HAL
open science

La mise en mots de l'espace géographique dans les romans de voyage pour la jeunesse : approche géopoétique de l'oeuvre de Xavier-Laurent Petit

Florence Gille

▶ **To cite this version:**

Florence Gille. La mise en mots de l'espace géographique dans les romans de voyage pour la jeunesse : approche géopoétique de l'oeuvre de Xavier-Laurent Petit. Littératures. Le Mans Université, 2019. Français. NNT : 2019LEMA3013 . tel-02905713

HAL Id: tel-02905713

https://theses.hal.science/tel-02905713

Submitted on 23 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE DE DOCTORAT DE LITTERATURE FRANÇAISE

LE MANS UNIVERSITE
COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues

Présentée par Florence GILLE

La mise en mots de l'espace géographique dans les romans de voyage pour la jeunesse

Approche géopoétique de l'œuvre de Xavier-Laurent Petit

Thèse présentée et soutenue au Mans, le 14 novembre 2019

Unité de recherche : 3L.AM

Thèse N° 2019LEMA3013

Composition du Jury :

Christian Chelebourg *(Rapporteur)*	Professeur des Universités, Université de Lorraine
Christiane Connan-Pintado *(Rapporteur)*	Maîtresse de conférences HDR émérite, Université de Bordeaux
Fernando Copello *(Co-directeur)*	Professeur des Universités, Le Mans Université
Nathalie Prince *(Directrice)*	Professeure des Universités, Le Mans Université

Remerciements

En tout premier lieu, je tiens à remercier mes directeurs de thèse, Nathalie Prince et Fernando Copello qui, chacun à sa manière, ont guidé mes pas durant cette belle aventure et m'ont régulièrement témoigné leur confiance et leurs encouragements.

Merci également à mes proches : ceux qui ont lu, ceux qui ont relu, et tous ceux qui m'ont laissé lire…

Un grand merci enfin à Xavier-Laurent Petit. Son étonnement, son amusement et sa gentillesse m'ont accompagnée tout au long de cette recherche.

Je dédie cette thèse à la jeunesse d'aujourd'hui, et à mon fils Simon, lecteur fidèle et assidu.

Introduction

La vie est une suite de rencontres : « j'ai dit rencontre ; pas fréquentation ; pas amitié ; même pas alliance ; rencontre, c'est-à-dire : étincelle ; éclair ; hasard[1]. » Cette définition proposée par Milan Kundera dans son essai illustre notre recherche, une longue aventure à la croisée des chemins où se mêlent réflexions, souvenirs et ancrage géographique. Rappelons que l'enjeu de ce travail est interdisciplinaire : la littérature y dialogue sans cesse avec la géographie. La question spatiale, au cœur du sujet, s'inscrit pleinement dans cet intérêt croissant pour l'espace que révèlent les sciences humaines en général. L'expression d'une « géographicité[2] » s'impose, qui fait de nos espaces un véritable miroir de l'intérieur, et cela dès le plus jeune âge. La géographie stimule alors la création littéraire et donne lieu à de multiples approches artistiques du monde environnant. Les romans pour la jeunesse n'échappent pas à la règle et un certain nombre d'entre eux s'ouvrent sur des ailleurs plus ou moins lointains qui feront naître l'aventure géographique.

Au commencement, il y a par conséquent la rencontre avec les textes : une écriture voyageuse qui porte des histoires juvéniles et une parole à chaque fois incarnée. Mon parcours d'enseignement m'a très tôt familiarisée avec la littérature pour la jeunesse. Dès les années 80, j'ai fréquenté des librairies spécialisées[3], découvert

---

[1] KUNDERA Milan, *Une rencontre*, Pais, Gallimard, 2009, p. 102.
[2] Le géographe français Éric Dardel emploie le terme dès 1952.
[3] À Versailles, *La librairie des Enfants* ouvre en 1976 au 35 rue de l'Orangerie, rue que j'ai longtemps habitée. C'est une des pionnières en matière de littérature pour la jeunesse, tenue alors par un couple d'Anglais. Reprise et installée au 24 rue du Vieux-Versailles, dans une rue parallèle, la librairie reste une référence :
« À Versailles, cette librairie est sacrée. Ce sont plus de 10 000 références de livres pour la jeunesse qui sont répertoriés ici, dans un lieu où l'on transmet sa passion aux plus petits. Les rayons sont chargés de jeux de société. L'espace est coloré, dynamique et les employés sont toujours à l'affût des espèces rares dans le domaine des livres pour la jeunesse. Le plus : les activités manuelles et les animations régulièrement organisées, autour d'une rencontre avec un auteur pour enfants ou d'un thème choisi. » (Extrait du guide de voyage *Petit Futé* sur Versailles, 2019).

les classiques de la littérature pour la jeunesse et transmis cette passion à mes pairs et aux enfants. Par la suite, les programmes de 2002 ont abordé la littérature de jeunesse comme un enseignement à part entière. Deux parties distinctes, « Lecture des textes de la littérature de jeunesse » et « Écrire à partir de la littérature de jeunesse » insistent précisément sur les liens entre langue et littérature. L'enseignant a alors clairement pour but de construire la première culture littéraire de l'élève, mais aussi de l'entraîner à interpréter différents textes. Sur toutes les dimensions de la littérature (cognitives, émotives, culturelles, esthétiques), les documents d'accompagnement offrent également aux enseignants des orientations de mise en œuvre précises et largement illustrées. Il en ressort une volonté de faire de la littérature pour la jeunesse de la littérature, tout simplement :

> Les auteurs de la littérature de jeunesse, et en cela ils ne se distinguent pas des autres écrivains, tissent de nombreux liens entre les textes qu'ils écrivent et ceux qui constituent le contexte culturel de leur création. C'est dire qu'on ne comprend véritablement un livre, serait-ce un simple album, sans retrouver ces relations subtiles qui font d'une œuvre une œuvre littéraire.[1]

Cette entrée en littérature s'avère fondamentale. Depuis une vingtaine d'années, lire des œuvres de littérature de jeunesse est progressivement devenu une activité centrale dans les classes françaises, et l'offre s'en est trouvée considérablement diversifiée. Mon arrivée dans le Maine-et-Loire coïncide avec ma pratique de formatrice et j'intègre alors l'équipe du PLC 49 : le Prix Littéraire de la Citoyenneté[2]. Ce dispositif propose chaque année aux classes de l'école maternelle au lycée une sélection de quatre œuvres contemporaines pour la jeunesse : 20 ouvrages répartis sur 5 niveaux. Autour de thèmes divers liés à la vie de la cité, à la construction voire à l'engagement du jeune, chaque corpus pose des questions littéraires variées tout en

[1] Instructions Officielles de 2002.

[2] Depuis 20 ans, la Direction des Services Départementaux de l'Éducation nationale et la Fédération des Œuvres Laïques, en partenariat avec la Médiathèque d'Angers, le Bibliopôle 49, les librairies *La Luciole* et *Contact*, proposent aux écoles et aux établissements scolaires publics du département le Prix Littéraire de la Citoyenneté. https://www.dsden49.ac-nantes.fr/vie-pedagogique/actions-educatives/prix-litteraire-de-la-citoyennete/ (page consultée le 12 juillet 2019)

autorisant de multiples gestes pédagogiques. Longtemps référente pour le premier degré, j'ai accompagné le comité de lecture et la commission pédagogique afin de placer les différents débats au cœur des pratiques de classe et de faire acquérir une culture littéraire et artistique en lien avec la littérature patrimoniale et l'Histoire des Arts. Les sujets proposés ont pour objectif de développer la culture humaniste des élèves fondée sur l'interprétation des textes à travers la fréquentation des œuvres littéraires retenues. Ces mêmes élèves, au terme des activités et rencontres, se prononceront pour l'ouvrage de la sélection à laquelle ils participent et qui remplit, selon eux, les qualités nécessaires pour recevoir le titre de lauréat.

Consacrer une thèse à la littérature de jeunesse s'inscrit ainsi tout naturellement dans ce parcours professionnel et personnel, au sein d'une démarche analytique à la croisée d'interrogations littéraires, philosophiques et scientifiques. Ma fréquentation des lieux et du monde, ainsi que ma propre sensibilité pour la géographie orientent dès lors ce travail vers la représentation de l'espace dans les romans. Parce que si le lecteur ouvre un livre comme il ouvre une porte, chaque lecture offre par conséquent l'occasion de partir :

> Lecteur ou auteur, quel que soit l'habit dans lequel je me glisse, j'imagine le livre comme une prote. Même forme rectangulaire, même bois dont on tire à l'envi planches ou pâte à papier[1].

Le voyage, étroitement lié à l'écriture, apparaît alors comme incontournable. Qu'il soit envisagé comme une expérience analogue à celle de la lecture, qu'il soit le thème ou la raison du roman, le voyage rencontre la littérature. Qu'il soit intérieur, exploration d'un territoire intime, ou bien ouvert sur des lieux étrangers, le voyage conduit les pas et l'imagination du lecteur au cœur d'une parole singulière. Le lecteur voyageur n'en finit pas de découvrir le monde et de multiplier les expériences. Dans

[1] FAVARO Patrice, *La littérature de voyage pour la jeunesse, Les enfants de Xénomane*, Paris, Thierry Magnier, 2009, p. 15.

un espace où l'imaginaire et le réel cohabitent, ce dernier passe tour à tour de la description des autres à la découverte de soi.

C'est dans ce cadre que nous allons nous pencher sur les liens entretenus par la littérature et le voyage, en nous intéressant tout particulièrement aux œuvres destinées à la jeunesse. Comment les romans contemporains pour le jeune public s'appuient-ils encore sur l'expérience du voyage ? Si la littérature aide à grandir, pourquoi persister de nos jours à décrire le monde pour les jeunes, alors que tant d'écrans les entourent ? Pour cerner cette écriture voyageuse, nous avons choisi un auteur qui inscrit le voyage au centre de ses récits : Xavier-Laurent Petit. Dans son désir de faire découvrir le monde autour de soi, cet écrivain pour la jeunesse revendique sans aucun doute une certaine responsabilité en termes de transmission. Son écriture, ouverte sur le monde, place ses histoires dans un environnement culturel spécifique et emmène le lecteur loin de ce qu'il connaît. Comment cette idée généreuse d'offrir l'ailleurs réussit-elle à rencontrer l'adhésion de la jeunesse ? En effet, nous entendons montrer que la littérature de voyage pour la jeunesse, par des stratégies plus ou moins transparentes, séduit le lecteur juvénile et lui propose tout un ensemble de représentations de l'espace qui l'entoure. En lui donnant également l'occasion de se construire une réflexion et de se former, cette même littérature instruit et se révèle témoignage d'une génération adulte s'adressant aux futurs citoyens de demain.

Ainsi, nous avons choisi de centrer cette étude sur l'œuvre romanesque de Xavier-Laurent Petit, en sélectionnant les romans pour la jeunesse qui portent en eux l'expérience du voyage, cette exploration d'un ailleurs accompagnée d'un fort message humaniste. Le corpus primaire est par conséquent composé de quatorze romans publiés de 1996 à 2015 à *L'école des loisirs* et chez *Flammarion*. Un certain nombre de points communs entre ces différents récits retiennent notre attention. Nous y retrouvons en effet, à la fois l'enfant et l'ailleurs, dans une promesse de voyage portée par une écriture caractéristique. C'est pourquoi nous tenterons de cerner cette écriture voyageuse : des choix auctoriels qui ouvrent une fenêtre sur le monde.

Il semblait naturel de partir de l'œuvre pour aller vers l'homme, et se produit alors dans un deuxième temps ma rencontre avec l'écrivain. Xavier-Laurent Petit, né en 1956, est un ancien enseignant qui se consacre aujourd'hui pleinement à l'écriture. Je le croise pour la première fois à Angers lors de la deuxième édition du festival Pas[s]age[1] du 12 au 16 octobre 2011. Pendant cinq jours, les jeunes de 9 à 13 ans et leurs parents sont invités à venir flâner entre littérature, spectacles et animations. Xavier-Laurent Petit est un des auteurs invités. Puis le jeudi 13 octobre 2011, cet écrivain pour la jeunesse participe à une table ronde intitulée *La littérature fait-elle grandir les enfants ?* Avec Didier Daeninckx et Sylvain Levey, Xavier-Laurent Petit échange sur la responsabilité des auteurs dans le processus d'éveil de l'intelligence et de l'imagination des enfants. Il questionne alors son rapport à l'espace, à la réalité du monde, ou encore le rôle de la forme et du style dans la liaison qu'il souhaite instaurer avec le jeune lecteur. Il explique comment il prépare minutieusement son cadre spatial d'après l'actualité et les références géographiques pour ensuite le transférer dans l'espace du roman, et en faire une géographie de papier qui sonne juste. J'étais parmi le public, j'ai rencontré Xavier-Laurent Petit à l'issue de cette table ronde, et j'avais trouvé le sujet de l'ensemble de mon travail universitaire : la mise en mots de l'espace géographique dans les romans de voyage pour la jeunesse. L'écrivain aime raconter toutes sortes d'histoires qui frôlent la réalité, mais se méfie des héros, des utopies, et se définit comme quelqu'un qui aime « rester les deux pieds sur terre[2]. » Dans la lignée du roman d'aventures, l'essentiel est par conséquent pour Xavier-Laurent Petit de représenter d'autres modes de vie et paysages.

Récemment, *Papiers*, la revue de France Culture, a publié les réponses à une enquête auprès de 54 écrivains : pourquoi écrire dans un monde de nos jours

[1] Ce festival s'est déroulé 5 ans de suite au théâtre *Le Quai* à Angers de 2010 à 2015. Destiné principalement à « ceux qui [n'] aiment [pas] lire », ce fut l'occasion pour de nombreux jeunes d'aller à la rencontre des écritures sous toutes leurs formes, de découvrir, de se laisser surprendre et peut-être même d'avoir envie de repartir avec un livre…

[2] Extrait de l'interview mis en ligne sur le site Ricochet le 24 novembre 2009 :
https://www.ricochet-jeunes.org/articles/xavier-laurent-petit
(page consultée le 12 juillet 2019)

largement dominé par l'image ? Ce dossier qui présente également une sélection de livres pour comprendre le monde dans lequel nous vivons, démontre que les mots restent essentiels pour nous repérer aujourd'hui. Même si la question n'est pas nouvelle, cette interrogation constitue néanmoins le corps de notre problématique. Parmi les réponses d'écrivains, celle de Laurent Gaudé met en lumière l'incroyable puissance des mots imprimés :

> J'écris parce que le monde a besoin des mots lents de la littérature. J'en suis convaincu. Tout ne peut pas être dit à la même vitesse que la course des jours. Lorsque le monde s'échauffe, se tord et perd son sang-froid, les mots lents ont un sens. Ils soulagent et consolent de ce qui est perdu. Eux seuls peuvent dire l'épaisseur et la complexité des hommes. Eux seuls, parfois, offrent le ravissement de pouvoir se soustraire à la fatigue de nos vies.
>
> J'écris parce que je veux explorer l'homme. Plonger dans sa conscience, dans le grouillement de ses sentiments, approcher ses abymes, ses failles. Qui mieux que la littérature sait prendre à bras-le-corps l'humain pour aller sans peur ni politesse dans tous ses plis et ses replis ? Où peut-on entendre parler de ce qu'est l'homme, du déchirement de ses désirs, de la beauté de ses contradictions et de son inconfort existentiel ?
>
> J'écris pour être multiple. Explorer les vies écartées, les chemins pas pris, les sentiments dont on se tient éloigné, les réalités lointaines qui resteront toujours étrangères. Se consoler de cette triste unicité en faisant parler des foules d'êtres variés. Tout un peuple est là, en mon esprit : des morts, des vivants, des êtres imaginaires, tous mélangés dans une longue colonne qui vient danser sous la plume.
>
> J'écris pour être jeune et vieux à la fois. Homme et femme. Blanc et noir. Vivre ici ou là-bas. Être seul ou au milieu d'une foule bruyante. Pour approcher tous les sentiments de la gamme humaine : avoir honte, avoir peur, être heureux, éprouver de la fraternité, douter, être arrogant ou bienveillant, brutal ou mesuré, tout, pêle-mêle… Une voix dans une forêt d'événements, de vies, de destins, juste une voix – mais dans laquelle tient le monde entier[1].

[1] GAUDE Laurent, *in Papiers*, La revue de France Culture n°28, « À quoi bon la littérature dans un monde d'images ? 50 écrivains répondent », p. 66.

Écrire pour la jeunesse : plaisir de raconter des histoires, présence de jeunes dans l'entourage de proximité, retour sur sa propre enfance ou adolescence, ces trois explications se conjuguent bien souvent. Les romans d'aventures à caractère initiatique ne se réduisent pas alors à un simple outil de connaissance. Mais chez Xavier-Laurent Petit, l'écriture semble avant tout l'expression du plaisir qu'il a à observer le monde. Par sa présence culturelle et littéraire, la littérature de jeunesse accompagne ses lecteurs dans une expérience humaniste : grandir, oui, mais pour fréquenter des territoires différents et des espaces toujours plus grands. L'écrivain traduit sa propre géographicité par un engagement existentiel dans l'espace. Les romans du corpus ont par conséquent le pouvoir d'éclairer le monde et d'intensifier l'intérêt géographique.

Cependant, pourquoi précisément le lieu au cœur de cette recherche ? Et quel enjeu la science géographique apporte-t-elle à la littérature ? Enfant, j'ai sans doute manqué d'espace, et j'ai vite souhaité agrandir mon territoire, par la lecture bien sûr, et bien plus tard par le voyage. L'expérience du lieu confronte en effet chacun de nous à la réalité du monde et mon travail s'inscrit aujourd'hui clairement dans le sillage d'une nouvelle géographie :

> La géographie est une science ambiguë. Il est possible, en effet, de la considérer d'abord comme une discipline qui cherche à représenter la surface de la Terre et, plus précisément, à faire connaître aux hommes les milieux naturels, les formes et les divisions territoriales, les organisations et les pratiques spatiales, qui structurent et déterminent en partie leur existence terrestre. En cela, la géographie est un moment de cet effort général de conceptualisation et d'explication des réalités que l'on désigne sous nom de savoir scientifique. Mais il existe aussi une autre géographie, un autre savoir de la Terre, plus intime peut-être, qui traduit une intelligence quotidienne du monde, de ses aspérités et de ses grandeurs, une géographie vécue autant que pensée. Cette seconde géographie, qui est, plutôt qu'une science au sens noble de ce terme, une manière d'être dans l'espace et une

façon de le penser, ou, pour le dire autrement, cette « conscience géographique », a pris des formes variables au cours de l'histoire[1].

Pour finir, c'est la rencontre avec ce champ disciplinaire qui permet à la présente thèse de s'aventurer dans la culture géographique. Axe de recherche et de création, la géopoétique explore pleinement la relation entre le moi et le monde tout en projetant le développement d'un rapport sensible et intelligent à la Terre. Ainsi, une approche géopoétique se concentre sur les liens entre la création littéraire et l'espace. Nous pensons que la géopoétique définie par Kenneth White peut tout à fait nourrir une réflexion critique du texte littéraire où l'écrivain engage son propre rapport au monde. Parce qu'il cherche à attirer l'attention sur la façon d'habiter notre planète et sur l'importance de l'expérience phénoménologique de l'espace, Kenneth White définit assurément une autre manière d'être au monde. L'expérience géopoétique, en liant le corps, la pensée et l'espace traversé, renouvelle considérablement la question de la culture. Il faudra dès lors traverser les lieux des romans en compagnie des personnages et se livrer à une véritable topographie romanesque. Les romans du corpus se prêtent-ils à une lecture géopoétique ? C'est ce que nous tenterons de démontrer en étudiant précisément la composante de l'espace romanesque et un certain rapport au dehors. L'approche géopoétique est plurielle et facilite l'implantation de cette étude sous un triple regard : à la fois scientifique, philosophique et poétique. À la frontière de la littérature et de la géographie, le récit de voyage pour la jeunesse a le pouvoir d'interroger le monde. Il donne à lire un espace, un paysage, voire un parcours par le biais du langage.

Il s'agira ainsi de montrer comment l'écriture peut rendre compte des spatialités pour faire exister des personnages mais également pour faire voyager le lecteur juvénile. Ces interrogations, qui constituent le corps de ma problématique, m'ont conduite à organiser mes recherches autour de trois grands axes principaux : l'ancrage géographique des textes, la quête identitaire et l'expérience du monde. Constituée par

[1] BESSE Jean-Marc, *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*. Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 7-8.

conséquent de trois parties distinctes, cette thèse se consacre tout d'abord au rapport au réel dans l'écriture voyageuse. Nous évoquerons ainsi dans la première partie la relation entre la réalité et la fiction, le traitement de l'espace et du temps, l'échappée du quotidien par l'imaginaire, trois entrées qui font assurément émerger des procédés littéraires tendant à crédibiliser la fiction. Pour cerner cette écriture viatique et aventureuse, nous explorerons donc deux réalités, l'une référentielle, le substrat géographique, et l'autre factuelle, la narration. Les romans du corpus, tout en prétendant s'inscrire dans le réel, relèvent directement de plusieurs genres, notamment du roman d'aventures, mais également du récit de voyage et de la littérature enfantine. Il faudra mettre en lumière un véritable déplacement dans l'espace, une exploration (qui n'est pas sans rappeler le genre viatique) et un puissant dépaysement (qui n'est pas nécessairement propre à la diégèse). Cette approche chronotopique s'attarde ainsi sur une écriture migrante, métissée, qui évoque le lointain et l'étranger.

La deuxième partie s'attache à montrer sous de nombreux angles la relation complexe qui lie espace et quête individuelle, l'objectif étant de considérer cette fois la spécificité du destinataire adolescent. C'est bien dans cette relation que nous chercherons les clés pour comprendre les romans du corpus comme des instruments de la construction identitaire, proches des romans d'apprentissage et récits de vie qui témoignent d'une expérience temporelle et intérieure. La réflexion s'attarde alors sur le lien avec la géographie dans l'analyse des représentations de l'espace et son évolution au sein d'un paradoxe fondamental entre le dedans et le dehors constitué de territoires sauvages à explorer. Identifier la représentation de l'espace qui s'inscrit directement dans la diégèse et accompagne la transformation du personnage (de l'espace intime et familier à l'espace du dehors à explorer) revient alors à dépasser la représentation de l'espace-objet pour aborder les textes comme une production géographique différente, une écriture contemporaine qui n'est autre qu'un dialogue entre la littérature et la géographie. Analyser les représentations et surtout les significations de l'espace dans les différents textes du corpus fera sans aucun doute

émerger l'expression d'un pays intérieur où les lieux de papier deviennent de véritables paysages.

Dans un troisième et dernier temps, nous inscrirons les textes à la croisée des disciplines, en lien avec le processus d'écriture et la personnalité de l'écrivain. La perspective géopoétique permet ici de cibler plus précisément la posture créatrice. Mais le mouvement transdisciplinaire initié par Kenneth White fait bien sûr la part belle à la géographie. Notre réflexion sondera par conséquent les rapports entre littérature et géographie au sein d'espaces privilégiés par la géopoétique elle-même : ceux des marges et des grands espaces naturels. Il sera alors question d'analyser l'ancrage de ces récits cette fois dans un contexte social, économique, politique, et le rôle de la perspective juvénile dans les connaissances humanistes et les questions d'éducation. Nous nous attarderons sur les lieux romanesques, témoins d'un ailleurs et d'une altérité alors que les paysages deviennent des enjeux culturels et idéologiques. La géopoétique, dans son approche plurielle, place l'espace du dehors au cœur de la réflexion, dans le sillage d'une nouvelle géographie.

Ainsi, cette thèse se consacre pleinement à la mise en mots de l'espace géographique en saisissant tout d'abord l'espace comme un univers fictionnel du récit, puis comme un véritable élément constitutif du roman et enfin comme un héritage humaniste, la transmission du monde d'un écrivain géographe à un lectorat en formation.

Partie I

Le rapport au réel dans l'écriture, un ancrage géographique des textes

Jamais je n'ai senti, si avant, à la fois mon détachement
de moi-même et ma présence au monde.
Kenneth White (*La Route bleue*)

Le traitement du voyage dans la littérature de jeunesse se situe au carrefour de plusieurs enjeux qui s'assemblent, se complètent, voire se confrontent les uns aux autres. La notion de voyage, tout d'abord, entraîne une figuration du monde réel, ouverte sur l'ailleurs, et se construit avant tout sur la crédibilité d'une situation. Le monde apparaît donc au lecteur dans toute sa justesse, à travers des lieux et les hommes qui y vivent. Le concept de littérature, ensuite, repose sur une constante articulation entre la réalité de ce monde et l'imaginaire de l'écrivain, qui manie habilement le registre factuel de la fiction, les références et la dramatisation, rendant par là même incertain le statut du récit de voyage. Parce que l'auteur, témoin de son époque, s'approprie le monde, parce qu'il dépeint et met en mots un espace déformé par l'imagination et la passion, il paraît essentiel de souligner cette subjectivité qui caractérise toute image géographique produite par la littérature : un monde fictionnel où le réel et l'imaginaire coexistent. La spécificité du destinataire, enfin, installe un paradoxe supplémentaire : le goût incertain de la jeunesse pour le voyage vers l'inconnu, cette jeunesse qui pourrait éprouver quelques difficultés à quitter son environnement habituel et ses repères, à abandonner des lieux connus, à tourner le dos aux visages familiers, mais qui se plonge volontiers dans l'aventure fictionnelle. Cette jeunesse encore, pour qui, par manque d'expérience et de savoirs, la frontière entre monde réel et monde imaginaire reste étonnamment poreuse...

C'est pourquoi il convient avant tout de se pencher sur cette question essentielle de l'authenticité, en examinant les images du monde renvoyées par les romans de Xavier-Laurent Petit. Dans chacun de ces romans, l'espace géographique ne constitue pas seulement un décor, mais un authentique milieu naturel où les personnes se révèlent et s'épanouissent, faisant de cette littérature une véritable création fondée sur une recherche préalable. Chaque œuvre de fiction se réfère ainsi au monde physique existant et atteste de l'ancrage de la fiction dans une géographie réelle ou plutôt vraisemblable.

Dans cette première partie, nous nous proposons donc d'explorer les procédés utilisés par l'auteur pour créer le voyage et favoriser l'adhésion du lecteur juvénile. En

nous inspirant des relations étroites entre récit de voyage et roman, il conviendrait par conséquent de chercher comment le romancier rend compte d'une aventure, non pas tant dans ce qu'elle a de réel, mais dans ce qu'elle a de vrai. Deux procédés permettent habituellement d'insérer le genre viatique dans la structure narrative[1] :

- Les personnages fictifs sont eux-mêmes des voyageurs
- Le narrateur est un voyageur

Les romans de notre corpus s'articulent en effet autour de ces deux procédés : les personnages entreprennent un voyage pour rejoindre un parent, partent en vacances, à la guerre, s'exilent ou prennent la fuite. Ils marchent, courent, prennent la voiture, le train, l'avion et franchissent des frontières... Chaque héros se caractérise par une certaine mobilité. Tout est affaire de déplacement pour donner ici naissance à une véritable écriture voyageuse.

Pourtant, les romans de Xavier-Laurent Petit ne ressemblent pas aux classiques récits de voyage. L'auteur ne rend compte en effet d'aucun voyage, d'aucune rencontre ou impression. Ses histoires ne renferment ni découverte ni souvenir, hormis pour le lecteur peut-être. S'il investit la thématique géographique, l'expérience du voyage n'apparaît pas au centre des romans de l'écrivain. Et si cette littérature mérite malgré tout son nom de « voyageuse », c'est tout simplement qu'en présentant d'autres réalités au récepteur, elle le fait voyager. Le jeune lecteur français voyagera ainsi grâce à ces récits. Il s'engagera dans l'aventure aux côtés des personnages de son âge vivant dans d'autres contrées.

Excepté Gustin, personnage fictif et narrateur de *Piège dans les Rocheuses*, qui quitte la France et s'engage dans un véritable périple pour retrouver son père aux États-Unis, tous les autres personnages imaginés par Xavier-Laurent Petit sont de jeunes étrangers habitant déjà un ailleurs plus ou moins lointain.

Dans chacun de ces treize romans, l'auteur a fait le choix de nous plonger directement dans la vie des jeunes protagonistes et l'évidente volonté d'associer le

[1] Voir à ce sujet le texte de Sylvie REQUEMORA "Du roman au récit, du récit au roman", *in Roman et récit de voyage*, Paris, presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 26.

lecteur au voyage transparaît aussi bien dans le mode narratif que dans le mode documentaire. Le premier, qui concerne le vécu, s'entremêle au second où règne ce qui est rapporté.

Il s'agirait donc simultanément de renseigner le lecteur sur le vécu de chaque personnage et de rendre sensible la réalité décrite. Ces mêmes personnages doivent alors donner l'impression d'exister, ce qui renforce au maximum la crédibilité des romans et réduit au minimum l'écart entre fiction et réalité.

1- La relation réalité/fiction

Selon Patrice Favaro, « le récit de voyage est le grand genre majeur de la littérature de voyage[1]. » Il convient à la fois au voyage réel, fictionnel ou imaginaire. Ces types d'écrits sont par conséquent variés mais regroupent le même souci constant de vérité et d'exactitude. La création littéraire reposerait donc entièrement sur cette question d'authenticité. Deux ambiguïtés cependant viennent contrarier le processus :

- Le jeune lecteur, dans un premier temps, qui n'a pas la même perception de la réalité que l'adulte, notamment pour distinguer l'espace réel et l'espace imaginaire
- L'instance auctorielle-narratrice, ensuite, seule garante de cette authenticité, mais paradoxalement puissante source de l'imaginaire

Si la pratique du récit de voyage apparaît fondée sur un leurre, l'illusion référentielle, le travail de l'auteur consiste alors à faire croire que l'espace réel peut être atteint à travers l'écriture. « L'écrivain voyageur est de fait soumis à une double

[1] FAVARO Patrice, *La littérature de voyage pour la jeunesse, Les enfants de Xénomane*, *op. cit.*, p. 151.

contrainte : il est condamné à naviguer sans cesse entre le discours de la réalité et les mensonges de la littérature[1]. »

La géographie de Xavier-Laurent Petit ne décrit pas la Terre, elle l'explore. Le lecteur accède ainsi à cette image toujours singulière du monde que propose chaque œuvre littéraire. La lecture des treize romans étudiés se jouera donc très certainement entre l'illusion référentielle d'une part, qui fait oublier le caractère artificiel et langagier du récit littéraire, et l'adhésion du jeune lecteur à la langue de l'auteur d'autre part.

1-a- La séduction du lecteur : faire illusion

Différentes stratégies apparaissent dans les représentations narratives voulues par l'auteur autour de deux points essentiels : la focalisation qui va permettre d'entretenir une tension narrative immédiate et le choix de la proximité qui va faciliter le jeu de la confidence et de l'identification.

La tension narrative

La tension narrative, qui produit des effets de suspense, de curiosité et de surprise, s'installe systématiquement dès l'*incipit* selon ce que Raphaël Baroni appelle la « mise en intrigue[2] ». Le premier angle d'attaque se trouve de fait dans la voix même du narrateur. Selon Baroni, l'intrigue configure le récit et rythme la lecture par l'attente d'une réponse aux questions que le lecteur se pose. Il différencie trois phases au sein du récit, trois phases qui seront actualisées par ce même lecteur tout au long du processus interprétatif : le nœud, le retard et le dénouement. Les fondements de l'intrigue se situent ainsi dans la « séquentialisation » du récit et entraînent une forme de questionnement, puis une attente, et enfin une réponse.

---

[1] ANTOINE Philippe, *Quand le voyage devient promenade, Écritures du voyage au temps du romantisme*, Paris, PUPS, Collection "Imago Mundi", 2011, p. 32.
[2] BARONI Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 51.

« C'est dans la *tension* entre la réponse anticipée de l'interprète et la réponse textuelle effective, dans la surprise potentielle que réserve le récit, que se joue en grande partie le sens de l'histoire[1]. »

Dans les romans de Xavier-Laurent Petit, le récit suit bien souvent une stratégie de la curiosité reposant sur l'ignorance du récepteur. Il semblerait que l'auteur retarde systématiquement l'introduction d'informations que le lecteur souhaiterait connaître d'emblée. Si l'on regarde de près les *incipit* des romans étudiés, ils permettent tous d'entrer directement au cœur de l'action. Au lieu d'expliquer et de décrire, c'est-à-dire d'informer le lecteur, Xavier-Laurent Petit cherche avant tout à le prendre au piège du récit. Il réussit à susciter la curiosité en créant à chaque fois une atmosphère troublante et en laissant percer une inquiétude qui sera à l'origine du développement de l'histoire. Cette écriture arachnéenne[2] s'impose, non pas au sens de difficilement lisible, minutieuse, serrée ou cruelle, mais comme une écriture « qui piège le lecteur à la manière de l'araignée dans sa toile[3]. »

Nous remarquons ce procédé qui plonge systématiquement le jeune lecteur dans l'histoire en rassemblant les *incipit* des treize romans du corpus : l'action a déjà commencé et le personnage focalisateur s'impose dans une situation inaugurale qui n'en est pas une. Les zones géographiques qui servent de cadre aux récits sont ici classées : Amérique du Nord, Amérique latine, Afrique, Europe, Asie. Mais au lieu de créer un monde fictif en dévoilant des informations sur le lieu et le temps, l'*incipit*, chez Xavier-Laurent Petit, est particulièrement dynamique et fait commencer le récit au cœur de l'intrigue loin de toute scène d'exposition.

