatiques sont nombreux dans *Les enfants du capitaine Grant* et que leurs qualités sont nécessaires à la fois à la recherche du capitaine Grant et à l'initiation de Robert. Toutefois, contrairement à ce premier roman, peu de maîtres sont présents dans *Un capitaine de quinze ans* et les quelques-uns qui nous sont présentés sont peu efficaces. D'abord, parmi les maîtres initiatiques, on retrouve le capitaine Hull. Décrit comme étant un « bon marin, et aussi l'un des plus habiles harponneurs de la flottille » (*CQA*, p. 8), il est en somme l'équivalent de John Mangles, c'est-à-dire celui qui a le potentiel d'enseigner au novice tout ce qui lui est essentiel de savoir à propos du métier de marin. Toutefois, le capitaine Hull meurt dès le début de l'histoire et, par ce fait même, ne peut guère jouer un rôle dans l'initiation de Dick Sand. Sans cette aide, l'adolescent aura donc à apprendre de lui-même son métier.

Ensuite, on retrouve, tout comme dans *Les enfants du capitaine Grant*, un personnage féminin qui présente plusieurs traits qui la rendent digne d'être considérée comme une adjuvante exemplaire. Mrs. Weldon, l'épouse de James W. Weldon, est décrite comme « une femme courageuse [...] d'une santé robuste » (*CQA*, p. 12). Âgée de trente ans, elle est la mère du petit Jack, un garçon de cinq ans qui participe lui aussi à l'aventure. Son rôle de mère fait en sorte qu'elle devra être doublement forte pour son jeune fils qui tombe malade en cours de route (*CQA*, p. 260). Dans les moments difficiles, elle maintient toujours son courage moral : « Oh! je suis forte, Dick! Répondit Mrs. Weldon, qui se raidit contre sa propre faiblesse. Je marcherai! Je porterai mon enfant!... » (*CQA*, p. 312), affirme-t-elle. Même si elle connaît la fatigue physique, elle participe à l'aventure dans les mêmes conditions que tous les autres personnages. De surcroît, comme c'était le cas pour Lady Glenarvan, Mrs. Weldon est déjà initiée aux voyages; on dit « que la mer [ne l']effrayait pas » (*CQA*, p. 12), qu'elle a « l'habitude des voyages de long-cours » (*CQA*, p. 12) et qu'elle a connu « les fatigues de plusieurs traversées » (*CQA*, p. 12). Elle

est habituée à la vie en mer et elle se servira de son expérience pour venir en aide à Dick Sand, après le décès du capitaine Hull. On en veut pour preuve l'épisode où Dick Sand s'apprête à orienter les voiles; Mrs. Weldon intervient et « lui rappela qu'il devait, avant tout, connaître la position du *Pilgrim* » (*CQA*, p. 118). De ce fait, Mrs. Weldon participe non seulement à l'aventure, mais elle en assure aussi la bonne marche. Mrs. Weldon n'est toutefois pas un modèle initiatique aussi admirable que l'est Lady Glenarvan pour de jeunes lectrices. Ayant déjà son propre enfant, elle se préoccupe moins de Dick Sand que du petit Jack. En outre, nonobstant les quelques occasions où elle instruit Dick Sand et fait preuve de persévérance, elle semble plus passive que Lady Glenarvan et occupe davantage le rôle de la mère biologique que celui de la mère spirituelle. Bref, Mrs. Weldon n'est pas un maître aussi puissant que Lady Glenarvan.

En plus de Mrs. Weldon, on peut classer Hercule parmi les maîtres initiatiques. Ce dernier est un des cinq Afro-Américains qui ont été repêchés de l'épave du *Waldeck*, au début du roman (*CQA*, p. 41). Haut de six pieds, cet homme « vigoureux » (*CQA*, p. 51) est décrit comme un réel « géant » (*CQA*, p. 51) qui « valait un palan à lui tout seul! » (*CQA*, p. 53). Ce qu'il apporte à l'aventure, c'est sa force physique brute. C'est, en effet, sa force qui lui permet de sauver Dick Sand, Mrs. Weldon, son fils et cousin Bénédic³³³ à la fin de l'histoire (*CQA*, p. 506). En plus de sa stature imposante, Hercule possède aussi sa part de qualités morales. Il est décrit comme un personnage exceptionnellement humble, généreux et sensible (*CQA*, p. 511). À maintes reprises, il offre de se sacrifier pour porter les provisions afin d'alléger la charge de ses compagnons, par exemple lorsqu'il lance : « Monsieur Dick [...] si vous le voulez, je porterai bien la charge tout entière! » (*CQA*, p. 218). De plus, il sauve Dick Sand de la mort et refuse de tirer mérite de son exploit (*CQA*, p. 510). À ce sujet, Verne écrit que « c'était bien Hercule qui

³³³ Jules Verne précise que le nom de ce personnage est en effet « cousin Bénédic » (*CQA*, p. 12), soulignant que c'est ainsi « qu'on l'appelait invariablement » (*CQA*, p. 12). Jules Verne aime faire ce genre de jeu linguistique avec les noms à formulation anglaise, comme Uncle Prudent dans *Robur-le-conquérant*.

avait joué sa vie pour sauver celle de Dick Sand. Mais il était ainsi fait, et sa modestie ne lui permettait pas d'en convenir » (*CQA*, p. 510). Sur ce point, Hercule est un modèle valable pour le novice et le lecteur. Dick Sand apprendra du sacrifice de son maître et il se sacrifiera à son tour pour protéger ses amis, à la fin du roman (*CQA*, p. 545).

Malgré tous ces bienfaits, notons cependant une certaine faiblesse chez ce maître. Même si Hercule joue un rôle fondamental à la fin du roman, il est cependant absent la plupart du temps, lorsque Mrs. Weldon, Jack, cousin Bénédicte et Dick Sand sont dans les mains des marchands d'esclaves. De plus, son rôle en tant que maître est parfois contestable, puisqu'il n'a aucun projet concret pour former Dick Sand. Pour ces raisons, Hercule n'est pas un maître à la hauteur de John Mangles ou du major Mac Nabbs dans *Les enfants du capitaine Grant*, lesquels ont la tâche précise d'initier le novice. Il en va de même pour le vieux Tom, Bat, Austin et Actéon. Ces hommes sont décrits comme étant « bien constitués, vigoureux » (*CQA*, p. 47), description qui semble prometteuse, mais qui finit par se révéler décevante. On lit que Tom, le plus âgé des cinq hommes, possède un « caractère énergique » (*CQA*, p. 47). Son expérience, « souvent mise à l'épreuve pendant une longue vie de travail », en fait le « chef naturel » (*CQA*, p. 47) des compagnons qui se sont engagés avec lui, mais il n'exerce point ce rôle. Au contraire, ces quatre hommes se font capturer et ensuite vendre en tant qu'esclaves à un marchand et ils ne jouent, par conséquent, aucun rôle dans l'initiation de Dick Sand sur le territoire africain.

Parmi la troupe à bord du *Pilgrim*, on trouve également un « savant-fou ». Ce personnage est cousin Bénédicte, le cousin de Mrs. Weldon. On apprend qu'il est un « brave homme, âgé de cinquante ans environ [...] inoffensif et bon » (*CQA*, p. 12). Il est décrit physiquement comme étant « [l]ong plutôt que grand, étroit plutôt que maigre, la figure osseuse, le crâne énorme et très chevelu; on reconnaissait dans toute son interminable personne un de ces dignes savants à

lunettes d'or » (*CQA*, p. 12). Il est malheureusement décevant de noter que même si Bénédict possède quelques ressemblances avec Jacques Paganel, il est loin d'être son équivalent. Dans un premier temps, la science que possède cousin Bénédict n'est guère utile à la troupe. Rappelons que le lien avec les savants doit aboutir à une certaine « transmission de la Connaissance³³⁴ » et sa science doit servir à l'aventure. Contrairement à Paganel qui est nyctalope, cousin Bénédict est simplement myope (*CQA*, p. 550). Sans lunettes, il est complètement aveugle. De plus, le savant français possède une connaissance géographique hors pair qui sert à informer ses compagnons de ce qui les attend dans les régions accostées, tandis que l'unique passion de cousin Bénédict est « l'histoire naturelle » (*CQA*, p. 13). Plus précisément, il est entomologiste et s'intéresse exclusivement à « l'embranchement des articulés » (*CQA*, p. 14), c'est-à-dire des hexapodes³³⁵ tels que les mouches. Son savoir est ainsi extrêmement précis et inutile lors du voyage. Il passe d'ailleurs la totalité de la traversée africaine à chercher de tels insectes dans le but de faire une découverte qui révolutionnerait l'histoire naturelle – découverte qu'il ne réussira d'ailleurs pas à faire. Même lorsqu'il a eu l'occasion de comprendre, par la trouvaille d'une mouche africaine, que la troupe ne se trouvait guère en Amérique du Sud, il est trop niais pour se rendre compte des mensonges d'Harris et il se met plutôt à croire qu'il a découvert la première tsétsé américaine : « [C]ette mouche que je tiens entre mes doigts, cette mouche!... c'est une tsétsé! C'est ce fameux diptère qui est l'honneur d'un pays [l'Afrique], et jusqu'ici, on n'a jamais encore trouvé de tsétsé en Amérique! » (*CQA*, p. 259). Sa recherche d'un hexapode, combinée à sa simplicité d'esprit, le pousse même à mettre sa vie en danger. En poursuivant une « mantcore » (*CQA*, p. 489), il se libère de sa prison pour se retrouver dans la forêt avoisinante où l'on dit qu'il

³³⁴ Simone Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 457.

³³⁵ Insectes à six pattes.

[...] avait perdu la tête. Il ne se doutait guère que la plus imprévue des circonstances venait de le rendre à la liberté. [...] À tout prix, il voulait la ravoir [la mantichore]. Le voilà donc courant à travers l'épaisse forêt, n'ayant plus même conscience de ce qu'il faisait [...]. Où il allait, comment il reviendrait, et s'il reviendrait, il ne se le demandait même pas [...] et il s'enfonça ainsi, au risque d'être rencontré par quelque indigène. (*CQA*, p. 494)

Il tente même « d'initier le jeune novice aux mystères de l'entomologie » (*CQA*, p. 60), mais Dick Sand rejette ses leçons. En outre, l'entomologiste montre qu'il est extrêmement naïf. Il se met à détester Dick Sand, qui lui avait défendu de s'éloigner du groupe, lors de la route vers Coanza (*CQA*, p. 313) et à préférer Negoro et Harris car, dans leur captivité, « l'entomologiste avait joui [...] d'une semi-liberté dont Dick Sand l'avait absolument privé » (*CQA*, p. 452). Il va même jusqu'à se montrer totalement indifférent aux souffrances de ses proches en se réjouissant de la prolongation de leur séjour africain qui lui permet d'observer de nouveaux spécimens (*CQA*, p. 484). On peut alors affirmer que cousin Bénédicte ne peut même pas discerner le bien du mal.

Dans un second temps, malgré sa taille et son âge, cousin Bénédicte est présenté comme un enfant. On dit qu'il est parmi ces êtres « destinés à rester toute leur vie de grands enfants et à finir très vieux, comme des centenaires qui mourraient en nourrice » (*CQA*, p. 12). Même Mrs. Weldon le considère comme « un grand frère aîné de son petit Jack » (*CQA*, p. 13). Si nous avons également mentionné cette caractéristique à propos de Paganel, Bénédicte n'est pas l'équivalent du géographe dans la mesure où sa personnalité est uniquement enfantine. Il ne possède pas un double caractère qui fait de lui un adulte responsable et rationnel. Au contraire, sa présence est particulièrement instable et il n'est guère un personnage sur qui la troupe peut compter. Une initiation est hors de sa portée et il sert en quelque sorte de « personnage repoussoir » : le modèle de ce qu'il faut éviter de devenir. On dit d'ailleurs qu'il « n'eût pas été prudent de le laisser sortir seul » (*CQA*, p. 12) et qu'« il eût été absolument incapable de se tirer seul d'affaire, même dans les circonstances les plus ordinaires de la vie » (*CQA*, p. 13). Bref, son manque de savoir utile, sa naïveté et son caractère enfantin montrent qu'il est un adulte qui n'a

jamais vécu d'initiation et qui s'avère par conséquent inutile à la Quête. Ainsi, n'étant pas un maître initiatique digne de ce nom, l'entomologiste est incapable de se servir de sa science pour venir en aide aux naufragés, ou à lui-même. Le roman ne possède alors pas ce personnage de « savant-aventurier » comme le sont Paganel ou Lidenbrock. Ces observations nous permettent d'affirmer, qu'en somme, les maîtres initiatiques dans *Un capitaine de quinze ans* ne sont guère à la hauteur de ceux des *Enfants du capitaine Grant* qui, eux, jouent un rôle déterminant dans l'initiation de Robert.

iii. Le père initiatique

Les maîtres ne sont pas la seule catégorie de personnages se distinguant par leur faiblesse ou leur absence comparativement au roman de 1868. Le troisième type de personnage essentiel dans les rites initiatiques, le père initiatique, manque également dans *Un capitaine de quinze ans*. Le père initiatique aurait potentiellement pu être James W. Weldon, un « riche armateur californien » (*CQA*, p. 8), s'il avait été plus présent dans l'histoire. Il est un personnage assez mystérieux. Contrairement à son habitude de décrire en profondeur les qualités de chacun de ses personnages, Jules Verne nous livre le strict minimum à propos de James W. Weldon, soit qu'il possède le *Pilgrim*, qu'il est Américain et qu'il est fortuné (*CQA*, p. 8). D'après cette description, aussi brève soit-elle, on s'attend à ce que James Weldon joue un rôle équivalent à Lord Glenarvan dans *Les enfants du capitaine Grant*. Déception : il ne prend la parole qu'à la toute fin, pour la première fois du roman. D'ailleurs, la fin du roman lui accorde le rôle de père, puisqu'il adopte Dick Sand. À ce sujet, Verne écrit que le novice « devint le fils » (*CQA*, p. 549) de James Weldon et de son épouse et part en mer avec lui en « remu[ant] ciel et terre pour retrouver [les] traces » (*CQA*, p. 551) de Tom, Bat, Austin et Actéon, un peu comme l'ont fait Robert et

Glenarvan pour fonder une colonie dans le Pacifique. Mais, James W. Weldon n'est toutefois pas présent lors du périple et ne joue, par conséquent, aucun rôle déterminant dans l'initiation du novice. James Weldon est donc le père adoptif de Dick Sand, mais non son père initiatique.