---

[1] BARONI Raphaël, http://id.erudit.org/iderudit/014274ar
[2] PRINCE Nathalie, *Le fantastique,* Paris, Armand Colin, 2008, p. 49 (« Le fantastique arachnéen »).
[3] *Ibid*., p. 50.

Titres	*Incipit*	Identification : révélation du prénom
Piège dans les Rocheuses 1999 (Etats-Unis)	Le plus long voyage de toute ma vie : Paris-New York, New-York-Denver, et je n'étais pas encore au bout de mes peines !... À l'aéroport de Denver, l'hôtesse m'a collé une bouteille de Coca glacée entre les mains en me disant d'attendre sans bouger. Son petit chapeau rouge a disparu dans la foule et je me suis retrouvé seul avec, vissée au ventre, la trouille qu'elle m'oublie dans mon coin.	Page 11, arrivé au terme de son long voyage, **Gustin** rencontre son père : - Hello, Gustin !
Be safe 2007 (Etats-Unis)	La guitare a rugi le dernier accord de *What's my name ?* tandis que Jeremy la brandissait à bout de bras. Les yeux fermés, ses cheveux longs et son tee-shirt collés par la sueur, il semblait attendre l'ovation des milliers de spectateurs venus l'acclamer. La dernière note s'est éteinte avec un petit sifflement aigu tandis que notre vieil ampli à lampes crachotait. Au-dessus de nos têtes, la tôle de la toiture craquait sous le soleil.	Page 15, lors de la rencontre avec les deux militaires qui recrutent, Jeremy évoque son frère **Oskar** : - Ben, je joue un peu de guitare. Avec Oskar, mon frère. On fait du rock...
L'attrape-rêves 2009 (Etats-Unis)	Pour de mystérieuses raisons, jamais Dolores n'allait jusqu'au parking. Chaque matin, des dizaines de cars scolaires jaunes venaient se ranger côte à côte, juste devant l'école, pour y déverser leurs chargements d'élèves. Les moteurs tournaient et les chauffeurs discutaient entre eux, assis sur les pare-chocs, un gobelet de café à la main. Mais Dolores, elle, ne faisait rien de tout ça. Elle s'arrêtait à l'écart et nous laissait finir le chemin à pied. Peut-être parce qu'il était plus simple de manœuvrer là. Peut-être aussi parce qu'on venait de la haute vallée et que ceux de la ville nous considéraient comme des sauvages, des bouseux et des attardés.	Page 12, le professeur de littérature, M. Harrison va convaincre le père de **Louise**, pour que son élève poursuive ses études : - Je vous assure que Louise est faite pour ça... Elle est douée, votre fille !
Les yeux de Rose Andersen 2003 (Mexique)	Quand on était gamins, Grand-pa nous emmenait parfois sur la *mesa*, au-dessus de Santa Arena. On y montait après le travail, au moment où la chaleur devenait presque supportable. Il se calait quelques bouteilles de bière au fond des poches et prenait son bâton pour casser le cou des crotales qui se mettaient en chasse à la fin du jour. Lui, il marchait pieds nus, comme il l'avait toujours fait, mais Guillermo et moi, on le suivait avec les chaussures que M'man récupérait en ville, les jours de marché.	Page 12, le grand-père s'adresse à sa petite fille **Adriana** : - Regarde, Adriana, disait Grand-pa en soufflant la fumée de sa cigarette, c'est le cœur de la richesse qui est là-bas, au pays des *ranjeros*[1].

[1] *Ranjeros* est l'abréviation de *extranjeros* : les étrangers (en espagnol).

Maestro 2005 (Bolivie)	Ma boîte de cireur, une couverture et Luzia. C'est tout ce qui me restait. Et j'y tenais. L'autre couverture, Luzia se l'était fait piquer quelques jours plus tôt mais je ne pouvais pas lui en vouloir, elle était trop petite pour se rendre compte. Depuis, j'avais travaillé dur mais il me manquait encore deux ou trois cents centavos pour lui en racheter une neuve. En attendant, on se débrouillait comme on pouvait avec celle qui nous restait parce que, même si les journées étaient brûlantes, les nuits restaient glaciales à cause de l'altitude.	Page 13, c'est Luzia qui révèle le prénom de son frère, **Saturnino** : - Saturnino ! a appelé Luzia.
Itawapa 2013 (Brésil)	<u>Les mangeurs d'arbres (avril 1974)</u> Les cimes des arbres se perdaient dans les nuages. des nuées d'insectes crépitaient et l'air résonnait du cris des jacamars. La forêt bruissait dans la chaleur, pleine de craquements et de frôlements, si dense que la clairière où se dressaient les deux *malocas*[1] étaient presque invisible. Assise dans la pénombre, une femme donnait le sein à son bébé qui tétait avec de petits bruits de plaisir, les yeux mi-clos, bercé par les mouvements du hamac. L'Indien ne quittait pas des yeux la petite part du ciel qui perçait entre les branches. En quelques instants, elle avait viré au noir de plomb, comme si le jour venait de s'éteindre. <u>L'Índia (mars 2010)</u> Le car d'Assunção n'allait pas plus loin que la gare routière. La route s'arrêtait net après Leopoldina, et au-delà, vers l'ouest, sur des milliers de kilomètres, il ne restait plus que la forêt, des pistes impraticables et quelques villages plus perdus que s'ils avaient été bâtis sur la lune. Les derniers voyageurs descendaient généralement à Içana. Ensuite, à l'exception de Matilde et moi, le car était vide. Nous étions les seules à habiter aussi loin du pensionnat.	<u>Partie I</u> (chapitres 1 à 7) L'utilisation de la troisième personne permet de suivre l'Indien dans son combat contre les hommes du chantier. Cette partie se termine par un massacre et l'enlèvement du bébé, une petite fille, par un forestier. <u>Partie II</u> Page 43, un homme s'adresse à **Talia**, la narratrice : - Alors, Talia, la journée a été bonne ?
L'oasis 1996 (Algérie)	Nous sommes sortis du collège deux heures plus tôt que d'habitude parce que le prof de maths était absent. Alors, avec Naïa et Ismène, nous sommes allés rue Haftine manger les beignets de la vieille Nourrédia. Comme d'habitude, elle nous a traités de tous les noms en levant les bras au ciel : - Bande de feignants, bons à rien ! Si c'est pas une misère de voir ça ! Tout ce que vous trouvez à faire au beau milieu de l'après-midi, c'est de venir dépenser l'argent de vos parents à manger mes gâteaux…	**Elmir**, dans le chapitre 2 (page 26), se fait sermonner par son père : - Elmir, tu vas me faire le plaisir de cesser immédiatement ton petit trafic avec ce cornichon à paillettes, compris !
Mon petit cœur imbécile 2009 (Kenya)	Il est très tôt, le soleil n'est pas encore levé et je ne dors pas. Allongé sur mon matelas de paille, j'écoute les battements de mon cœur. Toudoum… Toudoum… Toudoum… Trois mille quatre cent dix-sept jours qu'il bat comme cela. Sans jamais s'arrêter. Et ça, c'est une bonne nouvelle.	Dans le chapitre 2, La mère de **Sisanda** sort pour aller courir dans les collines : - *Tutaonana*, Sisanda, murmure-t-elle. À toute à l'heure, Sisanda.

[1] Maison communautaire dans laquelle vivent plusieurs familles.

Fils de guerre 1999 (Ex-Yougoslavie)	Lorsque je suis arrivé au camp de S..., en septembre 1995, Jozef y était soigné depuis déjà quelques semaines. Il passait des journées entières seul, silencieux, perdu dans ses souvenirs, et tout ce qui avait été tenté jusque-là pour le sortir de sa prostration s'était soldé par un échec. De longs mois de patience m'ont été nécessaires pour "l'apprivoiser" mais, peu à peu, au fil des semaines, Jozef a accepté ma présence. Le contact s'est établi et nous en sommes venus à passer ensemble de longues heures au cours desquelles il m'a confié une part de son histoire.	**Jozef** est présenté dès l'*incipit* par le narrateur extérieur qui va recueillir son témoignage.
153 jours en hiver 2002 (Mongolie)	- Un jour, je t'accompagnerai et on fera des milliers de kilomètres ensemble. Lorsque Galshan disait ça à son père, Ryham lui ébouriffait les cheveux en riant : « Camionneur, c'est pas pour les filles ! Tu sais, je passe souvent dans les régions dangereuses, avec des rebelles… j'ai toujours une arme à côté de moi, au cas où… » Mais tout ce qu'il pouvait dire lui donnait encore plus envie d'y aller. Un matin, elle en était sûre, elle se cacherait dans le camion et, lorsqu'il la découvrirait, il serait trop tard pour faire demi-tour.	**Galshan** est nommée dès l'*incipit*.
Le col des Mille Larmes 2004 (Mongolie)	Il ne faisait pas encore jour lorsque Ryham s'ébroua, réveillé par le froid. Il avait dormi dehors, roulé en boule contre les énormes roues du camion et mal protégé par un vieux duvet. C'était comme cela presque chaque nuit. les trajets qu'il faisait étaient si longs et les régions qu'il traversait étaient si désertes qu'il avait appris depuis longtemps à ne compter que sur lui-même. Sur lui-même et sur son camion, un Ural de quarante-huit tonnes, un engin russe dont les huit essieux avaient sillonné toutes les pistes d'Asie. Jusqu'en Inde, au Pakistan, et même en Turquie !	Pour ce deuxième roman, nous retrouvons le père de **Galshan**, **Ryham**, cité dès *l'incipit*. Dès la page 8, ce dernier pense à sa famille, regarde les photos accrochées dans le camion et décide de gagner du temps en passant par le col
La route du Nord 2008 (Mongolie)	Un cri aigu déchira le silence. Aveuglée par le soleil qui se levait, Galshan tira sur les rênes de son cheval et scruta le ciel. La silhouette effilée d'un aigle se profilait très haut, presque à l'aplomb du minuscule sentier qu'elle suivait. Les ailes détendues, il tournoyait sans effort, épiant les flancs de la vallée à la recherche d'une proie. Galshan l'observa sans bouger, tandis que, du bout des lèvres, son cheval arrachait de minuscules touffes d'herbe sèche et jaune comme de la paille.	**Galshan** est une nouvelle fois citée dès *l'incipit*. Le narrateur extérieur évoque très vite sa première aventure et ses 153 jours passés en hiver (page 8).

Un monde sauvage 2015 *(Russie)*	- La Maslenitsa au feu ! La Maslenitsa au feu ! C'était la même chose, chaque année, à l'arrivée du printemps. Les enfants, les parents, les jeunes, les vieux,, les femmes, les hommes... On était tous là, tous ceux de Slobodnié, y compris le minuscule bébé de Klara, notre voisine, qui disparaissait sous le manteau matelassé de sa mère. Rien qu'à nous entendre hurler ce jour-là, on aurait pu croire que nous étions des milliers. Mais Slobodnié n'était qu'une minuscule bourgade perdue au bout du bout de la taïga. À part les loups, les ours ou les renards, personne ne pouvait nous entendre.	Après un prologue sur "la bête", le chapitre 1 est pris en charge par une jeune narratrice. Il faudra attendre la page 22 pour connaître son prénom, **Felitsa** : - Salut, Felitsa ! Fais de beaux rêves !

Ces premiers extraits entraînent donc le lecteur au cœur de l'intrigue et inquiètent. Le danger est présent, que ce soit dans l'allusion aux serpents ou bien aux rebelles, mais également dans la peur ressentie par le personnage narrateur : Gustin a « la trouille vissée au ventre » et Sisanda se rassure en écoutant son cœur. Cette même appréhension fait alors écho au titre : l'idée d'un piège ou d'un cœur imbécile qui n'en fait qu'à sa tête...

Plusieurs romans présentent un personnage narrateur qui va interpeller le lecteur en lui promettant des aventures à venir : Gustin, dans *Piège dans les Rocheuses*, n'est pas « encore au bout de ses peines », alors que dans *Les yeux de Rose Andersen*, Adriana met en avant un monde passé, représenté par son grand-père, sans doute pour mieux le quitter par la suite. Dans *Un monde sauvage*, Felitsa rapporte des cris, et Louise évoque de mystérieuses raisons sans les nommer vraiment dans *L'attrape-rêves.* Aucun indice n'est d'ailleurs donné quant au narrateur ; il faut alors attendre plusieurs pages, voire le chapitre suivant pour en connaître le prénom. Celui-ci fait l'objet d'une discussion ou bien est interpellé, par un membre de la famille le plus souvent : « Alors, Talia, la journée a été bonne ? » demande-ton à la narratrice d'*Itawapa*…

Si nous revenons aux trois questions que se pose le lecteur en début de roman (Qui ? Où ? Quand ? [1]), il est bien difficile d'y répondre avec précision. Commencent alors des tentatives d'hypothèses, notamment pour se repérer géographiquement :

[1] JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 19.

quel est ce pays où l'on grimpe sur la *mesa*[1], au-dessus de San Arena, au moment où la chaleur devient presque insupportable ? De la même façon, le roman *Maestro* s'ouvre sur un premier mot, un adjectif possessif (« Ma »), qui souligne par contraste la pauvreté du personnage narrateur : un cireur, une seule couverture, pas assez d'argent. Comme dans les autres récits, il faudra également attendre un peu avant d'en connaître le prénom, Saturnino (Saturne). Un deuxième personnage est cité (Luzia) sans que l'on sache son lien de parenté avec le narrateur, sinon que cette dernière est petite.

Les *incipit*, sans date ni lieu précis, suscitent tous la curiosité. Ils ancrent malgré tout chaque récit dans la réalité et plongent le récepteur dans une action en cours. Xavier-Laurent Petit réussit, avec ses débuts de narration en « je » qui interpellent le jeune lecteur, à implanter l'action romanesque mieux que ne le ferait une description. Ce procédé *in media res*, particulièrement efficace, suppose que l'action a commencé avant que ne débute l'histoire, ce qui authentifie à chaque fois l'ensemble de la fiction.

Cependant, en ce qui concerne les trois aventures de Galshan (*153 jours en hiver*, *Le col des Mille Larmes* et *La route du Nord*), l'auteur opte pour un narrateur hétérodiégétique : le récit est raconté à la troisième personne par un narrateur absent de la diégèse. La voix du récit donne pourtant l'impression d'appartenir à un conteur très proche, au point que le narrateur semble parfois prendre part lui-même à l'aventure aux côtés de l'héroïne. Dès *l'incipit* de *153 jours en hiver* par exemple, le narrateur extérieur sait faire oublier sa présence, comme si le récit était raconté par Galshan elle-même : « Un matin, elle en était sûre, elle se cacherait dans le camion, et lorsqu'il la découvrirait, il serait trop tard pour faire demi-tour[2]. »

Dans ce même chapitre 1, alors que le narrateur introduit le médecin du district qui vient rendre visite à la mère de Galshan, la phrase suivante apparaît comme directement issue des pensées du jeune personnage : « il eut le même geste que son

[1] Une *mesa* (espagnol pour « table ») est un haut plateau.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 5.

père pour lui ébouriffer les cheveux. Sauf qu'il n'était pas son père, et qu'elle n'était pas son chien[1] ! »

Tout au long de ce roman, la voix du narrateur sera à peine perceptible et racontera ce que le personnage principal Galshan vit au jour le jour, comme s'il avait encore l'avenir devant lui. L'auteur a adapté son récit au point de vue d'un seul protagoniste et toute notre attention semble captée à travers son propre regard : le savoir du lecteur devient celui de la jeune Galshan. La jeune fille, et le lecteur donc, est à l'écoute des chuchotements des adultes et tente de deviner ce qui va lui arriver : « Elle eut soudain peur de comprendre[2]. »

Cependant, les trois romans laissent percer une certaine évolution. Dans la deuxième aventure, *Le col des Mille Larmes*, l'auteur déplace un moment la focalisation sur Ryham, le père de Galshan. La narration extérieure épouse alors le point de vue de ce dernier jusqu'à son accident. Dans le troisième roman, *La route du Nord*, le personnage de la touriste américaine permet à son tour une nouvelle décentration et élargit davantage le point de vue en apportant un regard original sur le mode de vie des nomades mongols qui pourrait rejoindre celui du lecteur… Toutefois, Galshan n'en reste pas moins le personnage focalisateur.

Sur les treize romans du corpus, huit sont entièrement écrits à la première personne, pareils à de multiples témoignages livrés au jeune lecteur. Et finalement, dans tous les ouvrages, la focalisation interne (par le personnage) permet d'attirer à chaque fois l'attention du récepteur. C'est en effet vers le personnage focalisateur principal que l'auteur oriente l'identification du lecteur ; nous sommes amenés à voir les scènes et les personnages du point de vue des différents héros, cinq garçons et six filles : Gustin, Oskar, Saturnino, Elmir, Jozef, Louise, Adriana, Talia, Sisanda, Galshan, Felitsa.

Deux romans présentent néanmoins une construction légèrement différente, bien que toujours au service de la tension narrative. *Fils de guerre* comprend un récit à

[1] *Ibid.*, p. 7.
[2] *Ibid.*, p. 16.

deux voix construit sur une alternance entre un narrateur extérieur non identifié et le personnage principal, Jozef, qui témoigne (il s'agit d'enregistrements qui mettent en avant une langue orale particulièrement vivante). La reconquête de l'histoire *a posteriori* sur laquelle repose tout le rythme du roman, est explicitement présentée dès *l'incipit*. *Itawapa* présente deux parties distinctes dont la première apparaît comme un saisissant prologue qui permet une véritable anticipation sur le récit de la seconde partie. Nous sommes donc cette fois en présence de deux focalisations différentes. Alors que la scène d'ouverture raconte le massacre d'une tribu par des blancs qui déciment la forêt, le deuxième récit, plus long, épousera la voix de Talia, la jeune héroïne à la recherche de sa mère…

Il en est de même pour le dernier roman de cette étude, *Un monde sauvage*, qui propose en tout premier lieu une sorte de prologue quelque peu menaçant autour du motif de la « bête ». Trois pages qui font écho au titre, plantent le décor et dévoilent les prémices d'un roman animalier. Ce n'est qu'après que l'auteur donne la parole à Felitsa, chapitre après chapitre.

De façon générale, la prédominance du discours est également évidente dans tous les romans du corpus. Discours immédiat dans les dialogues, ou bien discours de la pensée, il place le jeune lecteur au centre du récit, lui rendant les choses familières et immédiates. L'intrigue progresse rapidement tout en entretenant le suspense... Sisanda, par exemple, personnage narrateur de *Mon petit cœur imbécile*, ne raconte que ce qu'elle découvre progressivement et par elle-même : « Moi ? ! Je me doute de quelque chose ? ! Première nouvelle ! Et j'aurais deviné quoi ?... De quoi parle-t-elle[1] ? ... » Alors le lecteur sans aucun doute commence à comprendre et devine simultanément ce secret que Sisanda avoue deviner à la fin du chapitre : « Je viens de deviner[2]... »

Toujours sur le plan de l'écriture, l'auteur accorde une place importante au vécu et donc, à la narration : les événements se succèdent, parfois entrecoupés de courtes

[1] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 67.
[2] *Ibid.*, p. 51.

descriptions. Dans *L'oasis* par exemple, il faudra attendre la page 67 pour croiser une véritable description :

> Le cœur à mille à l'heure, la bouche sèche, la gorge douloureuse d'avoir tant couru, je ne m'arrête que devant la bibliothèque de maman. Ce qu'il en reste plutôt… Un tas de pierres noircies, de poutres enchevêtrées, de ferrailles tordues par le feu et de tuiles éclatées sous la chaleur. Au sol, l'eau répandue pour éteindre l'incendie forme des flaques boueuses où les pigeons viennent se baigner. Les immeubles les plus proches sont maquillés de noir de fumée. Un ruban fluo tendu tout autour de l'ancien bâtiment empêche les curieux d'approcher. J'en fais le tour, la vue brouillée par les larmes. Derrière, dans la cour, la vieille camionnette Peugeot de maman semble avoir miraculeusement échappé aux flammes, mais en approchant, je constate que les vitres ont explosé et que, sous la chaleur, les pneus ont éclaté[1].

La description participe alors à un ralentissement du récit. Ce véritable stratagème permet donc de contribuer au procédé de suspense, et même courte, la digression va tenir le lecteur en haleine, en attente justement des événements à venir. Nous pensons donc que les romans du corpus renferment de nombreux « éléments textuels susceptibles de nouer une intrigue, c'est-à-dire les "complications" actionnelles ou les obscurités provisoires du texte[2]. »

La proximité

Si nous regardons maintenant de plus près les rapports entre chaque personnage romanesque et le lecteur, Xavier-Laurent Petit privilégie systématiquement la proximité. Un équilibre subtil entre l'énoncé et le non-dit se révèle ici un grand atout de la fiction romanesque. Tout en mentionnant des détails apparemment inutiles mais qui rendent vraisemblable le monde de la fiction et produisent un « effet de réel[3] » pour reprendre l'expression de Roland Barthes, l'auteur

---

[1] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 50.
[2] BARONI Raphaël, *La tensions narrative, op. cit.*, p. 54.
[3] BARTHES Roland, « L'Effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968 p. 84-89
http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158

laisse quelques blancs qui vont permettre au jeune lecteur de satisfaire le besoin de se reconnaître dans ce qu'il lit.

Dans tous les romans du corpus, de nombreux petits détails contribuent donc à cet effet de réel et viennent renforcer l'authenticité du décor. À l'aéroport, le petit chapeau de l'hôtesse de l'air est rouge[1] et l'avion du retour atterrit à 20h55[2] précisément. La bâche qui couvre le cabanon de la famille d'Adriana dans le bidonville est bleue[3] et le scorpion qui pique la mère de Sisanda est un *njanonge*[4], un scorpion jaune. Une grand-mère lit un roman intitulé *Tendre passion pour une inconnue*[5] et Monsieur Harrison, professeur de littérature, pèse cent vingt kilos[6].

À l'opposé, tout n'est pas dit, ou plutôt écrit : « la cohérence du texte ne peut être établie que par l'activité de représentation du lecteur[7]. » Les jeunes héros des romans de Xavier-Laurent Petit ne sont pas décrits physiquement, malgré quelques indices ici ou là. Ainsi, Adriana précise : « une tête de riche : la même que la nôtre, mais en plus claire, sans ces cheveux plats et noirs qui faisaient de nous des pauvres à vie[8]… » Ce sont la plupart du temps les personnages focalisateurs qui évoquent les caractéristiques physiques de leurs pairs, et par là même les leurs, livrant une réalité différente de celle du récepteur. L'emploi du pronom personnel « nous » se substitue au « je » dans un effet d'appartenance à un peuple. Le personnage, même s'il s'apparente au jeune lecteur de par une certaine proximité voulue par l'auteur, n'en appartient donc pas moins à une société éloignée des repères du jeune adolescent européen. Saturne explique : « Chez nous, tout le monde est petit et brun[9] » et Felitsa

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Piège dans les Rocheuses*, *op. cit*., p. 7.
[2] *Ibid*., p. 170.
[3] *Id*., *Les yeux de Rose Andersen*, *op. cit*., p. 24.
[4] *Id*., *Mon petit cœur imbécile*, *op. cit.,* p. 85.
[5] *Id*., *Be safe*, *op. cit*., p. 105.
[6] *Id*., *L'attrape-rêves*, *op. cit*., p. 15.
[7] ISER Wolfgang, *L'acte de lecture* [1976], traduction française d'Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 320.
[8] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen*, op. cit., p. 15.
[9] *Id*., *Maestro, op. cit*., p. 21.

développe à son tour : « nous avions tous les cheveux noirs de jais, la peau mate et les yeux bridés[1]. »

Seule Talia, jeune protagoniste du roman *Itawapa,* expose clairement le problème de l'identité, notamment en décrivant la « part indienne » de sa mère. Elle précise : « Chez moi, hormis mes yeux en amande et ma peau mate, la part blanche l'a emporté haut la main[2]. » Mais il arrive également très fréquemment que le personnage se décrive parce qu'il n'est pas. Nous retrouvons alors cette évocation de deux réalités qui s'opposent. Cette dualité, très présente chez Xavier-Laurent Petit, participe également à l'effet de réel en plongeant le personnage dans un environnement authentique. Le grand-père d'Adriana précise qu'il n'a pas une tête de riche comme cette « femme rousse comme de l'or, une *ranjera*, avec une peau si blanche et si fine[3] » et le vieil homme évoque dès le premier chapitre les incroyables yeux verts, « verts comme des dollars[4] ! » Galshan, dans sa troisième aventure déclare, face à une touriste américaine, n'avoir jamais « rencontré quelqu'un avec des yeux si bleus, une peau si blanche et des cheveux si blonds[5]. »

Tous ces romans écrits à la première personne conviennent parfaitement à la restitution du personnage de l'adolescent : l'emploi du « je » favorise pleinement le jeu de la connivence et de l'identification aux frontières de l'intime, sans les barrières de la représentation physique. Le jeune lecteur s'y retrouve le plus simplement du monde en puisant dans son expérience, dans sa mémoire. Il participe alors à la production de l'intention du texte en reliant l'inconnu au connu. Là encore, le processus renforce l'identification au personnage dans la perspective duquel l'histoire est présentée : le récepteur juvénile devient Sisanda, la jeune Africaine, sans avoir nécessairement la peau noire. Et à aucun moment, le portrait physique de l'héroïne n'est précisément restitué.

---

[1] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 104.
[2] *Id.*, *Itawapa*, *op. cit.*, p. 45.
[3] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen*, *op. cit.*, p. 12.
[4] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen*, op. cit., p. 13.
[5] *Id.*, *La route du Nord*, *op. cit.*, p. 53.

Gage d'authenticité donc, mais surtout « magnifique leurre narratif[1] » que ce choix d'écriture pour la jeunesse.

L'*incipit* de *153 jours en hiver*, un des romans présentant un narrateur extérieur, entraîne pourtant immédiatement le lecteur face à Galshan, le personnage focalisateur. Ce premier paragraphe présente la jeune fille par ses paroles. De façon générale, lorsque Xavier-Laurent Petit fait le choix d'une narration à la troisième personne, les jeunes héros s'imposent rapidement dans les dialogues. Ceux-ci envahissent le récit alors que le narrateur disparaît derrière les interlocuteurs. Si le dialogue, structure narrative plus passionnante, participe également au suspense en se référant à l'action et en faisant progresser l'intrigue, il réduit avant tout la distance entre le lecteur et les personnages. Ces derniers, rendus véritablement présents dans le style direct, apparaissent naturels et spontanés.

Dans ses romans, l'auteur a donc raccourci la distance entre le récit et le lecteur réel. Cette orientation va permettre une identification directe avec le nom personnage et accroître ainsi l'illusion référentielle.

1-b- Le cadre de l'histoire : authentifier le décor

Il nous faudra ici démontrer comment la précision du détail documentaire, qui reste l'arme favorite du romancier, renforce la volonté d'ancrer le récit dans la réalité et permet de concilier ces deux besoins que sont le dépaysement et l'identification.

A beau mentir qui vient de loin. Ce proverbe reflète parfaitement le caractère mixte de toute littérature voyageuse. « Le voyageur qui revient de loin a beau jeu de mentir, parce qu'aucun de ses lecteurs, à moins qu'il ne soit lui-même voyageur ou savant, n'est à même de contester ce qu'il a vu ou vécu[2]. »

---

[1] THALER Danielle et JEAN-BART Alain, *Les Enjeux du roman pour adolescents*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 160.

[2] WEBER Gaëlle, *A beau mentir qui vient de loin. Savants, voyageurs et romanciers au XIXème siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 186.

L'écriture de Xavier-Laurent Petit s'applique à refléter la réalité, toujours à mi-chemin entre le témoignage documentaire et la fiction romanesque. Il plante, par petites touches, un décor souvent très complet. « L'essentiel, pour un écrivain, est de faire voyager le lecteur[1]. »

Situer géographiquement

La littérature de voyage traite avant tout des lieux. Les ouvrages du corpus présentent donc des aspects documentaires, notamment à travers certaines informations qui instaurent une distance et obligent le lecteur à accepter qu'il n'est pas chez lui.

Le titre occupe une place avérée dans le péritexte[2] et joue un rôle dans la relation du lecteur au texte. Dans un premier temps, c'est donc le titre qui va tenir le rôle fondamental analysé par Gérard Genette, « qui est de décrire le texte par une de ses caractéristiques[3]. » Même s'il n'est pas toujours attribuable à l'auteur, et même si tous ses effets ne sont pas prévisibles, chaque appareil titulaire présente son récit en répondant aux quatre fonctions principales identifiées par Genette. La fonction d'identification, tout d'abord, permet de distinguer les œuvres des autres. Facilement mémorisé, le titre s'apparente à une véritable « carte d'identité[4] » du roman. Ensuite, la fonction descriptive donne des informations sur le contenu du livre (titres thématiques) ou la forme de l'ouvrage (titres rhématiques). Les treize titres sont des titres thématiques qui empruntent à l'univers diégétique un élément le caractérisant : nom de lieu, d'une action, d'un personnage ou d'un objet de l'intrigue. Une troisième fonction, la fonction connotative, renvoie aux différentes valeurs véhiculées par le titre en dehors du thème et du rhème. Ainsi, *Piège dans les Rocheuses* et *153 jours en hiver*

---

[1] BAYARD Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?,* Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 133.
[2] Gérard Genette appelle péritexte les éléments situés autour du texte, dans l'espace même du volume, comme le titre, la préface, les titres de chapitres ou certaines notes. À distinguer de l'épitexte qui regroupe les messages se situant à l'origine à l'extérieur du livre comme les entretiens, les correspondances… Péritexte et épitexte forment le paratexte.
[3] GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll "Points Essais", 1987, p. 93.
[4] JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, *op. cit.,* p. 11.

peuvent faire référence à l'énigme, *Fils de guerre* ou *Be safe* à l'actualité, *L'oasis* et *Un monde sauvage* au voyage. La fonction séductive enfin, qui a pour mission de valoriser le texte à travers différentes stratégies plus ou moins réussies, repose essentiellement ici sur la concision et les sonorités étrangères.

Le titre s'adresse donc au lecteur mais vise un public bien plus élargi. « Car si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation - ou, si l'on préfère, un sujet de conversation[1]. »

Un titre est par conséquent « ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise[2]. »

Dès le titre, Xavier-Laurent Petit déplace le destinataire grâce à une promesse de voyage qui va nouer le pacte de lecture. C'est le cas pour *L'oasis* qui porte déjà l'empreinte d'un ailleurs, cet espace rendu fertile par la présence de l'eau, et qui offre de la végétation en plein milieu du désert. Il est important de garder à l'esprit combien les oasis jouent un rôle essentiel dans l'établissement des routes et des déplacements des voyageurs. Nous rejoignons en cela Max Roy qui souligne l'importance du travail référentiel : « le titre commande une inférence interprétative qui doit être révisée à l'usage du texte[3]. »

Piège dans les Rocheuses évoque également une destination lointaine avec cette grande chaîne de montagnes située dans l'ouest de l'Amérique du Nord. Déjà obstacle pour les émigrants partis à la conquête de l'Ouest, elle apparaît ô combien dangereuse dans ce titre énigmatique. À ces deux romans s'ajoutent ceux dont le titre, évocateur, repose de la même façon sur une invitation au voyage : *La route du Nord* et *Le col des Mille Larmes* sont construits autour de termes géographiques parfaitement identifiés. D'autres, au titre plus métaphorique, comme *Un monde sauvage* ou *153 jours en hiver*, laissent malgré tout entendre l'exploration d'un espace inhabituel.

---

[1] GENETTE Gérard, *Seuils, op. cit.*, p. 79.
[2] GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p. 173.
[3] ROY Max, *Du titre littéraire et de ses effets de lecture*, http://id.erudit.org/iderudit/019633ar

Une manière différente d'inscrire le titre dans une dimension spatiale passe par le recours aux langues étrangères. Le titre *Maestro*, par exemple, particulièrement ouvert et polysémique n'oriente en rien la lecture en dehors de sa sonorité latine. Il faudra d'ailleurs attendre la page 124 pour que le personnage du « vieux » devienne le « maestro » et que le lecteur accède ainsi à l'explication du titre. Consonances latines ou anglophones promettent en ce sens le voyage.

Enfin, le titre de certains textes évoque un personnage désigné plus ou moins spécifiquement à la façon d'un roman éponyme : par un nom propre (Rose Andersen[1]), un nom commun (fils[2]), un organe (mon cœur[3]) ou un objet (l'attrape-rêves[4] qui perpétue une légende amérindienne). Ainsi, nous pouvons classer les titres des romans de ce corpus en trois catégories. Les premiers sont donc directement reliés à la géographie et apportent une identité viatique aux romans : *L'oasis*, *Piège dans les Rocheuses*, *La route du nord*, *Le col des Mille larmes*, *Un monde sauvage* ou *153 jours en hiver.* Les suivants utilisent la langue pour plonger le lecteur dans un espace étranger : *Maestro*, *Itawapa* ou *Be safe.* Et les derniers se focalisent sur les personnages : *Les yeux de Rose Andersen*, *Fils de guerre*, *Mon petit cœur imbécile* (le cœur humain), *L'attrape-rêves* (lié aux Indiens d'Amérique).

Premiers mots d'un texte à découvrir, et riches de significations, les titres prennent indiscutablement en charge une fonction de guidage dans le sens où ils ouvrent l'horizon du lecteur. Fortement intentionnels, ils commandent la coopération du lecteur et l'image poétique ajoute au non-dit. Alerté par le titre, le récepteur en fait une interprétation minimale, sur une base de curiosité et de savoirs. Le voyage littéraire commence.

Ancrer la fiction dans un cadre géographique référentiel consiste à représenter des lieux dans les œuvres. Il n'est pas caricatural de penser que l'auteur se réfère à des

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen*, *op. cit.*
[2] *Id.*, *Fils de guerre*, *op. cit.*
[3] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile*, *op. cit.*
[4] *Id.*, *L'attrape-rêves*, *op. cit.*

endroits et des espaces existants. Les romans du corpus vont donc présenter un « espace diversifié et concret qui est celui de la Terre[1] ».

Afin d'analyser les indices géographiques présents dans les romans étudiés, nous souhaitons présenter un tableau qui recense l'évocation des lieux et des toponymes. Cet inventaire non exhaustif a pour objectif d'illustrer les procédés de l'écrivain dans sa mise en mots de l'espace.

Titres	**Évocation des lieux - Toponymes**
L'oasis *1996* *(Algérie)*	Alors, avec Naïa et Ismène, nous sommes allés rue Haftine manger les beignets de la vieille Nourrédia. (p. 11) On habite « La Source » en périphérie de la ville. (p. 15) Depuis quinze jours, j'habite avec mon père à Timimoun, une oasis en plein désert (p. 202)
Piège dans les Rocheuses *1999* *(Etats-Unis)*	Le plus long voyage de toute ma vie : Paris-New York, New York-Denver […] j'allais à Wood-River, dans le Wyoming. La « ville » la plus proche s'appelait Meeteetse et ne figurait sur aucune carte des Etats-Unis que j'avais pu voir… (p. 7 et 8) […] un coin au nom impossible de Thermopolis ! […] – *Keep cool, old man, it's Cheyenne !* (p. 9)
Fils de guerre *1999* *(Ex Yougolsavie)*	Lorsque je suis arrivé au camp de S…, (p. 11) Le camp 154 est noyé sous des trombes d'eau (p. 137) Les camions […] reprennent leur route vers le "Kilomètre 9" (p. 142)
Be safe *2007* *(Etats-Unis)*	[…] de l'autre côté de la highway, l'ancienne zone industrielle ressemblait à un champ de ruines. […] il s'était levé à quatre heures du matin pour décharger les camions du Giant Maxx, le supermarché qui trônait à la sortie de la ville (p. 11) Chaque mois, un car de l'armée faisait la navette jusqu'à Fort Carolina, un camp militaire situé à l'autre bout du pays (p. 35)
L'attrape-rêves *2009* *(Etats-Unis)*	Ce qui est sûr, c'est que ceux de la ville nous regardaient de haut. Tout ça parce qu'ils avaient un cinéma miteux, un KFC qui puait la graisse et une poignée de feux clignotants qui bringuebalaient au-dessus de leurs carrefours. Chez nous, là-haut, il n'y avait rien de tout ça. Juste la forêt, quelques ours et des hivers à vous glacer le sang. On habitait le bout du monde et ça suffisait à ce qu'on ne se mélange pas avec les autres. (p. 10)
Les yeux de Rose Andersen *2003* *(Mexique)*	Tout ce qu'on savait d'elle, c'était une adresse chiffonnée et presque illisible que j'avais eu un mal fou à déchiffrer : « Quartier Calamocarro – Tijuales ». […] On n'était pas mes premiers à quitter Santa Arena (p. 17) Je savais alors que le paradis était de l'autre côté du Cerco, chez les ranjeros, là où poussaient les maisons au toit d'or… (p. 46)
Maestro *2005* *(Bolivie)*	J'essayais de me souvenir de celles (les histoires) que maman nous racontait quand on habitait Llallagua. (p. 9) Chaque matin, je commençais par regarder du côté de la Cordilera… (p. 11) Le marché du Rio del Oro (p. 11) On les a attendus pendant six jours à l'angle de la *calle* San Isidoro… (p. 12) Calle del Rosario, 32… C'était dans le quartier de l'ancien *ayuntamiento*. (p. 35)

[1] COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014, p. 20.

Itawapa *2013* *(Brésil)*	Le car d'Assunção n'allait pas plus loin que la gare routière. La route s'arrêtait net après Leopoldina […] Les derniers voyageurs descendaient généralement à Içana. (p. 33) {…] j'avais l'impression que les eaux brunes du Castanho me reliaient à elle (maman). Sur la carte que j'avais punaisée au mur de ma chambre, je pouvais suivre du bout du doigt le tracé du fleuve jusqu'à l'endroit où il se jetait dans le rio de Baixo. Je remontais ensuite vers l'ouest à travers un inextricable labyrinthe de rivières et d'affluents mais je finissais toujours par arriver là où vivait maman. À Itawapa. Au bout du monde. (p. 36 et 37) La rua Tapuruquara dévalait jusqu'au rio, si raide que la moindre pluie la transformait en torrent. Le vieux habitait tout en haut, à l'angle la Praça Sequinha. (p. 40)
Mon petit cœur imbécile *2009 (Kenya)*	- Vous allez vers Kitaung ? (p. 30) Pour la troisième fois de sa carrière, Magda Chepchumba a remporté dimanche dernier les 42,195 km du marathon de Kamjuni en 2 heures 41 minutes et 23 secondes. (p. 37)
153 jours en hiver *2002* *(Mongolie)*	Galshan aurait mille fois préféré habiter là plutôt que le district de Nalaïkh… […] Dehors, le spectacle était toujours le même : les grands immeubles bâtis par les Russes se lézardaient, les fers à béton rouillaient et, le long d'Ikhoiturüü, les bus crachotaient leurs nuages de gazole. (p. 6) - Galshan, il faut qu'on parte, maintenant. Tsagüng, ce n'est pas la porte à côté. (p. 18)
Le col des Mille Larmes *2004* *(Mongolie)*	Sur lui-même et sur son camion, un Ural de quarante-huit tonnes, un engin russe dont les huit essieux avaient sillonné toutes les pistes d'Asie. JUsqu'en Inde, au Pakistan, et même en Turquie ! (p. 5) Jamais aucun voyage ne lui avait paru si long que ce retour de Tachkent. (p. 5 et 6) […] le minuscule village de Takdügalaak (p. 7) La seule piste praticable qui les traversait (les monts Khöörgha) grimpait jusqu'au Dawaagsambu, le "col des Mille Larmes" (p. 8)
La route du Nord *2008* *(Mongolie)*	Quelques années auparavant, elle avait passé l'hiver ici, dans la vallée de Tsagüng (p. 7) Le rapace et sa proie disparurent derrière les parois à pic du Guruv Urul (p. 9) Le vieux Baytar assurait que ce sable provenait du désert de l'Örenkhangay (p. 17) C'était donc cela Tsagüng. Un ancien camp de nomades abandonné (p. 55)
Un monde Sauvage *2015* *(Russie)*	Mais Slobodnié n'était qu'une minuscule bourgade perdue au bout du bout de la taïga. (p. 11) Elle (ma mère) était garde forestier et responsable de la réserve de la Verkhsnaya. (p. 19) […] à la prochaine rentrée scolaire, j'allais me retrouver pensionnaire à la vyschaia chkola n°11 de Kashtakova, la ville la plus proche, à une centaine de kilomètres d'ici. (p. 23 et 24)

Selon Roland Barthes[1], les noms propres, formes linguistiques de la réminiscence, disposent des trois propriétés suivantes : le pouvoir d'essentialisation, le pouvoir de citation, le pouvoir d'exploration.

Le nom propre apparaît donc clairement comme un signe qui s'offre au déchiffrement : « un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue

[1] BARTHES Roland, « Proust et les noms » *in Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme[1]. » Parler des noms reviendrait donc à parler du monde.

Chez Xavier-Laurent Petit, les toponymes portent en eux une certaine épaisseur sémantique et manifestent le souci de donner l'illusion du réel bien sûr, mais ils sont souvent inventés. Succédant à une recherche documentaire précise, les noms propres ne sont pas fidèlement restitués par l'auteur. C'est le cas pour la plupart des romans du corpus et c'est pourquoi il est difficile d'identifier le cadre géographique de chaque récit.

Pourtant, il semblerait qu'une évolution se dessine quant à la restitution des indices géographiques. Dans deux des plus anciens romans du corpus, *L'oasis* et *Piège dans les Rocheuses*, des noms propres réels s'incrustent malgré tout.

Dans *L'oasis*, le narrateur évoque tout d'abord des lieux sans véritable identité : la haute ville[2], la vieille ville[3], la place du marché ou celle de l'hôtel de ville[4], la plage[5] et le port[6]. La rue Haftine, citée dès l'*incipit*, n'existe pas et semble tout droit sortie de l'imagination de l'auteur. *A contrario*, la ville algérienne de Timimoun, édifiée au-dessus de l'oasis du même nom, et destination finale du jeune Elmir dans le récit, apparaît dans toute son authenticité. Timimoun fait directement référence au roman éponyme de Rachid Boudjedra[7], auteur algérien rencontré par Xavier-Laurent Petit, et qui est associé à la dédicace de *L'oasis*. Le personnage principal de *Timimoun*, ancien pilote de chasse, alcoolique invétéré, chassé de l'armée, sillonne le Sahara algérien jusqu'à cette oasis accueillante, îlot de paix dans une Algérie secouée par le terrorisme intégriste. Xavier-Laurent Petit écrira ensuite ce qu'il nomme « son premier "vrai" roman[8] » en s'inspirant de la vie de l'écrivain algérien alors en exil :

---

[1] *Ibid.*, p. 125.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis*, *op. cit*., p. 13.
[3] *Ibid.*, p. 21.
[4] *Ibid.*, P. 76.
[5] *Ibid.*, p. 52.
[6] *Ibid.*, p. 124.
[7] BOUDJEDRA Rachid, *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994.
[8] *Mon écrivain préféré*, propos recueillis par Sylvie Dodeller, Paris, L'école des loisirs, 2009, p. 16.

> La brève rencontre avec Rachid Boudjedra est l'étincelle qui me permet de repartir sur autre chose. Je me dis que là, il y a une histoire à raconter, quelque chose à faire à partir de ce vécu. Après, il y a un travail de collecte d'informations qui devient passionnant[1].

De la même façon, *Piège dans les Rocheuses* s'apparente à un voyage réel effectué par l'auteur. La dédicace nous renseigne une fois encore sur la réalité qui a inspiré l'écrivain : « À Alain et Christine en souvenir de notre surprenante "rencontre" à Meeteetse. » Dans ce roman, le réel laisse généreusement ses empreintes à travers les noms propres, noms de lieux ou bien de personnages, qui deviennent de véritables facteurs de vraisemblance. Les États-Unis d'Amérique apparaissent dans toute leur authenticité et le lecteur peut visualiser dès le premier chapitre l'itinéraire de Gustin : Paris, New-York, Denver, Cheyenne, Thermopolis, Meeteetse et Wood River, destination finale.

Dans les autres romans, les noms de lieux réels se font plus rares. Trois d'entre eux, *Fils de guerre*, *Be safe* et *L'attrape-rêves*, ne renferment aucun toponyme. L'auteur ne situe pas précisément l'espace géographique : des villes et des villages sont décrits et permettent de caractériser la vie quotidienne. *Fils de guerre*, qui ne dévoile que des informations codées, reflète de façon subtile un pays en guerre tout particulièrement déshumanisé : les toponymes ont laissé la place au « camp 154 » et au « kilomètre 9 ». Le cadre géographique, non précisé, n'en est que plus inquiétant et apporte un côté universel au récit. Le nom même du camp de réfugiés (le camp de S…) semble préserver l'identité du témoin Jozef et renforce ainsi l'effet de vérité. Dans *Be safe* et *L'attrape-rêves*, ce sont davantage les noms des commerces (Giant Maxx, KFC) qui fixent le décor nord-américain. Seul le camp d'entrainement cité dans *Be safe* (Fort Carolina) témoigne de la transformation d'un lieu réel par l'imaginaire : qu'il s'agisse de Fort Bragg[2] ou bien de Fort Jackson[3] importe peu. Fort Caroline[4] existe d'ailleurs

---

[1] *Ibid.*, p. 15.

[2] Base militaire américaine située en Caroline du Nord, près de la ville de Fayetteville. Elle est la plus grande base d'entrainement de commandos au monde (49 km²).

[3] Base militaire de l'armée des États-Unis située à Columbia, en Caroline du Sud.

[4] Fort militaire français construit au XVIème siècle dans la première colonie française, aujourd'hui en Floride.

également. Espace proprement littéraire, Fort Carolina a tout de l'aspect concret et sensible d'un lieu de vie. Xavier-Laurent Petit s'inspire donc de données géographiques réelles et culturelles.

Ainsi, les autres romans du corpus présentent de nombreux noms de lieux spécifiques mais particulièrement étonnants. Choisis pour évoquer le pays qui sert de décor au récit, ces noms sonnent parfaitement mais restent dans l'ensemble inventés de toute part. Dans *Les yeux de Rose Andersen*, si les noms de lieux sont destinés à évoquer l'Amérique latine, aucun d'eux ne relient la fiction précisément au Mexique. Et pourtant Tijuales pourrait être Tijuana, à 15 minutes de San Diego et 2 ou 3 heures de Los Angeles et d'Hollywood. Or il y a des plages à ces mêmes endroits, et seul le désert est décrit dans le récit… Nous retrouvons plus ou moins la même géographie dans *Maestro*, mais aucunement relié à la Bolivie précisément ou à sa capitale La Paz : calle San Isidoro, marché Rio del Oro, Plaza Major, l'Avenida Nacional… Même le magasin Gigante, qui sert de décor à toute une scène d'émeute, appartient à une chaîne principalement installée au Mexique. Les cartes apparaissent donc de nouveau brouillées. Seul nom véritablement identifiable, Llallagua, localité où naquit le syndicalisme minier bolivien, est une ville minière des Andes chargée d'histoire révolutionnaire. Troisième roman se déroulant en Amérique latine, *Itawapa* est écrit sur le même principe : des toponymes inventés mais qui sonnent juste. L'auteur s'inspire de noms propres brésiliens (comme Assunção, patronyme qui devient une ville dans le roman, ou bien Santa Leopoldina[1] qui se transforme en Leopoldina). Il avoue construire de nouveaux mots, des mots valises[2] comme *Itawapa* à partir des noms qu'il lit sur une carte de l'Amazonie et recrée ainsi une géographie spécifique pour écrire l'histoire de cette quête au cœur de la forêt amazonienne. Ce sont donc les « motivations naturelles et culturelles[3] » qui inspirent l'auteur et rendent ses choix particulièrement justes :

[1] Santa Leopoldina est une ville brésilienne située dans l'État de l'Espírito Santo.
[2] https://www.youtube.com/watch?v=bDR1WMbKy9k
[3] BARTHES Roland, « Proust et les noms », *op. cit.*, p. 128.

> Lorsqu'un écrivain invente un nom propre, il est en effet tenu aux mêmes règles de motivation que le législateur platonicien lorsqu'il veut créer un nom commun ; il doit, d'une certaine façon, « copier » la chose, et comme c'est évidemment impossible, du moins copier la façon dont la langue elle-même a créé certaines de ses noms[1].

L'onomastique de l'auteur repose ainsi sur une certaine nationalité et toutes les images qui peuvent s'y associer. Pareillement, les noms propres de *153 jours en hiver, Le col des Mille Larmes et La route du Nord* sont des mots à consonance mongole et ceux de *Mon petit cœur imbécile* d'inspiration kenyane. Nous retrouvons la « motivation phonétique[2] » dans une majorité des romans de Xavier-Laurent Petit, mais seule la dédicace donne un véritable indice quant au cadre géographique originel :

- La Mongolie : « Merci à Galsan Tschinag et Dan O'Brien, pour ce qu'ils m'ont appris au travers de leurs livres, sur la Mongolie et le dressage des rapaces. »
- Le Kenya : « Cette histoire doit beaucoup à Chemokil Chilapong, première du marathon de Nairobi en 2004. »
- La guerre en Irak : « Ce roman doit beaucoup à Jeremy Hinzman, soldat déserteur de l'armée américaine, ainsi qu'aux reportages de Sara Daniel sur l'Irak »
- La Bolivie : « À Freddy Céspedes, premier violon de l'orchestre symphonique de La Paz »

Ces dédicaces d'œuvres, inscriptions imprimées apparemment indépendantes du contenu du texte, transmettent incontestablement certaines informations. Mais quel est le lien entre la dédicace et la réception d'un livre ? Selon Gérard Genette, la dédicace affiche toujours une relation intellectuelle ou privée :

> Quel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires :

[1] *Ibid.*, p. 130 et 131.
[2] *Ibid.*, p. 129.

> le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin[1].

Chez Xavier-Laurent Petit, les dédicaces appartiennent bien à ces deux registres : celui de l'affectif et celui de l'intellect. Elles consistent à « faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe, réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre[2]. » Au service de l'œuvre, la dédicace semble apporter une caution intellectuelle ou esthétique, en impliquant précisément un écrivain par exemple, et revêt ainsi une fonction préfacielle puisqu'elle explique les sources et la genèse de l'œuvre. Parfois, il nous semble même que la dédicace indique par avance le dénouement, ou du moins nous éclaire sur l'issue du récit, comme dans l'annonce de la victoire au marathon de Nairobi ou dans l'évocation d'un soldat déserteur de l'armée américaine... Nous nous interrogeons bien évidemment sur l'intérêt que pourrait porter le jeune lecteur au paratexte : les adolescents lisent-ils les dédicaces ? Cependant, les romans pour la jeunesse, en s'inscrivant dans une littérature destinée également aux prescripteurs, n'adressent-ils pas un message aux adultes, en imposant un mode d'emploi, une interprétation, un argument de valorisation ?

Point de dédicace dans *Fils de guerre*, mais une note de l'auteur sur deux pages, véritable préface cette fois, qui évoque « quelques collégiens dont les familles avaient fui l'ex-Yougoslavie en guerre » et présente Jozef tout en citant « cette imprécise région des Balkans où se situe son histoire ».

Le choix de l'auteur repose finalement sur un rapport au réel qui lui est propre et qui deviendra peu à peu son identité littéraire : Xavier-Laurent Petit situe son histoire dans un environnement culturel spécifique qui renferme de nombreux détails sans malgré tout imposer de lieux précis. Le flou géographique emmène néanmoins le lecteur ailleurs, loin de ce qu'il connaît, dans un imaginaire que ce dernier finira par identifier, dans son propre imaginaire. Très vite, « il retient l'idée d'utiliser les

[1] GENETTE Gérard, *Seuils, op. cit*., p. 137..
[2] *Ibid*., p. 120.

journaux, d'ancrer son histoire dans l'actualité, de tisser une forme de réalité avec une forme d'imaginaire, mais un imaginaire qui sonne parfaitement, qui sonne vrai[1]. »

Xavier-Laurent Petit avoue ne pas vouloir parler d'un pays qu'il ne connaîtrait pas assez : « Je ne m'imaginais pas écrire une fausse vraie histoire. J'ai donc gardé ce flou, un peu par prudence, par honnêteté, et parce que cela me permettait de jouer sur un mode plus imaginaire[2]. »

Le dernier roman de l'auteur n'échappe pas à la règle : *Un monde sauvage* renferme ces espaces fictionnels plausibles réinventés par l'écrivain. Slobodnié, cette « minuscule bourgade perdue au bout du bout de la taïga », lieu de papier, est bien la ville de la jeune narratrice Felitsa. Dans cet ouvrage récent, une note[3] de l'auteur évoque explicitement la géographie d'*Un monde sauvage* : Sobolonié, le village de l'Extrême-Orient sibérien est devenu Slobobnié. Xavier-Laurent Petit interpelle pour la première fois le lecteur sur ce lien réalité/fiction :

> Par ailleurs, s'il est possible de longer les berges boueuses de l'Amour ou de déambuler, emmitouflé dans un épais manteau, le long des rivages glacés de Mourmansk, il est inutile de chercher sur une carte la ville de Kashtakova ou la réserve de la Verkhsnaya. Toutes deux ne sont que des « lieux de papier » auxquels seule l'imagination des lecteurs donnera une certaine consistance.

Roland Barthes, dans son étude de l'onomastique proustienne, questionne pareillement cet imaginaire qui trouve tout naturellement sa place dans le signifié :

> Les signes du monde (de l'amour, de la mondanité) sont faits des mêmes étapes que ses noms ; entre la chose et son apparence se développe le rêve, tout comme entre le référent et son signifiant s'interpose le signifié : le nom n'est rien, si par malheur on l'articule directement sur son référent, c'est-à-dire si l'on manque en lui sa nature de signe[4].

---

[1] GENETTE Gérard, *Seuils, op. cit.*, p. 16 et 17.
[2] *Ibid.*, p. 15.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage*, *op. cit.*, p. 255.
[4] BARTHES Roland, « Proust et les noms », *op. cit.*, p. 133.

Les noms propres dénomment également des individualités humaines, réelles ou fictives. À ce titre, chaque nom peut être considéré comme un « élément central de la sémiotique du personnage et de la typologie narrative en général[1]. » Mais il ne suffit pas que le nom propre affecté à un personnage soit vraisemblable, il semblerait qu'il doive transmettre, par son origine, son aspect, sa consonance et les connotations associées, des informations sur le héros qui le porte et ses rapports avec les autres personnages du roman. Selon Vincent Jouve, « l'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, en suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficace de l'effet de réel[2]. »

Également choisis par l'auteur, les noms des personnages principaux de tous les romans du corpus sont réduits aux prénoms, plus perméables à la fiction, plus proches du récepteur, et déjà chargés de sens, exceptée la jeune Talia, dans *Itawapa*, dont l'identité, qui mime l'état civil, est dévoilée à plusieurs reprises lorsqu'elle part à la recherche de sa mère. C'est notamment au commissariat, pendant sa déposition auprès de l'inspecteur qui se chargera de l'enquête, que tous les renseignements nous sont véritablement dévoilés : Mademoiselle Vitalia Zabrosky, 14 ans en 2010 (page 70), née le 22 mars (page 74), fille de Juana Zabrosky (page 65) et petite fille de Jesus Gilhem Zabrosky (page 76).

Certains protagonistes sont dotés d'un nom particulièrement symbolique, comme Adriana, héroïne du roman *Les yeux de Rose Andersen*. Adriana, variante féminine d'Adrien, vient du latin *Adria*, ville étrusque au bord de la mer qui donna son nom à la mer Adriatique. La jeune narratrice de ce roman, qui quitte son village natal pour tenter de passer la frontière et immigrer aux États-Unis, porte en elle un nom fondateur. Pareillement, dans *Mon petit cœur imbécile*, la mère de Sisanda court le marathon et s'appelle *Swala*, qui signifie « antilope ». Dans *Maestro*, l'écrivain attribue au frère et à sa sœur des prénoms presque métaphoriques. Le prénom « Saturne », même s'il symbolise le temps et par là peut-être cette idée du « grandir » présent dans

[1] NICOLE Eugène, « L'onomastique littéraire », *in Poétique* n° 54 (1983), p 233.
[2] JOUVE Vincent, *Poétique du roman, op. cit.*, p. 84.

de nombreux romans pour la jeunesse, apparaît également comme un nom proleptique lié au plomb, puisqu'à la fin du récit, le jeune héros quitte la ville pour rejoindre les mines d'étain comme ses parents. Dans ce même roman, le prénom féminin « Luzia », donnée à la petite sœur de Saturne, le jeune héros, vient du latin *lux* qui signifie « lumière » et apporte une touche de vie et d'espoir. C'est en effet pour elle que Saturne se bat et survit. C'est elle aussi qui pourra étudier et sans doute s'en sortir…

D'autres personnages tirent également leur nom de leur particularité physique comme *El Liebre* (le lièvre) dans *Les yeux de Rose Andersen* : « un visage tout en pointe, avec de grandes oreilles décollées et des incisives cassées en biseau. Une vraie tête de lapin. Ou le lièvre. Il n'avait pas volé son surnom[1]. » Nous remarquons le même procédé avec Patte-Folle qui a les jambes tordues et *Tartamudo* (le Bègue) ou *El Zancuda* (l'Échassier) dans *Maestro*, mais aussi avec *Pequeno* (le Petit) et *Último* dans *Itawapa* : « Faute de mieux, elle l'avait appelé *Último*. Le Dernier[2]. »

Enfin, Xavier-Laurent Petit prénomme certains de ses personnages en hommage à des personnes existantes. C'est le cas pour Galshan, jeune héroïne des trois romans qui se déroulent en Mongolie : *153 jours en hiver*, *Le col des Mille Larmes* et *La route du Nord*, et dont le prénom est directement inspiré de l'écrivain mongol Galsan Tschinag[3]. Les écrivains tiennent une place importante dans toute l'œuvre de Xavier-Laurent Petit. À l'origine parfois du roman, l'auteur leur rend souvent hommage comme le prouve la dédicace de *L'attrape-rêves* : « Ce roman doit beaucoup aux écrivains américains que j'aime, Russel Banks, Rick Bass, Louise Erdrich, Kathleen Dean Moore, Jim Harrison et beaucoup d'autres… Je leur ai parfois emprunté le nom de tel ou tel personnage. » Nous remarquons par la même occasion que le professeur de littérature de Louise s'appelle M. Harrison. Dans *La route du Nord*, publié un an auparavant, l'étrangère, américaine et photographe, s'appelait déjà Sofia Harrison…

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.,* p. 163.
[2] *Id.*, *Itawapa, op. cit.,* p. 49.
[3] Auteur mongol écrivant en langue allemande et né en 1944.

Pareillement, c'est en cherchant des renseignements sur les jeunes déserteurs américains de la guerre d'Irak, que l'auteur découvre le site de Jeremy Hinzman[1] dont il empruntera le prénom pour le personnage principal de son roman *Be safe*. Le souci de nommer ses personnages de roman apparaît alors lié à une expérience personnelle. L'onomastique littéraire nous renseigne par conséquent sur les choix d'écriture de l'auteur et sur ce rapport du réel à la fiction. Eugène Nicole considère d'ailleurs l'acte de nomination comme un processus d'identification qui « fonde le récit et oriente la lecture dans l'expectative d'un destin[2]. »

Ainsi, les romans de Xavier-Laurent Petit consacrent une place importante à la description des lieux où vivent ses personnages et à d'autres aspects documentaires. Chez cet auteur, sensible à la toponymie, les noms romanesques ont une valeur poétique indéniable. Son œuvre cède une large place à l'inspiration géographique, avec la plupart du temps une topographie précise et parfaitement plausible. Pourtant, le décor n'est pas décrit pour lui-même comme dans le récit de voyage, il sert d'arrière-plan au roman et est sous-tendu par une volonté créatrice spécifique de l'univers imaginaire de l'auteur. « Pures inventions, tissus de mensonges : l'écrivain se substitue totalement au voyageur – mais le voyage demeure[3]. »

Légitimer la langue

La langue étrangère, également reflet de l'environnement choisi, vient authentifier à son tour le cadre géographique. La plupart des romans du corpus l'utilisent de façon ponctuelle : l'œuvre de fiction se réfère ainsi au monde réel par le recours à une langue spécifique, tout en produisant l'illusion de l'oralité. Indissociable

[1] http://www.jeremyhinzman.com
[2] NICOLE Eugène, *L'onomastique littéraire, op. cit.*, p. 235.
[3] URBAIN Jean-Didier, *Secrets de voyage. Menteurs, imposteurs et autres voyageurs impossibles*, Paris, Payot, 2003, p. 94.

du décor qui crée une présomption de réalisme, la langue est différente, vivante et permet de rendre sensible la réalité des espaces où s'inscrivent les intrigues.