Nous pouvons alors soutenir que, de manière générale, les personnages présents dans *Un capitaine de quinze ans* sont beaucoup moins rassurants et moins actifs dans le processus initiatique de Dick Sand que ceux des *Enfants du capitaine Grant*. Le novice n'est pas, comme l'est Robert Grant, entouré d'une troupe hors pair qui se charge à la fois de l'initier et de le protéger. Ainsi, la faiblesse de certains maîtres et de l'absence du père initiatique peut paraître extrêmement déstabilisante pour un jeune lecteur. Lorsqu'il est guidé à travers l'histoire, le lecteur peut apprivoiser la terreur présentée dans le roman; lorsqu'il ne l'est pas, il est laissé seul à parcourir mentalement le continent étranger et à s'adapter lui-même à ses peurs, comme dans les deux derniers livres de la série Harry Potter, *Harry Potter and the Half-Blood Prince*³³⁶ et *Harry Potter and the Deadly Hallows*³³⁷. Ces réflexions nous permettent de soutenir qu'il existe un lien entre l'absence de maîtres et de père initiatiques et l'âge du destinataire implicite. Ce type de roman s'adresse plutôt à un lecteur plus âgé qui doit être capable d'affronter ses peurs de manière plus indépendante, indépendance qui s'acquiert avec l'âge et la maturité.

³³⁶ Le père initiatique de Harry, Dumbledore, est tué par le professeur Snape à la fin du roman. J. K. Rowling, *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, Vancouver, Raincoast, 2005, p. 556.

³³⁷ Dumbledore étant mort, Harry cesse d'être guidé et doit vivre l'aventure de lui-même. L'histoire devient plus violente, plus effrayante et plus sombre. De plus, à ce point dans l'histoire, Harry, Ron et Hermione ont dix-sept ans. Ce roman est ainsi destiné aux lecteurs adolescents ayant un âge similaire aux héros, capables de gérer la lourdeur des thèmes. *Id.*, *Harry Potter and the Deadly Hallows*, Vancouver, Raincoast, 2007.

II. Épreuves initiatiques et morts symboliques

Si à chaque instant nous pouvons périr, à chaque instant nous pouvons être sauvés. Soyons donc en mesure de profiter des moindres circonstances.

– Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*³³⁸

Matthieu Letourneux soutient que les œuvres s’adressant aux adolescents se proposent « d’éduquer ceux-ci à devenir des modèles³³⁹ ». Cette éducation se fait non seulement par l’identification aux héros, mais aussi par l’observation de leur comportement lors des épreuves dangereuses. De ce fait, après avoir analysé les personnages qui participent à l’initiation dans *Un capitaine de quinze ans*, il est maintenant temps d’étudier les rites initiatiques présents dans ce roman afin de voir comment se fait initier le novice et comment ce dernier réagit devant la mort. Nous verrons dans cette partie que, contrairement à dans *Les enfants du capitaine Grant*, où l’initiation de Robert était d’abord individuelle puis collective, celle de Dick Sand dans *Un capitaine de quinze ans* progresse selon la logique inverse, soit qu’il subira d’abord des épreuves en groupe pour ensuite vivre sa renaissance symbolique de manière solitaire. En analysant chacune des morts initiatiques présentes dans le roman, cette sous-partie cherchera d’abord à comprendre la manière dont Dick Sand se fait initier puis la façon dont cette initiation en est une d’adolescence.

i. Préparation et combat contre la jubarte

Nous savons maintenant qu’avant que l’initiation puisse commencer, le novice doit être préparé aux épreuves qui l’attendent. Tout comme c’était le cas dans *Les enfants du capitaine Grant*, *Un capitaine de quinze ans* s’ouvre sur un départ en mer qui, selon Letourneux, formalise

³³⁸ Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2001 [1864], p. 282.

³³⁹ Matthieu Letourneux, *Le roman d’aventures*, op. cit., p. 226-227.

la séparation des deux univers : le quotidien et l'aventure³⁴⁰. Ce départ du port d'Auckland a pour fonction de détacher le novice de la stabilité de sa vie quotidienne pour le propulser vers l'inconnu, c'est-à-dire vers le lieu où il vivra sa transformation ontologique. Ce lieu est dans un premier temps la mer et, dans un second temps, l'Afrique.

De plus, l'aventure ne peut commencer que si un équilibre initial est rompu³⁴¹. Un événement dangereux, souvent violent et surtout « dépayçant³⁴² », doit venir perturber l'ordre qui règne dans la situation initiale afin que le héros puisse être mis à l'épreuve. C'est précisément ce que Joseph Campbell appelle « *the call of adventure* », étape qui correspond au moment où le personnage s'ouvre à la fois à l'aventure et à son statut de héros³⁴³. Dans *Un capitaine de quinze ans*, l'événement qui propulse le novice dans l'inconnu, c'est le combat contre la jubarte, épreuve qui se déroule au tout début de l'histoire. En route vers San Francisco, l'équipage du *Pilgrim* aperçoit une baleine et, sans hésiter, décide de la tuer pour compléter la cargaison, parce que l'année de pêche a été peu rentable (*CQA*, p. 85). Le capitaine Hull et ses cinq matelots partent à la poursuite de la baleine, laissant Dick Sand temporairement responsable du *Pilgrim*. Cependant, la pêche de la jubarte ne s'avère pas aussi aisée que le croyait à première vue l'équipage, car la jubarte protège « un baleineau qu'elle était en train d'allaiter » (*CQA*, p. 101). L'équipage constate ainsi avec horreur que la « mère allait évidemment se défendre avec plus de fureur, tant pour elle-même que pour protéger son "petit" » (*CQA*, p. 102). À maintes reprises, la baleine attaque les pêcheurs et « frapp[e] si rudement l'eau de sa formidable queue, qu'une lame énorme s'éleva, comme si la mer se fût démontée subitement » (*CQA*, p. 106). Cette attaque brise leur embarcation en morceaux et fait tomber le capitaine et ses cinq matelots à l'eau, où la

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 234.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

³⁴² *Ibid.*, p. 28.

³⁴³ Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, *op. cit.*, p. 43.

jubarte réussit enfin à les tuer. Lorsque le *Pilgrim* atteint « le théâtre de la catastrophe » (*CQA*, p. 110), tout l'équipage a déjà péri. On dit qu'il « ne restait plus que quelques débris de la baleinière à la surface des eaux rouges de sang » (*CQA*, p. 110), détail qui fait comprendre au lecteur que l'équipage a vécu une horrible mort.

Les termes qu'emploie Jules Verne pour décrire cette scène, soit « terrible catastrophe », « effroyable scène » et « mort épouvantable » (*CQA*, p. 110), nous informent qu'à partir de ce moment, les personnages sont entrés dans « les Eaux de la mort³⁴⁴ ». En effet, cette scène représente justement l'engloutissement dans la baleine – ou « *the belly of the whale*³⁴⁵ » qu'évoque Campbell dans son étude des initiations héroïques. Il mentionne que cette étape, motif populaire en mythologie et en littérature, « *gives emphasis to the lesson that that passage of the threshold is a form of self-annihilation*³⁴⁶ ». Autrement dit, cette étape symbolise la mort du personnage et cette même mort est nécessaire pour le passage à une forme d'être supérieure. Même si les personnages d'*Un capitaine de quinze ans* ne sont pas réellement entrés dans le ventre de la baleine, ils se sont confrontés directement à elle et ont péri en mer, symbole équivalent. Or, il faut noter que ce n'est pas Dick Sand qui a vécu cette mort. Toutefois, cette étape est celle qui marque le début de son initiation : elle est ce qui lui permet d'être confronté à la mort pour une première fois et d'en subir les conséquences; cette catastrophe est précisément ce qui place Dick Sand dans la position de novice et de capitaine. Cette première étape franchie, l'adolescent devra affronter une série d'épreuves qui le destineront à se transformer. C'est ce que Campbell nomme le chemin des épreuves ou « *the road of trials*³⁴⁷ ».

³⁴⁴ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000 [1973], p. 45.

³⁴⁵ Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, op. cit., p. 74.

³⁴⁶ « [M]et l'accent sur la leçon que ce passage du seuil est une forme d'auto-anéantissement » (c'est moi qui traduis.) *Ibid.*, p. 77.

³⁴⁷ Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, op. cit., p. 81.

ii. La lutte contre les éléments

Pour sa première mise à mort symbolique, Dick Sand a, comme Robert Grant, besoin de faire face au déchainement des éléments. En route vers l'Amérique du Sud, l'équipage du *Pilgrim* aura à braver les dangers de la mer. Le romancier précise l'intensité de l'épreuve à venir en mentionnant que « la tempête prit sa forme la plus terrible, celle de l'ouragan » (*CQA*, p. 156). L'eau semble alors encore plus dangereuse que le mascaret des *Enfants du capitaine Grant* puisqu'elle est, cette fois, accompagnée de « coups de vent terribles » (*CQA*, p. 156) et elle est personnifiée sous les traits d'une bête donnant de « monstrueux coups » (*CQA*, p. 157) et qui « cour[t] plus vite que le brick-goélette » (*CQA*, p. 157). Nous avons donc affaire à un combat initiatique contre le monstre et Dick Sand aura à naviguer à travers l'ouragan.

À la première lecture, la mort de Dick Sand dans cette épreuve ne semble pas aussi évidente que celle de la troupe de Lord Glenarvan lors de leur mort symbolique par inondation. Cependant, certains aspects nous indiquent que Dick Sand est bien en train de vivre une initiation. Le fait qu'il ne dorme plus indique qu'il vit une mort symbolique. Lorsque la terrible tempête se déclenche, Jules Verne indique au lecteur que le novice « ne quittait plus le pont. Il dormait à peine » (*CQA*, p. 146). Il mentionne également que Mrs. Weldon le trouve « [a]maigri, pâle sous le hâle de son teint, il eût dû être faible par la privation de ce sommeil, si nécessaire à son âge! » (*CQA*, p. 170). Concernant ce manque de sommeil, Eliade note que, dans les sociétés traditionnelles, les hommes forcent le néophyte à rester éveillé dans le but de « le rendre "ouvert" aux valeurs de l'esprit³⁴⁸ ». Le novice doit donc garder les yeux ouverts dans le but de surpasser sa condition profane. Ainsi, « [n]e pas dormir », selon Eliade, « ce n'est pas seulement vaincre la

³⁴⁸ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 50.

fatigue physique, c'est surtout faire preuve de volonté et de force spirituelle³⁴⁹ ». C'est précisément ce que décrit Verne au sujet de Dick Sand : il affirme que grâce à « une volonté vraiment surhumaine » (*CQA*, p. 170), le novice a été « capable de résister à tant de fatigues » (*CQA*, p. 170) afin de naviguer à travers l'ouragan pour enfin surmonter l'épreuve. Eliade mentionne qu'à partir du moment où le néophyte vainc le sommeil, « il est certain qu'[il] ne se trouve plus dans un monde profane³⁵⁰ » ; il rejoint la sphère spirituelle. Cette interprétation nous permet de soutenir que cette épreuve par l'eau est la première mort initiatique du capitaine de quinze ans, dans la mesure où elle illustre son élévation au-dessus de ses besoins biologiques.

De plus, rappelons que la mer déchainée représente bien un *regressus ad uterum* dans le sens qu'elle symbolise à la fois l'engouffrement, la mort, mais également le retour de l'embryon dans le ventre de la mère³⁵¹. L'image de la « rafale plus violente [qui] s'abattit [...] sur le navire » (*CQA*, p. 154) évoque justement l'idée du retour au centre parce que le navire se fait submerger. Dans son étude portant sur les structures de l'imaginaire, Gilbert Durand affirme que cet « avalage³⁵² », symbolisé par l'engouffrement, « projette en quelque sorte la grande image maternelle³⁵³ ». Il poursuit son analyse en disant que la mer est considérée comme « l'abyssus féminisé et maternel³⁵⁴ » et que, pour de nombreuses cultures, elle est « l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles³⁵⁵ ». Les personnages à bord du *Pilgrim* vivent donc un *regressus ad uterum* dans la mer. Ainsi, si la pénétration du navire dans le creux de la mer symbolise le retour dans le ventre de la mère, sa sortie représente sa nouvelle naissance.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 50.

³⁵¹ Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 537.

³⁵² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 [1960], p. 256.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*

Même si la scène de l'ouragan ne comporte pas de scène évidente de réveil comme celle de Robert Grant après l'épisode du condor, elle présente tout de même des symboles qui nous laissent percevoir la nouvelle naissance de Dick Sand. Le passage qui laisse entrevoir le bateau « émerger des flots » (*CQA*, p. 156-57) symbolise la sortie du ventre de la mère. C'est après cette première renaissance que les liens entre le novice et sa mère symbolique seront formés. Tout comme Lord Glenarvan qui établit les liens initiatiques avec Robert après le réveil de l'enfant dans la Cordillère des Andes (*ECG*, p. 156), Mrs. Weldon proclame Dick Sand son fils spirituel après avoir survécu à l'ouragan : « Dick! répondit Mrs. Weldon, tu étais déjà notre enfant d'adoption, et maintenant, tu es notre fils, le sauveur de ta mère et de ton petit frère Jack! Mon cher Dick, je t'embrasse pour mon mari et pour moi! » (*CQA*, p. 173). Même si Mrs. Weldon ne joue pas aussi pleinement son rôle de parent spirituel que le faisait Lord Glenarvan pour Robert, elle reconnaît tout de même Dick Sand comme son fils. Cette lutte contre les éléments, de manière très similaire à ce qui se passe dans *Les enfants du capitaine Grant*, clôt la première partie du roman.