Titres	Mots de langue étrangère
Piège dans les Rocheuses 1999 (Etats-Unis)	*Keep cool, old man, it's Cheyenne !* […] *two hours* (p. 9) Le Stetson (p. 10) – 50 *miles* (p. 13) – *crayfish* (p. 24) – *keep quiet* (p. 34) – *vultures* (p. 40) – *your clothes* (p. 42) – *Come on* (p. 44) – *here's your son, Bob ? … Very funny* ! (p. 46) – *Never* ! (p. 49) – *As you like, Bob…* (p. 50) – *mountain goats* (p. 65) - *Happy Birthday* (p. 68) - *pemmican* (p. 71) – les *gooks* (p. 96) – *Come on little rascal* (p. 107) – un *black foot ferret* (p. 108) – *two brothers* (p. 110) – *But… Where's Bob ?* (p. 145) – *crazy* (p. 154) -
Be safe 2007 (Etats-Unis)	La highway (p. 11) - "*Army gives you a job. Join us*" (p. 18) - nos *boys* (p. 24) - La Silver Star Medal (p. 67) - le diplôme du Purple Heart (p. 69) - des *bad guys* (p. 127) - *Be safe* (p. 128) - un *human bomb* (p; 128) - *Over there* (p. 134) - *And now, ladies* et *gentlemen* (p. 145) - *I'll be back soon* (p. 158) - *Military Police* (p. 189) - *Bye* ! (p. 216) - *Stay alive* (p. 257) - Les marques des voitures américaines : *Tornado, Studebaker, Ford, Escort, Dodge Dakota, Chevrolet Impala, Buick.* Les titres des chansons: *What's my name ?, Looking out my back door, Monkey gone to heaven, San Andreas Fault, Old Man… The two-legged man, Night of ghost, Come back, Deserter's Walk…*
L'attrape- rêves 2009 (Etats-Unis)	Territory development (p. 163) Les poèmes d'Emily Dickinson (p. 18 et 37) Les chansons : *Imagine* de John Lennon (p. 46) - *When I need everybody get to the dance floor* de Mariah carey (p. 85) - *Wonderful Night* de Fatboy Slim (p. 98)
Les yeux de Rose Andersen 2003 (Mexique)	la *mesa* (p. 9) – les *ranjeros* (p. 11) – le *Cerco* (p. 20) - cinq *monedas* (p. 24) – le *barrio* (p. 31) – une *cantina* (p. 32) – *el viento* (p. 38) – *Radio Sonrisa* (p. 41) – la *border patrol* (p. 69) – *Estatua* (p. 80) – *Paraiso* (p. 83) – les *callejones* (p. 91) – *señor sargento* (p. 96) – un *pick-up* (p. 109) – *deprisa* (p. 115) – *Tienes documentos* ? (p. 124) – *El Liebre* (p. 162) – *Gargola* (p. 182) – *Avenida Principal* (p. 185) -
Maestro 2005 (Bolivie)	les *macacos* (p. 11) - les *pilluelos*, la *calle* (p. 12) -marchands d'*api* (p. 15) - ce *concha de su madre*, un bol de *mote* (p. 19) - *señor sargento* (p24) - les *banqueros* (p. 27) - un cornet de *saltenas* (p. 31) - les *cazadores* (p. 33) - l'ancien *ayuntamiento* (p. 35) - du *bazoca*, *Escuela Municipal de Música* (p. 44) - *ladronito* (p. 71) - les rafales du *Mensajero* (p. 75) - le *cañon* (p. 80) - *Hijo de puta* (p. 92) - la silhouette du *capataz* (p. 98) - le *maestro*, *muchacho* (p. 124) - les gros *flotas* (p. 129) - *Diablo* (p. 156) - *Diga ? Señor presidente* (p. 159) - Les chansons (p. 39, 103, 182 et 183) La prière (p. 155 et 157)
Itawapa 2013 (Brésil)	deux *malocas*, un *alawata* (p. 11) - l'*iguarape* (p. 12) - les *kalawas* (p. 13)- des *wewemutak* (p. 16) - des *weweptë* (p. 17) - *pensão*, *prisão* (p. 33) - *um pouco louco* (p. 34) - *meu bem, tudo bem, eu sou bem* - p. 38) - *segredo profissional* (p. 42) - *magnífico, senhor Díaz, Obrigado* (p. 43) - *Fundação para os povos índios* (p. 47) - *sertões não traçados* (p. 48) - *Último* (p. 49) - *mata virgem* (p. 52) - *Não se preocupe, tudo bem* (p. 53) - *boa tarde* (p. 55) - *um, dois, très, quatro, cinquo… a estrela e a lua* (p. 57) - *um segredo* (p. 58) - companhia téléfónica do norte (p. 65) - o que você quer ? (p.66) - *prontamente* (p. 85) - *feijões* (p. 113) - le *valezinho de Máquinas* (p. 127) - *Estamos aqui* (p. 149) - *Você está lá* (p. 150) - les *aliwelhe* (p. 151) - les *joloks* (p. 153) - un *kumaka* (p. 181) - son *territorio nativo* (p. 192) - La prière (p. 86) Le chant (p. 154)

L'oasis *1996 (Algérie)*	Aucun.
Mon petit cœur imbécile *2009 (Kenya)*	notre *keja* (p. 9) – *Tutaonana* (p. 13) – *Swala, Maswala* (p. 14) – *Hodi* (p. 17) – *Labda, mwenzangu, labda…* (p. 21) – *bintizuri* (p. 32) – *ugali* (p. 33) - *niébé* (p. 47) – *mosmos* (p. 48) – les *wachawi* (p. 81) – un *njanonge* (p. 85) – *ujambo* (p. 92) – *Swala shujaa* (p. 109) - *baadaye* ! (p. 111) - La chanson (p. 13)
Fils de guerre *1999* *(Ex Yougoslavie)*	Les hommes de la *Poliet* (p. 16)
153 jours en hiver *2002* *(Mongolie)*	un *urga* (p.28) – des *saxaouls* (p. 32) – les *gers* (p. 35) – *Guruv Uul* (p. 55) – *Attas* (p. 59) – un morceau de *gurud* (p. 62) – son *deel* (p. 63) – *Kudaj* (p. 67) – le *Davkhar Djout* (p. 98) -
Le col *des Mille Larmes* *2004 (Mongolie)*	*baïrla* (p. 12) - des *tchikers* (p. 28) - sa *ger* (p. 43) - *Saïn baïtsgaan uu, Attas* (p. 45) - une galette d'*argol* (p. 47) - un *owoo* (p. 48) - nuur (p. 56) - *Saïn iavaraï* (p. 66) - le *Davkhar Djout* (p.69) -un *urga*, un *ikhnas* (p. 72) - *Taïvan saïkhan* (p. 74) - *Zogs* (p. 75) - un morceau de *gurud* (p. 87) - *Űkher mal targalj baïn uu ?* (p. 91) - la *tsampa* (p. 101) - *Aga* (p. 126) - son *güpü* (p. 127) -
La route du Nord *2008* *(Mongolie)*	*Uul* (p. 9) - *Guruj* (p. 12) - l'*ikhnas* (p. 13) - *Taïvan saïkhan* (p. 17) - des quatre *gers* (p. 25) - un feu de *saxaoul* (p. 26) - *Attas, Uutchlarai* (p. 29) - *Űkher mal targalj baïn uu ? Ata* (p. 34) - l'*urga* (p. 41) - *Űnaa* (p. 44) - *Saïn baïn uu* (p. 53) - *baïrla* (p. 61) - son *deel* (p. 74) - Khilitei shobo (p. 76) - un *nomkhon*, *Saïn suuj baïgaraï, Ayan zamda saïn iavaraï* (p. 79) - *Zogs* (p. 87) - l'*owoo*, *Saïkhan zusalj baïn uu ?* (p. 91) - *Neg, khoïr, guruv…* (p. 113) - *Dzuun* ! (p. 115) - un gobelet de *khar tsaï* (p. 129) - un *aïl* de trois *gers* (p. 147) - l'*aïrak* (p. 149) - *Saïn suuj baïgaraï*, *Saïn iavarai !* (p. 155) - un feu *d'argol* (p. 178) -
Un monde sauvage *2015* *(Russie)*	*Na zdorovié !* (p. 13) - - les *kotionoki* (p. 20) - *Dadouchka* (p. 30) - *Barychnia Beskonetchnost* (p. 56) - *spassibo* (p. 59) - *Vlioublionnyï* (p. 151) - *Politseïski* (p. 221) - *Dobry den* (p. 233) - *Slovotch !* (p. 235) - Les titres des chansons : *Ne rasstavajas* (p. 16), *Prostiza liubov* (p. 141)

Si la langue parlée facilite l'association du personnage à son environnement, il est à noter que trois romans de l'auteur renferment assez peu de mots étrangers : *L'oasis, Fils de guerre et L'attrape-rêves.* Les deux premiers, plus anciens, ne bénéficient sans doute pas encore de cette particularité qu'est l'introduction de la langue dans son contexte géographique. Ces récits, dotés finalement d'une portée plus large, peuvent être reçus comme une fable : *L'oasis* traite de liberté, *Fils de guerre* sensibilise le récepteur aux enfants soldats et *L'attrape-rêves* aux problèmes écologiques. Ce dernier, par le biais de la langue écrite, poèmes et chansons, présente néanmoins une certaine américanité au lecteur. Mais le cadre géographique de *L'attrape-rêves* resterait incertain si Xavier-Laurent Petit n'avait dédicacé son roman aux « écrivains américains que j'aime… »

En lisant *L'oasis*, le lecteur juvénile ne rencontrera jamais de mots étrangers à consonance arabe : aucune note de bas de page donc, aucun astérisque ou commentaire… Si l'absence de termes spécifiques à un cadre géographique éloigné donne un côté presque universel au récit et en fait un apologue sur la liberté et les droits de l'homme, la distance est malgré tout bien présente. En effet, la famille de Naïa, l'amie d'Elmir, décide de quitter « le pays » pour la France : « On part en France, à Paris, rejoindre ma tante[1] ! ». À travers l'exil de cette famille, la distance géographique prend tout son sens :

> Discrètement, je sors mon atlas. C'est où exactement Paris ? Je mesure avec mon double décimètre. Mille cinq cents kilomètres ! Plein nord. Il doit faire un froid de canard là-bas. Sur le côté, une toute petite carte violette indique les températures. 20° en juillet ! Autant dire le pôle Nord ! Ici, il fait 35° facile, et puis il n'y a même pas la mer, tout juste un petit pipi de chat qui se tortille comme une nouille bleue sur la carte. Ça s'appelle la Seine… La France, moi, je veux bien, mais juste pour les vacances[2]…

La référence à la langue française est également présente puisque Naïa elle-même s'inquiète de son arrivée dans le collège *Victor Hugo* : « Ça va être dur au début, tout sera en français[3]. » Tout semble fonctionner comme si le roman était en version française, déjà traduit pour le jeune récepteur. La figuration de l'ailleurs se construit donc pour le lecteur en opposition à une réalité française : avec l'amie d'Elmir, nous comprenons que ces deux notions, l'ici et l'ailleurs, sont bien évidemment relatives.

Alors que dans *L'oasis* et *Fils de guerre*, aucun mot étranger n'apparaît, ces derniers vont pourtant petit à petit parsemer les textes des autres romans du corpus. La langue étrangère utilisée témoigne alors de la volonté de l'auteur d'ancrer précisément son récit dans un lieu identifié et d'en transmettre la spécificité.

La langue anglaise, dans *Piège dans les Rocheuses*, rend le discours plus réaliste encore et accentue le dépaysement ressenti par le narrateur personnage : « J'ai

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis*, *op. cit.,* p. 142.
[2] *Ibid*., p. 143.
[3] *Id*., *L'oasis*, *op. cit.,* p. 176.

l'impression qu'ils ne comprennent pas un mot de ce que j'essaie de leur dire. Comme si l'anglais de mon prof avait du mal à traverser l'Atlantique[1]. » *Be safe*, dès son titre, s'inscrit dans cette même langue : « Le mot que tout le monde a à la bouche, c'est "Be safe", "fais gaffe", "sois prudent". Ça remplace tous les bonjours et les bonsoirs de la terre… On passe son temps à dire "Be safe[2]". » Dans *L'attrape-rêves,* les personnages s'expriment parfois en anglais à travers les mots d'Emily Dickinson. Louise, la jeune héroïne de ce roman, lit ses poèmes et son professeur de littérature la cite : « *But never stranger justified the curiosity like mine*, a dit M. Harrison. Mais jamais un étranger n'a suscité une curiosité comme la mienne[3]. » Comme l'illustre cet exemple, Xavier-Laurent Petit nous en livre immédiatement la traduction, tel un sous-titrage.

Si nous poursuivons notre exploration du continent américain, la langue espagnole s'emploie elle aussi à refléter la réalité dans *Les yeux de Rose Andersen* et dans *Maestro*, à l'image d'une Amérique latine vraisemblable. Lexique, expressions, prières et chansons parsèment le texte et témoignent de la volonté de l'auteur d'ancrer précisément ses deux récits dans une Amérique hispanique. *Itawapa* prolonge l'expérience avec la langue portugaise. Mais la structure de ce roman nous semble particulièrement originale : les mots étrangers sont en effet issus de deux langues différentes, le portugais et une langue indienne d'Amazonie.

Dans la première partie, c'est bien cette langue « étrange, avec de curieuses inflexions[4] » qui parsème le texte, plongeant le lecteur en pleine Amazonie. Puis, à partir de la page 33, d'autres termes, portugais cette fois, apportent une nouvelle couleur locale. Les deux langues finiront par dialoguer, au point que Talia, jeune héroïne partant à la recherche de sa mère, emportera dans son expédition « un lexique jarawara/portugais[5] ». À l'image du pays, l'écriture de Xavier-Laurent Petit ne se limite

[1] *Id., Piège dans les Rocheuses*, *op. cit*., p. 12.
[2] *Id., Be safe*, *op. cit*., p.128.
[3] *Id., L'attrape-rêves*, *op. cit*., p.26.
[4] *Id., Itawapa*, *op. cit*., p.150.
[5] *Ibid*., p.106.

pas à produire un simple effet de réel, elle recrée la rencontre de deux cultures éloignées de la nôtre.

Toujours selon le même procédé, des mots d'origine mongole pour *153 jours en hiver* ou d'inspiration kenyane pour *Mon petit cœur imbécile*, permettent de donner aux fictions une saisissante réalité. Par l'usage d'un lexique plus ou moins authentique, l'auteur réussit à faire sonner la langue de l'autre dans ses récits. « C'est informer le texte de telle sorte que soit suspendu le jugement de vérité du lecteur. Il y va de l'autorité auctoriale[1]. »

Et si le jeune lecteur n'est pas toujours en mesure de déchiffrer les indices proposés, la fonction de régie apparaît de façon subtile et représente une aide pour faciliter la compréhension, comme dans cet exemple qui concerne *153 jours en hiver* :

> D'ordinaire, pendant les périodes de grands froids, les brebis se rassemblaient en masses compactes, serrées les unes contre les autres, et la chaleur qui se dégageait du troupeau les protégeait mieux que n'importe quel abri[2].

Écrits en italique chez Xavier-Laurent Petit, tous les mots étrangers visent à témoigner des particularismes du langage liés au choix d'un milieu géographique. Certains sont suivis d'une note de bas de page dès leur premier emploi, d'autres sont insérés naturellement et portés par le sens général de la phrase. Quelques-uns, appartenant au vocabulaire courant sont insérés tout simplement au cœur du récit (*señor*). Ainsi, dans le chapitre 2 de *Maestro*, un mot comme *macacos* sera employé trois fois, permettant au jeune lecteur de commencer à en cerner le sens, puis clairement expliqué lors du chapitre suivant : « Trois miliciens en treillis, les pouces enfoncés dans le ceinturon, la matraque et le flingue à portée de main. Ici, tout le monde les appelait les *macacos*[3]. » Enfin l'introduction d'un double langage permet une traduction simultanée comme dans cet extrait de *Mon petit cœur imbécile* : « *Tutaonana*, Sisanda, murmure-t-elle. À tout à l'heure, Sisanda[4]. » Ce dernier roman renferme également un

---

[1] WEBER Anne-Gaëlle, *A beau mentir qui vient de loin, op. cit.*, p. 223.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *153 jours en hiver*, *op. cit*. p. 107.
[3] *Id.*, *Maestro*, *op. cit.*, p. 16.
[4] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile*, *op. cit.*, p. 13.

court extrait dans cette langue inspirée du swahili ; il s'agit des paroles d'une nouvelle chanson copiée par les élèves et qui viennent s'intercaler au récit de la jeune narratrice :

Mwalimo wetu
hapendi kelelee…
Akivaa tenga mawingu ya mvua.
Anapenda nyimbona vigelegele[1] *…*

Six romans du corpus présentent de la sorte des extraits de chansons ou en évoquent les titres en langue étrangère : en espagnol dans *Maestro*, en anglais dans *Be safe* et *L'attrape rêves*, en russe dans *Un monde sauvage*… De nouveau, le texte se dilue dans une eau étrangère et modifie son propre rythme pour des sonorités plus exotiques. Nous retrouvons ce même procédé dans l'introduction de prières. *Maestro* par exemple renferme la prière du *Je vous salue Marie*[2] en espagnol.

En nous attardant sur les trois romans qui se déroulent en Mongolie, *153 jours en hiver*, *Le col des Mille Larmes* et *La route du Nord*, nous remarquons une évolution dans la façon dont l'auteur manie une langue étrangère relativement authentique au sein de ses textes. Trois degrés d'utilisation se dégagent. Un premier usage consiste à parsemer l'écriture de quelques mots étrangers. Ce sont d'ailleurs ces mêmes mots que le lecteur retrouvera dans les récits suivants. Dès la deuxième aventure de Galshan, notons que davantage de mots étrangers sont présents. Des formules de politesse, et même de courtes phrases apparaissent : *Űkher mal targalj baïn uu ?*[3](Tes bêtes ont-elles bien engraissé ?) Le dernier roman, enfin, renferme de nombreux mots étrangers et davantage de phrases « mongoles ». Nous notons d'ailleurs un tournant plus didactique, comme lorsque Galshan transmet sa propre langue à Sofia Harrison, la touriste américaine. Xavier-Laurent Petit, lui-même, dans une note de bas de page, livre ses explications : « "Bonjour", lorsqu'on s'adresse à plusieurs personnes[4] ».

---

[1] *Ibid*., p. 77 et 78.
[2] *Id., Maestro*, *op. cit*., p.155.
[3] *Id., Le col des Mille Larmes*, op. cit., p.91.
[4] *Id., La route du Nord*, op. cit., p.142.

L'auteur semble s'être familiarisé avec cette langue mongole qu'il a transcrite dans notre alphabet latin au fil de ses trois romans et qui tend à devenir un véritable objet de réflexion, à l'image de la remarque de Talia, jeune personnage narrateur dans *Un monde sauvage* : « En russe, ça donnait *Barychnia Beskonetchnost*, une combinaison de sons totalement imprononçable pour un gosier étranger[1]. »

Pour conclure, au sein de l'ensemble des romans du corpus, la structure générale confirme bien souvent la présence d'une autre langue en filigrane.

Si un idiome suffit à illustrer la culture qu'il représente, les romans de Xavier-Laurent Petit, à la façon d'un véritable métissage littéraire, mêlent les langues et signalent d'ores et déjà la présence de l'altérité. Mélange, juxtaposition, alternance, circulation, ces « textes métis[2] » apparaissent comme une première ouverture à la diversité et à la pluralité du monde. En cela, *Itawapa* est peut-être le roman de l'auteur le plus représentatif de ce mélange des langues. Centrée sur la question des origines et du métissage, l'intrigue se déroule au Brésil, pays qui, sur le plan ethnique, possède l'une des populations les plus diversifiée.

Idéal pour rendre compte de la diversité, cette introduction de mots étrangers inscrit ainsi chaque récit dans un lieu indispensable à l'illusion réaliste.

Mais le caractère naturel des conversations se fonde également sur une langue parlée, française, mais particulièrement spontanée. L'expression orale est révélatrice du comportement des personnages, de leur tempérament et de leurs rapports à autrui. Xavier-Laurent Petit laisse parler ses héros, incorrectement s'il le faut. Dans les treize romans du corpus, la voix du jeune personnage principal se fait entendre et colle toujours à l'esprit du récit. L'utilisation d'un lexique familier, en récréant l'univers de l'adolescence, renforce l'impression d'authenticité et le phénomène d'identification. Ce ton particulièrement juste donne l'impression que le personnage narrateur s'adresse directement au lecteur comme un complice, un confident. Parfois, ce dernier

---

[1] *Id., Un monde sauvage*, op. cit., p. 56.

[2] PRINCE Nathalie, « *Almayer's Folly* de Joseph Conrad et *Le roman d'un spahi* de Pierre Loti : les amours métisses », *in Métissages littéraires* (Yves Clavaron et Bernard Dieterle dir.), actes du XXXIIème congrès de la SFLGC, Saint-Etienne, 8-10 septembre 2004, Publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 233 à 242.

va jusqu'à interpeller le lecteur comme le fait Elmir dans *L'oasis* : « J'adore Michael Jackson. En revenant d'un voyage en France avec son lycée, un de mes cousins m'a ramené une cassette en cachette (essayez de le dire tout haut et très vite)[1]. »

Quelques injures, en espagnol par exemple dans *Maestro*, rendent le discours encore plus réaliste : *concha de su madre* (p. 19) et *hijo de puta* (p. 92). Les exemples de mots familiers relevés dans les textes du corpus sont nombreux :

Titres	Mots familiers
Piège dans les Rocheuses 1999	- déglingué (p. 8), terrible pétoche (p. 20) - l'autre Indien de mes fesses (p. 22) - Qu'est-ce que ça pue, ce truc ! (p. 57)
Be safe 2007	- une connerie, tu t'en fous (p. 21) - j'en ai trop chié, trop de saloperies (p. 31), crétin (p. 46) - cet abruti (p. 49), a déboulé sans prévenir (p. 50), lourdingue (p. 101) - chiant (p. 139), sa patte de traviole (p. 148), conneries (p. 173)
L'attrape- rêves 2009	- puait, emmerdeurs (p. 11), saloperies, conneries (p. 12) - rien à foutre (p. 22), mec, con, merde (p. 23), putain (p. 24), connard (p. 28) - de la taule (p. 31), engueuler (p. 38), - Putain ! Mais qu'est-ce qu'il fout ? (p. 66) - la gadin du siècle (p. 107), salopard (p. 123), tu nous fais la gueule (p. 154)
Les yeux de Rose Andersen 2003	- Fous-moi le camp ! (p. 36) - Et toi, tu ne trouves pas qu'il pue ce fric ? (p. 88) - merde (p. 76), flingue (p. 162), ta saloperie (p. 164)
Maestro 2005	- piquer, sympa (p. 9), botter les fesses (p. 10), planquer (p. 11), conneries, salaud (p.16), merde (p. 24), salopard (p. 25), un joli costard (p. 28), le morveux (p. 29), vachement belle (p. 57), crever (p. 75), ta gueule (p. 111) - Foutez-moi le camp ! (p. 29) - *concha de su madre* (p. 19), *hijo de puta* (p. 92)
Itawapa 2013	- j'ai filé (p. 30), une baraque minable (p. 48), matériel de merde (p. 56) - pays de merde (p. 79), les Ricains (p. 92), Il a piqué un fard (p. 105) - putain de pays (p. 118), Merde ! (p. 134), si tu ne la boucles pas (p. 149)
L'oasis 1996	- le prof d'histoire (p. 43), le cul des nuages (p. 64) - Allez tire-toi (p. 159), j'm'en fous (p. 192), j'en ai marre (p. 154) - salauds (p. 148), mouchard (p. 157), gueulaient (p. 158)
Mon petit cœur imbécile 2009	- six heures de tape-cul, à valdinguer dans la Land Rover (p. 16) - un truc (p.29), des gens mal fichus (p. 47), crétin (p. 111) - monsieur le gros malin (p. 115)
Fils de guerre 1999	- rien à foutre, tire-toi, la poisse (p. 24), salopard (p. 31) - Qu'il crève ! (p. 32), conneries (p. 34), bouffeur de merde (p. 35), salaud (p. 42) - M'en fous (p. 48), il se planque (p. 62), Merdre, merde et merde ! (p. 64) - Faut se tirer, Sale petit espion ! (p. 65), saloperies (p. 102), salope (p. 106) - crever (p. 154), le type (p. 155)

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis*, *op. cit.*, p. 26.

153 jours en hiver *2002*	- Barre-toi (p. 33), vieux cinglé (p. 36), si elle crève (p. 45) - Tête de mule (p. 82)
Le col *des Mille Larmes* *2004*	- un peu givré (p. 12), Bon sang ! (p. 18), petite peste (p. 59) - saletés de camions, saloperie, vieil imbécile (p. 85) - je vais me débrouiller (p. 106), bon à rien (p. 128)
La route du Nord *2008*	- une idée super ! (p. 72), plus bon à rien (p. 78), trimballe des pierres (p. 94) - tripotait (p. 131), Fous le camp ! (p. 135) - des coups de fouet en pleine gueule, saleté de sable (p. 144) - saloperie de tempête, ce baragouin (p. 147), c'est fichu (p. 174)
Un monde sauvage *2015*	- On s'en fout ! Tu fais la gueule ? (p. 18) - Merde ! T'as tout foiré ! (p. 21), connard, gros crétin (p. 22) - zarbi, le p'tit frère ! (p. 134), cool, super classe (p. 138) - La vache, il est vraiment givré ! (p. 211), saleté de neige (p. 243)

Tous les romans du corpus intègrent donc un effet de vocalité qui s'appuie sur une utilisation conséquente du registre familier. Cet effet de proximité tient bien évidemment à une intention littéraire, mais également à un désir de communication avec un lectorat spécifique. Nous pensons que, parce qu'il s'adresse à la jeunesse, Xavier-Laurent Petit intègre dans sa narration un discours qui relève du code oral adolescent. C'est bien la mimétique de l'oral qui est à l'origine d'un vocabulaire délibérément familier, voire argotique.

À ce vocabulaire, qui mêle ironie et familiarité, s'ajoute parfois une langue parlée qui rend le discours encore plus réaliste :

Titres	Langue orale
Piège *dans les Rocheuses* *1999*	- Bonjour l'ambiance (p. 14) - Dis-donc, c'est vachement profond ! (p. 74) - Tu parles d'une équipe de recherche ! (p. 149)
Be safe *2007*	- Bon, on va se le boire, ce Coca ? (p. 12) - Si je dérange, faut le dire (p. 54) - Juste que moi ? (p. 55), Elle est trop bien (p. 149), les bouquins (p. 173)
L'attrape- rêves *2009*	- On n'était pas fichus d'arriver à l'heure (p. 10) - Les études, c'est pas fait pour nous autres (p. 12) - Chouette baraque ! (p. 56) - Ben… C'est pas tous les jours le 31 décembre ! (p. 83) - Tu causes pas ? Tu réponds pas ? (p. 122)
Les yeux *de Rose Andersen* *2003*	- Y'a que les pauvres qu'ont pas de chaussures ! (p. 10) - File-moi dix *monedas* ! (p. 64) - Où est-ce qu'il est encore passé celui-là ? (p. 149)

Maestro *2005*	- Qui c'est celui-là ? Ça veut dire quoi, ça ? (p. 28) - Te laisse pas faire (p. 29), Ouais ! C'est ça ! Tu es super ! (p. 56) - Bouge pas, toi ! (p. 71), Sais pas. (p. 139) - Ici, là… là-bas… et encore là… et… (p. 111)
Itawapa *2013*	- Eh bien quoi ? (p. 57) - Pourquoi quoi ?… Hein ?... (p. 58) - Faut pas t'inquiéter (p. 67), Café ? (p. 69) - Et il vous a dit quoi ? C'est moi qui lui ai dit (p. 80) - Ah, ça, c'est…, c'est… (p. 134)
L'oasis *1996*	- Peux pas faire attention, non ? Sale gosse ! (p. 66) - Allez, sale petit voleur, dégage avant que je me fâche (p. 69) - Je crois que ça va être ma fête ! (p. 165)
Mon petit cœur imbécile *2009*	- Parfois je me dis qu'il comprend plein de trucs (p. 11) - Sûr que tu peux ! (p. 56) - C'est ce que je me suis tué à lui dire (p. 62)
Fils de guerre *1999*	- Alors, qu'est- ce que t'en dis ? (p. 16) - T'es trop mioche pour comprendre ! Et toi, t'es qu'un seul menteur ! (p. 19) - Qu'est-ce qu'il y a d'écrit là-dessus ? (p. 26) - On ne l'a pas vu, qu'on te dit ! (p. 44) - Et pour l'école, comment on va faire ? (p. 58), Toi… toi et toi… (p. 104) - À poil ! (p. 132), des chiottes (p. 136), ta gueule (p. 142)
153 jours en hiver *2002*	- C'est mou, gueula Baytar, tu te tiens comme une limace ! (p. 35) - Et lâche pas, surtout ! […] Tiens la, bon sang ! (p. 45) - Pas eu le temps de nettoyer sa plaie (p. 46) - Et alors ? (p. 94), Mais tu es… tu es… (p. 162)
Le col des Mille Larmes *2004*	- Et qu'est-ce qu'on raconte ? (p. 12) - À moins que…, Que quoi ? (p. 32), Quoi alors ? (p. 56) - Comment je vais faire quoi ? (p. 57) - Mais où ça, au col ? (p. 122)
La route du Nord *2008*	- Quoi ça ? (p. 68), C'est compris ?, Si, mais je ne… (p. 93) - Quoi, les étoiles ? (p. 99), Qu'est-ce qui t'arrive ? (p. 139) - Faut aller la retrouver (p. 145), Ben dis donc (p. 199)
Un monde sauvage *2015*	- Alors, qu'est-ce que t'en penses ? (p. 20) - T'inquiète ! (p. 21) - Et si… Enfin, je veux dire… Ça peut être dangereux et je … (p. 109) - Ç'a été l'odeur (p. 125), Ah ouais ! Cool ! Moi aussi. (p. 134)

Une fois encore, à travers ce tableau, nous remarquons un effet d'oralisation porté par les dialogues, mais également dans le discours rapporté. Xavier-Laurent Petit inscrit ainsi une voix au sein de chaque texte, dont la simplicité et la maladresse parfois proviennent directement du code oral.

Fils de guerre, un des romans les plus anciens du corpus, semble déjà poser la problématique de la voix supposée juvénile à travers l'idée des enregistrements. Cette première proximité s'engage avec un narrateur hétérodiégétique :

> Lorsque Jozef veut que je l'enregistre, il a toujours la même petite phrase :
> « Si ça t'intéresse, tu sais, tu peux appuyer sur la touche de ton appareil… »

J'appuie, il attend que le voyant rouge s'allume, et il parle[1]…

L'analyse de l'ensemble du corpus met au jour différentes formes langagières sur lesquelles se fonde l'effet de voix : des phrases brèves (« Plus vite[2] ! »), des phrases tronquées (« la Marche de Machinsky[3] »), des cas d'interruptions dans le dialogue, des phrases incomplètes (« Attas ! Mais tu es… tu es[4]… »), des interjections (« Pas vu le tigre, hein[5] ? »), des constructions clivées (« Et ceux qui sont aux champs ou avec les bêtes ? À eux de se débrouiller[6]… ») et des dislocations (« Elle est douée, votre fille[7] ! »). L'absence de discordantiel dans la négation (« Faudrait que je dise rien[8]… ») renforce pareillement ce ressenti d'oralité.

Chaque roman du corpus pourrait donc être un « roman parlant », selon l'expression de Jérôme Meizoz : « un roman qui donne l'illusion que l'on vous parle directement à l'oreille. Qui cherche à imposer la sensation de parole vive et à faire oublier la lettre pour magnifier la voix[9]. » L'auteur a réduit les rapports entre personnage romanesque et lecteur en s'appuyant sur une langue familière. C'est celle-ci qui permettra bien souvent au jeune lecteur d'envisager le personnage comme un proche. Dès lors, la contradiction apparaît entre cet effet de rapprochement dû à la voix et l'effet de distance dû cette fois à l'éloignement géographique.

1-c – La place du corps

L'évocation de tout ce qui touche au corps permet sans aucun doute d'impliquer plus fortement le lecteur juvénile. Pourtant, dans une étude sur l'évolution de l'univers des adolescents, Jean-Marie Gauthier et Roger Moukalou interrogent

[1] *Id.*, *Fils de guerre*, *op. cit.*, p. 13.
[2] *Id.*, *La route du Nord*, *op. cit.*, p. 141.
[3] *Id.*, *Maestro*, *op. cit.*, p. 52.
[4] *Id.*, *153 jours en hiver*, *op. cit.*, p. 162.
[5] *Id.*, *Un monde sauvage*, *op. cit.*, p. 51.
[6] *Id.*, *Fils de guerre*, *op. cit.*, p. 27.
[7] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 12.
[8] *Ibid.*, p. 125.
[9] MEIZOZ Jérôme, *in Le Symbolique et le Social, La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, "Pierre Bourdieu et la question de la forme", Éditions de l'Université de Liège, 2005, p. 190.

l'absence de corps dans la littérature pour la jeunesse d'aujourd'hui en prenant appui sur le texte de *La guerre des boutons* et celui qui nous conte *Les aventures de Harry Potter* :

> Il importe de noter aussi que le corps est le grand absent de ce roman. Il n'est pas impossible de penser que ce grand déséquilibre entre le monde du fantasme et de l'imaginaire d'une part, celui du corps de l'autre, soit une des caractéristiques de l'espace psychique de notre temps. Alors que le roman de Louis Pergaud est essentiellement un roman corporel, équivalent sans doute à la nécessité faite aux adolescents de découvrir leur corps, le roman de Rowling, mise à part la fameuse cicatrice, ne fait que fort peu allusion au corps. La lutte entre les factions rivales se fait par l'intermédiaire de formules magiques (donc par des mots) ; il n'est ici question ni de cailloux, ni de fronde et encre moins de culs. La réalité de Harry Potter est proche du monde du "virtuel" comme l'est le monde de la plupart de nos adolescents rivés à leurs ordinateurs[1].

Xavier-Laurent Petit fait donc le choix contraire de recentrer l'écriture sur l'espace corporel du jeune personnage principal, renouant avec la période de l'adolescence comme celle de l'appropriation du corps. Cette caractéristique se retrouve dans l'ensemble des récits et permet une nouvelle fois à l'auteur de construire la réalité de ses héros. Non seulement le récepteur s'identifie au personnage focalisateur, mais il se rapproche de son intimité et va jusqu'à être sollicité physiquement : tous ses sens en alerte, le lecteur pénètre dans la fiction. La prise en compte de cette expérience tramée dans le discours pose clairement la question du sensible et de son dire :

> Prenant source dans le corps immergé au sein de l'expérience continue du réel, le sensible renvoie en premier lieu à la perception et aux conditions de son expression dans le langage sur cet horizon de « réalité ». Par le sensible, l'instance corporelle énonce sa relation au monde, s'éprouve et se constitue dans le même mouvement[2].

---

[1] GAUTHIER Jean-Marie et MOUKALOU Roger, *De la guerre des boutons à Harry Potter, Un siècle d'évolution de l'espace-temps des adolescents*, Mardaga, 2007, p. 97.
[2] BERTRAND Denis, « Présentation », Littérature 2011/3 (n°163), p. 3.

Une écriture physique

En explorant la géographie du corps, l'écrivain impose une première échelle de mesure de l'espace. C'est bien par le corps, lieu d'expérience immédiate de l'espace, que nous appréhendons et vivons le réel. Les personnages principaux s'imposent par conséquent physiquement au lecteur et l'effet de réel résulte également de cette approche.

Dans les romans de Xavier-Laurent Petit, de nombreux détails corporels authentifient les personnages : larmes, sueur, ongles crasseux… L'auteur met donc en avant l'aspect physique et les sensations corporelles chez les personnages : l'angoisse, la souffrance, mais aussi la faim ou la fatigue s'immiscent dans une écriture particulièrement sensuelle.

Le corps est régulièrement mis en mots selon différents angles que nous pouvons regrouper en quatre volontés d'expression.

L'affection

Le lien entre le jeune personnage et ses aînés se traduit souvent par une sensation corporelle : ainsi, Galshan pose sa main sur le ventre de sa mère, puis se pelotonne contre elle « à écouter sa respiration et le bruit de son cœur pendant qu'elle lui caressait doucement les cheveux[1] ». Le contact avec le parent ou l'ami se retrouve au sein de chacun des romans. Ainsi, Elmir accompagne des amis à l'aéroport : « On s'embrasse. La joue parfumée de Mi, celle, râpeuse, de son mari et celle, chaude et douce, de Naïa[2]… ». Le motif de la caresse, envers l'autre ou l'animal est donc récurrent. Blessé, Jozef aimerait « se blottir contre sa mère, comme Nahalia, et sentir sa main passer dans ses cheveux, comme avant[3]. »

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *153 jours en hiver*, *op. cit.*, p. 17.
[2] *Id.*, *L'oasis*, *op. cit.*, p. 181.
[3] *Id.*, *Fils de guerre*, *op. cit.*, p. 55.

Caresser, palper un animal est toujours réconfortant dans les romans de Xavier-Laurent Petit. Les jeunes protagonistes vivent le contact comme une véritable expérience sensuelle à l'image de Talia, qui touche un serpent pour la première fois :

> Il a pris ma main et l'a placée devant la sienne, juste derrière la gueule du serpent. Je respirais à peine lorsque mes doigts se sont refermés sur sa peau. Elle était douce et chaude. Tout le contraire de ce que j'avais imaginé[1].

La découverte de l'aventure amoureuse entraîne également chez nos jeunes protagonistes adolescents une expérience sensuelle partagée avec le lecteur. Premiers contacts, premiers émois, les mains se cherchent, se frôlent, se tiennent :

> Je lui ai pris la main et ses bras se sont renfermés sur moi. On s'est enlacés dans le froid, à ne pas bouger et à chuchoter, comme si on craignait que les arbres nous entendent. Les vêtements de Chems avaient l'odeur des feuilles mortes et du lichen. Ses lèvres aussi. Je me suis blottie contre lui et j'ai fermé les yeux en souhaitant que ce moment ne finisse jamais[2].

La douleur

Les jeunes héros nous font part de leur douleur d'une façon particulièrement réaliste : le corps souffre au fil des pages, de la gifle reçue à l'enlèvement, du travail pénible à la piqûre du scorpion, de la maladie à la drogue… Agressé, le corps du personnage prend vie sous les yeux du lecteur :

> L'écho de la claque a dû résonner jusqu'aux dernières maisons de la ville. J'ai d'abord cru que je n'avais rien senti, comme si papa avait tapé sur une pierre, et puis la douleur vient d'un coup. Ma joue cuit, bout, enfle, comme si on m'avait arraché la peau. […] Ma joue a la taille d'un ballon de foot, elle est tellement bouillante que je pourrais sans peine me faire cuire des œufs dessus[3].

---

[1] *Id., Itawapa*, *op. cit.,* p. 129.
[2] *Id., L'attrape-rêves*, *op. cit.,* p. 119.
[3] *Id., L'oasis*, *op. cit.,* p. 166 et 167.

De la même façon, Adriana, jeune narratrice, nous confie les réactions de son corps, suite au travail particulièrement dangereux et pénible qu'elle exerce :

> Mais personne ne peut s'habituer aux pestilences de la Chemical & Petrological Corporation. Llermo et moi ressortions des hangars suffoqués, les poumons en feu et les yeux brûlés par les produits. Certains soirs, j'étais obligée de m'arrêter sur le chemin du retour, incapable de faire un pas de plus. Je vomissais dans la poussière, pliée en deux par les intolérables brûlures qui naissaient au creux de ma poitrine et me vrillaient tout le corps[1].

Chaque personnage de Xavier-Laurent Petit, grâce à cette approche organique, devient un être incarné, un véritable corps romanesque. L'auteur nous parle « d'un corps qui mange, qui boit et souffre, d'un personnage en chair et en os dont on raconte l'histoire[2]. » Dans *Maestro*, alors qu'il est battu par les miliciens, le jeune Saturne nous fait partager son expérience traumatisante, comme dans cet extrait du chapitre 5 :

> Sa main s'est détendue comme un ressort, il m'a agrippé le poignet et m'a tordu le bras à hurler de douleur. […] l'un des miliciens a posé sa main sur mon épaule et j'ai bondi comme s'il m'avait envoyé une décharge électrique. […] Il m'a agrippé les cheveux et m'a secoué la tête de plus en plus fort. […] Je pleurais, la morve me dégoulinait sur le menton. J'arrivais à peine à mettre un pied devant l'autre[3]…

La peur

Le personnage narrateur angoissé laisse son corps traduire cette peur par de multiples signes corporels : les larmes, les frissons, les tremblements, la sueur, les vomissements… C'est la peur de celui qui passe clandestinement une frontière, celle du soldat, ou bien encore celle du personnage séquestré ou agressé. Elmir brave ainsi le couvre-feu pour aller récupérer un livre et rencontre des Intégristes :

> J'ai pédalé droit devant moi, aveuglé de terreur, les yeux brouillés de larmes. […] Une peur que je n'ai jamais ressentie me tord le ventre. […] Je claque tellement

[1] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen*, *op. cit.*, p. 59.
[2] BERTHELOT Francis, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, p. 9.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Maestro*, *op. cit.*, p. 22 à 25.

> fort des dents que ça doit s'entendre jusqu'au bout de la rue, mes muscles sont si tendus que j'en ai mal. […] Sans cesse, les images de tout à l'heure reviennent me hanter : ces trois silhouettes sûres d'elles, rapides, précises, surgies d'on ne sait où et disparues aussi rapidement, le bruit du verre, les claquements secs de l'arme et puis cet embrasement soudain de la voiture, le crépitement des flammes. J'en tremble de fièvre et de peur au fond de mon lit[1].

Tous ces indices corporels renforcent bien sûr l'authenticité de l'expérience relatée, mais contribuent également à une véritable mise en suspense. Xavier-Laurent Petit crée ainsi une illusion efficace qui rehausse la valeur de ses romans en faisant de ses personnages de véritables personnes qui suscitent l'empathie. Jozef, « jeune combattant » comprend l'effroyable vérité alors qu'il est utilisé comme engin de déminage : « Je claquais des dents comme si j'avais de la fièvre[2]. »

Les vêtements

Enfin, le corps prend vie et se transforme tout au long du récit grâce aux vêtements qu'il porte ou qu'on lui attribue. Si « l'habit ne fait pas le moine », il témoigne malgré tout d'un état et vient à son tour faire oublier la mise en mots pour plonger le lecteur directement au cœur de l'intrigue. Elmir rencontre ceux que son père appelle les « barbus » : « Des hommes surtout. Presque tous portent la barbe. Mais on apercevait aussi des femmes qui avaient mis le voile, comme dans l'ancien temps[3]. » Dans ce même roman, le corps des femmes est directement lié aux interdits et aux personnages : « On voit ses grandes jambes bronzées, alors qu'ici, même quand il fait très chaud, au plein cœur de l'été, les femmes ressemblent à des oignons, avec des tas de vêtements empilés les uns sur les autres[4]. »

Le vêtement à lui seul est capable de transformer un personnage : ainsi le père d'Elmir se déguise pour échapper aux Intégristes[5], Adriana ôte sa blouse de femme de

---

[1] *Id., L'oasis*, *op. cit.,* p. 84 et 85.
[2] *Id., Fils de guerre*, *op. cit.,* p. 162.
[3] *Id., L'oasis*, *op. cit.,* p. 17.
[4] *Ibid.*, p. 33.
[5] *Ibid.*, p. 151 et 170.

ménage et se glisse dans les robes de l'actrice[1]. Jeremy, après son engagement dans l'armée, exhibe « sa boule à zéro et son uniforme impeccable[2] » …

L'uniforme scolaire est également souvent évoqué. Dans *Itawapa*, il inscrit la jeune narratrice dans un contexte social :

> Jupe grise, chemisier boutonné jusqu'au cou et chaussures à boucles… L'uniforme de la pension Santa Maria dos Rios faisait de nous des demi-bonnes sœurs, et il n'était pas question d'arriver à Leopoldina comme ça. On profitait d'être seules dans le car pour nous déshabiller en cachette derrière les sièges tandis que le chauffeur se contorsionnait pour tenter de nous apercevoir dans son rétroviseur. Il était bien trop gros pour y arriver et on ressurgissait sous son nez en éclatant de rire, enfin habillées comme tout le monde[3].

Au sein des treize romans du corpus, le petit détail vestimentaire a décidément son importance et vient à son tour authentifier le propos de l'écrivain. Dans *Piège dans les Rocheuses*, Gustin découvre les vêtements indiens : « Une sorte de pagne me passe entre les jambes, retenu à la ceinture par une cordelette. J'ai l'impression d'être tout nu[4]. » Avant de partir chez son grand-père, Galshan emporte des vêtements chauds pour affronter les *153 jours en hiver* : « De gros vêtements d'hiver en feutre, en laine et en cuir. Et puis les bottes neuves que son père avait achetées le matin même à la coopérative[5]. » La mère de Sisanda, héroïne de *Mon petit cœur imbécile*, court difficilement avec des chaussures. C'est bien évidemment en courant pieds nus qu'elle se fait piquer par un scorpion vingt jours avant le marathon…

Dans ce dernier roman, il nous reste à souligner combien le corps prend une importance particulière qui rythme la lecture et impose le cœur de la jeune héroïne comme un véritable personnage. Dès le titre, le procédé de personnification apparaît. Sisanda s'adresse en effet à son cœur tout au long du récit et lui attribue des

---

[1] *Id., Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 139.
[2] *Id., Be safe*, *op. cit.,* p. 53.
[3] *Id., Itawapa*, *op. cit.,* p. 33.
[4] *Id., Piège dans les Rocheuses*, *op. cit.*, p. 42 et 43.
[5] *Id., 153 jours en hiver*, *op. cit.*, p. 18.

qualificatifs : de « imbécile », il deviendra « adoré » au terme de l'aventure, comme annoncé dans cet extrait :

> Mon cœur, mon petit cœur… C'est à cause de toi que je ne peux pas courir. À cause de toi que je ne peux ni sortir, ni sauter, ni jouer avec les autres, ni rien… À cause de ta maladie idiote.
>
> C'est aussi à cause de toi que j'ai parfois l'impression d'étouffer si fort que tout le monde pense que je vais mourir. […]
>
> Oui, parfaitement ! Mon petit cœur imbécile ! Le jour où tu cesseras de faire n'importe quoi, je ne t'appellerai plus que « mon petit cœur adoré », c'est promis. Mais pas avant[1].

Si l'on se réfère à l'étymologie du mot « imbécile », ce dernier provient du latin *imbecillus*, mais il semblerait qu'on puisse le rapprocher de *in* (privatif) et *bacillus* (bâton). Une interprétation possible serait que l'« imbécile » marche sans bâton, apprend à marcher sans béquille au risque de faire des erreurs et de tomber. L'imbécile[2] au sens étymologique serait donc celui qui n'a pas d'expérience et avance au risque de commettre des erreurs qui pourront le faire progresser.

Cette interprétation devient troublante si on l'associe au marathon. Étrange coïncidence donc que l'emploi de cet adjectif avec une écriture voyageuse !

Ce procédé de personnification, utilisé pour le cœur de Sisanda, se retrouve dans une moindre mesure lorsque l'on demande à sa mère pourquoi elle court : « Je ne sais pas. Il faut demander à mes jambes. Le matin, elles ont envie de courir. Alors je suis bien obligée de les suivre[3] ! »

Le corps des personnages focalisateurs est donc bien présent et traduit de façon très concrète les sentiments éprouvés et les métamorphoses adolescentes.

---

[1] *Id., Mon petit cœur imbécile, op. cit*., p. 14 et 15.

[2] Le philosophe italien Maurizio Ferraris, dans *L'imbécillité est une chose sérieuse* (Paris, PUF, 2017), en rappelle l'étymologie : l'imbécile est « in baculum », sans bâton ou canne pour le guider, sans « garde-fou », démuni mais libre.

[3] PETIT Xavier-Laurent, *Mon petit cœur imbécile*, *op. cit*., p. 14.

Une sollicitation des sens

Là encore, les ouvrages de Xavier-Laurent Petit, en traversant les expériences sensorielles par lesquelles le monde est perçu et par lesquelles l'espace se construit, visent l'adhésion du lecteur à la réalité du récit. Mais si tous les personnages focalisateurs expérimentent le monde sensible, il semblerait néanmoins que l'auteur privilégie pour chaque roman une entrée par un sens spécifique.

La vue

Dans chaque roman, Xavier-Laurent Petit place tout naturellement la vue au cœur de son récit, le sens sans aucun doute le plus fiable de la sensibilité romanesque. Dès le titre, ce sens s'impose dans *Les yeux de Rose Andersen* et *Le col des Mille Larmes*. Les yeux « verts comme des dollars[1] » sont bien au centre du premier récit. Dès l'*incipit*, la scène sur la *mesa*, alors que le grand-père « regardait droit devant lui, face au nord », donne le ton. De l'autre côté de la frontière, la présence des studios de cinéma renforce un monde visuel nourri d'images et de sosies.

La vue se rapporte également à la surveillance : la frontière dans un premier temps, avec le mur du *Cerco* « hérissé ici et là de miradors qui veillaient sur le pays des *ranjeros* tandis que les 4 X 4 des gardes-frontières patrouillaient pleins phares[2] », mais également la cage du canari dans les cuves de la Chemical & Petrological Corporation, signal d'alarme original :

> Ne le quittez pas des yeux, avait recommandé don John. Si vous voyez qu'il bascule de son perchoir, c'est que les vapeurs de toluène sont trop toxiques pour que vous restiez au fond. Il faut remonter immédiatement. Sinon[3] …

Dans *Le col des Mille Larmes,* le motif du regard est régulièrement porté par un lexique spécifique : « À perte de vue[4] », « Galshan leva les yeux[5] », « Je voudrais voir…

---

[1] *Id., Les yeux de Rose Andersen*, *op. cit.,* p. 13.
[2] *Ibid.,* p. 61.
[3] *Ibid.*, p. 54.
[4] *Id., Le col des Mille Larmes*, *op. cit.,* p. 90.
[5] *Ibid.*, p. 102.

Simplement voir[1] », « Elle jeta un dernier regard vers le ravin et ferma les yeux[2] », « Il sortit une paire de jumelles de son sac[3] » … Le regard joue une nouvelle fois un rôle déterminant en nous offrant un monde qui défile devant les yeux tel un décor. Dans cette deuxième aventure, Galshan retrouve son grand-père et remarque très vite « l'espèce de taie blanchâtre qui recouvre ses pupilles[4]. » Baytar perd la vue petit à petit…

Alors que la géographie se définit comme une discipline essentiellement visuelle, il nous apparaît justifié que, dans le champ de la sensibilité, le sens privilégié puisse être généralement la vue. L'importance de la description et l'utilisation des cartes montrent bien comment le recours à la vision transmet de multiples informations. Et même si la description peut faire appel à différents registres (visuel, sonore, tactile, olfactif), les aspects visuels des milieux parcourus s'imposent concrètement.

Itawapa et *La route du Nord* font ainsi tous les deux la part belle à la photographie, insistant une nouvelle fois sur l'importance du regard, de la vue et de l'image.

Dans le premier de ces deux romans, la photographie intervient à plusieurs reprises, nous permettant d'appréhender les personnages comme réels et faisant bien souvent avancer l'intrigue. En effet, c'est en regardant la photographie de Juana, la mère de Talia, que l'inspecteur Agusto décide de mener une enquête : « Agusto l'a regardée comme s'il avait une apparition. Le visage de ma mère provoquait toujours cet effet-là. Elle était si belle que les gens en avaient le souffle coupé[5]. » C'est également grâce aux photographies prises par cette même Juana que sa fille comprend qu'elle a retrouvé Último :

> La photo était sans intérêt. On n'y voyait que du vert. La forêt, et rien qu'elle. Des entrelacs de branches, d'immenses fougères, des enchevêtrements de lianes qui poussaient en tous ses… Au centre, un tronc gris s'enroulait sur lui-même comme un

[1] *Ibid.*, p. 103.
[2] *Ibid.*, p. 109.
[3] *Ibid.*, p. 116.
[4] *Id., Le col des Mille Larmes*, *op. cit.,* p. 48.
[5] *Id., Itawapa*, *op. cit.,* p. 73.

serpent. Rien d'autre. Maman s'y connaissait. Pourquoi avait-elle pris une photo aussi banale ?

Les deux suivantes étaient très semblables. Prises au même endroit, une poignée de secondes après la première. Mêmes arbres, mêmes lianes, même tronc gris[1].

[…] J'ai zoomé au maximum. On est restés muets de saisissement. À demi dissimulé dans la pénombre, un vieil homme fixait l'objectif d'un regard insondable. Un Indien au visage plissé et ridé, marqué de traces rouges et noires peintes sur le front, les joues et le menton. Último. C'était lui[2].

L'inspecteur Agostino Agusto, en prenant des photos tout au long de l'enquête à Itawapa, fixe les instants, les personnages et les décors de cette étonnante aventure : « Agutso prenait un soin religieux de son Leica[3] », « sans jamais s'éloigner de son fusil ni de son Leica[4] », « Agusto a immédiatement sorti son Leica[5] », « son Leica en bandoulière[6] » … L'image, au cœur de ce récit, renvoie donc à la représentation de la Terre. Nous retrouvons cette omniprésence de la photographie au sein de la dernière aventure de Galshan, dans *La route du Nord*. Sofia Harrison est américaine et photographe. Elle a engagé le père de Galshan devenu guide pour touristes :

Bonjour Galshan. Je travaille pour un magazine de voyages et nous préparons un numéro spécial sur les nomades. Lorsque j'ai contacté ton père, il m'a aussitôt dit qu'il pouvait m'emmener là où personne ne venait jamais. C'est-à-dire ici ! Et nous voilà[7]…

Ce personnage étranger, qui apporte le regard neuf de la découverte sur la vie des nomades, permet habilement la rencontre entre deux visions du monde. Le regard joue une nouvelle fois ici un rôle déterminant. Sofia Harrison obtient l'autorisation de

[1] *Ibid.*, p. 107.
[2] *Ibid.*, p. 109.
[3] *Ibid.*, p. 101.
[4] *Ibid.*, p. 117.
[5] *Ibid.*, p. 163.
[6] *Ibid.*, p. 173.
[7] *Id., La route du Nord*, *op. cit.*, p. 54.

photographier le grand-père de Galshan, étonné : « Tu veux dire que tous ces gens pourront me voir jusque de l'autre côté de la Terre[1] ? »

Le roman se termine de surcroît sur le travail de Miss Harrison, dans un *excipit* émouvant consacré à la revue pour laquelle travaillait la photographe :

> Sur la couverture, en pleine page, le vieux Baytar fixait le monde de ses yeux blancs, monté sur son cheval et vêtu de son plus beau *deel*. Un titre barrait le haut de la page : « Les fils du vent ». Les larmes au yeux, Galshan resta un long moment à l'admirer. Sofia avait raison, il était beau.
>
> Une quinzaine de pages étaient consacrées au voyage de Sofia. On y voyait les bêtes exténuées de chaleur, les vautours qui planaient au-dessus du troupeau et les larmes de Tsaamed, le soir où l'orage s'était éloigné sans la moindre goutte. On y voyait les tornades de sable et Uugan, le visage dur, en train de guetter le ciel immensément blanc. Et aussi la naissance du petit de Töönejlig, un éclair déchiquetant la nuit, au-dessus des collines, et le visage de Galshan sous la pluie battante. Et sur la dernière page du reportage, les milliers de lucioles scintillaient comme de minuscules braises autour de *l'owoo* du vieux Baytar[2]…

Il est évident que la photographe n'a pas fait que fixer un ailleurs, inscrit concrètement dans l'espace terrestre : Sofia Harrison a immortalisé le grand-père de Galshan, décédé pendant l'aventure. Tout comme l'écrivain, qui reconfigure autrement par l'écriture une géographie bien réelle, ce personnage, au sein même de la fiction, s'est emparé de ces lieux romanesques.

Le regard, la vue et l'image sont donc, dans les récits de Xavier-Laurent Petit, les éléments d'une certaine appropriation du monde et en constituent la mémoire.

L'ouïe

Dans ses romans, l'auteur excelle également à faire entendre la réalité du monde qui entoure ses personnages. Son écriture proche et sensible devient parfois étonnamment sonore.

---

[1] *Ibid.*, p. 73.
[2] *Id.*, *La route du Nord*, *op. cit.*, p. 199 et 200.

Mon petit cœur imbécile, en développant le thème du rythme cardiaque, invite bien sûr le lecteur à tendre l'oreille, à l'image de Sisanda. Tout le roman semble construit autour d'une réalité à écouter. Les « Toudoum… Toudoum… Toudoum… » ponctuent le témoignage de la jeune narratrice qui écoute son cœur battre et compte ses jours de vie : « j'écoute les battements de mon cœur[1] », « je l'entends gémir à travers les planches[2] », « j'écoute le grand vacarme de mon cœur[3] ».

À l'hôpital, c'est pareillement l'ouïe qui va guider le médecin, comme le montre cet extrait :

> Il ôte le stéthoscope de ses oreilles et me le tend avec un sourire tout maigre.
> - Tiens, Sisanda. Écoute ton cœur… Tu entends, les petits pschhht, pschhht à chaque battement ? C'est ça qui ne va pas. Les pschhht. Un cœur en bonne santé ne fait pas pschhht.
> Comme d'habitude, je n'entends rien. Et comme d'habitude, Apollinaire s'agace.
> - C'est parce que tu ne fais pas attention. Écoute mieux !
> Mais j'ai beau tendre l'oreille, rien à aire ! Pas le moindre pschhht.
> Il hausse les épaules, me colle des ventouses sur la poitrine et met en marche une machine qui fait bip-bip[4].

Tout au long du récit, le lexique s'applique à refléter un monde sonore : des rires, des voix, un brouhaha assourdissant, des chants, des récitations et des marmonnements… Pourtant, le roman se termine sur une réalité bien différente, après l'opération de Sisanda :

> Je me sens un peu fatiguée, je n'écoute plus. Maswala s'en aperçoit, elle se tait et me prends la main. Le silence qui s'abat est étourdissant mais je reste sur les gardes, à guetter le moindre bruit.
> Je n'ai pas l'habitude d'un tel calme.
> Alors c'est ça, avoir un cœur comme tout le monde ?...

---

[1] *Id., Mon petit cœur imbécile*, *op. cit.,* p. 9.
[2] *Ibid.*, p. 12.
[3] *Ibid.*, p. 19.
[4] *Ibid.*, p. 23 et 24.

Ne pas t'entendre… Comme si tu n'étais pas là, mon petit cœur adoré[1] ?

Dans *Fils de guerre*, Xavier-Laurent Petit, s'il n'inscrit pas précisément le cadre géographique au moyen de toponymes identifiables, semble malgré tout vouloir particulariser l'espace sonore dans lequel se déroule son intrigue. La réalité décrite est toute contenue dans le bruit de la guerre. La spécificité de cette narration qui retranscrit les enregistrements de Jozef repose donc entièrement sur l'expérience racontée. Les enregistrements se succèdent, et si l'histoire est construite à la façon d'un puzzle, elle apparaît telle qu'elle a été livrée par le jeune protagoniste. Jozef appréhende son entourage en l'écoutant, et ce très tôt dans le récit : « J'entendais Maman gémir[2]. » Mais la réalité inquiétante s'impose à travers de nombreux bruits caractéristiques. La guerre, pour Jozef, sera tout d'abord une expérience fortement sonore. Cet effet, l'auteur le transcrit volontiers par la traduction d'une abondance de sons, menaces inquiétantes qui deviendront rapidement un paysage sonore totalement angoissant :

> D'un coup, ça a été l'enfer. J'ai cru que c'était la fin du monde, tout s'écroulait autour de nous. Un vacarme comme tu ne peux pas imaginer ! Les premiers obus ont explosé tout près de la bergerie. Les lauzes éclataient, les morceaux de pierres giclaient dans tous les sens. La terre vibrait. […] C'était la guerre !
>
> Le pire, c'était le bruit. On ne peut pas l'imaginer. Il n'y a pas de nom pour ça… Des détonations, des explosions partout… Ça n'arrêtait pas une seconde, ça pétait de tous les côtés, le sol tremblait, les pierres du mur s'écroulaient sur nous. C'était hallucinant. À chaque fois, j'avais l'impression que mes tympans explosaient, comme si on m'avait percé le crâne. Les mains collées aux oreilles, je hurlais, je pleurais[3]…

Cette expérience auditive traumatisante bouleverse ce soi-disant exercice de mémoire. Le récit livre ainsi une multitude de signes sonores à travers lesquels le monde nous parle. Nous avançons ici l'idée qu'il pourrait s'agir du langage de la

[1] *Ibid.*, p. 134.
[2] *Id., Fils de guerre*, *op. cit.*, p. *17.*
[3] *Ibid.*, p. 95 et 96.

guerre, aussi violent que parfois le langage de la nature, comme cet orage de montagne décrit dans le roman :

> Les roulements du tonnerre se rapprochent, de plus en plus menaçants. Leurs échos se répercutent longuement de vallée en vallée. Une violente rafale s'engouffre dans la bergerie et les pierres plates de la toiture mugissent comme des bêtes affolées. À quelques mètres de là, en lisière, l'ombre des sapins se couche soudain. Dans l'obscurité, un bruit métallique… Quelque chose se renverse et dévale la pente en bringuebalant. De grosses gouttes tièdes s'écrasent avec un bruit mat sur la terre crevassée.
>
> La pluie enfin !
>
> Un éclair gigantesque déchiquette la nuit et le ciel craque juste au-dessus de la bergerie. Le sol vibre sous la secousse. Presque en même temps, un effarant déluge de foudre et d'eau déferle sur la montagne. Un bruissement de plus en plus violent envahit la nuit, il s'approche, la terre crépite et soudain une pluie diluvienne s'abat sur les pentes, bientôt remplacée par d'énormes grêlons qui rebondissent sur le sol en craquant comme de la mitraille[1].

L'ouïe est par conséquent un sens qui s'inscrit pleinement dans l'espace diégétique proposé par le texte. Parce que Jozef reste à l'affût, et perçoit les bruits qui lui permettent de survivre, le paysage sonore est parfaitement restitué : la radio qui diffuse la propagande, la vieille guimbarde du facteur qui apporte les mauvaises nouvelles, le chien qui aboie et que le milicien abat pour qu'il se taise, les officiers qui hurlent leurs ordres… Le jeune héros sera malmené, toujours à l'écoute de ce monde terrifiant et retentissant : le sifflement des bombes, les explosions, les coups de feu, les hurlements, le grondement des engins…

Et tout au long du récit, les descriptions sonores s'opposent régulièrement aux silences, tout aussi inquiétants : le silence d'après l'attaque (« Un silence comme la neige. Comme quand on est mort[2]. »), le silence de l'enregistrement (« Il se tait un long moment, le magnétophone ronronne[3]. ») et le silence de la mère qui accepte d'engager

[1] *Id.*, *Fils de guerre*, *op. cit.*, p. 82.
[2] *Ibid.*, p. 96 et 97.
[3] *Ibid.*, p. 107.

son enfant dans le combat en échange d'une pension (« De nouveau muette, elle secoue la tête de gauche à droite[1]. »)

En écrivant *Maestro* et *Be safe*, Xavier-Laurent Petit s'attache de la même façon aux perceptions auditives pour donner corps à son récit. Dans ces deux romans, l'expérience musicale est vécue comme cruciale et la musique ne se contente pas de colorer l'œuvre, elle en pénètre la structure.

Maestro inscrit également, dès son titre, ce thème de la musique, langage à part qui traverse le roman. L'aéroport, près duquel vit le personnage narrateur, s'impose comme un décor symbolique et ô combien bruyant : vacarme des réacteurs, rugissement des moteurs, grondement de fin du monde[2]… Les scènes d'émeutes ensuite renferment quantités de coups de feu, explosions, alarmes qui déchirent les oreilles, klaxons et sirènes, comme dans cet extrait :

> Sur la plaza, le vacarme était effrayant. Des cris, des hurlements, des coups, des galopades, des ordres, les sirènes qui n'en finissaient plus, le grondement des moteurs et le battement sourd de la pluie qui crépitait sur les trottoirs[3].

Le paysage sonore aide encore ici à présenter l'espace comme une réalité vécue par les personnages. Tout au long du récit, Luzia, la petite sœur de Saturne, chante sa rengaine préférée[4], ou bien encore une berceuse[5]. La chatte ronronne et les corps ronflent. Le téléphone portable du Maestro apparaît alors comme un symbole. Et puis soudain, la musique envahit et rythme la narration, en jouant le même rôle que le merveilleux dans les contes, comme en témoigne le début du chapitre 10, alors que les enfants arrivent devant l'école de musique :

> On entendait la musique… Un truc étrange. Qui n'avait rien à voir avec ce qui passait sur les radios ou ce que pouvaient jouer les musiciens des rues. Des sons

[1] *Ibid.*, p. 127.
[2] *Id., Maestro*, *op. cit.,* p. *38*.
[3] *Ibid.*, p. 135.
[4] *Ibid.*, p. 13.
[5] *Ibid.*, p. 39.

> graves, qui bourdonnaient autour de nous et résonnaient jusqu'au creux du ventre, comme si la musique parvenait à se glisser à l'intérieur de nos corps[1].

Cette musique, qui bouleverse tant les enfants des rues, est portée par un ensemble de termes spécifiques qui s'infiltrent de chapitre en chapitre : instruments, compositeurs, extraits musicaux… À tel point que le silence en devient effrayant et synonyme de danger, voire de mort. Nous retrouvons donc ici cette opposition silence/sonorités qui engendre une atmosphère solennelle et inquiétante. Après le pillage du magasin Gigante, alors que patte-Folle est grièvement blessé, l'école de musique « qui était toujours plongée dans une cacophonie ahurissante semblait pour la première fois silencieuse[2]. » Nous retrouvons ce même silence après l'incendie qui a ravagé l'école de musique, alors que l'ensemble des enfants « contemplait le désastre sans un mot, hébétés, paralysés de stupeur. […] Le silence était irréel[3]. »

Pour l'auteur, chacun peut entendre le vivant et Saturne comprend que son ami Patte-Folle est mort lorsqu'il ne l'entend plus. Le récit met donc en scène des situations d'écoute multiples. L'ensemble de ces éléments auditifs, ainsi que l'omniprésence de la musique, visent l'adhésion du lecteur au récit, tout en l'ancrant dans un imaginaire spécifique. Le corps tout entier, transformé en instrument de musique, investira même l'écriture en se faisant littéralement entendre, par le truchement du personnage de Tartamudo :

> De nouveau tout proche, j'ai entendu le son étrange de l'instrument de tout à l'heure. Quelque chose de très doux. Pas un violon, ni une flûte… Rien de ce que je connaissais. […] Tartamudo a longuement inspiré avant de commencer à chanter d'une vois aigüe comme celle d'une femme. […] Ça m'a fait un drôle de pincement au ventre d'entendre une telle voix sortir du gosier de ce balourd de Tartamudo. J'en étais presque gêné[4].

---

[1] *Ibid.*, p. 45.
[2] *Id., Maestro*, *op. cit.,* p. 141 et 142.
[3] *Ibid.*, p. 181 et 182.
[4] *Ibid.*, p. 103.

De la même façon, dans *Be safe*, la musique sert de catalyseur narratif et traverse le roman. Dès les premières lignes, l'auteur aborde ce thème qui jouera un rôle de leitmotiv dans toute l'œuvre. Favorisant les liens sociaux et affectifs, la musique intervient dans un premier temps comme un véritable élément relationnel. Oskar et son frère Jeremy ont tous les deux la musique pour passion et forment un groupe. Ils sont très proches et leurs sentiments passent par des allusions à leur musique, à leurs chansons. Après le départ de Jeremy, c'est Marka qui le remplace au sein du groupe et peu à peu, la musique ne fait que resserrer leurs liens : ils composent et écrivent ensemble.

En se tournant vers la musique, l'auteur explore également un moyen d'expression différent, en incluant des paroles de chansons qui seront exploitées au même titre que le reste du texte. Ces extraits ou citations font bien entendu écho à l'histoire racontée, dans une volonté de fausse intertextualité. *Be safe*, avant d'être le titre du roman, est d'ailleurs le titre d'une chanson écrite par Oskar et Marka. Cette chanson fait référence aux nombreux mails et lettres envoyés par Jeremy à son frère pendant son absence. L'ensemble de ces textes engagés, écrits et chantés par Oskar et Marka, retracent le quotidien de leurs frères embarqués naïvement dans un conflit dont ils ne savent que penser :

> Tu te souviens, a repris Marka, de ce jour où Jeff et Jérémy sont partis… Le car fumait, les familles qui les accompagnaient, ceux qui pleuraient, ceux qui s'efforçaient de blaguer, toute cette atmosphère un peu étrange qu'il y avait ce matin-là… Eh bien, j'aimerais qu'on fasse une chanson là-dessus. Sur leur départ… J'ai déjà noté quelques idées[1]…

Nous pensons donc que la musique joue dans les romans du corpus un rôle clé. Langage à part, elle traverse les œuvres et met en avant les nombreuses situations d'écoute et d'expression.

[1] *Id., Be safe*, *op. cit.,* p.131.

Le toucher

En faisant la part belle à l'espace naturel, certains romans du corpus se rejoignent sur une réalité particulièrement sensible reposant cette fois sur le toucher. Les deux jeunes protagonistes de *Piège dans les Rocheuses* et *153 jours en hiver* découvrent la nature et nous font partager une expérience souvent tactile : tels des petits enfants qui explorent le monde autour d'eux, ils nous renvoient la proximité avec l'animal et le contact avec les éléments.

Dans les montagnes Rocheuses, Gustin s'initie à la pêche et à la chasse : il pêche les truites à la main[1] et enfonce ses doigts dans les fourrures[2]. Le lien avec l'animal prend toute son importance dans les caresses régulières données aux nombreuses bêtes du récit : chevaux, chien, furet… La proximité est particulièrement lisible dans cet extrait :

> Le cheval tourne la tête vers moi et me renifle la main. Je me colle contre son flanc, toute la machinerie de son grand corps résonne : les coups de tambour de son cœur, les pulsations de ses artères, sa grosse chaleur rassurante. Il vibre de force[3].