Après cette épreuve, le *Pilgrim* s'écrase sur un récif de la rive africaine, que les naufragés confondent avec le littoral de l'Amérique du Sud, victimes du plan machiavélique de Negoro. Sur ce continent, ils feront la rencontre d'un Américain nommé Harris, un complice de Negoro, qui les guidera à travers ce qu'il prétend être les Pampas alors qu'il les amène vers le terrible marché d'esclaves de Kazonndé. Ainsi, comme le dit Jules Verne, « [l]es étapes suivantes ser[ont] plus rudes » (*CQA*, p. 234). En effet, les épreuves initiatiques contenues dans la seconde partie seront beaucoup plus violentes, beaucoup plus graves, et elles mettront encore plus la vie du novice en danger.

iii. Mort initiatique et symbolisme de la grotte

Dans la deuxième partie du roman, Harris abandonne les voyageurs et ils sont seuls pour traverser ce qu'ils croient être l'Amérique du Sud, en réalité l'Afrique. Cependant, Dick Sand et le vieux Tom savent que ce n'est pas les Pampas qu'ils parcourent, mais bien l'Afrique équatoriale (*CQA*, p. 273). En route vers l'océan, un orage, d'« une violence inconnue aux latitudes tempérées » (*CQA*, p. 333), éclate et les naufragés se réfugient dans une grotte d'aspect étrange. Les voyageurs sont d'abord contents d'avoir trouvé à temps « cet abri solide, meilleur qu'une tente, meilleur qu'une hutte d'indigènes » (*CQA*, p. 331), mais leur joie se change rapidement en horreur lorsqu'ils réalisent qu'ils ont pénétré dans l'habitation d'un insecte plutôt féroce : le « termite dévorant » (*CQA*, p. 330). La « grotte merveilleuse³⁵⁶ » devient donc instantanément une « grotte dévorante³⁵⁷ », lorsque le cousin Bénédict explique le danger de ces termites. Il avertit la troupe qu'« un milliard vous dévorerait, vivant ou mort, jusqu'à la dernière parcelle ! » et que « [q]uelques milliers de ces névroptères auraient vite fait de vous réduire à l'état squelette » (*CQA*, p. 339). L'entrée dans la fourmilière est alors représentée très explicitement comme étant une « entrée dans le domaine de la mort³⁵⁸ ».

La grotte est d'ailleurs un symbole très présent en mythologie. Dans un chapitre intitulé « Symbolique et science initiatique³⁵⁹ », Simone Vierre affirme que la grotte a « toujours l'aspect horrible [symbolisant] le passage d'un monde dans l'autre³⁶⁰ ». Dès que les personnages entrent dans la fourmilière, tout se passe comme s'ils accédaient à un autre monde, ou plutôt à une autre temporalité. Jules Verne mentionne que, dans cette fourmilière, « l'on peut se croire

³⁵⁶ Simone Vierre, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 553.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Id.*, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 23.

³⁵⁹ *Id.*, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 481-730.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 553.

transporté aux époques extraordinaires de la période diluvienne » (*CQA*, p. 333). Par l'intermédiaire de la fourmilière, les personnages entrent dans un temps ancien, équivalent au « temps mythique³⁶¹ » de Mircea Eliade, où ils doivent réfléchir à des questions existentielles. Ce refuge, c'est alors allégoriquement, selon Campbell, l'équivalent du passage à l'intérieur d'un temple³⁶². En effet, lors de la première nuit dans leur nouveau refuge, on apprend que tous dormaient, mais que Dick Sand est, pour la seconde fois du roman, incapable de succomber au sommeil. Au contraire, Verne précise que « [s]a pensée l'absorbait. Il songeait à ses compagnons, qu'il voulait à tout prix sauver. L'échouement du *Pilgrim* n'avait pas marqué la fin de leurs cruelles épreuves, et de bien autrement terribles les menaçaient, s'ils tombaient entre les mains des indigènes » (*CQA*, p. 345). La double signification de l'absence de sommeil et des réflexions sur la mort nous permet de soutenir que la fourmilière représente un lieu sacré où Dick Sand doit prendre conscience de son cheminement et réfléchir à son destin ainsi qu'aux épreuves qui l'attendent.

Concernant ces épreuves ultérieures, elles se déroulent rapidement et la menace de mort s'intensifie également à chaque fois. En effet, même si la fourmilière est heureusement abandonnée, elle laisse place à des malheurs encore plus terribles : l'inondation, l'asphyxie et l'enchaînement. Les personnages se trouvent « prisonniers de la fourmilière » (*CQA*, p. 357) lorsqu'ils aperçoivent que l'eau se met à entrer rapidement dans le cône. La troupe doit alors échapper à « la plus épouvantable des morts, la mort par asphyxie lente! » (*CQA*, p. 357). Cette mort « menaçante en cet étroit espace » (*CQA*, p. 357), qui rappelle l'avant-dernière mort

³⁶¹ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 33.

³⁶² Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, op. cit., p. 77 : « [T]he hero goes inward, to be born again. The disappearance corresponds to the passing of a worshiper into the temple ». « [L]e héros va vers l'intérieur, afin de renaître. La disparition correspond au passage d'un croyant dans le temple » (c'est moi qui traduis.)

initiatique d'Axel dans *Voyage au centre de la terre*³⁶³, devient omniprésente et obsédante dans l'esprit des personnages. Forcés à sortir de la fourmilière, ils se lancent, sans en être conscients, dans les griffes d'une nouvelle menace : les indigènes et les marchands d'esclaves.

Lorsque les voyageurs réussissent à sortir de ce piège, ils « furent brutalement arrachés, et, sans avoir eu le temps ni de s'adresser la parole, ni de se serrer une dernière fois la main, ils se virent séparés les uns des autres » (*CQA*, p. 362). Une fois « enchaînés comme des esclaves » (*CQA*, p. 362), les héros comprennent alors la nature de leur situation : « Nous sommes en pays ennemi, et quels ennemis ! Quel pays ! » (*CQA*, p. 308). Suivant une progression similaire à celle des *Enfants du capitaine Grant*, l'ennemi prend, pour la première fois du roman, une facette humaine : c'est maintenant l'homme que doivent affronter les héros de l'aventure. La violence et la peur sont alors insérées dans le roman en dose massive.

iv. La lutte contre la cruauté humaine : Negoro et Harris

Plus le roman progresse, plus les menaces de mort deviennent sérieuses. Cette fois, Dick Sand et ses compagnons auront à affronter des criminels, Negoro et Harris. Letourneux affirme que, dans le roman d'aventures, les ennemis les plus redoutables sont ceux qui, « sous le masque de leurs manières sympathiques, cachent un monstre³⁶⁴ ». Negoro et Harris sont justement ces terribles ennemis qui, par leur gentillesse hypocrite et leur fausse identité, posent une sérieuse menace pour la survie des voyageurs du fait qu'ils sont marchands d'esclaves et sans pitié. Le premier de ces criminels, Negoro, est un homme d'origine portugaise qui remplit la fonction du « cuisinier du brick-goélette » (*CQA*, p. 21). On apprend même plus tard qu'il avait auparavant

³⁶³ À la fin du roman, Axel, le professeur Lidenbrock et Hans subissent la mort par l'inondation et l'asphyxie lorsque qu'« une trombe d'eau, une immense colonne liquide » s'abat sur leur radeau. Axel affirme à ce moment : « Je fus suffoqué, Je me noyais... ». Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, *op. cit.*, p. 280.

³⁶⁴ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 311.

été marin à bord d'un négrier (*CQA*, p. 296). Negoro est décrit comme un homme « taciturne, très peu communicatif [...], mais fais[ant] convenablement son métier » (*CQA*, p. 21). Certains indices permettent tout de même de discerner rapidement la méchanceté cachée derrière le masque. En effet, dès le début du roman, on mentionne à deux reprises que Negoro a « un mauvais sourire [...] sur ses lèvres » (*CQA*, p. 148) et qu'il est un personnage « à qui le mal d'autrui pouvait arracher un sourire! » (*CQA*, p. 200). Comme le souligne Maxime Prévost, dans son ouvrage intitulé *Rictus romantique*, le rire est, au XIX^e siècle, souvent associé à la « *gaieté perverse*³⁶⁵ » et il est, par conséquent, un symbole de méchanceté. Le rire de Negoro permet de voir qu'il fait plutôt partie des opposants que des adjuvants³⁶⁶. Son nom indique d'ailleurs que, malgré la blancheur de sa peau, le bandit possède un cœur noir³⁶⁷. On apprend alors qu'il est évadé du pénitencier de Saint-Paul de Londa (*CQA*, p. 293). Il est, de plus, celui qui organise la chasse à l'homme et lance les naufragés sur des pistes fatales. Le second adversaire, Harris, est un anglo-saxon « vigoureux, âgé de quarante ans au plus, l'œil vif, les cheveux et la barbe grisonnants » (*CQA*, p. 207) et il est « fait aux épreuves de ces longs parcours à travers les forêts » (*CQA*, p. 260). On en sait peu sur lui, outre qu'il affirme être un aventurier originaire de la Caroline du Sud qui habite au Chili et qu'il prétend se diriger vers Atacama, à l'ouest des Andes (*CQA*, p. 211). Comme Negoro, Harris est lui aussi un homme civilisé tourné vers la barbarie, dans la mesure où il pratique la traite d'esclaves. Il ne montre aucune pitié lorsqu'il guide les Afro-Américains vers leur affreux sort.

³⁶⁵ Maxime Prévost, *Rictus Romantique. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2002, p. 17.

³⁶⁶ Même si Jules Verne n'est pas un auteur romantique, il est cependant largement influencé et inspiré par ce courant littéraire. Léon Cellier, dans ses études sur le roman initiatique au temps du romantisme, prend en compte les romans de Jules Verne dans son analyse, car ceux-ci sont nourris des mêmes archétypes. Léon Cellier, « Le roman initiatique en France au temps du romantisme », *Cahier internationaux de symbolisme*, n° 4, 1964 et *Parcours initiatiques*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1977.

³⁶⁷ Lionel Philipps, « Petit et grand dans le *Capitaine de quinze ans* », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 171, 2009, p. 21.

Ces deux vilains rappellent un personnage des *Enfants du capitaine Grant* : Ayrton, l'ancien quartier-maître du *Britannia*. Tout comme Negoro et Harris, Ayrton est lui aussi un homme dont les « facultés se [sont] tournées vers le mal » (*ECG*, p. 872). De plus, les trois personnages jouent un rôle similaire dans les deux romans. Negoro, tout comme l'a fait Ayrton, guide faussement les voyageurs : il est celui qui fausse les boussoles pour faire dévier le navire de sa trajectoire (*CQA*, p. 134). Harris fait de même en guidant les voyageurs à travers ce qu'il prétend être les Pampas, alors qu'en réalité, ils les mènent vers l'Angola. Toutefois, Negoro et Harris sont encore plus méchants qu'Ayrton, lequel, comme le montrera bien *L'Île mystérieuse*, était finalement un personnage « rachetable³⁶⁸ », puisqu'ils incarnent l'inhumanité.

Non seulement ils sont des agents de l'un des plus gros marchands de l'Afrique centrale, José-Antonio d'Alvez (*CQA*, p. 367), mais ils possèdent aussi une cruauté poussée à l'extrême. D'ailleurs, Jules Verne nous informe que Negoro est « un de ces misérables auxquels il ne suffit pas de torturer leur victime; il faut encore qu'ils jouissent de leurs souffrances » (*CQA*, p. 437). Étant plus que de simples bandits, Negoro et Harris sont des hommes intelligents qui se servent de leurs connaissances pour faire le mal. Par conséquent, ils font vraiment horreur parce qu'ils possèdent une certaine « force d'agir [qui] les a fait glisser du côté du Mal³⁶⁹ ». De ce fait, ils combinent plus que tout autre personnage du roman les valeurs de la civilisation et de la sauvagerie. Cultivés, mais pervers, ils ont choisi la sauvagerie « pour satisfaire [leurs] appétits de pouvoir ou d'argent³⁷⁰ ». Sans cœur, ils regardent les hommes seulement pour ce qu'ils valent monétairement. Par exemple, tout au long de leur trajet, Harris ne cesse de « regard[er] le Nègre comme si celui-ci eût été à vendre » (*CQA*, p. 218) et de lui répéter : « Sur les marchés d'Afrique,

³⁶⁸ Jules Verne, *L'île mystérieuse*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2002 [1875], p. 555.

³⁶⁹ Lionel Philipps, « Petit et grand dans le *Capitaine de quinze ans* », *loc. cit.*, p. 21.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 297.

vous auriez valu cher! » (*CQA*, p. 219). Dick Sand, et avec lui Hercule, Mrs. Weldon et tout le reste de la troupe, affrontent alors ces hommes dans le but de freiner le « déchaînement des instincts barbares³⁷¹ » qu'ils représentent. Il y a bien là un réel combat entre le bien et le mal.

Quelle est alors la signification initiatique de cette lutte? En plus du fait qu'il existe une réelle interprétation initiatique à tirer de la lutte entre les héros et les bandits pour cette raison que ceux-ci posent une menace de mort pour les héros, ce qui est particulièrement intéressant sur le plan initiatique, c'est que la lutte dans *Un capitaine de quinze ans* est beaucoup plus marquante sur le plan symbolique que celle des *Enfants du capitaine Grant*. D'abord, cette lutte entre les héros et les méchants ne se résume pas à un seul événement : elle est présente tout au long du roman. Ensuite, le jugement réservé aux bandits est beaucoup plus sévère dans le second roman. Dans *Les enfants du capitaine Grant*, le conflit final se règle de manière très diplomatique : Ayrton est laissé sur une île déserte au lieu d'être mis à mort. Après tout le tort causé par Ayrton, Lord Glenarvan et Robert Grant manifestent peu d'agressivité envers le criminel, tandis que Dick Sand et Hercule regrettent leur gentillesse du départ et ne ratent pas leur deuxième chance de se venger de Negoro. Le sort que réservent Dick Sand et Hercule à leurs ennemis est par conséquent beaucoup plus violent que celui imposé par Lord Glenarvan; Harris et Negoro ne seront pas épargnés comme l'a été Ayrton. Lorsque Dick Sand confronte Harris après que la troupe s'est fait emprisonner par les marchands d'esclaves, ce dernier annonce à l'adolescent que Mrs. Weldon et Jack sont morts (*CQA*, p. 407). Cette nouvelle fait monter en Dick Sand « un besoin de vengeance qu'il lui fallut assouvir à tout prix! » (*CQA*, p. 407). Furieux, l'adolescent bondit sur Harris et, d'un « irrésistible mouvement de colère [...], saisit un coutelas à la ceinture de l'Américain, et il le lui enfonça dans le cœur »

³⁷¹ *Ibid.*, p. 256.

(*CQA*, p. 408). Le sort de Negoro ne sera pas plus heureux que celui de son acolyte. Après une première confrontation entre Negoro et Dick Sand, le jeune capitaine regrette de ne pas lui avoir « fai[t] sauter la tête d'un coup de revolver! » (*CQA*, p. 346). Negoro sera enfin attaqué par Dingo puis « frappé par la justice divine » (*CQA*, p. 540) avant qu'Hercule, qui souhaite l'étrangler, puisse le faire. La violence de la mort des deux bandits interpelle le lecteur dans la mesure où le novice prend part à la violence et l'impose à ses ennemis. Il est donc juge et partie.