Mais les épisodes les plus caractéristiques appartiennent aux chapitres 7 et 8, alors que Gustin est enlevé et séquestré dans une mine. Le lecteur découvre dans un premier temps son enlèvement :

> Des bras démesurés m'enserrent comme des tentacules. Une paume rêche, énorme, me bâillonne, bloquant ma respiration. De l'air ! De l'air ! Je me débats comme un désespéré, lance des coups de pieds dans toutes les directions. La main ne relâche pas son étreinte. Ses muscles se contractent contre mon visage, m'écrasent la bouche, les narines… Je suffoque. Mes oreilles bourdonnent. Les bras de mon agresseur me broient les os et les muscles[4].

Puis, Gustin tente de se repérer dans le noir ; le sens du toucher se révèle alors une véritable manière de voir et de dire :

---

[1] *Id., Piège dans les Rocheuses*, *op. cit.*, p. 44.
[2] *Ibid.*, p. 17.
[3] *Ibid.*, p. 40.
[4] *Ibid.*, p. 81.

> J'écarquille inutilement les yeux. Ici, c'est le royaume des aveugles… Mes mains, tendues devant moi, ne rencontrent que le vide. Avec d'infinies précautions, je tâtonne tout autour de moi. Rien. J'explore les alentours, mes doigts se referment sur de grosses pierres humides. J'en aligne plusieurs dans une direction au hasard, et en garde une autre bien serrée au creux de ma paume, pour me défendre[1].

Dans *153 jours en hiver*, Galshan garde, elle aussi au creux de sa paume, le contact avec ses parents *via* une pierre noire offerte par son père : « Au fond de sa poche, les doigts de Galshan se refermèrent sur la petite pierre d'Istanbul[2]. » Réduisant ainsi la fracture entre le texte et la vie, l'auteur exploite ce sens, pourtant malmené en plein hiver mongol, alors que la Mort Blanche règne : « Il ne sentait déjà plus son visage, ni ses membres[3]. »

Tout au long de son aventure, la jeune héroïne vit, tout comme Gustin, une expérience animalière qui passe par le toucher : elle monte à cheval et caresse les chiens. Seul le dressage de l'aigle apporte ici une touche résolument originale : Galshan bénéficie du savoir-faire de son grand-père dans son contact avec le rapace, elle pose « la main sur le plumage de l'aigle pour le calmer[4] », elle le nourrit :

> L'aigle s'installa sur son bras, moins lourd qu'elle ne l'imaginait. Il déchiqueta de petits lambeaux de viande, fouillant jusqu'au creux de sa main pour n'en rien laisser. Elle sentait toute la puissance de son bec contre sa paume[5].

L'aigle, « devenu un pont entre ici et chez elle[6] », est l'animal emblématique qui accompagne Galshan jusqu'à *l'excipit*.

Le goût

Dans les récits, le registre gustatif ajoute tout particulièrement une dimension sentimentale à chaque description. Les saveurs, parfois symboles nostalgiques d'un

---

[1] *Id., Piège dans les Rocheuses*, *op. cit.*, p. 85.
[2] *Id., 153 jours en hiver*, *op. cit.*, p. 30.
[3] *Ibid.*, p. 109.
[4] *Ibid.*, p. 76.
[5] *Ibid.*, p. 171.
[6] *Ibid.*, p. 46.

passé révolu, se font alors le porte-parole des émotions ressenties par le personnage narrateur.

L'oasis, en évoquant dès l'*incipit* les beignets de la vieille Nourrédia, met en valeur l'importance du goût dans ce roman. Le récit s'ouvre sur l'odeur et la saveur des délices partagés entre amis : « Mais ses beignets sont tellement bons[1] ! » De repaire, la minuscule boutique devient vite refuge, mais le plaisir gustatif est toujours là : « J'engloutis le dernier beignet en suçant mes doigts pleins de miel[2]. »

Elmir, vers la fin du récit, s'y rend enfin avec son père, déguisé, dans un moment de réconciliation qui résonne avec la situation initiale et reflète l'humour et la complicité :

> Les beignets se mangent avec les doigts. Catastrophe pour papa ! Au bout de dix secondes, sa belle moustache poisse et commence à se décoller. Il mange autant de poils que de beignets et les crachouille ensuite d'un air dégoûté. Il essaye de la remettre, mais tout ce qu'il arrive à faire avec ses gros doigts pleins de miel, c'est à la flanquer de travers avec tous les poils qui lui rentrent dans les trous de nez. Je m'étrangle de rire.
> - Et puis merde à la fin ! fait-il soudain en l'arrachant. Dans le même geste, il retire sa perruque sous le regard médusé d'un client qui vient d'entrer.
> Gorgés de beignets, de galettes de blé et de thé à la menthe, nous repartons juste avant le couvre-feu[3].

Le goût est une sensation. Il est également une émotion dans les romans de Xavier-Laurent Petit qui cherche là une véritable proximité avec le jeune lecteur. Ce sens, à travers la perception de saveurs douces et sucrées, s'inscrit pleinement dans l'univers enfantin.

---

[1] *Id., L'oasis*, *op. cit.,* p. 12.
[2] *Ibid.*, p. 163.
[3] *Ibid.*, p. 171 et 172.

L'odorat

Au sein de son dernier roman, *Un monde sauvage*, l'auteur a précisément recours à l'odorat et à sa fonction réminiscente pour renforcer les descriptions visuelles. Dans sa volonté d'authenticité, Xavier-Laurent Petit s'attache donc cette fois aux perceptions olfactives qui apportent elles aussi une dimension sentimentale au récit. Cette entrée sensorielle originale induit un registre olfactif qui se manifeste à plusieurs reprises, et ce dès le premier chapitre : « L'air sentait la fumée, le miel, et girofle et les blinis[1]. »

Les termes relatifs à l'olfaction et à ses effets sont nombreux : des verbes (humer, sentir, respirer), des noms (nez, haleine, odeur, narines, museau), des adjectifs (fade, forte, infecte, âcre) … Chaque soir, avant la sortie, l'enseignante de Felitsa lit un extrait du roman de Nikolaï Gogol, *Le nez*, qui apparaît dans un premier temps comme un clin d'œil de l'auteur. Tout au long du récit, les odeurs appartiennent à l'environnement et transmettent toujours des informations. L'odeur intervient alors comme un indice. C'est par l'odorat que la jeune narratrice découvre que Kostia a bu de la vodka : « Il était si proche de moi que je sentais son haleine[2]. » Dans le même ordre d'idées, Roksanna prend un chewing-gum : « Pour que ma mère ne sente pas que je fume[3]. » Et le père de Felitsa sollicite également son odorat afin de prélever des informations météorologiques :

> Le soir même, p'pa a levé le nez pour humer le vent. La tête dressée vers le ciel, les yeux fermés, les narines écartées, il ressemblait à un chien.
> - Ça sent la neige[4].

Tout particulièrement lié à l'animalité, ce sens, qui relève donc bien souvent du registre de l'émotion et du jugement, joue un rôle essentiel dans les perceptions sensorielles. Nous savons l'importance des odeurs au sein de la faune. C'est cette réalité-là que le récit met en scène à différents moments.

---

[1] *Id., Un monde sauvage, op. cit.,* p. 11.
[2] *Ibid.*, p. 18.
[3] *Ibid.*, p. 139.
[4] *Ibid.*, p. 175.

Dès le prologue, la bête, aux aguets, utilise les odeurs comme autant d'indices, sans oublier de ne pas se laisser trahir par la sienne :

> Voilà longtemps qu'elle n'avait rien mangé, longtemps qu'elle ne humait que l'odeur froide du froid et de la glace, mais la faim aiguisait sa patience. Elle savait attendre… Et ce matin-là, le jour neigeux qui se levait sur la taïga lui avait enfin apporté le fumet presque indécelable d'un daim.
> La bête avait alors fait un long détour pour arriver à contrevent et, de loin, entre les troncs gris des mélèzes, elle avait observé l'animal et ses efforts inutiles pour atteindre l'herbe gelée, enfouie sous la neige[1].

Les sensations olfactives deviennent ainsi une véritable composante du suspense. Felitsa, lors de sa première rencontre avec la tigresse, se focalisera de la même façon sur ce qu'elle sent :

> Ma toute première sensation, ç'a été l'odeur. Son odeur. Si forte qu'elle prenait à la gorge. Un mélange de sauvagerie, de forêt, de terre et d'urine avec laquelle elle marquait son territoire[2]…

Le jugement porté sur l'odeur nous renseigne. L'odeur implique donc une perception, un effet sur le personnage et la sensation olfactive se retrouve en conséquence sensible pour le lecteur. Ainsi, Felitsa évoque « l'infecte odeur de la cantine qui semblait incrustée dans les murs[3] » de sa prochaine école. En plus de sa force d'évocation, l'odorat participe par conséquent pleinement à la description de l'atmosphère, l'évocation du souvenir ou du rêve. Longtemps après, les vêtements de Felitsa « portaient toujours l'odeur âcre du petit tigre[4]. »

Pour conclure, nous pouvons affirmer que les aspects sensibles de l'environnement apparaissent clairement dans tous les romans du corpus. Chaque

---

[1] *Ibid.*, p. 7.
[2] *Ibid.*, p. 125.
[3] *Ibid.*, p. 155.
[4] *Ibid.*, p. 129.

texte, bien plus qu'une instance de reproduction du réel, devient une production qui fait véritablement appel au lecteur en le sollicitant physiquement.

La question du corps et de la sensorialité envahit pleinement les romans de Xavier-Laurent Petit. Nous avons en effet relevé la place importante occupée par le corps dans chacun des ouvrages du corpus. Cette dimension sensorielle inscrit la diégèse dans un contexte intime qui lie le jeune lecteur dans sa relation à l'autre. À travers la perception incarnée de ses personnages, l'écrivain prend résolument en compte la dimension corporelle de l'existence humaine. L'onomastique, étendue à l'espace et aux personnages, sert une identité géographique spécifique. Par des processus de nomination et de figuration, les corps des personnages prennent vie au sein d'un espace distinctif dans lequel ils se meuvent.

Xavier-Laurent Petit se sert donc d'éléments réels et les manipule pour les mettre au service de son écriture. Le romancier donne ainsi à voir un ailleurs devenu vraisemblable grâce à une quantité de petits détails, nous rendant paradoxalement cet univers presque familier. Chacun des treize romans, se partageant entre fiction et référence, réussit bien souvent à effacer les signes de la narration. « Le rapport à l'autre s'établit dans la proximité, réelle ou imaginaire[1]. »

Réfléchir à une complémentarité entre le corps et l'espace s'impose car la perception des corps ne peut se faire en dissociation de l'espace qu'ils occupent. Ainsi, il conviendra d'interpréter les repères spatiaux et temporels. Notre relation à l'espace se traduit par un corps qui nous offre des savoirs vécus. La dimension corporelle apparaît par conséquent première dans l'expérience que nous nous faisons de l'espace, et c'est bien cette approche qui donne chair à la géographie. Inscrire les corps dans l'espace géographique qui les entoure nous semble donc essentiel. « Par le sensible, l'instance corporelle énonce sa relation au monde, s'éprouve et se constitue dans le même mouvement[2]. » La place des corps, foncièrement liés à un contexte sans lequel

---

[1] BENIAMINO Michel et HUSTI-LABOYE Carmen, *in L'Ailleurs depuis le romantisme, Essais sur les littératures en français*, "De la littérature et de l'ailleurs. Regard, image et rencontre.", Paris, Hermann Éditeurs, 2009, p. 434.
[2] BERTRAND Denis, *Littérature*, n° 163, septembre 2011 : "Comment dire le sensible ? Recherches sémiotiques", p. 3.

ils ne pourraient exister, nous permet d'étayer dès à présent l'hypothèse d'une écriture identitaire chez Xavier-Laurent Petit, proche du concept heideggerien d'être-au-monde. Le *Dasein*[1], selon l'analyse de l'existence faite par Martin Heidegger[2], est un rapport au monde : « La nature du *Dasein* est d'être une conscience et la nature de la conscience est d'être en rapport avec le monde et avec soi-même ; il est le contraire d'une chose[3]. » L'homme est ainsi lié au monde, tout particulièrement dans sa manière d'être à l'espace.

L'écriture de Xavier-Laurent Petit nous apparaît par conséquent parfaitement en lien avec le voyage, « le déplacement d'un corps dans l'espace qui triomphe des épreuves physiques le séparant d'une destination[4] ». Elle oscille sur le fil séparant les faits réels de la fiction et joue avec diverses stratégies romanesques, faisant ainsi accorder l'exactitude aux séductions de la fiction.

2- Le traitement de l'espace et du temps

En nous appuyant sur les caractéristiques de la littérature de voyage et celles du roman d'aventures, il s'agit désormais d'examiner comment l'auteur réussit à rompre avec les unités significatives habituelles de la littérature pour la jeunesse.

Matthieu Letourneux, dans son étude sur le roman d'aventures[5], genre largement destiné à la jeunesse, évoque l'importance du dépaysement spatial et le cite comme un critère distinctif. En effet, le concept même d'aventure, lié à l'idée de hasard et de risque, est très tôt associé à la forme du voyage. L'espace étranger devient alors

[1] Le *Dasein* signifie : *c'est là que l'être est*.
[2] HEIDEGGER Martin, *Être et Temps*, trad. François Vezin, Paris, Gallimard, 1986.
[3] TROVATO Vincent, *Le concept de l'être-au-monde chez Heidegger*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 19.
[4] URBAIN Jean-Didier, *op. cit*., p. 94.
[5] LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures 1870-1930*, Pulim, Limoges, 2010.

un cadre propre à l'aventure : « un univers de fiction recherchant le plus grand écart avec l'expérience quotidienne, favorisant ainsi l'immersion du lecteur[1]. » Mais dans les romans de Xavier-Laurent Petit, si le dépaysement est une échappée du cadre quotidien, une perte de repères, le traitement des personnages renforce incontestablement la proximité. Cet équilibre entre l'éloignement géographique et l'appréhension des personnages dans un rapport émotionnel reflète toute la tonalité de l'œuvre de l'auteur. Ainsi, la dynamique narrative, dans chacun des treize romans, sera sans doute profondément liée à la faible distance séparant le lecteur du personnage. Quant à l'espace, prioritairement perçu lors des descriptions, ne devrait-il pas mettre en scène un ailleurs plus ou moins lointain ?

À la lumière du concept du chronotope fondé par Bakhtine, « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature[2] », nous nous proposons donc de relever les différents motifs qui s'inscrivent dans le temps et l'espace.

2-a- Les unités significatives habituelles

De nombreux romans pour la jeunesse se rejoindraient sur la question du temps et de l'espace : « plus de 60% des récits ont pour cadre l'Occident contemporain, à savoir l'Europe ou l'Amérique du Nord après 1960[3]. » L'espace narratif se réduit par conséquent bien souvent à l'univers familier, un environnement immédiat guère éloigné de l'expérience du jeune lecteur. Daniel Delbrassine évoque longuement cette stratégie de la tension qui repose sur « un JE narrateur qui s'exprime ICI et MAINTENANT[4] ». Cette tendance à situer l'action dans un espace-temps proche du «

[1] *Ibid.*, p. 39.
[2] BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.
[3] DELBRASSINE Daniel, « Deux stratégies de séduction du lecteur dans le roman contemporain » *in Le livre pour enfants, Regards critiques offerts à Isabelle Nières-Chevrel*, Rennes, PUR, 2006, p. 140.
[4] *Ibid.*, p. 137.

déictique absolu[1] », souvent comparée au direct audiovisuel, est très présente dans les romans pour adolescents. En conséquence, il nous apparaît judicieux de s'interroger sur les relations entre le temps des histoires de notre corpus et le temps des récits. Toutefois, la représentation de l'espace étant au cœur des réalités présentées au lecteur juvénile, nous examinerons les techniques et les enjeux des descriptions accompagnant l'aventure spatiale.

Temps compressé

« Pour le lecteur, le récit est d'abord une affaire de temps. Tout récit lui offre l'occasion de vivre une expérience temporelle[2]. » Claude Le Manchec insiste sur les deux modalités du présent : mémoire et attente. En racontant, l'écrivain donne une existence au passé (événements racontés) et au futur (événements à venir). Le récit chemine ainsi au rythme des chapitres. Mais le temps raconté dans les romans pour les adolescents évoque rarement plusieurs générations. Pour la plupart d'entre eux, l'histoire se déroule sur une année scolaire, voire durant les vacances d'été.

Cette étonnante règle de l'unité de temps, qui n'est pas sans rappeler la dramaturgie classique, tente d'approcher au plus près la vérité scénique. En faisant presque parfois coïncider la durée de l'action et celle de la réception, l'auteur semble opter pour une certaine « esthétique de l'urgence qui caractérise cette représentation de l'adolescent[3]. » Xavier-Laurent Petit présente ainsi de jeunes héros sur une durée qui ne dépasse pas véritablement l'année, mais qui s'installe en moyenne sur 200 pages et 40 chapitres :

---

[1] *Ibid*.
[2] LE MANCHEC Claude, *L'adolescent et le récit*, Paris, L'École, 2000, p. 111.
[3] LE BRUN Claire, *Chronotope du roman québécois pour adolescents*, http://id.erudit.org/iderudit/201480ar

Titres	Nombre de pages	Nombre de chapitres	Durée de l'histoire	Âge du jeune héros	Âge ciblé (lecteur)
Mon petit cœur imbécile 2009	134	39	47 jours	9 ans	9 à 12 ans
Fils de guerre 1999	167	56	Une année	12 ans	12 à 16 ans
Piège dans les Rocheuses 1999	172	16	Vacances d'été	Va au collège	Dès 11 ans
153 jours en hiver 2002	172	34	Cinq mois	Va au collège	Dès 11 ans
Le col des Mille Larmes 2004	183	34	Une saison	Va au collège	Dès 11 ans
Maestro 2005	190	44	Une année	14 ans	12 à 16 ans
Les yeux de Rose Andersen 2003	191	29	Une année	12 ans	12 à 16 ans
Itawapa 2013	197	46	Une semaine	15 ans	12 à 16 ans
La route du Nord 2008	201	35	Deux semaines	Va au collège	Dès 11 ans
L'oasis 1996	205	30	Une saison	Va au collège	12 à 16 ans
Un monde sauvage 2015	253	48	Six mois	Va entrer au lycée	12 à 16 ans
Be safe 2007	259	55	Une année	Va au collège	12 à 16 ans
L'attrape-rêves 2009	276	54	Deux ans	16 ans	12 à 16 ans

Les romans sont clairement écrits à destination des adolescents. Lorsque l'âge n'est pas indiqué dans l'histoire, le monde du collège y est malgré tout spécifiquement représenté. Le roman le plus court, *Mon petit cœur imbécile*, s'adresse à des lecteurs dès 9 ans. Les autres ouvrages de l'auteur, plus longs, visent un public plus âgé et le dernier

ouvrage, *Un monde sauvage*, s'inscrit dans cette lignée puisqu'il renferme 253 pages sur un plus grand format broché.

Les premiers chapitres sont bien souvent consacrés à la présentation du personnage sur plusieurs jours : ce dernier « ouvre un œil[1] » ou « entrouvre les paupières[2]. » D'autres précisions quant au jour peuvent rythmer le récit : « Le jour était levé depuis longtemps[3] » ou bien « J'ai l'habitude de rester seul à la maison le jeudi[4]. » Les héros se font connaître et chaque histoire commence par de brèves réflexions, de référence à un moment crucial. L'auteur fait ainsi jouer les ressorts de l'identification et la substance du récit va jusqu'à se confondre avec une vision juvénile réaliste.

Les treize personnages focalisateurs sont donc évidemment jeunes, à l'image du récepteur : de 9 ans pour Sisanda, qui va à l'école, à une quinzaine d'années. En effet, exceptés Saturne et Adriana, qui travaille après être allée à « l'école de la mission[5] », les autres adolescents vont au collège ou au lycée : Galshan, par exemple, « n'est plus une enfant[6] », mais plutôt « une fille d'une douzaine d'années[7] », Felitsa est dans la classe de « madame Sniejana, la seule et unique prof de la seule et unique classe de Slobodnié[8] » et ira ensuite « au lycée, faire des études[9]. »

Lorsque le personnage narrateur n'est pas scolarisé, il apparaît bien plus hasardeux d'identifier l'âge de l'adolescent. Toutefois, quelques indices sont soumis au lecteur et ce dernier peut être amené à effectuer différents calculs. Dans *Maestro* par exemple, il faudra attendre le chapitre 18 pour comprendre que Saturne est âgé de quatorze ans :

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Piège dans les Rocheuses, op. cit*., p. 17.
[2] *Id*., *Mon petit cœur imbécile, op. cit.,* p. 12.
[3] *Id*., *153 jours en hiver, op. cit.,* p. 27.
[4] *Id*., *L'oasis, op. cit.,* p. 49.
[5] *Id*., *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.,* p. 10.
[6] *Id*., *153 jours en hiver, op. cit*., p. 16.
[7] *Ibid*., p. 167.
[8] *Id*., *Un monde sauvage, op. cit*., p. 23.
[9] *Ibid*., p. 156.

> Je détestais le Mensajero. Il ne me rappelait que de mauvais souvenirs depuis que, trois ans plus tôt, il m'avait réveillé en pleine nuit. je venais d'avoir onze ans et Luzia n'était encore qu'une petite puce de quatre ans[1].

C'est d'ailleurs le travail des enfants, également abordé dans *Les yeux de Rose Andersen*, qui permet au lecteur de cerner l'âge de la jeune narratrice :

> Le hangar était encombré d'énormes cuves métalliques autour desquelles s'activaient des dizaines d'enfants avec des brosses, des éponges, des seaux… Filles ou garçons. Dix ou douze ans, pour la plupart, mais les plus jeunes n'avaient pas beaucoup plus de sept ou huit ans. J'étais de loin la plus âgée, mais « souple comme une liane », avait dit le père.[2]

Maestro met également en scène les enfants des rues qui travaillent pour survivre. Saturne, jeune héros cireur de chaussures, avoue portant savoir lire : « Je me débrouille. Avant, j'allais à l'école[3]. »

De la même façon, tous les romans du corpus présentent leur jeune personnage sur une durée relativement courte, le récit oscillant entre 15 jours et presque deux ans. Gustin ne reste auprès de son père que le temps des vacances et reprend l'avion « alors que le mois d'août n'en a plus que pour quelques jours[4]. » Dans *L'oasis*, l'emploi du temps d'Elmir est rythmé par les jours de collège et s'étend sur une saison, de « malgré l'hiver qui approche[5] » à « avec le début du printemps[6]. » Adriana mettra, quant à elle, plus d'une année pour franchir la frontière et trouver du travail. Avant le passage, elle évoque le feu d'artifice en l'honneur de la fête nationale des *ranjeros*, sans aucun doute un 4 juillet[7], puis, passé l'autre côté de la frontière, la date du 24 juin[8] et la « fin juillet[9] ».

Chez Xavier-Laurent Petit, les récits relèvent donc de cette unité temporelle. Le temps compressé garantit un accroissement de l'efficacité, en rendant l'action plus

---

[1] *Id.*, *Maestro, op. cit.*, p. 76.
[2] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.,* p. 53.
[3] *Id.*, *Maestro, op. cit.*, p. 35.
[4] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 165.
[5] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 36.
[6] *Ibid.*, p. 197.
[7] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.,* p. 62.
[8] *Ibid.*, p. 141.
[9] *Ibid.*, p. 147.

vraisemblable : le lecteur juvénile n'a pas affaire à des narrations de vie, mais à des périodes précises, qui cristallisent sur des événements charnières, à l'échelle des vies adolescentes.

Selon le sociologue Gilles Pronovost, le rapport au temps des adolescents est une quête et l'horizon temporel dans lequel se situe le jeune dépend étroitement de son expérience de vie. Le chercheur identifie volontiers une culture du temps présent, qui se traduit différemment, par un désir de liberté ou bien un repli sur soi :

> On a souvent retenu de la « culture jeune » cette idée de refuge dans l'immédiat, cette quête de jouissance dans l'instant. Pour un très grand nombre de jeunes, il est vrai que l'horizon est celui d'un temps court[1].

Bien sûr, certains adolescents parviennent à se situer dans un temps long, notamment en se construisant une représentation structurée autour de projets d'avenir. Mais il s'avère que plus la vision du monde est négative, voire douloureuse, moins il reste de place pour un accroissement de l'horizon temporel. Cette résistance à l'emprise du temps nous paraît significative de l'univers du lecteur adolescent, ce qui nous amène tout naturellement à penser que le temps compressé est ici une affaire de réception. Séduire le lecteur, miser sur la proximité et l'identification, encouragent aujourd'hui les auteurs à se plonger dans une temporalité adolescente.

Nous sommes donc face à un temps raconté plutôt réduit où l'alternance école/vacances accompagne les jeunes personnages scolarisés. Dans *Be safe*, les chapitres permettent aisément ce repérage dans le temps grâce au nom des mois inscrits : du mois de juillet (chapitre 1) au mois d'août de l'année d'après (chapitre 53), inscrivant le récit dans un semblant de journal intime…

Dans son « Introduction à l'analyse structurale du récit[2] », Roland Barthes évoque les fonctions, des unités de contenu. Selon lui, tout, dans le récit, est

---

[1] PRONOVOST Gilles, « Le rapport au temps des adolescents : une quête de soi par-delà les contraintes institutionnelles et familiales », *Informations sociales* 3/2009 (n° 153) , p. 22 à 28. http://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2009-3-page-22.htm

[2] BARTHES Roland, *Introduction à l'analyse du récit*, article paru originalement dans la revue *Communications* n°8 (1966) http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113

fonctionnel, car tout a un sens. Mais les épisodes pivots de l'histoire, indispensables à l'intelligibilité du récit, ont une fonction cardinale. Ce sont ces unités charnières que l'auteur prend le temps de développer. À partir de certains événements importants, le temps du récit ralentit donc sensiblement et les journées peuvent alors s'étendre sur plusieurs chapitres, mettant en avant les moments clés de chaque histoire : des passages dramatiques, des dialogues, véritables scènes où la durée du récit s'approche de celle de l'histoire.

Titres	Événements importants	Chapitres
Piège dans les Rocheuses *1999*	Gustin est agressé et retenu en otage	6, 7, 8, 9 et 10
Be safe *2007*	La 1ère journée : l'engagement du frère et les réactions de chacun	1, 2, 3, 4 et 5
L'attrape- rêves *2009*	Le jour de l'arrivée de Chems Le vol des explosifs, la fuite et l'arrestation	1, 2, 3, 4 et 5 45, 46 et 47
Les yeux de Rose Andersen *2003*	Le passage de la frontière	14, 15 et 16
Maestro *2005*	La rencontre avec le "Maestro" Le jour des émeutes	5, 6 et 7 30, 31, 32, 33 et 34
Itawapa *2013*	Le 7ème jour, le massacre Le 1er jour à Itawapa, début de l'enquête	5, 6 et 7 23, 24, 25, 26 et 27
L'oasis *1996*	La fugue d'Elmir	22, 23 et 24
Mon petit cœur imbécile *2009*	Le marathon	34, 35, 36, 37 et 38
Fils de guerre *1999*	Le jour où la famille doit s'exiler à la bergerie	21, 22 et 23
153 jours en hiver *2002*	Le dressage de l'aigle Le grand-père part abattre les loups	11, 12 et 13 25, 26, 27 et 28
Le col des Mille Larmes *2004*	Sur les traces du père disparu	22, 23, 24, 25 et 26
La route du Nord *2008*	Le 1er jour : Galshan fait le tour du campement et remarque la sécheresse	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8
Un monde sauvage *2015*	L'expédition scientifique pour approcher la tigresse	20, 21, 22 et 23

Nous pouvons remarquer que dans chacun des textes du corpus, les épisodes pivots de l'action sont ainsi organisés sur plusieurs chapitres. L'auteur y raconte en détail les événements tels qu'ils se sont passés : il décrit le décor, l'ambiance, fait parler les personnages, ce qui ralentit considérablement le rythme du récit. Parfois, c'est le contraire, le rythme s'accélère et l'auteur résume les autres événements de l'histoire, des actions plus secondaires.

En accordant de l'importance à certains événements de l'histoire, ou bien en les passant sous silence, l'auteur va créer des effets de rythme qui entretiendront l'intérêt du lecteur. Pour mesurer ces variations de rythme, Gérard Genette introduit la notion de vitesse :

> On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale [...] : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages[1].

Le point de référence, le « degré zéro[2] » serait la coïncidence entre le temps de l'histoire et celui du récit, état improbable sur lequel Genette écrit : « Le récit isochrone, notre hypothétique degré zéro de référence, serait donc ici un récit à vitesse égale, sans accélérations ni ralentissements, où le rapport durée d'histoire/longueur de récit resterait toujours constant[3]. »

Bien entendu, il n'en est rien. Tout récit comporte deux types de discours, les représentations d'actions ou d'événements (la narration) et les représentations d'objets ou de personnages (la description) :

> La narration s'attache à des actions ou des événements […], et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité […], semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace[4].

---

[1] GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 123.
[2] *Ibid*., p. 122.
[3] *Ibid*., p. 123.
[4] GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 59.

Les romans de Xavier-Laurent Petit reflètent cette dualité temporelle : ils comportent donc ces variations de rythme, entre les grandes articulations narratives qui s'installent sur plusieurs chapitres et quelques accélérations, ruptures temporelles et parfois même spatiales. Nous observons fréquemment un ralentissement du récit en début de roman, lors de la séquence d'ouverture par exemple, qui permet à l'auteur d'installer le suspense et le cadre de l'histoire, mais également en fin de roman, ralentissement qui une nouvelle fois, retarde le dénouement et accroit la tension narrative.

De fait, le rythme narratif satisfait deux pulsions juvéniles contradictoires : « une envie frénétique d'arriver en bout de course pour savoir[1] » et « le désir que l'histoire se poursuive indéfiniment[2]. »

Parmi les quatre formes fondamentales du mouvement narratif identifiées par Genette[3], certaines servent mieux l'attente juvénile du dénouement que d'autres. Et chez Xavier-Laurent Petit, deux procédés apparaissent comme de véritables manœuvres de retardement. Des pauses descriptives aux rôles explicatif ou symbolique (portraits, descriptions d'habillement, d'hébergement…) laissent deviner un ralentissement maximal sans toutefois arrêter le temps de l'histoire puisque le personnage observe, réfléchit, commente… Des scènes aussi, le plus souvent dialoguées, tendent à faire coïncider le temps du récit et celui de l'histoire, créant ainsi un incontestable effet de réel. « C'est à partir du dialogue que le personnage commence à exister, acquiert une véritable présence[4]. »

Roman à la construction originale, *Fils de guerre* présente une double narration articulée autour du témoignage fictif de Jozef, enfant soldat de douze ans. Le narrateur rencontre le jeune réfugié, alors soigné dans un camp, et retranscrit les conversations qu'il a eues avec lui. Cette histoire, dévoilée *a posteriori* à la façon d'un puzzle, repose sur l'alternance d'un récit écrit à la première personne (les enregistrements de Jozef qui

---

[1] OTTEVAERE-VAN PRAAG Ganna, *Le roman pour la jeunesse*, Berne, Peter Lang, 2000, p. 116.
[2] *Ibid*.
[3] GENETTE Gérard, *Figures III, op. cit.*, p. 129.
[4] OTTEVAERE-VAN PRAAG Ganna, *Le roman pour la jeunesse, op. cit*., p. 117.

emploie le passé) et d'un narrateur non identifié utilisant le présent. Chaque enregistrement relève donc du discours oral, alors que le chapitre suivant nous livre un récit plus littéraire venant combler les blancs de l'histoire racontée par le jeune garçon. La structure narrative se prête ainsi à la forme du témoignage, mêlant habilement souvenirs racontés et interventions du narrateur externe. Ce dernier s'affiche alors comme le garant du réel : en ayant recours à l'enregistrement, il accentue la véracité des propos tenus. Ce pacte d'écriture, tout en engendrant un effet de distanciation, entretient malgré tout l'illusion de réel et fait de Jozef un personnage focalisateur en tous points vraisemblable. Dans ce roman, la tension entre réalité et fiction nous semble par conséquent tout particulièrement perceptible. L'effet de fiction apparaît lié notamment à la façon dont le narrateur intervient dans la narration :

> L'histoire de Jozef est construite telle qu'il me l'a livrée : à la façon d'un puzzle. Certains passages sont de simples retranscriptions de ces enregistrements, mais à d'autres moments, les événements ne s'emboîtant plus, il m'a fallu inventer à partir du peu qu'il m'avait confié[1].