Cette comparaison nous permet de conclure que la lutte contre la cruauté humaine est beaucoup plus violente dans le roman de 1878 que dans celui de 1868. Cette violence est, entre autres, ce qui permet d'initier l'adolescent à l'âge adulte. Comme Lord Glenarvan qui a tué le maître Kara-Tété mais qui est visiblement affecté par son crime à la fin du roman, Dick Sand semble, lui aussi, avoir changé après avoir commis un meurtre. Lorsque l'adolescent croise la vieille Nan en chemin vers Kazonndé, il constate qu'elle ne le reconnaît pas, ce qui le mène à se demander : « Suis-je donc changé à ce point? » (*CQA*, p. 387). Nous avons mentionné dans le premier chapitre que la transformation du néophyte doit être confirmée par une certaine reconnaissance de ses pairs. La réaction de Nan prouve que Dick Sand n'est plus le même qu'au départ d'Auckland. En tuant Harris, l'adolescent a non seulement assuré le triomphe de l'ordre, mais il a aussi assuré son passage vers le monde des adultes. Ainsi, la sauvagerie est incontestablement une force nécessaire qui intervient directement dans l'initiation des héros de roman d'aventures. D'ailleurs, dans un chapitre intéressant intitulé « Entre civilisation et sauvagerie », Letourneux soutient que, chez Jules Verne, la confrontation du héros à la barbarie

est, en effet, ce qui lui assure une transformation³⁷². À la question « Qu'est-ce qui a transformé ces enfants en homme?³⁷³ », Letourneux répond que

[c]e sont les épreuves qu'ils ont traversées, les combats qu'ils ont menés, les coups qu'ils ont supportés. C'est bien leur confrontation avec les pulsions de la sauvagerie, leur façon de toujours faire triompher leur volonté, par la violence souvent, passant leurs adversaires au fil de l'épée, les criblant de balles par dizaines [...]. C'est bien leur passage par la sauvagerie qui a fait d'eux des hommes et a permis leur apothéose, comme c'est cette force qu'ils ont su trouver dans l'univers sauvage de l'aventure qui leur a permis de restaurer loi, liens sociaux et ordre initial dont les assises vacillaient.³⁷⁴

En combattant l'ennemi, le héros ressent parfois monter en lui cette barbarie qu'il confronte. Letourneux note, d'ailleurs, que, dans le roman d'aventures, le héros qui a désormais « du sang sur les mains³⁷⁵ » a perdu cette « pureté³⁷⁶ » qu'il possédait au début du voyage. Toutefois, par un geste violent, Dick Sand se sert de la sauvagerie pour mieux la repousser et pour assurer son triomphe sur elle. De fait, le capitaine de quinze ans a surmonté le mal et il est alors devenu un homme. Ce combat est le dernier que Dick Sand mène avec l'aide de ses compagnons. Désormais, il aura à affronter la mort initiatique de manière individuelle.

v. Scène de sacrifice et première mort individuelle du novice

Rappelons que, contrairement au premier roman qui présente d'abord l'initiation individuelle de Robert Grant et, ensuite, les morts collectives de toute la troupe, le schéma initiatique dans *Un capitaine de quinze ans* opère à l'inverse. La première mort individuelle que vit Dick Sand se déroule sur le territoire africain, aux mains des indigènes. À ce moment de l'histoire, Dick Sand est séparé des autres voyageurs (*CQA*, p. 67) et sous contrôle de l'un des plus gros trafiquants d'Afrique centrale, José-Antonio Alvez (*CQA*, p. 367). Ce dernier

³⁷² Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, op cit., p. 267.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 312.

³⁷⁶ *Ibid.*

l'enchaîne et le dépose « au fond d'un baracon sans fenêtre, sorte de cachot où [il] enfermait les esclaves condamnés à mort pour rébellion ou voie de fait » (*CQA*, p. 410). Lors d'une cérémonie où le roi de Kazonndé, Moini Loungaa, redoutable alcoolique qui se dit d'« essence divine » (*CQA*, p. 434), devait tuer Dick Sand, le « coup[er] en morceaux et le mang[er] vivant » (*CQA*, p. 429) pour avoir tué Harris, un accident survient et le roi « pri[t] feu comme une bonbonne de pétrole » (*CQA*, p. 432) en raison du taux d'alcool dans son sang. S'ensuivent alors les funérailles du roi, « dignes d'un homme élevé au rang des dieux » (*CQA*, p. 436), au cours desquelles Dick Sand est destiné à faire partie des victimes à sacrifier pour honorer le défunt.

Le lecteur averti ne peut manquer de remarquer la ressemblance entre cette scène de mise à mort et celle de la troupe de Robert Grant, dans *Les enfants du capitaine Grant*, dans laquelle les personnages sont aussi prisonniers afin d'être exécutés, après le décès du maître maori. Cependant, une différence demeure entre les indigènes néo-zélandais et les Africains. Les Africains sont non seulement des « cannibales friands de chair humaine » (*ECG*, p. 660) comme les Maoris, mais ils sont décrits comme étant également des alcooliques qui possèdent, en plus de « la soif du sang » (*CQA*, p. 430), « la soif de l'alcool » (*CQA*, p. 430). C'est comme si Jules Verne avait tenté d'intensifier le degré de sauvagerie présentée dans *Les enfants du capitaine Grant* en augmentant les causes potentielles de dérèglement humain. Les Africains d'*Un capitaine de quinze ans* sont alors dépeints comme des êtres extrêmement barbares, à cause des « effets terribles [et] grotesques de l'ivresse » (*CQA*, p. 430). C'est une société en plein désordre, inintelligible même, où règnent la violence et la mort. C'est cette perte du sens qui donne à la scène d'*Un capitaine de quinze ans* sa dimension plus effrayante.

Ainsi, c'était aussi le cas pour la scène de cannibalisme des *Enfants du capitaine Grant*, la scène des funérailles dans *Un capitaine de quinze ans* est sans aucun doute celle qui comporte

la symbolique initiatique la plus nette, puisqu'on comprend qu'à partir du moment où il est prisonnier, tout mène l'adolescent vers sa mort, comme s'il n'y avait plus de secours possible pour lui. Son sort est clairement dicté : « Dick Sand, étroitement enfermé dans son obscure prison, n'en devait sortir que pour aller à la mort » (*CQA*, p. 431). Tout ce qui se déroule après est, de manière identique à la scène de cannibalisme dont est témoin la troupe de Lord Glenarvan, une « entrée dans le domaine de la mort³⁷⁷ » :

La fosse apparut distinctement alors. Elle était tapissée de corps noirs, et vivants, car ils remuaient sous les chaînes qui les assujettissaient au sol. Cinquante esclaves attendaient là que le torrent se refermât sur elles, la plupart des jeunes indigènes, les unes résignées et muettes, les autres jetant quelques gémissements. Les épouses, toutes parées comme pour une fête, et qui devaient périr, avaient été choisies par la reine. L'une de ces victimes, celle qui portait le titre de seconde épouse, fut courbée sur les mains et sur les genoux, pour servir de fauteuil royal, ainsi qu'elle faisait du vivant du roi [...]. Devant le mannequin, à l'extrémité de la fosse, un poteau, peint en rouge, sortait de terre. À ce poteau était attaché un Blanc, qui allait compter, lui aussi, parmi les victimes de ces sanglantes funérailles. Ce Blanc, c'était Dick Sand. Son corps, à demi nu, portait les marques des tortures qu'on lui avait déjà fait subir par ordre de Negoro. Lié à ce poteau, il attendait la mort, en homme qui n'a plus d'espoir qu'en une autre vie!... Cependant, le moment n'était pas encore arrivé, auquel le barrage devait être rompu. Sur un signal de la reine, la quatrième épouse, celle qui était placée au pied du roi, fut égorgée par l'exécuteur de Kazonndé, et son sang coula dans la fosse. Ce fut le commencement d'une épouvantable scène de boucherie. Cinquante esclaves tombèrent sous le couteau des égorgeurs. Le lit de la rivière roula des flots de sang. Pendant une demi-heure, les cris des victimes se mêlèrent aux vociférations des assistants, et on eût vainement cherché dans cette foule un sentiment de répulsion ou de pitié! Enfin, la reine Moïna fit un geste, et le barrage, qui retenait les eaux supérieures, commença à s'ouvrir peu à peu. Par un raffinement de cruauté, on laissa filtrer le courant d'amont, au lieu de le précipiter par une rupture instantanée de la digue. La mort lente au lieu de la mort rapide! L'eau noya d'abord le tapis d'esclaves qui couvrait le fond de la fosse. Il se fit d'horribles soubresauts de ces vivants qui luttèrent contre l'asphyxie. On vit Dick Sand, submergé jusqu'aux genoux, tenter un dernier effort pour rompre ses liens. Mais l'eau monta. Les dernières têtes disparurent sous le torrent qui reprenait son cours, et rien n'indiqua plus qu'au fond de cette rivière se creusait une tombe où cent victimes venaient de périr en l'honneur du roi. (*CQA*, p. 447-449)

C'est comme si Jules Verne avait entrepris la réécriture de la scène de cannibalisme des *Enfants du capitaine Grant*. Dans les deux cas, les femmes et les servantes sont sacrifiées pour le roi. Même les phrases qu'il emploie se ressemblent étrangement. Par exemple dans le premier roman, on retrouve un « signal d'une épouvantable scène de cannibalisme » (*ECG*, p. 782) et dans le second il s'agit du « commencement d'une épouvantable scène de boucherie » (*CQA*, p. 448). Le sol est couvert d'une « marre de sang » (*ECG*, p. 781) et de « flots de sang » (*CQA*, p. 448). Les

³⁷⁷ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 23.

servantes sont également dans les deux romans « résignées » (*ECG*, p. 781 et *CQA*, p. 448) à leur sort. Pourtant, malgré les multiples ressemblances entre ces deux épreuves initiatiques, ce qui distingue les deux scènes est la gravité de l'épreuve.

L'épreuve de mise à mort de Dick Sand est plus intense que celle vécue par la troupe de voyageurs du *Duncan* parce que l'adolescent est, à ce moment de l'histoire, complètement seul. Aucun maître initiatique n'est là pour l'aider à traverser l'épreuve, tandis que Robert n'est pas présent lors de la scène de cannibalisme et il vit l'épreuve du feu collectivement, avec tous les hommes et femmes exceptionnels qui l'entourent. De plus, Dick Sand n'est pas seulement un observateur de la terrible scène, mais il fait lui-même partie des centaines de victimes à être sacrifiées. Aussi, contrairement à la troupe du *Duncan* qui échappe rapidement à la mort (*ECG*, p. 799), Dick Sand va, en effet, se faire submerger³⁷⁸; on le voit vivre sa mort quand sa tête disparaît sous l'eau (*CQA*, p. 449). On apprendra seulement une cinquantaine de pages plus tard qu'il est réellement en vie et qu'il a été sauvé à quelques secondes près de la mort (*CQA*, p. 506).

Ainsi, le sauvetage du novice prend l'allure d'une renaissance initiatique. Après avoir été « recueilli à demi mort » (*CQA*, p. 509), Dick Sand nous explique lui-même sa renaissance : « L'eau a dépassé ma tête... J'ai perdu connaissance... Lorsque je suis revenu à moi, un trou perdu dans les papyrus de cette berge me servait d'abri, et Hercule, à genoux, me prodiguait ses soins » (*CQA*, p. 509). Les termes employés par Jules Verne pour décrire le réveil du myste – perte de connaissance, revenir à soi – sont hautement symboliques sur le plan initiatique, puisque selon Mircea Eliade la mort « symbolisée par la perte de la connaissance³⁷⁹ » représente « l'oubli

³⁷⁸ Il est intéressant de noter que cette mort initiatique est la seconde qui implique l'eau. En tout, quatre des morts initiatiques dans *Un capitaine de quinze ans* se font par la noyade.

³⁷⁹ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 79.

de la vie d'avant l'initiation³⁸⁰ ». Cette étape marque donc très précisément la mort du novice ainsi que sa renaissance³⁸¹. Or, nous verrons sous peu qu'à partir de ce moment, Dick Sand n'hésitera plus devant la mort; il sera par conséquent prêt à se sacrifier pour sauver ceux qu'il aime, comme l'a fait Hercule pour lui. Le romancier écrit d'ailleurs que « [s]ous le coup de ces épreuves, l'enfant s'était fait homme » (*CQA*, p. 401). Aucun doute que les épreuves initiatiques aient transformé le statut de l'adolescent et l'aient débarrassé de son composite d'enfant.

vi. Le sacrifice de soi : la dernière mort initiatique

Après s'être fait sauver par Hercule, ce sera au tour de Dick Sand de prouver qu'il est maintenant capable de se sacrifier pour ceux qu'il aime. Une fois qu'il a vécu l'épreuve de l'eau, de la cruauté humaine et de la barbarie, le capitaine de quinze ans a à subir l'épreuve la plus difficile : le sacrifice de soi. Rappelons que cette notion de degrés a été proposée par Simone Vierre, qui mentionne que, dans les romans initiatiques, le novice est invité à parcourir une série d'épreuves qui forment des « cycles de plus en plus élevés, dans la hiérarchie spirituelle³⁸² ». Autrement dit, plus le novice progresse dans son initiation, plus les épreuves destinées à le transformer sont difficiles dans le but de lui faire atteindre progressivement la perfection de l'être. Il n'est alors guère étonnant que la dernière épreuve que doit subir Dick Sand soit la plus difficile du roman.

Cette épreuve commence lorsque Dick Sand, et, avec lui, Hercule, Mrs. Weldon, cousin Bénédicte et le petit Jack, sont pourchassés par une dizaine de cannibales africains. La bande

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Une scène semblable se trouve dans *Voyage au centre de la terre* lorsque Axel perd connaissance et affirme par la suite lors de son réveil : « Quand je revins à la vie, mon visage était mouillé », ce qui indique sa renaissance. Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, op. cit., p. 181.

³⁸² Simone Vierre, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 59.

d'indigènes attaque la pirogue dans laquelle se trouve l'adolescent et menace de chasser Mrs. Weldon et les autres membres du groupe. La mort semble garantie et la troupe se voit perdue. Toutefois, c'est au moment le plus désespéré, « *at the bottom of the abyss*³⁸³ », que le novice reçoit une « inspiration suprême » (CQA, p. 545) du Ciel : « Il entrevit la possibilité de sauver tous ceux qu'il aimait en faisant le sacrifice de sa propre vie ! » (CQA, p. 545). Par conséquent, avec un admirable « sang-froid en face de la mort qui le menaçait » (CQA, p. 547), le capitaine de quinze ans fait preuve de ses qualités nouvellement acquises et précipite les cannibales « avec lui dans l'abîme » (CQA, p. 545). La chute termine les épreuves initiatiques du novice.