Alors que l'effet de réel vise l'adhésion du lecteur à la réalité du récit, cette intervention nous plonge dans l'univers de la fiction, d'où un certain paradoxe entre les mensonges du roman et les vérités qu'il transmet. Pourtant, il nous semble qu'assumer les artifices fictionnels du roman ne dissipe ni la vraisemblance du personnage, ni celle du récit. Bien au contraire, le témoignage de Jozef, même fictif, n'en est pas moins universel et bouleversant. Oscillant sur une double temporalité, *Fils de guerre* enchaîne rapidement les événements dans une progression violente et douloureuse : les enregistrements de Jozef s'étendent sur quatre mois (du 20 décembre 1995 au 24 avril 1996), alors que l'histoire s'étire sur les quatre saisons d'une année.

Pour finir, dans la plupart des romans du corpus, une ellipse entraîne une accélération maximale en fin de récit, transformant presque le dernier chapitre en épilogue. Ainsi, dans *L'oasis*, Elmir raconte sa vie à Timimoun dans une lettre à son

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Fils de guerre, op. cit.*, p. 12.

amie Naïa et Adriana revient au Mexique chercher sa petite sœur dans *Les yeux de Rose Andersen*. Parfois, le temps écoulé est précisément consigné, comme dans *L'attrape-rêves* où Louise revient dans la vallée avec son ami Chems qui a passé 30 mois en prison.

Chaque ellipse permet d'éclairer la place du narrateur par rapport à l'histoire qu'il raconte : nous sommes bien dans une narration ultérieure. Dans *Mon petit cœur imbécile,* Sisanda se réveille à l'hôpital après son opération du cœur, dans un épilogue qui fait largement écho à la scène inaugurale.

Mais au-delà de la position temporelle, c'est la fin de l'histoire qui est mise en avant et la quête du jeune héros se termine toujours par un retour à l'ordre qui rappelle le roman d'aventures : « le héros est devenu adulte et son regard sur le monde a changé[1]. » Le narrateur se rapproche du lecteur et cet effet de rapprochement dû à la voix renforce ainsi une fois encore l'entremêlement entre fiction et autobiographie.

L'observation de l'unité temps dans le corpus fait apparaître la prédominance de la courte durée. Les romans de Xavier-Laurent Petit s'inscriraient donc plutôt dans cette vague de romans pour adolescents qui, en privilégiant la proximité, vont réduire le décalage entre le temps de la narration et le temps de l'action.

Espace limité

En créant un roman, l'auteur se donne un cadre pour l'action. De nombreuses fictions pour la jeunesse prennent pour environnement l'univers familier du jeune protagoniste. L'espace narratif est donc réduit à une unité de lieu, tout comme « le temps de l'action s'inscrit bien au sein d'unités significatives pour le lecteur, comme l'année scolaire ou les vacances d'été[2]. »

Notre rapport à l'espace a considérablement changé. Dans leur étude comparative *De la guerre des boutons à Harry Potter*, Jean-Marie Gauthier et Roger

[1] LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 40.
[2] DELBRASSINE Daniel, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématique et réception*, *op. cit.*, p. 249.

Moukalou insistent sur ce changement d'environnement : « nous nous sommes rendus compte que les adultes d'aujourd'hui autorisaient beaucoup moins leurs enfants à s'éloigner de la maison familiale et à investir des espaces désertés[1]. » Les territoires à explorer se restreignent donc : modes d'habitation plus urbains, perte du rapport quotidien au corps, cohabitation de plus en plus longue avec les parents, apparition du téléphone portable… « L'espace externe, n'étant plus exploré à l'aide du corps, a tendance à se réduire, à n'être plus qu'une représentation[2] ».

Les jeunes héros des romans de Xavier-Laurent Petit ne font pas exception à la règle en début d'ouvrage puisqu'ils sont tous décrits pour commencer au sein de la sphère familiale et fréquemment dans l'univers scolaire immédiat :

Titres	Sphère familiale/univers scolaire
Piège dans les Rocheuses *1999*	La mère que l'on quitte pour rejoindre le père, les vacances
Be safe *2007*	Les parents, le frère qui s'en va, les amis, le lycée
L'attrape- rêves *2009*	Le père, l'absence de la mère, les amis, le lycée
Les yeux de Rose Andersen *2003*	Le grand-père et l'école de la mission, les parents, le frère et la petite sœur
Maestro *2005*	La petite sœur, l'absence des parents, l'école de musique
Itawapa *2013*	Le grand-père, la mère disparue, le père inconnu, les amis, la pension
L'oasis *1996*	Le père, la mère, le collège et les amis
Mon petit cœur imbécile *2009*	La mère, le père absent, la grand-mère, l'oncle, l'école
Fils de guerre *1999*	La mère, le père enrôlé, le grand frère, la petite sœur, les copains, l'école
153 jours en hiver *2002*	Les parents que l'on quitte pour rejoindre le grand-père, le collège
Le col des Mille Larmes *2004*	La mère, le père disparu, la petite sœur, le grand-père, le collège

[1] GAUTHIER Jean-Marie et MOUKALOU Roger, *De la guerre des boutons à Harry Potter, Un siècle d'évolution de l'espace-temps des adolescents, op. cit.*, p. 12.
[2] *Ibid.*, p. 161.

La route du Nord *2008*	Les parents, le grand-père que l'on retrouve chaque été
Un monde sauvage *2015*	Les parents, le petit frère, les amis, l'école

L'espace apparaît donc limité à un univers proche et sécurisant. Pourtant, la volonté de l'auteur sera d'arracher chaque personnage au monde qui était le sien. Nous retrouvons ici un *topos* de la littérature de voyage : le héros, parvenu à un carrefour de son existence, doit partir… « Partir, c'est aussi comme le découvrit la psychanalyse, tuer le père et pas toujours de façon symbolique[1]. »

Ainsi, nous pouvons remarquer dans ces récits, soit l'absence du père (celui d'Adriana ne réussit pas à passer la frontière, celui de Galshan est sur les routes, celui de Sisanda travaille très loin), soit la réaction du jeune protagoniste qui s'oppose à son père (Elmir fugue, le père de Gustin s'enfuit, Louise quitte la maison).

Le départ prend un sens particulièrement symbolique avec le traitement du thème du marathon dans *Mon petit cœur imbécile* ; la course devient très vite une course contre la mort, ou plutôt pour la vie, et Sisanda prend bien un nouveau départ après son opération.

De façon générale, les romans traduisent tous un déplacement, sous trois formes principales :

- Un aller-retour, comme dans *Piège dans les Rocheuses*, *Itawapa* ou *153 jours en hiver*, puisque le jeune personnage revient chez lui au terme du voyage
- Un aller simple, comme dans *Les yeux de Rose Andersen* ou *L'oasis*, dans lesquels les personnages s'exilent et quittent leur monde d'origine
- Une exploration d'un espace naturel et sauvage à proximité, comme dans *Un monde sauvage* (Felitsa accompagne sa mère en forêt, à « l'école de la taïga[2] ») ou

[1] THALER Danielle et JEAN-BART Alain, *Les Enjeux du roman pour adolescents*, *op. cit*., p. 286.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage, op. cit.,* p. 29.

L'attrape-rêves (Louise accompagne Chems qui « avait exploré de fond en comble tout ce coin de vallée[1]. »)

Dans certains romans, le départ est consécutif à l'absence d'un être cher : ainsi, Talia part à la recherche de sa mère dans *Itawapa*, et Galshan fait de même pour retrouver son père dans *Le col des Mille Larmes*.

Deux des romans de notre corpus mettent également en scène un déplacement par procuration. Il s'agit, dans les deux cas, d'un être cher qui quitte la sphère familiale : le frère d'Oskar[2] s'engage pour l'armée et partira en Iraq, la mère de Sisanda[3] quitte le village pour courir un marathon. Dans ces deux romans, le personnage focalisateur suivra ce voyage de loin et recueillera images et impressions par des courriels, des lettres ou la télévision.

Malgré tout, nous constatons que l'espace géographique dédié au personnage va souvent en s'agrandissant, toujours porté par les descriptions de l'auteur, et l'espace se construit alors, à l'image de cette vie adolescente qui accède à l'âge adulte. Si les déplacements s'articulent tout d'abord entre la maison et le collège, le jeune Elmir finit par regagner le sud algérien et découvre l'oasis de Timimoun :

> Une heure plus tard, nous entrons dans une petite ville hérissée de maisonnettes, de ruelles et de terrasses. En contrebas, des milliers de palmiers agitent doucement leurs feuilles au milieu des jardins minuscules de l'oasis. Plus loin le désert reprend ses droits[4].

La découverte d'un espace différent vient donc bousculer la dimension spatiale d'origine. Adriana quitte le bidonville, réussit à passer la frontière et rejoint le pays des *ranjeros* : « De part et d'autre, la route était maintenant bordée de maisons. De vraies maisons, pas des cahutes de tôle et de carton, comme à Calamocarro. Des maisons de béton, de brique et de bois[5]… » Les vastes horizons ouverts par l'auteur s'opposent

---

[1] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.,* p. 59.
[2] *Id.*, *Be safe, op. cit*.
[3] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit*.
[4] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 201.
[5] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.,* p. 114.

très rapidement au premier récit statique piétinant entre la maison et le collège. Ainsi, Galshan passe de son appartement réduit au campement de son grand-père après 10 heures de route, puis explore l'espace qui l'entoure : « des centaines de moutons se pressaient sur un immense plateau encerclé de montagnes[1]. » Gustin traverse l'Atlantique et les États-Unis pour rencontrer son père et un mode de vie surprenant qui lui fera dire :

> J'ai une rapide pensée pour les copains restés en France, dans une colonie à faire du bête VTT… Moi, c'est autre chose, quand même : le Wyoming, les écrevisses, les chevaux et mon Indien de père[2].

Très vite donc, dans un évident contraste, le récit n'évolue plus au sein d'un espace fermé. La recherche d'un parent apparaît distinctement comme un dispositif récurent d'éloignement du cadre familier. Vitalia rejoindra ainsi le royaume de sa mère, « le domaine d'une poignée d'indiens arredios[3] » : « À près de 1500 kilomètres de Leopoldina, Itawapa ne figurait sur aucune carte[4]. » Les romans de Xavier-Laurent Petit donnent par conséquent à lire un lieu différent que le personnage focalisateur arpente et appréhende au fil des pages.

Dans la transcription de l'espace, différentes classes grammaticales sont en jeu mais le déplacement reste principalement porté par les verbes du texte. Les travaux linguistiques sur les verbes de déplacement, présentés notamment par Andrée Borillo, définissent les verbes de déplacement comme décrivant « les phases d'un changement spatio-temporel que subit la cible[5]. » Le verbe de déplacement désigne aussi bien un changement de lieu qu'un changement d'emplacement. Ainsi, pour décrire cette relation entre les éléments d'une situation spatiale, Andrée Borillo emploie les termes de cible (l'entité à localiser) et de site (l'entité de référence). « Ces verbes sont utilisés dans le cas où la cible est susceptible de se mouvoir par elle-même, capacité qu'ont

---

[1] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 44.
[2] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.,* p. 26.
[3] *Id.*, *Itawapa, op. cit.*, p. 49.
[4] *Ibid.*, p. 48.
[5] BORILLO Andrée, *L'espace et son expression en français*, Gap Paris, Ophrys, 1998, p. 131.

habituellement les êtres humains et les animaux du fait de leur volonté[1]. » Cette chercheuse propose une classification d'ordre sémantique, tenant à la polarité aspectuelle du verbe. Par conséquent, nous pouvons distinguer dans les textes du corpus :

- les verbes initiaux (*partir, s'enfuir, sortir, déserter, abandonner, s'échapper, s'éloigner, quitter…*) : « l'emplacement du site est l'endroit à partir duquel la cible se déplace ou est déplacée[2] »

- les verbes finaux (*arriver, atteindre, atterrir, entrer, regagner, rejoindre…*) : « l'emplacement du site représente la destination vers laquelle la cible se déplace ou est déplacée, et où elle est censée se trouver une fois le déplacement effectué[3] »

- les verbes médians (*circuler, flâner, se déplacer, traverser, parcourir, galoper, explorer, arpenter, rouler, sillonner, gravir, passer…*) : « la zone du site représente le lieu parcouru ou traversé par la cible durant son déplacement[4]. »

Un certain nombre de verbes s'opposent par leur polarité finale ou initiale : *arriver / partir, entrer / sortir, venir / s'en aller, atterrir / décoller, emménager / déménager, immigrer / émigrer, avancer / reculer, s'approcher / s'éloigner, devancer / suivre…* En définitive, les verbes à polarité médiane apparaissent moins comme des verbes de déplacement mais comme des « verbes de manière de déplacement. Si les verbes *marcher, courir, ramper*... entraînent un déplacement, il reste de toute façon à l'arrière-plan, la fonction essentielle de ces verbes étant de nous apprendre la manière dont le mouvement s'effectue[5]. »

La localisation spatiale et la description des déplacements font donc partie intégrante de la narrativité, au même titre que la dimension temporelle.

---

[1] *Ibid*., p. 132.
[2] *Ibid.,* p. 133.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid.*
[5] VANDELOISE Claude, "La préposition à et le principe d'anticipation" *in L'expression du mouvement*, Langue française n°76, 1987, p. 85 http://www.persee.fr/issue/lfr_0023-8368_1987_num_76_1

L'espace dévolu à chaque protagoniste, limité en début de récit, va par conséquent évoluer et devenir un cadre différent, le cadre d'une expérience de voyage. L'auteur intègre parfaitement la notion de mobilité dans ses récits pour en faire des romans tournés vers le monde extérieur : des romans centrifuges où les personnages sont des arpenteurs. Il y met en valeur des décors différents et des lieux étrangers où se déroulent les aventures des jeunes héros.

2-b- Transformer la durée

« Quoiqu'il nous apparaisse sous la forme d'un objet fixe, le texte présente toujours les traces du temps auquel a été soumis l'auteur et dans lequel évoluent les personnages[1]. »

La dualité temporelle évoquée par Gérard Genette met en lumière le décalage entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Ce décalage peut se manifester à différents niveaux : ordre, durée et fréquence.

Le récit (diégésis) n'est pas la stricte reproduction (mimésis) de la réalité. Il possède un temps propre. En optant pour un personnage narrateur et en privilégiant les scènes, Xavier-Laurent Petit semble favoriser une narration simultanée la plupart du temps conduite au présent. En effet, dans les treize romans du corpus, le temps de la narration et celui de l'action deviennent pratiquement synchrones ou plutôt donnent l'illusion de l'être.

Le temps de la narration

« La principale détermination temporelle de l'instance narrative est évidemment sa position relative par rapport à l'histoire[2]. » Gérard Genette identifie

[1] MILLY Jean, *Poétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2008, (2ème édition), p. 123.
[2] GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 228.

différents types de narration[1] parmi lesquels la narration ultérieure, très fréquente, où le récit est au passé, avec un regard rétrospectif.

Sur l'ensemble du corpus, Xavier-Laurent Petit a choisi d'écrire une grande partie de ses récits au passé : la trilogie mongole (*153 jours en hiver, Le col des Mille Larmes, La route du Nord*), *Be safe, L'attrape-rêves, Maestro, Les yeux de Rose Andersen, Itawapa,* et *Un monde sauvage*. Imparfait et passé composé articulent habilement l'ensemble de ces textes. Pour ces neuf romans, la narration est donc ultérieure, car « elle rapporte des événements après qu'ils ont eu lieu[2]. »

Pourtant, notamment à l'aide de très nombreux dialogues, l'auteur parvient à présenter une succession d'instants racontés aussitôt qu'ils sont vécus. Ces dialogues, exprimés au présent, interrompent le récit à l'imparfait et font croire au lecteur que l'histoire est vécue au moment même.

Dans *Les yeux de Rose Andersen*, la règle du « je » donne aux romans une fausse allure autobiographique et tente par un style direct abondant d'abroger la distance qui sépare les trois temps du pacte de lecture. Il semblerait qu'il y ait alors transformation de cette durée sans laquelle il ne peut y avoir de récit. Le temps de l'action coïnciderait presque avec le temps de la narration et celui de la lecture :

> Le bout de sa cigarette brillait dans l'obscurité.
> - C'est à peine si on peut imaginer tout ça, nous autres !
> - Tu y es déjà allé ?
> - Ouaip… Une fois.
> - Alors t'as vu les toits en or ?
> - Non. Je ne suis pas allée assez loin. J'avais à peine passé la frontière que leurs policiers m'ont pris et ramené ici.
> - T'avais pas le droit d'y aller ?
> - Ouaip… Pas le droit… Et puis j'ai pas une tête de riche.
> - C'est quoi une tête de riche ?

[1] *Ibid.*, p. 229, 230 et 231.
[2] JOUVE Vincent, *Poétique du roman, op. cit.*, p. 43.

> - Une fois, à Tijuales, j'ai vu une femme rousse comme de l'or, une ranjera, avec une peau si blanche et si fine qu'on aurait dit la sainte Vierge en personne. Tout le monde se taisait à son passage, les hommes comme les femmes. Ses yeux étaient verts… Verts comme des dollars !
> - Comme des dollars, répétait Guillermo, les pupilles écarquillées.
> Moi, je ne disais pas un mot. J'essayais juste d'imaginer la femme aux yeux verts. Avec des yeux pareils, il devait suffire de regarder le monde pour le transformer en or[1].

Nous sommes ici face à une scène qui donne l'illusion d'une coïncidence parfaite entre le temps qu'on met à lire l'ensemble du passage et le temps qu'il met à se dérouler.

Tout au long du roman, le personnage narrateur entre en confidence, nous livre ses sentiments et le lecteur devient alors témoin de ses aventures. Finalement, alors que rejeter l'action dans le passé favoriserait un recul critique, à aucun moment le personnage focalisateur n'est en mesure de prendre de la distance par rapport aux événements de l'histoire.

Les seules réflexions des personnages proviennent de l'instant présent, comme dans cet extrait de *153 jours en hiver*, alors que Galshan compte plus de vingt jours passés chez son grand-père :

> Elle aurait été incapable de dire si c'était court ou très long. Par rapport aux cent cinquante-trois jours, c'était presque rien, et pourtant, elle avait l'impression d'être ici depuis une éternité. Comme si elle y était née[2]...

Itawapa est un des romans du corpus qui présente une temporalité particulière portée par une double focalisation. La première partie, racontée par un narrateur extra-diégétique se déroule en 1974. Le second récit, mené à la première personne par le personnage adolescent (Vitalia), se situe trente-six ans après, en 2010. Ces deux narrations ultérieures, présentées l'une à la suite de l'autre, sont pourtant liées et

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit*., p. 12 et 13.
[2] *Id*., *153 jours en hiver, op. cit*., p. 47.

s'articulent jusqu'à résoudre la disparition de la mère de Talia. Les deux récits, écrits au passé, se font écho pour reconstituer l'ascendance de l'héroïne. La jeune narratrice mène ainsi l'enquête sur ses origines et finira par découvrir ce que le lecteur sait déjà. En présentant la première partie qui laisse peu de doute sur la solution du mystère, Xavier-Laurent Petit délaisse le suspense au profit d'une certaine dramatisation.

Pour finir, trois romans du corpus seulement sont écrits au présent (*Piège dans les Rocheuses*, *L'oasis* et *Mon petit cœur imbécile*), ce qui renforce considérablement le lien entre le narrateur personnage et le lecteur et fait de ces textes écrits à la première personne une forme de littérature intime véritablement proche. Le présent du personnage est le présent du narrateur et donne parfaitement l'illusion d'être le présent du lecteur. Ce dernier devient alors contemporain de Sisanda :

> Dans ma bouche, c'est tout amer. Le goût du médicament d'Apollinaire. J'essaye de me rappeler ce qui est arrivé. J'écoute encore… La voix rocailleuse de grand-mère Thabang est toute proche. Si je l'entends, c'est que je suis vivante, non ?... Je n'en suis pas très sûre[1].

Dans ces trois romans, l'utilisation du présent permet également de refléter les habitudes des personnages et d'aborder certaines généralités : « L'hôpital est à six heures de route[2] », « J'ai l'habitude de rester seul à la maison le jeudi[3] », « Le soleil illumine une dernière fois les sommets et plonge derrière les montagnes[4] » …

Mais en faisant du présent son principal temps de narration, l'écrivain met surtout en avant sa valeur essentielle qui est d'exprimer des faits actuels et de donner l'impression que tout se déroule sous les yeux du lecteur. Nous sommes donc face à une narration simultanée, conduite au présent, où le temps de l'histoire racontée paraît correspondre à celui de la narration. Ce choix narratif offre une certaine dramatisation au récit, tout en entretenant la focalisation : le personnage raconte les événements qu'il est en train de vivre.

---

[1] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.,* p. 80.
[2] *Ibid.*, p. 16.
[3] *Id.* , *L'oasis, op. cit.*, p. 49.
[4] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 30.

Fils de guerre est le seul roman qui alterne la narration au passé (témoignages de Jozef lors des enregistrements) et la narration au présent (récit du narrateur à qui Jozef confie son histoire). Nous sommes ici face à une narration intercalée où plusieurs actes narratifs sont insérés entre les événements. Ce type complexe de narration allie finalement la narration ultérieure et la narration simultanée. Le lecteur navigue entre les souvenirs racontés par Jozef d'une part et le récit porté par un narrateur d'autre part, ce dernier nous plongeant en plein cœur de l'histoire. Cette articulation habile permet, à la façon d'un reportage, de combiner étroitement témoignages et observations. L'effet de réalité est saisissant.

Au sein de tous ces récits pourtant, qu'ils soient écrits au passé ou au présent, la mémoire et l'attente constituent, dans chacun des treize romans, deux modalités au temps de l'action. En racontant donc, chaque narrateur donne une existence au passé et au futur.

La distribution des éléments chronologiques

Le récit raconte une histoire, mais celle-ci est composée d'une suite d'événements qui ne sont pas forcément énumérés dans leur ordre.

> Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect[1].

L'écrivain pourrait ainsi faire coïncider l'ordre des événements racontés et l'ordre de leur présentation dans l'histoire. Mais ce n'est pas le cas : la majorité des récits ne respectent pas l'ordre chronologique. Chez Xavier-Laurent Petit, la narration ne se déroule pas au même rythme que le temps de l'histoire. « En effet, le temps

[1] GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1972, p. 78 et 79.

poursuit une progression immuable que le récit ne respecte pas nécessairement, qu'il bouleverse au contraire presque toujours à son gré[1]. »

Le maintien en éveil du jeune lecteur repose essentiellement sur cette progression narrative : l'auteur peut revenir sur des faits antérieurs ou bien anticiper ceux à venir. De façon générale, le lecteur est progressivement mis au courant de la situation des personnages. Parallèlement, des descriptions (pauses) et des dialogues (scènes) ralentissent la progression de l'action et apparaissent comme de véritables stratégies de retardement. Dans son étude des anachronies, Gérard Genette analyse ces retours sur les événements passés : les analepses « ne risquent à aucun moment d'interférer avec le récit premier, qu'elles ont seulement pour fonction de compléter en éclairant le lecteur sur tel ou tel antécédent[2]. » Ces renvois servent le plus souvent à expliquer la situation présente ou à justifier la réaction d'un personnage. La plupart des analepses rencontrées dans les textes du corpus sont externes : les événements passés racontés précèdent le point de départ de l'histoire proprement dit. Elles sont également partielles : chaque retour en arrière s'achève en ellipse, les événements passés racontés ne rejoignant pas le récit premier.

Xavier-Laurent Petit a fondé les romans du corpus en partie sur la vie intérieure de chaque héros. La formation d'une pensée personnelle et d'une conscience va donc tout naturellement impliquer quelques retours en arrière.

Ainsi, des analepses renseignent le lecteur au sein de la plupart des romans :

Titres	Analepses
Piège dans les Rocheuses *(Etats-Unis)* *1999*	- Le père de Gustin évoque son enfance et la guerre du Vietnam (p. 68 et 67) - L'oncle raconte la guerre du Vietnam (p. 95 à 99) - Gustin découvre des coupures de journaux qui le ramènent en 1973, 1974 et 1976 (p. 109) - L'oncle explique ce qui s'est passé au tribunal militaire (p. 117 à 121) - Le père évoque les années passées en France (p. 166 et 167)
Be safe *(Etats-Unis)* *2007*	- L'accident qui a broyé la jambe du père (p. 27) - Le passé militaire du père au Vietnam (p. 65) - Evocation de Steve, l'oncle des garçons, et de sa mort (p. 203 et 204)
L'attrape- rêves	- Louise évoque la visite de son professeur pour convaincre son père de la laisser faire des études (p. 12 et 13)

[1] OTTEVAERE-VAN PRAAG Ganna, *Le roman pour la jeunesse*, *op. cit*., p. 115.
[2] GENETTE Gérard, *Figures III*, *op. cit*., p. 91.

(Etats-Unis) *2009*	- Louise revient sur le départ de sa mère (p. 44)
Les yeux de Rose Andersen *(Mexique)* *2003*	- Adriana évoque son grand-père et son ancienne vie dès *l'incipit*
Maestro *(Bolivie)* *2005*	- Saturne évoque ses parents à Llallagua (p. 39) - La grève et l'accident qui a coûté la vie à son père (p. 79) - Le Maestro se confie sur sa jeunesse et son amitié avec le président actuel (p. 160)
Itawapa *(Brésil)* *2013*	- Vitalia parle de son père qu'elle n'a jamais connu (p. 23) - Le grand-père commence à évoquer un passé honteux (p. 146) - Retour sur l'année 1974 (p. 193)
L'oasis *(Algérie)* *1996*	- Elmir raconte comment la boutique de Nourrédia devient leur repaire (p. 14) - Evocation de la guerre d'indépendance (p. 24) - Elmir explique combien la mère de Naïa est coquette et à quel point cela lui a déjà joué des tours (p. 32)
Mon petit cœur imbécile *(Kenya)* *2009*	- Sisanda raconte sa naissance dans le chapitre 4 et l'origine de sa maladie - Sisanda évoque la rentrée des classes et la nouvelle maîtresse (p. 32 et 33) - Evocation du marathon de l'an passé (p. 37) grâce au vieux journal
Fils de guerre *(Ex-Yougoslavie)* *1999*	Pas d'analepses. Tout le roman est construit autour de 2 temporalités.
153 jours en hiver *(Mongolie)* *2002*	- Le narrateur évoque la rencontre entre les parents de Galshan (p. 21) - Le grand-père raconte le dressage de son premier aigle (p. 59)
Le col des Mille Larmes *(Mongolie)* *2004*	- Le grand-père se rappelle que sa petite fille lui a sauvé la vie (p. 44) - Uugan évoque sa mauvaise expérience du collège et comment il a été secouru par le grand-père de Galshan (p. 94 et 95) - Le père raconte son aventure avec les hommes sauvages (p. 172 à 174)
La route du Nord *(Mongolie)* *2008*	- Galshan pense à l'aigle qu'elle a dressé (p. 7 et 8) - Elle retrouve Uugan et se rappelle comment il a été recueilli par son grand-père (p. 34) - Retour sur l'accident du père (p. 49)
Un monde sauvage *(Russie)* *2015*	- Retour sur le petit frère et sa "différence" (p. 50) -Madame Sniejana parle de la mort de son mari et évoque les camps (p. 62, 63 et 64) - Le professeur évoque sa propre condamnation il y a 43 ans (p. 157 et 158)

Souvent à la suite d'un événement déclencheur, apparemment banal, le personnage narrateur réactive sa mémoire et nous livre son souvenir comme une pièce de puzzle. Il est important de noter que le déroulement chronologique de chaque roman du corpus est perturbé plusieurs fois et que nous y retrouvons ce même procédé qui consiste, par le biais de la mémoire, à introduire du passé dans les scènes de

dialogues. Les événements racontés ainsi sous forme de souvenirs ou d'explications historiques jalonnent le récit et en perturbent la chronologie.

Pourtant, à la différence des autres romans, qui concentrent principalement les souvenirs sur le personnage principal, *Piège dans les Rocheuses* renferme de véritables retours en arrière reposant sur les personnages adultes du récit : le père et l'oncle de Gustin. Nous pensons que cela renforce l'impression didactique d'ensemble : l'auteur souhaite avant tout parler de la guerre du Vietnam, de ses terribles séquelles et donner au lecteur quelques clefs culturelles pour bien appréhender son récit. Nous retrouvons ce procédé dans *Be safe* qui insère dans son histoire cette même évocation de la guerre du Vietnam (vécue par le père) ainsi que dans *Un monde sauvage* qui évoque les camps de prisonniers en Sibérie.

Dans ces trois romans, la place des documents d'archives (photographie, coupures de journaux, extraits du procès) apparaît primordiale et s'inscrit dans la lignée d'une véritable enquête.

Au sein de la trilogie mongole (*153 jours en hiver, Le col des Mille Larmes* et *La route du Nord*), un certain nombre d'analepses reprennent des éléments des épisodes antérieurs. Des notes de bas de page renvoient ainsi aux romans précédents et semblent encourager le jeune lecteur à poursuivre la découverte des aventures du personnage focalisateur. Ainsi, la quatrième de couverture du dernier roman, *La route du Nord*, reprend cette résonance : « Retrouvez Galshan dans *153 jours en hiver* et *Le col des Mille Larmes*. »

Enfin, *Les yeux de Rose Andersen* présente lui aussi une construction originale reposant sur un système d'échos qui ponctuent le récit et rythment la chronologie à la façon d'un tourbillon de vie et d'une succession de hasards qui accompagnent Adriana vers des temps meilleurs. La scène de la séquence d'ouverture est réactivée un peu plus tard : « Tu te souviens, quand Grand-pa nous emmenait sur la *mesa*[1] ? ... » De la même façon, le feu d'artifice, admiré dans cette deuxième scène, est rappelé beaucoup

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit*., p. 61.

plus loin : « Le souvenir de cet autre feu d'artifice qu'on avait regardé, un soir, avec Guillermo est remonté comme une bulle à la surface de l'eau[1]. » La construction narrative s'appuie régulièrement sur la reprise des événements, imprégnant le récit d'un concept de cycle et de continuité. La dette de 4000 dollars[2] qu'Adriana doit rembourser une fois arrivée aux États-Unis fait directement écho aux 1000 dollars[3] nécessaires pour passer la frontière, et l'idée de chance intervient par deux fois, pour le passage de la frontière puis lorsqu'Adriana voudrait que son frère arrête la drogue :

> Ils veulent tous arrêter ! Tous ! Mais heureusement pour moi, il n'y en a pas deux sur cent qui réussissent.
>
> "Pas deux sur cent"… Exactement les mêmes mots que Mama Yosefa avait employés lorsque le père lui avait parlé de son projet de passer la frontière.
>
> Mais moi, j'avais réussi[4].

Seul le roman *Fils de guerre* ne renferme aucune analepse. Cette spécificité peut s'expliquer par la manière dont le thème de la guerre est accentué à travers un éclatement du temps et des éléments chronologiques. En observant les dates des enregistrements de Jozef, qui ne sont pas livrés chronologiquement, nous remarquons que l'auteur privilégie le désordre et le chaos dans le témoignage même du jeune garçon : chapitre 2 (9 mars[5]) - chapitre 4 (15 février[6]) - chapitre 7 (28 décembre[7]) - chapitre 9 (7 avril[8])… Le premier enregistrement, daté du 20 décembre, où Jozef raconte l'exil de sa famille qui quitte le village pour la montagne, est retranscrit au chapitre 21 :

> Depuis plusieurs jours, Jozef s'intéresse de près au magnétophone que je porte en bandoulière. Je lui ai expliqué comment ça fonctionnait et il a déjà eu l'occasion d'écouter les voix d'autres personnes que j'ai interrogées. Mais aujourd'hui, pour la

---

[1] *Ibid.*, p. 147.
[2] *Ibid.*, p. 128.
[3] *Ibid.*, p. 49.
[4] *Ibid.*, p. 166.
[5] *Id.*, *Fils de guerre, op. cit.*, p. 13.
[6] *Ibid.*, p. 17.
[7] *Ibid.*, p. 29.
[8] *Ibid.*, p. 37.

première fois, il me lance sa petite phrase : « Si ça t'intéresse, tu sais, tu peux appuyer sur la touche de ton appareil[1]… »

Pas de retour en arrière donc, les enregistrements du jeune héros transmettent des événements qui ont été remis en ordre par le narrateur. La chronologie de l'histoire réapparaît donc ainsi respectée au sein d'un cadre spatio-temporel rigoureux.

Les prolepses, plus rares, se rencontrent davantage dans les récits autobiographiques : « l'anticipation, ou prolepse temporelle, est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse[2]. » Si les analepses détiennent une fonction explicative, les prolepses possèdent plutôt une fonction d'annonce et font ainsi peser un certain poids destinal sur le récit. Une nouvelle fois, c'est la construction d'une pensée personnelle qui va permettre cette anticipation :

> Le récit « à la première personne » se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle[3].