L'abîme, ici représenté par la chute d'eau, est la quatrième mort du novice par l'eau. À ce sujet, il est intéressant de rappeler que l'eau est un élément souvent employé en littérature pour mettre en scène la mort et la renaissance de l'être, comme c'était le cas avec la première mort initiatique par l'ouragan. Dans son *Traité d'histoire des religions*³⁸⁴, Mircea Eliade explique le symbolisme de l'eau mortelle, en le situant dans un contexte initiatique, et conclut que « [l]'immersion équivaut, sur le plan humain, à la mort [...]. [L]es eaux possèdent cette vertu de purification, de régénération, et de renaissance; parce que ce qui est immergé en elle “meurt”³⁸⁵ ». Après « avoir plongé profondément » (CQA, p. 547) dans l'eau, après être tombé en bas de la chute, Dick Sand « revint à la surface du fleuve » (CQA, p. 547). Sa résurgence indique sa dernière renaissance, car se relever des eaux signifie « recommencer une nouvelle vie³⁸⁶ ». En effet, cette mort a fait en sorte que l'adolescent est devenu un brave héros qui est maintenant capable de surpasser ses capacités profanes. Dick Sand maîtrise désormais ses forces instinctives, vivant l'expérience « comme dans un éclair » (CQA, p. 547) et choisissant de se précipiter en bas

³⁸³ « [A]u fond de l'abîme » (c'est moi qui traduis.) Joseph Campbell, *The Power of Myth*, op. cit., p. 39.

³⁸⁴ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1949.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 170.

³⁸⁶ *Ibid.*

de la chute « [p]ar un dernier instinct » (*CQA*, p. 548). Ce sacrifice montre ainsi que le novice est en effet transformé et qu'il possède maintenant ses qualités de chef. Une fois de retour auprès de ses compagnons, le jeune homme rentre aux États-Unis où il prendra, comme le font les novices typiques des romans initiatiques³⁸⁷, la route qu'a choisie son père initiatique, c'est-à-dire qu'il sera responsable du navire de son père adoptif, James W. Weldon, et deviendra marin, de manière identique à Robert Grant.

Toutefois, si *Les enfants du capitaine Grant* possède une fin heureuse, celle d'*Un capitaine de quinze ans* n'est pas optimiste à tous les niveaux. Malgré son succès dans ses études et son métier, Dick Sand, à la fin du roman, est moins insouciant qu'on le présentait au début; il est hanté par les remords. Verne nous apprend que trois ans après l'aventure africaine (*CQA*, p. 550), malgré le bonheur du jeune capitaine d'être de retour à San Francisco, « une pensée l'obsédait » (*CQA*, p. 551). Le héros est revenu à la maison, l'ordre est rétabli, mais il se blâme pour le décès³⁸⁸ de ses amis. On apprend que Dick Sand se jette par conséquent dans ses études avec « une sorte de remords » (*CQA*, p. 550), puisqu'il sent avoir été « au-dessous de sa tâche » (*CQA*, p. 550) de capitaine et de guide lors du voyage. S'il en avait su davantage, « que de malheurs auraient été épargnés! » (*CQA*, p. 550). À ce niveau, *Un capitaine de quinze ans* est plus sombre que *Les enfants du capitaine Grant* qui présente une fin entièrement heureuse. Il s'agit à présent d'analyser cette atmosphère sombre qui règne du début à la fin du roman.

III. Entrées dans le domaine de la mort et initiation par la peur

À ce point dans l'analyse, il n'y a aucun doute que la peur, la violence et la mort sont toutes omniprésentes dans *Un capitaine de quinze ans*. Les nombreuses morts initiatiques qu'a

³⁸⁷ Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 411.

³⁸⁸ Ils sont, en effet, en vie et Dick Sand l'apprend lors de la dernière page du roman (*CQA*, p. 551).

vécues Dick Sand et les adversaires qu'il a affrontés nous ont révélé l'ampleur de la terreur dans ce roman. Mais, comment se manifestent la violence et la mort, comparées à celles présentes dans *Les enfants du capitaine Grant*? Et que disent-elles du lectorat visé? Pour mieux illustrer ces différences, regardons à présent le lieu, les thématiques abordées, ainsi que la mort des personnages, pour ensuite comprendre de quelle manière la violence progresse d'un roman à l'autre.

i. Le lieu comme enfer terrestre

Le lieu dans *Un capitaine de quinze ans* joue un rôle fondamental dans l'initiation du novice et celle du lecteur. Nous verrons qu'en plus d'être le théâtre de l'action, l'Afrique, lieu central du roman de 1878, génère une atmosphère de peur. Néanmoins, cette « funeste côte d'Afrique » (*CQA*, p. 551) possède également une seconde fonction : elle est un élément essentiel à l'initiation du novice dans la mesure où elle permet une confrontation avec la mort, mais surtout puisqu'elle produit des tensions entre deux univers de valeurs, la barbarie et la civilisation³⁸⁹. Dans un premier temps, le romancier peint une représentation violente du lieu qui plonge le lecteur en plein dans « l'imaginaire de la sauvagerie³⁹⁰ ». Avant de prendre conscience qu'ils ont atterri sur le continent africain, les naufragés croient avoir accosté en Amérique du Sud, et plus précisément dans la région des Pampas (*CQA*, p. 210). Les Pampas sont, en effet, l'endroit même où Robert subit ses quatre premières morts initiatiques dans *Les enfants du capitaine Grant*. Est-ce anodin que Jules Verne accorde une présence fantômatique aux Pampas dans *Un capitaine de quinze ans*? Tout se passe comme si *Les enfants du capitaine Grant* représentait à présent une terre idéale, par rapport au nouveau terrain d'aventures africaines,

³⁸⁹ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, op. cit., p. 261.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 254.

lieux infernaux s'il en est. Ainsi, l'auteur se sert de cette occasion pour créer un contraste dans le niveau de violence présent dans les deux romans. D'ailleurs, Verne cherche constamment à montrer que les dangers que présentent les Pampas sont minimales comparées à ceux qui attendent les personnages en Afrique, comme s'il cherchait à annoncer au lecteur attentif qu'*Un capitaine de quinze ans* sera plus éprouvant que *Les enfants du capitaine Grant*. Les Pampas, lieu qui était présenté comme très instable et dangereux dans le roman de 1868, sont maintenant décrites comme étant un lieu presque sans danger : « [C]ette région des pampas n'était très redoutable ni par les indigènes, ni par les animaux qu'elle renfermait » (*CQA*, p. 223). Même le danger que posent les loups-rouges qui ont presque causé la mort de Robert, de Lord Glenarvan et de Thalcave est atténué : Harris indique à Dick Sand que ces « *guaras* » (*CQA*, p. 238) sont « des loups pour rire ! » (*CQA*, p. 238), voire que ce « ne sont pas même des loups, mais des sortes de renards, ou plutôt des chiens des bois » (*CQA*, p. 238). Au contraire, les animaux rencontrés sur le territoire africain comme le lion sont, eux, réellement effrayants³⁹¹. Ainsi, un lecteur qui a lu les deux romans comprend que la violence présentée dans *Un capitaine de quinze ans* sera encore plus intense que celle des *Enfants du capitaine Grant*.

Et c'est en effet le cas. Dès que les voyageurs se rendent compte de leur réelle localisation, l'Afrique équatoriale (*CQA*, p. 273), ils sont terrorisés. Le vieux Tom est le premier à comprendre qu'ils ne sont pas en Amérique du Sud. En chemin, il aperçoit « sur ces arbres... des taches de sang!... Et... à terre... des membres mutilés!... » (*CQA*, p. 268) et il reconnaît « quelques fourches brisées, une chaîne rompue ! » (*CQA*, p. 268). La vue de ce « terrible spectacle » (*CQA*, p. 268) le trouble profondément parce qu'il a déjà connu l'esclavage lorsqu'il était jeune. À la vue des fourches, Tom est « resté immobile, comme si ses pieds se fussent

³⁹¹ À la fin du roman, Dick Sand rencontre un lion de grande taille et il échappe à la mort se montrant « assez maître de lui pour ne pas faire un mouvement » (*CQA*, p. 523), geste qui montre son courage nouvellement acquis.

enracinés dans le sol » (*CQA*, p. 268). On apprend même qu'il a dans les yeux une « indéfinissable impression d'inquiétude qui touchait à la terreur » (*CQA*, p. 270). Après la découverte de Tom, Dick Sand comprend qu'il n'est pas où il croyait être et « ces mots terribles [...] s'échappèrent enfin de ses lèvres : "L'Afrique! L'Afrique équatoriale! L'Afrique des traitants et des esclaves!" » (*CQA*, p. 273). Ces derniers mots mettent fin à la première partie du roman et le lecteur, comme les personnages, prend alors conscience de toute l'ampleur de l'horreur qui l'attend dans la seconde partie. Les extraits cités ci-dessus illustrent particulièrement bien l'emploi de la ponctuation et du lexique de la peur dans le but de générer une atmosphère de terreur. La répétition de phrases qui associent « l'Afrique avec tous ses dangers » (*CQA*, p. 283) et l'emploi des points de suspension et, surtout, les points d'exclamation constamment utilisés imposent un style nerveux mettant l'accent sur le danger. Ce style cherche à affecter le lecteur afin de le plonger dans une zone d'inconfort et pour le faire participer aux craintes des personnages³⁹², œuvrant ainsi à initier le lecteur par la peur, si formatrice pour l'enfant et l'adolescent³⁹³. Par son contenu effrayant et son style, *Un capitaine de quinze ans* permet au lecteur d'être confronté à ses peurs, et, par conséquent, de les vaincre symboliquement par l'acte même de la lecture.

En plus de générer une atmosphère de peur, où abondent tortures et atrocités, l'Afrique se révèle, dans un second temps, un lieu particulièrement propice à l'initiation du novice. D'abord, le lieu sauvage joue un rôle de premier plan dans l'initiation du novice, dans la mesure où il permet la confrontation avec la mort. En effet, selon Maxime Prévost, l'aventure propre au

³⁹² Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, op. cit., p. 61.

³⁹³ Bruno Bettelheim et Karen Zelan, *La lecture et l'enfant*, trad. de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1983, p. 50-53.

roman d'aventures « n'arrive que rarement à la maison³⁹⁴ » : le roman d'aventures, voire le roman initiatique, dont le dépaysement est l'une des caractéristiques fondamentales³⁹⁵, signale que la sortie d'une zone de confort et le changement existentiel sont des choses souhaitables. Ce dépaysement, ici à la fois géographique et social, fait une place centrale à l'action violente qui fait courir au héros « un risque de mort ou au moins un péril physique³⁹⁶ ». En effet, Vierendeux affirme que « pénétrer dans ces pays "étrangers et inconnus", c'est bien pénétrer dans le royaume de la mort³⁹⁷ ». Dans *Un capitaine de quinze ans*, l'Afrique est présentée comme un « espace barbare, un lieu d'agression³⁹⁸ » qui, à lui seul, englobe tous les combats initiatiques présentés dans *Les enfants du capitaine Grant*, et même plus :

À l'intérieur, cette contrée était alors presque inconnue. Peu de voyageurs avaient osé s'y aventurer. Un climat pernicieux, des terrains chauds et humides qui engendrent les fièvres, les indigènes barbares dont quelques-uns sont encore cannibales, la guerre à l'état permanent de tribus à tribus, la défiance des traitants contre tout étranger qui cherche à pénétrer les secrets de leur infâme commerce, telles sont les difficultés à surmonter, les dangers à vaincre dans cette province de l'Angola, l'une des plus dangereuses de l'Afrique équatoriale. (CQA, p. 283)

De surcroît, le lieu dans *Un capitaine de quinze ans* se révèle d'autant plus fondamental dans l'initiation du novice qu'il présente une confrontation entre deux univers de valeurs : la civilisation et la sauvagerie. Dans le roman d'aventures, le héros, et le lecteur qui s'identifie à lui, se voit confronté à un monde qui possède des valeurs radicalement différentes des siennes : le monde de l'aventure est un monde beaucoup plus violent et barbare que le sien. Jules Verne offre

³⁹⁴ Maxime Prévost, *L'aventure extérieure. Alexandre Dumas mythographe et mythologue*, manuscrit à paraître chez Honoré Champion en 2015, p. 32.

³⁹⁵ « [L]e dépaysement ne se résume pas aux effets de couleur locale et à une volonté de satisfaire le goût du lecteur pour l'extraordinaire, il inscrit le récit dans un écart systématique avec le quotidien : non seulement le décor est inaccoutumé, mais les personnages sont excentriques ou exceptionnels, [et] les événements qui se produisent inhabituels ». Cf. Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, op. cit., p. 20.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 19.

³⁹⁷ Simone Vierendeux, *Jules Verne et le roman initiatique*, op. cit., p. 523.

³⁹⁸ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, op. cit., p. 266.

à ses lecteurs maintes descriptions qui présentent justement une Afrique sauvage parce qu'esclavagiste et sanguinaire :

Ça et là, des ossements jonchaient le sol, des restes de squelettes à demi rongés par les fauves, et dont quelques-uns portaient encore les entraves de l'esclave! Il y a, dans l'Afrique centrale, de longs chemins, ainsi jalonnés par des débris humains. Des centaines de milles sont parcourus par des caravanes, et combien de malheureux tombent en route sous le fouet des agents, tués par la fatigue ou les privations, décimés par la maladie! Combien encore, massacrés par les traitants eux-mêmes, lorsque les vivres viennent à manquer! Oui! quand on ne peut plus les nourrir, on les tue à coups de fusil, à coups de sabre, à coups de couteau, et ces massacres ne sont pas rares! Ainsi donc, des caravanes d'esclaves avaient suivi ce chemin. Pendant un mille, Dick Sand et ses compagnons heurtèrent à chaque pas ces ossements épars, mettant en fuite d'énormes engoulevents. (CQA, p. 322)

Le lieu de l'aventure, présenté comme étant encore plus barbare que la Nouvelle-Zélande, œuvre ainsi à l'initiation du novice dans la mesure où la confrontation entre civilisation et sauvagerie permet une « rupture avec le monde connu, franchissement du seuil, découverte de l'autre monde, affrontement avec le monstre³⁹⁹ », éléments fondamentaux des rites initiatiques. Le lieu lui-même est ce qui risque de mettre en danger la vie des héros.

De telles descriptions de l'Afrique ont également pour objectif de perturber le lecteur adolescent en insistant sur « le déséquilibre d'un monde devenu incertain⁴⁰⁰ », le faisant ainsi pénétrer « au fond de l'inconnu⁴⁰¹ », c'est-à-dire dans ce « domaine de la mort⁴⁰² » dont parle Simone Vierne, le lieu de l'initiation. D'ailleurs, ces passages où l'on apprend les atrocités du trafic meurtrier des esclaves sont, comme le mentionne Lionnel Philipps, parmi les « pages les plus violentes de toute son œuvre [celle de Jules Verne]⁴⁰³ ». Plusieurs passages d'*Un capitaine de quinze ans* sont extrêmement sanglants et cruels, ce qui fait en sorte que le lecteur est confronté à la peur. Cet « enfer⁴⁰⁴ » terrestre qu'est l'Afrique est donc non seulement le lieu où

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁰¹ Simone Vierne, *Verne*, Grez-sur-Loing, Pardès, coll. « Qui suis-je ? », 2005, p. 118.

⁴⁰² *Id.*, *Rite, roman, initiation, op. cit.*, p. 23.

⁴⁰³ Lionel Philipps, « Petit et grand dans le *Capitaine de quinze ans* », *loc. cit.*, p. 21.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

Dick Sand aura à affronter la mort, mais également l'élément qui permet au lecteur de vivre une « expérience dépayssante⁴⁰⁵ ».

Ainsi, tout comme le héros, le lecteur est lui aussi confronté à la sauvagerie incarnée par le territoire africain. Ceci est surtout possible dans *Un capitaine de quinze ans* parce qu'au moment de la publication du livre, la traite d'esclaves était encore pratiquée en Afrique, alors qu'elle ne l'était plus en Amérique du Nord depuis la Guerre de Sécession et, dans l'Empire britannique, depuis 1833. Cette réalité, celle de la traite, n'est ni celle du lecteur contemporain (celui de 1878) ni celle du lecteur d'aujourd'hui. Afin de présenter le contraste entre la réalité du lecteur et celle de l'Afrique, Verne se sert de passages descriptifs pour peindre la situation terrible qui règnerait dans cette « inhospitalière contrée » (CQA, p. 366) :

[L]'état de ce troupeau d'êtres humains, femmes couvertes de plaies dues au fouet des havildars, enfants hâves, amaigris, les pieds saignants, que les mères essayent de porter en surcroît de leurs fardeaux, jeunes gens étroitement rivés à cette fourche plus torturante que la chaîne du bagne, est-il ce qu'on peut imaginer de plus lamentable? Oui, la vue de ces malheureux, à peine vivants, dont la voix n'avait plus de timbre, « squelettes d'ébènes », suivant l'expression de Livingstone, eût touché des cœurs de bêtes fauves; mais tant de misères laissaient insensibles ces Arabes endurcis et ces Portugais qui [...] sont plus cruels encore. (CQA, p. 369)

Selon Letourneux, le voyage du héros vers un territoire sauvage mimerait le trajet du lecteur vers le fantasmatique où il ressent à la fois de la fascination et de la terreur⁴⁰⁶. Un lien est ici à faire entre le dépaysement que vivent tant les protagonistes que le lecteur et l'essentielle rupture avec le « temps historique⁴⁰⁷ » de Mircea Eliade, que nous avons abordée dans le premier chapitre. Cette rupture invite le lecteur à se plonger dans ce qu'Eliade appelle le « temps mythique⁴⁰⁸ », rupture que Letourneux résume en une formule très juste : « [L]e texte tout entier recherche

⁴⁰⁵ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, op. cit., p. 39.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 240.

⁴⁰⁷ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1957], p. 234-235.

⁴⁰⁸ *Id.*, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 33.

l'altérité⁴⁰⁹ ». Nous constatons, en somme, que le lieu, donnée très complexe du roman initiatique, permet à la fois l'installation d'une atmosphère de peur qui participe à l'initiation du lecteur, mais également d'un dépaysement qui écarte ce dernier de sa réalité quotidienne, pour lui permettre de « trouver du nouveau⁴¹⁰ » et de confronter ses peurs. Fondamentalement plus violent que *Les enfants du capitaine Grant*, *Un capitaine de quinze ans* ciblerait donc un lecteur plus âgé. On est alors tenté de penser que Verne chercherait peut-être ainsi à poursuivre l'initiation – à un plus haut degré – d'un même lecteur implicite : l'enfant qui a lu *Les enfants du capitaine Grant* à dix ans est potentiellement toujours celui qui a le roman en main, dix ans plus tard, et qui poursuit sa formation. Il postulerait peut-être ainsi moins deux lectorats, qu'un seul et même lecteur qui grandit et évolue avec l'auteur lui-même.

ii. Les thématiques abordées : esclavage, suicide et sacrifice

En étant retransmis de toute civilisation, le héros incite le lecteur à réfléchir à certaines questions métaphysiques comme *qu'est-ce que la violence?*, *qu'est-ce que l'honneur?* ou *qu'est-ce que l'amitié?*. Dans ce cas, une autre façon de percevoir le fait que Jules Verne s'adresse à un lectorat plus âgé dans le roman de 1878 que dans celui de 1868, c'est d'étudier les thématiques abordées. Premièrement, *Un capitaine de quinze ans* place au premier plan un thème très difficile : l'esclavagisme. Ce thème est central au roman et sa gravité témoigne de cette ambition de viser un lectorat adolescent. Une grande partie du roman est consacrée à l'explication de la traite d'esclaves, en Afrique, au XIX^e siècle, afin de montrer son atrocité. Par exemple, un chapitre entier intitulé « La traite » explique l'origine de l'esclavage. Toutefois, Jules Verne ne

⁴⁰⁹ Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures*, op. cit., p. 20 : le roman d'aventures « se pense tout entier dans son altérité avec la réalité de tous les jours définissant deux chronotopes emboîtés : l'univers quotidien et l'univers dépaysement dans l'écart systématique avec le premier. »

⁴¹⁰ Simone Vienne, *Verne*, op. cit., p. 118.

fait pas que décrire cette réalité historique, il s'engage dans un dialogue implicite avec son lecteur dans le but de dénoncer de tels actes. La voix du romancier se fait beaucoup plus directe qu'à d'habitude : il y a un réel objectif de transmettre des opinions et de livrer un message au lecteur, projet ambitieux qui n'est guère présent dans *Les enfants du capitaine Grant*. Par exemple, Verne écrit, au sujet de la scène du massacre lors des funérailles, que « [l]a plume se refuserait à peindre de tels tableaux, si le souci de la vérité n'imposait pas le devoir de les décrire dans leur réalité abominable. L'homme est encore là dans ces tristes pays. Il n'est plus permis de l'ignorer » (*CQA*, p. 449). Encore plus, le romancier affirme qu'il s'adresse directement au lecteur de son temps dans le but de l'inciter à dénoncer l'esclavagisme en Afrique :

On pourrait croire que la traite ne se fait plus, que cet achat et cette vente de créatures humaines ont cessé! Il n'en est rien, et c'est là ce qu'il faut que le lecteur sache, s'il veut s'intéresser plus intimement à la seconde partie de cette histoire. Il faut qu'il apprenne ce que sont actuellement encore ces chasses à l'homme, qui menacent de dépeupler tout un continent pour l'entretien de quelques colonies à esclaves, où et comment s'exécutent ces razzias barbares, ce qu'elles coûtent de sang, ce qu'elles provoquent d'incendies et de pillages, enfin au profit de qui elles se font. (*CQA*, p. 275-76)

Ici prend place une des différences majeures entre les deux romans : certes, *Les enfants du capitaine Grant* confronte également le lecteur à un univers barbare qui présente une tension entre civilisation et sauvagerie. Cependant, le romancier ne manifeste jamais son intention d'amener le lecteur à prendre position sur la situation anthropologique présentée. La barbarie néo-zélandaise n'est qu'un prétexte pour mettre en jeu la vie de ses héros, tandis qu'elle joue un rôle moralisateur dans *Un capitaine de quinze ans*.

En plus de se servir de la voix narrative pour dénoncer l'atrocité de la traite, Jules Verne se sert également de la voix de son protagoniste. Dans le chapitre « Quelques notes de Dick Sand » (*CQA*, p. 375-94), c'est l'adolescent qui nous raconte, à la première personne du singulier et à la troisième du pluriel, les terreurs qu'il vit :

Les prisonniers se traînent de plus en plus péniblement. La plupart laissent sous leurs pas des marques de sang. [...] C'est atroce! Il y a dans le convoi de ces malheureuses dont le corps n'est plus qu'une plaie! Les cordes qui les attachent entrent dans leur chair!... Depuis hier, une mère porte dans ses bras son petit enfant mort de faim!... Elle ne veut pas s'en séparer!... Notre route se jonche de cadavres. La petite vérole sévit avec une nouvelle violence. Nous venons de passer près d'un arbre... À cet arbre, des esclaves étaient attachés par le cou. On les y avait laissés mourir de faim. (CQA, p. 392)

En entendant le jeune capitaine raconter ses expériences, l'histoire semble d'autant plus vraie et elle touche encore plus le lecteur. Des passages comme « Quel cri de désespoir, quel hurlement de douleur! Je l'entends encore! » (CQA, p. 386) actualisent pour le lecteur les tourments que vit Dick Sand et le fait pénétrer dans le présent de la lecture avec d'autant plus d'impact. En effet, en donnant voix au héros, le romancier, selon Letourneux, « tent[e] de donner au langage une valeur injonctive » dans le but « d'inviter le lecteur à participer [...] aux craintes du personnage⁴¹¹ ». Même si la traite ne se pratique plus de nos jours, le lecteur replonge dans cet univers et il s'interroge sur les atrocités de ce temps en plus de celles dans la société contemporaine.

Néanmoins, la violence du roman, comparativement à celle des *Enfants du capitaine Grant*, prend de l'ampleur lorsqu'on analyse le second thème dominant : la mort. Il s'agira plus particulièrement de voir la place qu'occupent le suicide et le sacrifice. Nous avons mentionné lors du chapitre précédent que le suicide est abordé brièvement par Lady Helena dans *Les enfants du capitaine Grant* (ECG, p. 778). Ce même thème trouve sa place dans *Un capitaine de quinze ans* lorsque Dick Sand, prisonnier des traiteurs d'esclaves, arrive au camp de Kazonndé où il espère rejoindre Mrs. Weldon, le petit Jack et cousin Bénédicte. Toutefois, ses amis ne sont pas là. Dick Sand plonge, par conséquent, dans un profond désespoir et se met à réfléchir à son propre destin. Ici commence une brève réflexion sur le suicide et sur le but de la vie. Verne nous apprend que Dick Sand « eut là un mouvement de désespoir qu'il ne put maîtriser »

⁴¹¹ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, op. cit., p. 61.

(*CQA*, p. 401) et se met à se demander si « [s]a vie, si elle ne devait plus être utile à ceux qu'il aimait, n'était bonne à rien » (*CQA*, p. 401), allant même jusqu'à se penser qu'il « n'avait plus qu'à mourir! » (*CQA*, p. 401). Parce que c'est l'adolescent lui-même qui mène cette réflexion et non les adultes, on peut soutenir que de tels passages s'adressent à un lecteur plus âgé à cause de leur lourdeur. D'ailleurs, Nathalie Prince place le thème du suicide parmi les quelques thèmes exploités dans les romans pour la jeunesse qui sont particulièrement destinés aux adolescents⁴¹².

Même si le suicide occupe les pensées du novice, ce dernier ne passe jamais à l'acte. Le découragement de Dick Sand illustre, au départ, une certaine peur de la mort, tandis que la fin du roman présente un héros qui risque sa vie pour celle de ses amis, sans avoir peur des conséquences. Le sacrifice de Dick Sand pour sauver ses amis (*CQA*, p. 547) montre qu'il a acquis toute une gamme de valeurs dont le courage, la loyauté et l'honneur. Il a surmonté sa peur de la mort et il prend maintenant son sort dans ses propres mains. Ainsi, Jules Verne montre qu'il faut placer la vie de ceux qu'on aime avant la nôtre. De tels messages, rappelant la devise « Tous pour un, un pour tous⁴¹³ » des *Trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas, figurent parmi les maints enseignements que l'adolescent peut retenir de l'action des héros et contribue aussi à renforcer la dimension spirituelle du personnage qui place sa vie au service de l'Autre. À cet égard, il est donc bien un modèle pour le lecteur adolescent, ayant davantage tendance à se replier sur lui-même.

⁴¹² La sexualité et l'échec seraient également des thèmes destinés davantage aux lecteurs adolescents qu'aux enfants. Cf. Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 97.

⁴¹³ Alexandre Dumas, *Les trois mousquetaires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011 [1844], p. 111.

iii. La mort des personnages

Si Dick Sand survit aux épreuves, certains personnages ne profitent pas d'un sort aussi favorable. Ainsi, un troisième élément permettant de soutenir que le lecteur visé dans *Un capitaine de quinze ans* est plus âgé que celui des *Enfants du capitaine Grant*, c'est la mort des personnages. Nous avons vu, au cours du deuxième chapitre, que les romans où les personnages survivent aux épreuves seraient pour de plus jeunes lecteurs et qu'au contraire un roman qui met en scène la mort d'un ou de plusieurs personnages s'adresserait à un lecteur plus âgé, soit adolescent ou adulte⁴¹⁴. Alessandra Gianoli soutient justement qu'il est plus probable que les romans dont l'intrigue est bâtie sur le sujet de la mort s'adressent aux lecteurs « un peu plus grands⁴¹⁵ », car les thèmes principaux de ces livres, comme le deuil et la souffrance, la représentation de l'enterrement et même parfois la recherche d'une explication religieuse, sont des thèmes plus matures. Même si l'analyse de Gianoli traite de la période contemporaine, nous trouvons malgré tout son propos juste pour les romans verniens, puisqu'ils font partie des romans pour la jeunesse. À ce sujet, si personne ne meurt dans *Les enfants du capitaine Grant*, ce n'est cependant pas le cas dans *Un capitaine de quinze ans* où certains des personnages ne survivent pas à l'aventure.

La mort est présente en dose massive dès les premières pages; le roman s'ouvre avec la mort du capitaine Hull et de tout l'équipage du *Pilgrim*. Un autre adjuvant qui meurt en cours de route est la vieille Nan, la servante des Weldon et nourrice du petit Jack (*CQA*, p. 11). Étant Noire (*CQA*, p. 11), elle se fait prendre comme esclave et transporter au marché de Kazonndé (*CQA*, p. 450). Jules Verne nous fait part du sort atroce que cette femme subit en tant qu'esclave

⁴¹⁴ Isabelle Jan, *La littérature enfantine*, Paris, Éditions ouvrières, coll. « Enfance heureuse », 1984, p. 119.

⁴¹⁵ Alessandra Gianoli, « La mort dans la littérature contemporaine en France », *Ricochet : Institut suisse Jeunesse et Médias* [en ligne], dossier *Les articles critiques*, <http://www.ricochet-jeunes.org/articles-critiques/article/19-la-mort-dans-la-litterature-enfantine-contem> (consulté le 9 juillet 2014).

en écrivant, par exemple, qu'« elle boite, et le sang coule de son épaule déchirée à coups de fouet » (*CQA*, p. 383) et en la décrivant comme un « spectre exsangue » (*CQA*, p. 387). La « pauvre Nan » (*CQA*, p. 551) finit par succomber à la torture et on apprend sa terrible mort dans l'entrée du journal, du 16 au 24 mai, de Dick Sand :

Aujourd'hui, vingt captifs qui ne pouvaient plus se traîner ont été massacrés à coups de hache par les havildars! Le chef arabe ne s'est point opposé à ce massacre. La scène a été épouvantable! La pauvre vieille Nan est tombée sous le couteau dans cette horrible boucherie... Je heurte son cadavre en passant! Je ne puis même lui donner une sépulture chrétienne!... (*CQA*, p. 394)

Si la mort de Nan nous trouble, celle du chien, Dingo est aussi très pathétique. Trouvé dans une épave par Hercule, Tom, Bat, Austin et Actéon au tout début du roman⁴¹⁶, Dingo devient un fidèle allié de Dick Sand. Il accompagne l'adolescent tout au long de son périple et il est même plus qu'un simple compagnon : il aboie pour avertir ses maîtres du danger éminent et il transmet à Dick Sand, lorsqu'il est emprisonné chez les Africains, des messages provenant d'Hercule (*CQA*, p. 389). En d'autres mots, même s'il ne parle pas, Dingo devient un réel personnage, « un *homme comme les autres*⁴¹⁷ », ce qui explique pourquoi on s'attache à lui au même titre qu'à d'autres adjuvants, si ce n'est plus, en raison de toutes les connotations attachées à la figure du chien, compagnon fidèle de l'Homme. Lors de la confrontation finale, Dingo, qui veut venger son ancien maître Samuel Vernon, attaque Negoro qui, « surpris, avait tiré son coutelas et frappé le chien, au moment où Hercule se jetait sur lui en criant : “Ah! coquin! Je vais donc enfin t'étrangler!” » (*CQA*, p. 540). On apprend que Negoro meurt, mais que le fidèle chien avait également « reçu un coup mortel » (*CQA*, p. 540). Se traînant jusqu'à la hutte, il va mourir là où était mort Samuel Vernon quelques années plus tôt (*CQA*, p. 540). On dit alors que Dingo fut « pleuré de tous » (*CQA*, p. 540), avant d'être enterré dans la fosse aux côtés du squelette de son

⁴¹⁶ La provenance du chien est inconnue, mais la fin nous révèle qu'il appartenait, en effet, à Samuel Vernon, un explorateur français qui a été assassiné par nul autre que son guide, Negoro. Ce dernier a assassiné Vernon pour voler son trésor (*CQA*, p. 538).

⁴¹⁷ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 94.

ancien maître⁴¹⁸. Tout bien considéré, la mort de l'animal est vécue comme la mort d'un ami et le lecteur, aidé par le protagoniste, doit apprendre à vivre avec cette mort. Faire mourir le chien est donc très audacieux de la part de Verne. On ne se figure pas Hergé (1907-1983) tuant Milou. Ce genre de scènes nous force à réfléchir à la mort, mais également à nous rappeler brutalement que rien n'est éternel⁴¹⁹. Comme le dit si bien Joseph Campbell, « *[a]ll life is sorrowful [...]. It wouldn't be life if there were not temporality involved, which is sorrow – loss, loss, loss. You've got to say yes to life and see it as magnificent this way*⁴²⁰ ».

En somme, nous constatons que l'initiation du novice, Dick Sand, est double : il subit à la fois une initiation à la vie adulte, puisqu'il délaisse sa condition d'enfant pour devenir un homme ainsi qu'un marin, au terme de l'aventure, mais aussi une initiation à la sauvagerie, c'est-à-dire qu'en étant confronté à la barbarie, il en découvre une part à l'intérieur de lui. Dans ce cas, le fait que Dick Sand éprouve de la difficulté à réintégrer son monde habituel au retour est précisément la marque de sa transformation. En effet, un tel « regard rétrospectif du héros sur ses propres aventures [...], chargé de terreur⁴²¹ » confirme sa transformation, mais il donne aussi au souvenir le dernier mot, faisant résonner durablement l'histoire dans l'esprit du lecteur, une fois le livre refermé⁴²². Si tout finit par se dérouler pour le mieux, le lecteur adolescent reste toutefois marqué par la transformation du novice. Et donc, peut-être, par la sienne.

⁴¹⁸ Comme dans la scène où le hibou de Harry Potter, Hedwig, est tuée par un mange-mort lorsqu'elle tente de protéger son maître d'une attaque, le lecteur est confronté à la peine du héros face à la mort de son animal : « *The realisation crashed over him : [...] the tears stung his eyes. The owl had been his companion.* ». J. K. Rowling, *Harry Potter and the Deadly Hallows*, op. cit., p. 52.

⁴¹⁹ Maxime Prévost, « Conan Doyle et l'aventure de la mort fictive », *L'inconvénient*, n° 47, novembre 2011, p. 47.

⁴²⁰ « La vie est triste [...]. Ce ne serait pas la vie si la temporalité n'était pas en cause, qui est la douleur – la perte, la perte de la perte. Vous devez choisir la vie et la voir comme étant magnifique de cette façon » (c'est moi qui traduis.) Joseph Campbell, *The Power of Myth*, New York, Doubleday, 1991 [1988], p. 65.

⁴²¹ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, op. cit., p. 270.

⁴²² *Ibid.*

CONCLUSION

C'est une des leçons données par les contes de fées [...], qu'à la verte jeunesse, godiche et égoïste, le danger, le chagrin et l'ombre de la mort peuvent conférer la dignité, et même parfois la sagesse.

– J. R. R. Tolkien, « Faërie⁴²³ »

Au terme de l'analyse, après avoir examiné le rôle des personnages, les épreuves initiatiques, ainsi que la violence et la peur, il est maintenant indéniable que *Les enfants du capitaine Grant*⁴²⁴ et *Un capitaine de quinze ans*⁴²⁵ comportent une trame initiatique similaire qui dicte toute l'histoire. Nous avons soulevé les ressemblances entre les univers diégétiques, les épreuves initiatiques et les personnages qui reviennent, sous différents noms, d'un roman à l'autre, dans le but de montrer sous quels aspects les romans se rencontrent ou, au contraire, s'éloignent, ainsi que le rapport que ces éléments occupent avec le lecteur implicite. Les parallèles brossés au cours des deux derniers chapitres ont non seulement servi à illustrer les ressemblances entre les deux romans, mais aussi à mieux rendre compte des nuances présentes dans les trois axes de recherche. Ainsi, nous avons montré que si Jules Verne réécrit essentiellement la même histoire, à dix ans d'intervalle, c'est pour cette fois cibler un lecteur différent : il pourrait ainsi avoir simplement grandi. Il reste donc maintenant à tirer les conclusions finales des résultats de l'étude comparative.

Nous avons d'abord vu, lors de l'analyse des personnages, que *Les enfants du capitaine Grant* met en scène un novice enfant tandis qu'*Un capitaine de quinze ans* présente un héros

⁴²³ J. R. R. Tolkien, *Faërie et autres textes*, trad. Francis Ledoux, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Pocket », 2003, p. 88.

⁴²⁴ Jules Verne, *Les enfants du Capitaine Grant*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 2004 [1868]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ECG*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁴²⁵ *Id.*, *Un capitaine de quinze ans*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 2004 [1878]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CQA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

adolescent. Le fait que le novice, dans le premier roman, soit un enfant, entouré de plusieurs personnages rassurants, en plus de deux pères spirituels qui prennent en charge son initiation, nous permet de soutenir que Verne avait l'intention d'écrire une histoire pour un lecteur du même âge que son jeune héros, afin que celui-ci s'identifie à lui et qu'il se sente rassuré lors des épisodes effrayants. Dans le second roman, le héros adolescent, la faiblesse des maîtres, ainsi que l'absence du père initiatique indiquent que le roman aurait été écrit pour un lecteur adolescent. Les maîtres, qui sont relativement faibles, comparés à ceux présentés dans *Les enfants du capitaine Grant*, se démarquent rarement par leur excellence. Ils sont, de manière générale et à l'exception de Hercule, de pauvres modèles pour de jeunes enfants, voire des anti-modèles, comme cousin Bénédicte qui, comparé à Paganel, constitue l'exemple à ne pas suivre. *Les enfants du capitaine Grant* permet donc au jeune lecteur d'appivoiser la violence et la peur en étant guidé par les personnages rassurants, tandis qu'*Un capitaine de quinze ans* laisse le lecteur cheminer seul à travers la terrible contrée esclavagiste, œuvrant ainsi à développer son indépendance. *Les enfants du capitaine Grant* mime le schéma familial, rassurant l'enfant, tandis qu'*Un capitaine de quinze ans* met à mal cette structure sociale, dans la mesure où le novice se retrouve sans père.

Ensuite, en ce qui concerne les épreuves initiatiques à travers lesquelles passent les novices, nous avons montré que le schéma initiatique dans *Les enfants du capitaine Grant* est clair, précis, et ne laisse aucun doute quant à la transformation des personnages. Robert, qui a subi quatre initiations individuelles par les éléments et deux initiations collectives, est maintenant prêt à assumer son destin : au moment même où il décide d'un destin viril, il retrouve enfin « le rôle masculin de sa filiation⁴²⁶ ». En plus de l'initiation de puberté de Robert, le roman

⁴²⁶ Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Éditions du Sirac, 1973, p. 587.

propose également une initiation au second degré : celle de Paganel, au stade héroïque. À la suite de l'épreuve du volcan en Nouvelle-Zélande, le géographe perd sa dimension enfantine pour enfin intégrer le monde des adultes, par le biais, notamment, du mariage. Toutefois, le schéma initiatique dans *Un capitaine de quinze ans* n'est pas aussi précis que celui du roman de 1868. La structure des épreuves, leur difficulté, ainsi que leur complexité symbolique nous permet d'affirmer que le roman cible peu un lecteur enfant. Dick Sand n'a pas besoin de vivre quatre morts individuelles dans le but de le faire passer à l'âge adulte, puisqu'il est déjà près de ce grade. Il prend aussi plus activement part à l'histoire que Robert qui, lui, subit son initiation de manière assez passive. Dick Sand, par son aventure en Afrique et le meurtre qu'il commet, s'est fait initier non seulement à la vie adulte, mais également à la sauvagerie. On peut alors conclure que son initiation se situe à un degré supérieur à celle de Robert Grant, soit entre l'initiation de puberté et l'initiation héroïque. L'adolescent a appris à maîtriser une part de sauvagerie qui se trouvait à l'intérieur de lui, comme l'a aussi fait Lord Glenarvan. Cependant, il faut noter que les morts et les renaissances du novice sont plus subtiles, voire plus cachées, qu'elles ne le sont dans *Les enfants du capitaine Grant*. De plus, Dick Sand est le seul qui subit une initiation. Tous les autres personnages du roman de 1878 semblent être les mêmes au terme de l'aventure. Le roman présente alors moins de modèles initiatiques que *Les enfants du capitaine Grant* qui se clôt par une série de transformations ontologiques et de mariages.

Enfin, nous avons observé la violence et la peur. Que ce soit par la force des éléments, la férocité des animaux, la sauvagerie des indigènes ou la méchanceté des hommes, *Un capitaine de quinze ans* est sans aucun doute plus violent, sanglant et barbare que *Les enfants du capitaine Grant*. La scène la plus traumatisante des *Enfants du capitaine Grant*, c'est-à-dire la scène de cannibalisme, est reprise dans *Un capitaine de quinze ans*, mais cette fois aggravée de sorte qu'il

y a maintenant plus de sang, plus de morts, et le novice fait lui-même partie des victimes prêtes à être sacrifiées. Le sort réservé aux méchants est également plus sévère dans le second roman. Contrairement au sort d'Ayrton, les héros d'*Un capitaine de quinze ans* refusent le pardon à leurs ennemis, Negoro et Harris étant, par conséquent, tués par Dick Sand et Hercule. En fait, le roman met en scène la mort de certains personnages tels que le capitaine Hull, la vieille Nan et le chien Dingo, ce qui n'est pas le cas dans *Les enfants du capitaine Grant*. Le roman de 1878 semble ainsi écrit pour un lecteur plus âgé qui sait appréhender la peur de manière indépendante et s'intéresse aussi à des expériences de lecture plus intenses, en termes d'émotions ressenties.

Nous sommes maintenant en mesure d'affirmer que les deux romans donnent l'impression que le héros vieillit au sein même de l'œuvre vernienne, en suivant l'âge de ses lecteurs. Le lecteur enfantin des *Enfants du capitaine Grant* se trouve adolescent ou jeune adulte à la publication d'*Un capitaine de quinze ans*. Il retrouve alors un roman qu'il a aimé dans sa jeunesse, maintenant adapté à son niveau de maturité. Ainsi, au terme de cette réflexion, il est nécessaire de retourner à l'intention de départ de cette thèse, c'est-à-dire de produire, à partir des romans de Jules Verne, un cadre théorique applicable à toute autre œuvre initiatique. Si nous avons étudié les romans de Jules Verne à la lumière des théories de Mircea Eliade, de Simone Vierne, de Joseph Campbell, de Matthieu Letourneux, c'est pour mieux comprendre le rôle de la littérature initiatique de manière générale. Les romans verniens se portent particulièrement bien à ce genre de réflexions, mais beaucoup d'autres livres, autant anciens que contemporains, aussi.

Quel est le pouvoir de la littérature? La littérature à caractère initiatique, surtout celle qui survit au passage du temps, peut nous apprendre à vivre, à devenir meilleurs, à vaincre nos peurs. Lire Verne, Dumas, Tolkien, Hergé, Rowling, c'est nous rappeler que le courage et la loyauté sont encore possibles. L'individu dans le roman initiatique ne va pas hésiter à partir à la

découverte du monde et à mettre sa vie en jeu. Aujourd'hui, le monde ne semble plus recéler ce potentiel de découverte. La plupart d'entre nous sont pris dans la routine de la réalité quotidienne sans prendre le temps de réfléchir à ce qui est essentiel : l'amitié, le courage, la vie et la mort. Les romans de Jules Verne nous indiqueraient, dans un univers réaliste, et même plus vrai que le nôtre⁴²⁷, que la vie peut être beaucoup plus que nous sommes portés à croire quotidiennement. C'est, en somme, l'essence même du mythe⁴²⁸. Les romans de Jules Verne remplissent cette fonction mythique : ils transcendent la réalité et nous permettent de réfléchir à ce que constitue une réalité humaine complète. Ainsi, puisque les grands mythes nous présentent un modèle valable à transposer dans notre vie, il est alors possible d'avancer l'hypothèse selon laquelle l'univers de ces romans initiatiques apporte quelque chose au lecteur. Pour ce dernier, suivre un héros qui relève maints défis dangereux contribuerait à donner un sens aux épreuves qu'il rencontre dans sa propre vie.

Dans *Jules Verne – Une vie, une œuvre, une époque*, Simone Vierendeave regrette ne pas avoir étudié la spécificité de la réponse que les romans de Verne apportent à la question de la vie et de la mort⁴²⁹. Cette thèse n'a pas tenté de trouver de telles réponses. Cependant, Hans Blumenberg (1920-1996) estime que le potentiel d'efficience des « configurations mythiques⁴³⁰ » n'est pas attribuable à « la force de conviction de réponses anciennes à des énigmes prétendument intemporelles de l'humanité, [mais plutôt à] l'existence implicite en elles

⁴²⁷ Jean Molino, « Alexandre Dumas et le roman mythique », *L'Arc*, Aix-en Provence, n° 71, 1978, p. 57.

⁴²⁸ Pour Jean Molino, le mythe est « une histoire vraie, c'est-à-dire plus vraie que ne l'est la réalité d'ici-bas, qui raconte, explique et justifie l'existence du monde et l'existence de l'homme dans leurs déterminations essentielles ». *Ibid.*, p. 56. Pour Mircea Eliade, le roman, qui présente « la lutte exemplaire entre le Bien et le Mal », et qui se caractérise par ce « désir obscur de participer à un Temps glorieux, primordial, total », renouerait pour sa part avec la logique du mythe. Cf. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1957, p. 34-35.

⁴²⁹ Simone Vierendeave, *Jules Verne – Une vie, une œuvre, une époque*, Paris, Balland, coll. « Phares », 1986, p. 421.

⁴³⁰ Hans Blumenberg, *La raison du mythe*, trad. de Stéphane Dirschauer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2005, p. 69.

de questions qui sont découvertes, dégagées et articulées⁴³¹ ». En effet, Jules Verne ne répond pas explicitement à toutes nos questions sur la vie et la mort. Il ne nous indique pas noir sur blanc ce qu'est le sens de la vie (comment le pourrait-il?). Cependant, il présente des modèles et offre l'occasion d'y réfléchir, et c'est là l'essentiel de son travail. C'est dans les actions des héros qu'apparaît le sens incarné, la réponse aux questions existentielles que prend symboliquement en charge la fiction. Les romans verniens et leurs héros indiquent à leurs lecteurs une route à suivre, « même s'ils n'apportent pas la certitude qu'au bout de la route se trouve le trésor⁴³² ». Cette expérience de lecture procurerait au lecteur attentif et passionné des pistes de réponse essentielles dont le fond du message se rapproche fondamentalement de celui transmis par l'initiation rituelle : il faut être courageux devant la mort, il ne faut pas la craindre puisqu'elle n'est qu'un commencement. Voilà pourquoi les romans de Jules Verne, et, avec eux, ceux de Dumas, de Tolkien, de Rowling et d'autres, réussissent toujours à nous captiver aujourd'hui.

“Why shouldn't somethin' new and wonderful lie in such a country? And why shouldn't we be the men to find it out? Besides, [...] there's a sportin' risk in every mile of it. I'm like an old golf-ball – I've had all the white paint knocked off me long ago. Life can whack me about now, and it can't leave a mark. But a sportin' risk, young fellah, that's the salt of existence. Then it's worth livin' again. We're all getting' a deal too soft and dull and comfy. Give me the great waste lands and the wide spaces, [...] and somethin' to look for that's worth findin'”.

– Arthur Conan Doyle, *The Lost World*⁴³³

So even if we happen not to be heroes in the grand sense of redeeming society, we still have to take that journey inside ourselves, spiritually and psychologically.

– Joseph Campbell, *The Power of Myth*⁴³⁴

⁴³¹ *Ibid.*, p. 69-70.

⁴³² Simone Vierende, *Jules Verne – Une vie, une œuvre, une époque*, op. cit., p. 428.

⁴³³ « Pourquoi quelque chose de neuf et de merveilleux ne s'y cacherait-il pas? Et pourquoi ne serions-nous pas les hommes qui le découvrirait? [...] Chaque kilomètre représente un risque. Je suis comme une vieille balle de golf : il y a longtemps que la peinture blanche s'est effacée. La vie peut m'infliger des coups, ils ne marqueront pas. Mais un sain risque, jeune homme, voilà le sel de l'existence. C'est alors qu'il fait bon de vivre. Nous sommes tous en train de devenir mous, ennuyeux, confortables. Donnez-moi de vastes espaces [...] et l'espoir de découvrir quelque chose qui en vaille la peine! » (c'est moi qui traduit.) A. Conan Doyle, *The Lost World*, London, Murray, 1960, p. 86.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus

i. Corpus d'analyse primaire

VERNE, Jules, *Les enfants du capitaine Grant*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 2004 [1868], 913 p.

_____, *Un capitaine de quinze ans*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 2004 [1878], 566 p.

ii. Corpus d'analyse secondaire

CONAN DOYLE, Arthur, *The Lost World*, London, Murray, 1960, 215 p.

DUMAS, Alexandre, *Les trois mousquetaires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011 [1844], 781 p.

_____, Alexandre, *Le comte de Monte-Cristo*, éd. de Claude Schopp, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2003 [1844-1846], 1495 p.

FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale*, éd. de Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, 2003 [2001], 606 p.

HERGÉ, *Tintin au Tibet*, Tournai, Casterman, 1960, 62 p.

PERRAULT, Charles, *Contes*, éd. de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1981, 374 p.

ROWLING, J. K., *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Vancouver, Raincoast, 1997, 223 p.

_____, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Vancouver, Raincoast, 1998, 251 p.

_____, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Vancouver, Raincoast, 1999, 317 p.

⁴³⁴ « Ainsi, même si nous ne sommes pas des héros dans le sens plus large de regagner la société, nous devons tout de même faire ce voyage à l'intérieur de nous-mêmes, spirituellement et psychologiquement » (c'est moi qui traduit.) Joseph Campbell, *The Power of Myth*, New York, Doubleday, 1991 [1988], p. 124.

- _____, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, Vancouver, Raincoast, 2000, 636 p.
- _____, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, Vancouver, Raincoast, 2003, 766 p.
- _____, *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, Vancouver, Raincoast, 2005, 607 p.
- _____, *Harry Potter and the Deadly Hallows*, Vancouver, Raincoast, 2007, 607 p.
- VERNE, Jules, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Librairie Générale Français, coll. « Le livre de poche », 2000 [1873], 316 p.
- _____, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Librairie Générale Français, coll. « Le livre de poche », 2001 [1864], 314 p.
- _____, *L'île mystérieuse*, Paris, Librairie Générale Français, coll. « Le livre de poche », 2002 [1875], 826 p.

II. Ouvrages et articles théoriques

- ANGENOT, Marc, « Jules Verne: The Last Happy Utopianist », dans Patrick Parrinder (dir.), *Science Fiction. A Critical Guide*, Londres/New York, Longman, 1979, p. 18-33.
- _____, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167 p. Aussi en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=12674>.
- _____, *Les dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2013, 258 p.
- BAYARD, Pierre, *L'affaire du chien des Baskerville*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, 190 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 343 p.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976, 476 p.
- _____, et Karen Zelan, *La lecture et l'enfant*, trad. de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1983, p. 253-254.
- BLUMEMBERG, Hans, *La raison du mythe*, trad. de Stéphane Dirschauer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2005, 160 p.
- BOIA, Lucian, *Jules Verne. Les paradoxes d'un mythe*, Paris, Belles Lettres, 2005, 297 p.

- BORDAGE, Florence, *La femme : réalité initiatique dans Michel Strogoff*, thèse de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1985, 129 p.
- CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, New York, New York Library, 2008 [1949], 432 p.
- _____, *The Power of Myth*, New York, Doubleday, 1991 [1988], 320 p.
- CELLIER, Léon, « Le roman initiatique en France au temps du romantisme », *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 4, 1964, p. 22-40.
- _____, *Parcours initiatiques*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1977, 309 p.
- CHESNEAUX, Jean, *Une lecture politique de Jules Verne*, Paris, Librairie François Maspero, coll. « Textes à l'appui », 1982 [1971], 200 p.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 [1960], 536 p.
- ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1949, 393 p.
- _____, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1979 [1952], 238 p.
- _____, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1957, 279 p.
- _____, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1957], 250 p.
- _____, *Initiation, rites, sociétés secrètes : Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 [1959], 282 p.
- _____, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, 185 p.
- FRIGERIO, Vittorio, *Les fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2002, 361 p.
- GANDIN, Éliane, « Le cannibalisme vu par Jules Verne », dans Mireille Piatas (dir.), *Regards populaires sur la violence*, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C, 2000, p. 57-72.
- GIOANOLI, Allesandra, « La mort dans la littérature contemporaine en France », *Ricochet : Institut suisse Jeunesse et Médias* [en ligne], dossier *Les articles critiques*, <http://www.ricochet-jeunes.org/articles-critiques/article/19-la-mort-dans-la-litterature-enfantine-contem> (consulté le 9 juillet 2014).

- JAN, Isabelle, *La littérature enfantine*, Paris, Éditions ouvrières, coll. « Enfance heureuse », 1984, 183 p.
- JAMES, Edwin O., *La religion préhistorique*, Paris, Payot, 1959, 316 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'aventure, l'ennui et le sérieux*, Paris, Éditions Montaigne, 1963, 222 p.
- JAULIN, Robert, *La mort Sara : l'ordre de la vie ou de la pensée de la mort au Tchad*, Paris, Plon, 1967, 295 p.
- LAFARGUE, Didier, « La mort chez Jules Verne, confrontation avec notre fond obscur et renaissance de l'âme », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 174, août 2010, p. 51-59.
- LAMY, Michel, *Jules Verne initié et initiateur*, Paris, Payot, 1994 [1984], 294 p.
- LETOURNEUX, Matthieu, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 2010, 455 p.
- MOLINO, Jean, « Alexandre Dumas et le roman mythique », *L'Arc*, Aix-en-Provence, n° 71, 1978, p. 56-69.
- MORÉ, Marcel, *Le très curieux Jules Verne : le problème du père dans les Voyages extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1960, 280 p.
- PHILIPPS, Lionel, « Petit et grand dans le *Capitaine de quinze ans* », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 171, 2009, p. 19-25.
- PRÉVOST, Maxime, « L'aventure extérieure », *L'inconvénient*, n° 37, mai 2009, p. 35-48.
- _____, « La rédemption par les ovnis : lectures croisées de *Vol 714 pour Sydney* et de la revue *Planète* », *Études françaises*, vol. 46, n° 2, 2010, p. 101-117.
- _____, « Conan Doyle et l'aventure de la mort fictive », *L'inconvénient*, n° 47, novembre 2011, p. 39-49
- _____, *L'aventure extérieure. Alexandre Dumas mythographe et mythologue*, manuscrit à paraître chez Honoré Champion en 2015, 285 p.
- _____, « Bibliographie Jules Verne », *Médias 19* [en ligne], *Présentation du projet Le Canada de Jules Verne, Publications, Jules Verne : représentations médiatiques et imaginaire social*, <http://www.medias19.org/index.php?id=17997> (consulté le 13 août 2014).
- PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, 240 p.

- ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, 200 p.
- SERRES, Michel, *Hermès ou la communication*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1968, p. 245.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadridge », 1996 [1982], 224 p.
- TOLKIEN, J. R. R., *Faërie et autres textes*, trad. Francis Ledoux, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Pocket », 2003, 431 p.
- VIERNE, Simone, « Le voyage initiatique », *Romantisme*, vol II, n° 4, 1972, p. 37-44.
- _____, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Éditions du Sirac, 1973, 779 p.
- _____, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000 [1973], 159 p.
- _____, *Jules Verne – Une vie, une œuvre, une époque*, Paris, Balland, coll. « Phares », 1986, 447 p.
- _____, *Jules Verne, mythe et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1989, 173 p.
- _____, « Lire Jules Verne aujourd'hui », *Le français dans le monde*, n° 337, janvier-février 2005, p. 48-50.
- _____, *Verne*, Grez-sur-Loing, Pardès, coll. « Qui suis-je ? », 2005, 127 p.
- VENAYRE, Sylvain, *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne (1850-1940)*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 2002, 329 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'aventure, l'ennui et le sérieux*, Paris, Éditions Montaigne, coll. « Présence et pensée », 1963, 222 p.
- WILDE, Oscar, *Le déclin du mensonge*, dans *Œuvres*, t. II, éd. de Jacques de Langlade, Paris, Stock, 1977, p. 295.

Divers

<http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=5&nTyp=min&topN=50> [*Index Translationum*, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization] (consulté le 12 janvier 2014).

- « Harry Potter Phenomenon », <http://www.oprah.com/showinfo/Harry-Potter-Phenom-JK-Rowling> [Oprah Winfrey] (consulté le 10 septembre 2013).
- GRAIG, Geordie, « There Would Be so Much to Tell Her », *The Telegraph* [en ligne], 10 janvier 2006, <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1507438/There-would-be-so-much-to-tell-her....html> (consulté le 2 octobre 2013).
- « Harry Potter, phénomène mondial », *L'express* [en ligne], 1^{er} septembre 2001, http://www.lexpress.fr/culture/livre/harry-potter-et-la-coupe-de-feu_803833.html (consulté le 3 juillet 2014).
- « Tolkien Proves he's still the King », *The Star* [en ligne], 16 avril 2007, http://www.thestar.com/entertainment/2007/04/16/tolkien_proves_hes_still_the_king.html (consulté le 3 juillet 2014).
- « Don Giovanni », *Larousse* [en ligne], http://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Don_Giovanni/116871 (consulté le 20 mars 2014).
- « Le romantisme en musique », *Larousse* [en ligne], http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_romantisme_en_musique/185881 (consulté le 20 mars 2014).