153 jours en hiver, par exemple, contient un déroulement perturbé par une échappée dans un futur prospectif. Il s'agit de la prédiction du grand-père de Galshan incluse dans la conversation avec l'inspecteur du district :

> - Alors, c'est un signe qui ne trompe pas. Dans quelques heures, le Djout va s'abattre sur la région. Le vent du nord qui va se lever sera terrible. Il fera encore plus froid qu'aujourd'hui, plus froid peut-être que tu n'as jamais connu depuis ta naissance ! Ni toi ni moi, ni ton commissaire principal n'auront envie de se risquer sur les pistes par un temps pareil[4].

Cette projection dans le futur permet bien évidemment d'amplifier la solennité de l'instant et la mise en intrigue. Une telle scène renforce l'aspect dramatique et spectaculaire des chapitres suivants. Nous relevons ce même procédé dans *Un monde*

---

[1] *Id.*, *Fils de guerre, op. cit.*, p. 74.
[2] GENETTE Gérard, *Figures III*, *op. cit.*, p. 105.
[3] *Ibid.*, p. 106.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *153 jours en hiver, op. cit.,* p. 94.

sauvage, alors que Felitsa semble dévoiler un événement à venir. Cette clairvoyance permet au lecteur d'entrevoir les dangers qui pourraient surgir. L'auteur s'appuie alors sur l'anxiété et la peur pour introduire le suspense :

> Quelques mois plus tard, quand l'accident est arrivé, tout le monde s'en est souvenu. Les choses se seraient-elles passées autrement si Grigor n'avait pas tant bu ce soir-là[1] ?

L'anticipation du dénouement, dans cet exemple, oriente la temporalité du récit sans effacer toutefois l'incertitude initiale. L'écrivain entretient ainsi une attente tournée vers une réponse attendue tout au long de l'intrigue. Raphaël Baroni évoque précisément ce « couple formé par l'incertitude et l'anticipation dont dépend fondamentalement la tension narrative[2]. »

Face à un ralentissement du rythme de la narration pour mettre en valeur une scène essentielle, l'auteur se donne également les moyens d'éluder les instants insignifiants par des ellipses. Ces dernières correspondent « à une durée d'histoire que le récit passe sous silence[3]. »

Si l'on excepte les grandes ellipses en fin de récit pour chacun des romans, il arrive que la progression narrative s'accélère : « Je ne suis retourné au collège que deux jours après[4] », « Ça devait faire six ou sept semaines qu'on travaillait au fond des cuves[5], » « Depuis plusieurs jours, le ciel était trop gris, trop bas et trop froid pour voler[6] » … Les changements climatiques constituent les principaux indices du passage du temps tout en accentuant l'effet de réel. Le temps narratif s'écoule au rythme des saisons qui parfois se succèdent rondement.

Dans cinq romans du corpus, nous pouvons conclure en mettant en avant une dernière spécificité : la forte présence du temps compté. Sous le signe des jours qui passent, le jeu temporel créé par l'auteur apparaît comme implacable. Ainsi, dans ces

---

[1] *Id.*, *Un monde sauvage*, *op. cit.*, p. 28.
[2] BARONI Raphaël, *La tension narrative, op. cit.*, p. 238.
[3] JOUVE Vincent, *La poétique du roman, op. cit.,* p. 46.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis, op. cit.,* p. 120.
[5] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 64.
[6] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.,* p. 155.

romans, le décompte du temps passé ou à venir tient le lecteur en haleine. Dans *Les yeux de Rose Andersen*, le père de l'héroïne compte la somme d'argent destinée au passage : 657 jours[1] de travail seront encore nécessaires pour arriver aux mille dollars. Chaque soir, Galshan coche une journée de plus dans son carnet jusqu'aux 153 jours qu'elle devra passer chez son grand-père. Sisanda compte elle aussi les jours de sa vie fragile : de 3417 jours au début du livre à 3464 jours au moment du marathon. L'histoire est constamment portée par le temps déjà écoulé (le nombre de jours qu'elle est parvenue à vivre) ou le temps qui reste avant l'épreuve, transformant le récit en véritable course d'endurance : « Trois mille quatre cent soixante-quatre jours que mon cœur bat et zéro jour avant le marathon[2]. » Ce compte à rebours particulièrement efficace ponctue la lecture et participe activement à la mise en intrigue.

En insistant sur l'écoulement du temps, l'auteur introduit une dimension rythmique, une ponctuation qui souligne l'attente. Cette spécificité inscrit le roman dans un projet faussement autobiographique. Xavier-Laurent Petit emprunte fréquemment certaines caractéristiques à l'écriture de soi et développe ainsi une sorte d'enquête sur le temps individuel du personnage. Dans *Be safe*, en installant le nom des mois en titre de chapitre, et en intercalant des lettres écrites par le frère aîné, l'auteur construit une fiction qui mimétise le journal intime. Les lettres sont datées par les jours d'absence de Jeremy : « Mars. Soixante-treizième jour[3] », et celles-ci, écrites au présent, contribuent à l'effet de réalité, mais aussi de proximité en donnant au lecteur l'opportunité d'accéder à l'intimité même du personnage. *Itawapa* se rapproche également de ces « univers autobiographiques[4] » analysés par Claude Le Manchec. Même stratégie donc pour ce roman puisque le personnage focalisateur compte les jours : « Quarante-neuf jours que j'étais sans nouvelles de ma mère[5] ». L'inquiétude de Vitalia est croissante, à l'image des jours qui s'accumulent, et l'auteur offre ainsi au

---

[1] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 74.
[2] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.,* p. 117.
[3] *Id.*, *Be safe, op. cit.*, p. 155.
[4] LE MANCHEC Claude, « L'écriture de soi dans la littérature de jeunesse : description et enjeux didactiques » *in* Repères n°34, 2006, p. 142.
[5] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit.*, p. 68.

lecteur la possibilité de suivre la mise à l'épreuve de la jeune héroïne. Ce temps compté prédominant témoigne en définitive d'une évidente présence au monde.

Il arrive toutefois que cet accompagnement quasi mathématique du déroulement chronologique se brouille habilement pour perdre le lecteur et faire basculer le récit. La perte des repères temporels renforce alors l'intrigue de l'histoire : « Quelle heure peut-il bien être[1] ? », « Je n'ai aucune idée du jour ou de l'heure[2] », « Depuis combien de temps Baytar oscillait-il entre la vie et la mort[3] ? » …

Contrairement au récit de voyage où toutes les étapes sont placées sur le même plan, une hiérarchie s'instaure donc qui ordonne les événements. Si le voyage est avant tout une affaire de déplacement spatial, l'auteur transporte également le lecteur dans le temps. Après tout, pour citer François Maspero, une écriture est en réalité un voyage dans le temps et l'espace qu'est « l'immense géographie des mots[4]. »

Toutefois, si le dépaysement géographique sert l'aventure en la rendant vraisemblable, et si le récit apparaît mouvementé, nous pensons que chez Xavier-Laurent Petit, l'événement ne fait pas tout. Le monde n'est pas qu'un arrière-plan de l'action, et l'auteur place au contraire son intérêt du côté de la description de ce monde, s'éloignant par là même du roman d'aventures tel qu'il est défini par Matthieu Letourneux :

> Un roman d'aventures est donc un récit qui porte davantage son intérêt sur l'action que sur la description. La narration de l'événement l'emporte non seulement sur la représentation du monde, mais aussi sur la peinture d'un individu[5].

Les romans du corpus proposent tous un dépaysement spatial qui sera avant tout ressenti par le lecteur. Mais l'auteur privilégie ainsi la représentation du monde et sa mise en intrigue.

---

[1] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 104.
[2] *Ibid.*, p. 109.
[3] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 143.
[4] MASPERO François, *Transat & Cie*, Paris, La Quinzaine littéraire/Louis Vuitton, 2004, p. 30.
[5] LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 35.

2-c- Une littérature de voyage

Le récit de voyage, tout comme le roman d'aventures dont il croise la trajectoire, se nourrit essentiellement du réel. Cette ambiguïté entre réalité et imaginaire s'avère source de création littéraire : le besoin d'enraciner la fiction dans la réalité s'accompagne d'un jeu de masque propre à la forme romanesque.

Au centre de cette littérature s'installe le déplacement dans l'espace, source d'inspiration : une mise en mouvement du corps, mais aussi de la pensée. « Rien de plus naturel donc que de constater qu'il existe un subtil jeu de miroirs entre un corps qui se déplace et une pensée qui en fait autant[1]. »

Si le dépaysement n'est pas toujours propre à la diégèse, il l'est incontestablement à la situation de lecture. Les romans du corpus, en donnant à voir un ailleurs, emmènent le jeune lecteur en voyage et lui font poser le regard sur un espace étranger.

Caractéristiques de l'étranger

L'écriture fictionnelle donne à voir un espace vécu. Chez Xavier-Laurent Petit, le récit est teinté d'un ton personnel, qui traite des lieux d'après ce que vit le personnage principal. Ainsi, bien souvent, le narrateur livre sans retenue ses multiples émotions et partage une expérience intime. Les romans du corpus ne construisent pas de lieu géographique, mais ont pour enjeu la relation du voyageur (Gustin ou Adriana par exemple) à l'espace découvert (les États-Unis). Les émotions du personnage focalisateur deviennent alors le centre du récit.

S'interroger sur les images de l'ailleurs nous conduit à identifier tout un jeu de représentations entretenu par l'imagination. L'histoire est ainsi inscrite dans un espace peuplé de lieux particulièrement signifiants, porteurs parfois d'une véritable dimension symbolique. Pour Michel de Certeau, le lieu est un endroit dans lequel tout

[1] FAVARO Patrice, *La littérature de voyage pour la jeunesse, op. cit.*, p. 69.

est organisé selon un ordre établi, tandis que « l'espace est un lieu pratiqué[1]. » Parce que le lieu devient espace lorsqu'il y a mouvement, direction et temporalité, il nous semble important de rappeler ici que ce sont les habitants qui, en les pratiquant, transforment ces lieux en espace. L'espace joue donc un rôle déterminant dans l'œuvre de Xavier-Laurent Petit. La récurrence de certains motifs renvoie incontestablement à une écriture migrante, rattachant les romans du corpus au genre viatique.

Dans les ouvrages, la présence de l'aéroport apparaît déjà comme le symbole du passage des frontières. L'aéroport, emblème de modernité, lieu incontournable de notre monde contemporain, est avant tout un emplacement de transition et de passage. Espace de mouvement et de déplacement, il encadre les aventures de Gustin dans *Piège dans les Rocheuses,* permettant au jeune personnage d'arriver et de partir. Brièvement évoqué dans *153 jours en hiver*, avec les touristes et un avion russe à hélices[2], c'est également le lieu de passage obligé et une « véritable forteresse[3] » pour les familles qui s'exilent dans *L'oasis.* Lieu de promesses et de rêves donc, mais aussi de séparation, personne ne reste ni ne vit dans cet espace contradictoire, à la fois fourmillant mais non habité. Seul Saturne, personnage narrateur de *Maestro*, a fait d'un « vieux poste de contrôle abandonné le long des pistes[4] » un abri pour lui et les siens. L'aéroport, espace poétique de ce roman, rythme le récit par le décollage et l'atterrissage incessant des avions :

> La porte métallique avait été faussée et, par l'entrebâillement, on apercevait la piste. Au loin, les feux d'un avion se sont alignés. Un McDonnell de l'Aerolineas Argentinas. Je connaissais par cœur tous les horaires, les numéros des vols et les types d'avions.
>
> L'air vibrait dans le vacarme des réacteurs. Le pilote a mis les gaz plein pot. L'avion a pris de la vitesse et ses phares se sont approchés à une allure terrifiante. La terre s'est mise à trembler et le rugissement des moteurs nous a cloués sur place[5].

---

[1] DE CERTEAU Michel, « Récits d'espace » *in L'invention du quotidien 1*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 9.
[3] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 179.
[4] *Id.*, *Maestro, op. cit.,* p. 11.
[5] *Ibid.*, p. 38.

Saturne vit ainsi dans un espace qui ne cesse d'être traversé. Le trafic aérien, qui pourrait symboliser la mondialisation, la croissance économique et l'ouverture à l'international, s'oppose aux conditions de vie du jeune cireur de chaussures. Saturne, enfant des rues, ne prendra jamais l'avion. Seul son camarade Tartamudo, devenu Vasco Ascellar, contre-ténor célèbre, évoque son avion[1] dans l'*excipit* du roman.

Lorsque les personnages prennent l'avion, il est important de souligner que l'auteur met en scène un changement de point de vue favorisé par la perspective aérienne. Le survol en avion permet un effet de distanciation propice à la réflexion et vient brouiller la distinction familière entre le ciel et la terre. La vue d'en haut dévoile un monde sans relief, comme cartographié. Ce mode d'appréhension de l'espace, tout en faisant écho au mythe d'Icare dans une vision dominatrice, entraine toutefois une perte de repères : la terre se transforme en une surface plane où les marques se confondent et se brouillent. Vitalia, à la recherche de sa mère, découvre ainsi l'immensité de la forêt amazonienne :

> Sous nos ailes, il ne restait rien du monde. Tout avait disparu dans une grisaille liquide, tandis que droit devant, sous un ciel de bronze et aussi loin que portait le regard la forêt ressemblait à un océan. […]
>
> La forêt… Il n'y en avait que pour elle. Entrecoupée çà et là de rios qui serpentaient entre les arbres, elle s'étirait d'un bord à l'autre de l'horizon jusqu'aux limites du ciel. De rares campements forestiers la trouaient de minuscules clairières d'où s'élevaient des filets de fumée grise[2].

Certains romans du corpus évoquent néanmoins le repère évident qui marque la limite d'un territoire et l'entrée d'un autre, cet espace à atteindre, à conquérir ou à franchir. La frontière, lieu ambivalent à la dimension d'interstice parfois inquiétante, met en jeu des relations entre les personnages et l'expérience de la discontinuité. Cet espace stratégique sous tension est relativement présent dans l'œuvre de Xavier-Laurent Petit, comme autant de repères spatiaux qu'il importe de tracer. Qu'elle

[1] *Id.*, *Maestro, op. cit.,* p. 190.
[2] *Id.*, *Itawapa, op. cit.,* pp. 88 et 89.

accompagne le processus de l'émigration ou bien qu'elle transporte le lecteur dans un espace à préserver et à surveiller, cette zone énigmatique, à la fois séparation et contact, suggère le monde de l'entre-deux et le danger.

Le chronotope de la frontière est récurrent. Ainsi, passer la frontière devient l'objectif d'Adriana et sa famille, même si pour tous ces clandestins, le danger est bien présent :

> C'est risqué de passer le *Cerco*, a commencé Mama Yosefa. Les gardes-frontière ont des armes et des chiens dressés à chasser la pauvre comme d'autres chassent le lapin. Le désert est truffé de minuscules machines capables de signaler ton passage aussi sûrement que si tu leur filais sous le nez. Sur cent qui tentent le coup, il y en a peut-être deux qui réussissent[1]…

Parce qu'il écrit la frontière, l'auteur pointe du doigt ce qu'est l'étranger, un ailleurs parfois bien loin de chez le lecteur juvénile. Cet « espace stratégique et équivoque qu'est la frontière, car il est à la fois clôture et ouverture[2] » peut participer activement à la mise en intrigue :

> Pendant des dizaines d'années, la frontière était restée fermée, hérissée de part et d'autre de barbelés et surveillée en permanence par des militaires réputés pour avoir la gâchette facile. Rien ni personne n'y passait.
>
> L'Amour, le fleuve qui séparait les deux pays, était infranchissable et la route, sévèrement contrôlée au-delà de Slobodnié. Quiconque l'empruntait sans autorisation risquait sa vie. Les contrebandiers se comptaient alors sur les doigts d'une seule main. Et puis, brusquement, une bonne dizaine d'années avant ma naissance, tout avait changé. Les militaires avaient disparu, les barbelés avaient été cisaillés, la frontière s'était ouverte et les camions avaient commencé à circuler d'une rive à l'autre. En quelques mois, la région était devenue le centre de tous les trafics. Ici, tout s'achetait et tout se vendait. Y compris les tigres[3].

---

[1] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.,* p. 48.
[2] MARTINIERE Nathalie et LE MENAHEZE Sophie (dir.), *Ecrire la frontière*, Limoges, PULIM, 2003, p. 8.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage, op. cit.,* p. 46 et 47.

Dans ses romans, l'auteur évoque également de nombreux documents qui suggèrent le voyage et l'éloignement : le permis de séjour[1] nécessaire pour être en règle, les visas[2] que l'on va chercher à l'ambassade, des photos de la guerre du Vietnam[3], le magazine[4] de voyages pour lequel travaille Sofia Harrison, les lettres et les courriels de Jeremy[5], soldat envoyé en Iraq…

Mais dans la majorité des ouvrages, l'espace étranger se confond dans l'éloignement et l'isolement. La métaphore de « bout du monde » s'impose régulièrement dans l'évocation de ces terres inconnues et désertées. Vitalia précise que la route s'arrêtait net après Leopoldina, et « au-delà, vers l'ouest, il ne restait plus que la forêt, des pistes impraticables et quelques villages plus perdus que s'ils avaient été bâtis sur la Lune[6]. » Quant à Itawapa, situé « au bout du bout du monde[7] », à près de 1500 kilomètres de Leopoldina, il « ne figurait sur aucune carte[8]. » Les lieux imaginés par l'auteur sont donc perdus dans des territoires reculés et font figure de *terra incognita* pour le jeune lecteur : Slobodnié n'était qu'une minuscule bourgade « perdue au bout du bout de la taïga[9] » et Timimoun, « une oasis en plein désert[10]. » De la même façon, Louise se confie : « On habitait le bout du monde et ça suffisait à ce qu'on ne se mélange pas avec les autres[11]. »

En restituant des terres situées au-delà des zones connues et familières, l'auteur favorise le dépaysement. Selon Matthieu Letourneux, le sentiment du roman d'aventures peut se perdre au profit du roman de voyage dans le cas du dépaysement spatial, notamment « quand le pôle descriptif est privilégié au détriment du pôle narratif, et quand le dépaysement prend le pas sur l'aventure[12]. » L'écart qu'introduit

---

[1] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 123.
[2] *Id.*, *L'oasis, op. cit.,* p. 142.
[3] *Id.*, *Be safe, op. cit.,* p. 65.
[4] *Id.*, *La route du Nord, op. cit.*, p. 54.
[5] *Id.*, *Be safe, op. cit.*, p. 125 et 126.
[6] *Id.*, *Itawapa, op. cit.,* p. 33.
[7] *Ibid.*, p. 37.
[8] *Ibid.*, p. 48.
[9] *Id., Un monde sauvage, op., cit.*, p. 11.
[10] *Id., L'oasis, op. cit.*, p. 202.
[11] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 10.
[12] LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 176.

alors le dépaysement dans les ouvrages de notre corpus suppose une sortie du quotidien avant tout portée par une volonté de regard sur le monde. Par la mise en fiction de l'Ailleurs, cette poétique de l'espace s'oppose à l'expérience quotidienne du lecteur : le héros vit dans un univers qui dépayse.

La perception du lointain imprègne ainsi l'univers romanesque de Xavier-Laurent Petit. Au sein de chaque roman, de multiples indices de dépaysement indiquent clairement que le personnage se trouve en territoire étranger, étranger à lui-même parfois, mais également étranger au lecteur :

Titres	**Indices de dépaysement**					
	climat	paysage	habitat	faune	flore	nourriture
Piège dans les Rocheuses (Etats-Unis)	chaleur (p. 17)	immensité : collines, forêts, montagnes (p. 18)	tipi (p. 17)	castor vautour	sapins	pemmican (p. 71)
Be safe (Etats-Unis/Iraq)	Opposition entre les deux lieux : l'hiver et son grand froid sec d'un côté (p. 114) et la chaleur, un vent chaud et sec, la poussière ocre du désert de l'autre (p. 125)					
L'attrape- rêves (Etats-Unis)	hiver rude (p. 10)	forêt montagne (p30)		ours (p. 10) wapitis (p. 60), loups (p. 168)		
Les yeux de Rose Andersen (Mexique)	chaleur (p. 16)	désert	bidonville (p. 18)	crotale scorpion (p. 103)	rose du désert (p. 70)	restes des clients de la *cantina* (p. 32)
Maestro (Bolivie)	Saison des pluies (p. 76)	cordilera (p. 11)				quina, api (p. 15), bol de mote (p. 19), salteñas (p. 31)
Itawapa (Brésil)	chaleur pluie, fleuve immense	forêt vierge	cabane (p. 99), hamac	serpent , caïman, iguane	arbres immenses (kapokiers)	haricots (feijões) cachaça (p. 42)
L'oasis (Algérie)	douceur en hiver (p. 36)	désert (p. 199 et 200)	oasis (p. 203)	fennec (p. 25)	palmiers	beignets au miel (p. 12)
Mon petit cœur imbécile (Kenya)	chaleur (p. 37)	champs de manioc (p. 65)	keja (p. 9)	chacal scorpion antilope	acacias	ugali (p. 32) galettes de niébé (p. 76)
Fils de guerre (Ex-Yougoslavie)	La guerre : le maquis, les camps été chaud et aride (p. 15) - montagnes - village - galettes de maïs (p. 45) - hiver rude (p. 90)					
153 jours en hiver (Mongolie)	froid intense (p. 111)	prairies (p. 40) montagnes (p. 44)	ger (p. 35)	aigle (p. 66) puma (p. 138)	saxaouls (p. 32)	thé très noir (p. 91)
Le col des Mille Larmes	Hiver long et froid,	col enneigé désert de neige et de roches	campement nomade gers	choucas, once, (p. 59),	hautes herbes	tsempa (p. 101) galettes d'orge

(Mongolie)	saison des pluies (p. 8)	(p. 149)		yack (p. 91), loups		
La route du Nord (Mongolie)	fournaise avant les pluies d'été	prairie desséchée, montagnes	campement de 4 gers	aigle, loups, vautours	herbes, saxaouls	galettes d'orge, thé salé (p. 60)
Un monde sauvage (Russie)	grand froid (-30°), hiver long	taïga	maison en bois (p. 25)	tigre, loup, ours	mélèzes gris et épicéas, bouleaux,	blinis (p. 11) vodka (p. 15) ginseng

Xavier-Laurent Petit aime porter son regard sur des ailleurs lointains. Les cadres de ses romans nous proposent par conséquent des références précises qui transportent le lecteur dans un lieu étranger. Ces personnages de rencontre vivent indiscutablement ailleurs, et apparaissent comme les garants d'un véritable voyage. Un voyage, « la structure même du mot lui confère une connotation d'événement étranger à la vie " normale " et normée[1]. »

Le voyage, pour le lecteur, naît alors de cette expérience de lecture, à la découverte du monde, portée par quelques aspects révélateurs que nous pouvons classer ici en deux ensembles portés par la géographie physique d'une part et par la géographie humaine d'autre part.

Dans cette restitution du monde, le premier angle d'attaque s'impose grâce au climat : chaleur ou froid intenses, animaux et végétations exotiques, paysages peu ordinaires, tout un environnement prend forme au fil des pages qui va interpeller le jeune héros et par là même le lecteur.

Que ce soit le chaud ou le froid, les températures extrêmes sont vécues comme une expérience physique souvent douloureuse par le personnage du roman : « La chaleur est étouffante, je suis trempé de sueur[2]. », « La journée a été étouffante et comme chaque soir, j'ai du mal à respirer[3]. », « Depuis les journées de blizzard, le froid était insupportable. Exténuant pour les humains, et mortel pour les bêtes[4]. » … Liées à

[1] LEFEBVRE Hélène, *Le voyage*, Paris, Bordas, Collection « Les thèmes littéraires », 1985, p. 5.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Piège dans les Rocheuses, op. cit*., p. 17.
[3] *Id*., *Mon petit cœur imbécile, op. cit.,* p. 47.
[4] *Id*., *153 jours en hiver, op. cit*., p. 111.

ce climat particulier, la faune et la flore surprennent et participent à l'évocation d'un monde spécifique :

> La nuit est tombée. Les chauves-souris qui pendent en plein jour comme de gros fruits aux plus hautes branches de l'acacia passent et repassent, les feuilles sont immobiles et les insectes font un tel vacarme que j'ai du mal à entendre le chuchotis de Maswala. […] Je n'entends pas la suite à cause des insectes. Et je m'endors, bercée par les murmures, le grésillement des criquets et le glapissement des chacals qui chassent dans les collines[1].

Des sentiments d'étonnement, d'admiration, de peur, contribuent à cette véritable peinture du décor ; le regard du narrateur conduit alors notre propre regard dans l'exploration d'un espace particulier et parfois inquiétant :

> C'était le seul signe de vie ; partout ailleurs, le vallon était dévasté. La terre, les rochers, le monde… tout disparaissait sous une croûte de glace épaisse, dure comme du métal. Il n'y avait plus trace des moutons, plus trace du ciel, ni de la terre, ni de l'est, ni de l'ouest.
>
> Rien qu'une aveuglante blancheur… Rien que la Mort Blanche[2]…

En situant ses romans dans un environnement étranger très précis, Xavier-Laurent Petit ne fait pas que planter le décor. Parce que ces espaces romanesques sont habités, nous y retrouvons également une géographie humaine alimentée par des habitudes de vie singulières : habitat, nourriture, travail des enfants, pauvreté, famille, santé… Dans les romans, la façon de vivre interpelle à son tour et marque la différence avec le monde supposé du récepteur : les *gers* du campement mongol, les *kejas* du village africain, le tipi d'Indien, autant d'habitations qui nous plongent à notre tour dans un ailleurs lointain :

> Il paraît qu'ailleurs, en Europe ou en Amérique, les gens habitent de grandes maisons pleines de pièces. Je ne sais pas si c'est vrai mais ce qui est sûr, c'est qu'il n'y a rien de ça chez nous. Comme toutes celles du village, notre *keja* n'a qu'une

[1] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.,* p. 39.
[2] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.,* p. 103.

> seule pièce qui sert à la fois de cuisine, de chambre et d'abri contre le soleil, le vent ou la pluie, ça dépend. C'est là que nous vivons tous les quatre[1]…

Les mots de l'écrivain sont par conséquent adaptés à l'espace spécifique et à la particularité des lieux évoqués. Ils nous déplacent. La référence au dollar vient par ailleurs renforcer régulièrement cette idée de voyage : les mille dollars du passage[2], le dollar en échange d'une photo[3], les cent dollars le kilo d'uranium[4]…

Dans *Les yeux de Rose Andersen*, la pauvreté et le travail des enfants nous rappellent à chaque ligne que nous avons été transportés en territoire étranger : la description du bidonville, l'évocation de ces enfants au travail, qui « grimpaient sur les cuves et disparaissaient à l'intérieur avec tout leur matériel[5] », la mère qui « descendait fouiller les poubelles des beaux quartiers avant le passage des camions[6] » et la famille profitant d'un sac en plastique « rempli à ras de tout un tas de trucs que les clients avaient abandonnés au fond de leurs assiettes : des morceaux de poulet, des boulettes de viande, du pain et même des fonds de coca[7]. »

Le travail des enfants s'oppose alors à un autre monde, celui du lecteur sans doute, mais également celui de l'autre côté de la frontière, là où « les gamins s'engouffraient dans de gros bus scolaires jaunes[8]. »

La découverte de cet espace différent se nourrit des impressions du personnage focalisateur. Sisanda, la jeune narratrice de *Mon petit cœur imbécile*, évoque sa maladie bien sûr, mais elle décrit également l'hôpital, à six heures de piste de son village :

> - Ce qu'il faudrait, bien sûr, c'est l'opérer. Mais comment voulez-vous ?...
> D'un air las, il montre sa machine en panne, les pales immobiles de son ventilateur, le plafond écaillé de son bureau et les murs pisseux de l'hôpital.

---

[1] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 9.
[2] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 48.
[3] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 8.
[4] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.,* p. 101.
[5] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 53.
[6] *Ibid.,* p. 9.
[7] *Ibid.*, p. 32.
[8] *Ibid.*, p. 115.

> - Ici, je ne peux rien faire. Il faudrait l'emmener dans un hôpital spécialisé. À l'étranger. Mais ça coûte cher[1]…

L'étranger, pour le jeune lecteur, c'est bien le pays de Sisanda, son village où « grand-mère Thabang fume sa pipe, accroupie devant le feu » et « marmonne tout en touillant une marmite *d'ugali*[2]. » De la même façon, dans *Maestro*, Saturne cire les chaussures d'une jolie touriste blonde, événement *a priori* banal, mais surtout situation initiale à partir de laquelle s'ordonneront les faits et toute la progression narrative :

> Je la regardais mais je faisais quand même attention. Son type était une sorte de géant rosâtre, sportif, rasé de près et bien nourri qui n'arrêtait pas de la photographier sous tous les angles[3].

Dans ce texte, ce sont bien les touristes (et par conséquent les lecteurs) qui, dès la séquence d'ouverture, explorent un ailleurs et le photographient. La mise en mots de cet espace passe par la capacité qu'a l'auteur de le décrire et de le représenter. Ce dernier met en scène un extrait de notre monde et la vie ne tarde pas à triompher du texte. Chaque monde de fiction se caractérise par l'évocation fondamentale de paysages exotiques (forêt vierge ou taïga, hautes montagnes, savane, déserts) et par des références à une faune et une flore typiques. L'auteur nous confronte ainsi à des réalités variées et différentes.

Deux romans nous semblent néanmoins échapper à cette empreinte géographique : *Fils de guerre* et *Be safe*. Parce qu'il recentre l'intrigue sur l'état de guerre, l'écrivain gomme la dimension référentielle de chaque récit. Dans le premier, en occultant les précisions spatiales, l'auteur accroît la violence universelle de la guerre et son poids sur l'enfant soldat. Dans ce roman, la guerre, qui n'est que bruits et fureur, envahit tout le décor. C'est d'ailleurs la préface qui donne l'opportunité de situer le récit dans l'espace. Au sein de *Be safe*, le voyage naît de l'expérience vécue par Jeremy, le frère du jeune personnage narrateur, qui s'engage dans l'armée américaine. En

---

[1] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 25 et 26.
[2] *Ibid.*, p. 32.
[3] *Id.*, *Maestro, op. cit.*, p. 18.

traitant de la séparation, ce deuxième roman dit l'espace plus qu'il ne le montre. Nous remarquons l'emploi fréquent de l'adverbe déictique « là-bas » qui traduit l'éloignement et renforce simultanément l'idée d'opposition et l'impression de présence. La télévision ne cesse de diffuser des « images de là-bas[1]», « un reportage sur nos *boys* partis là-bas[2] », et le père a peur que son fils « parte là-bas[3]. » D'ailleurs, Jeremy finira par annoncer son départ : « C'est… c'est mon ordre de mission. Je dois rejoindre mon unité là où elle est en ce moment… […] En clair, je pars là-bas[4]. » Pas étonnant alors que la première chanson écrite par Oskar et Marka s'intitule ainsi : « *Over there*, a-t-elle proposé au moment exact où je disais la même chose. Là-bas[5]… » Excepté le climat (« Il paraît que là-bas, il fait 40° C[6] ! »), aucune précision n'aide le lecteur à identifier cet espace de guerre voisin de celui de *Fils de guerre* : « la zone sécurisée Alpha 2[7] », « la patrouille 127[8] », « le camp tellement grand qu'on doit prendre des cars pour aller d'un point à un autre[9] », les sorties « en Humvee dans le quartier est[10]… »

En conséquence, cet emploi existentiel du déictique spatial « là-bas », selon le terme employé par Jeanne-Marie Barbéris, reflète un espace construit avec les autres et convient parfaitement à une situation d'éloignement :

> Une situation où les éléments pertinents sont constitués non seulement par les données environnementales, mais par les relations entre les interlocuteurs en présence, par les données sociales et affectives qui régissent l'échange[11].

---

[1] *Id.*, *Be safe, op. cit.*, p. 58.
[2] *Ibid.*, p. 120.
[3] *Ibid.*, p. 61.
[4] *Ibid.*, p. 102 et 103.
[5] *Ibid.*, p. 134.
[6] *Ibid.*, p. 110.
[7] *Ibid.*, p. 122.
[8] *Ibid.*, p. 121.
[9] *Ibid.*, p. 125.
[10] *Ibid.*, p. 126.
[11] BARBERIS Jeanne-Marie, « Montrer l'espace, et le dire. L'être là dans *Le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras » *in Énonciation et spatialité, Le récit de fiction (XIXe-XXIe siècles)*, Textes réunis par Florence de Chalonge, Université Charles de Gaulle, Lille, 2013, p. 33.

La distance ainsi posée, nous retrouvons dans le roman cette figuration de l'étranger dans la métaphore du « bout du monde » :

> Sur la mappemonde qu'elle m'avait offerte pour mes dix ans, ce n'était pas compliqué, Jeremy partait de l'autre côté de la Terre, presque exactement aux antipodes. Il nous restait qu'à percer un tunnel de quelques milliers de kilomètres droit devant pour nous retrouver nez à nez[1].

L'écriture fictionnelle de Xavier-Laurent Petit donc s'appuie malgré tout sur un substrat géographique authentique et obéit à un scénario narratif incluant le motif du voyage. Aller-retour ou aller simple, en fonction du jeune protagoniste, chaque récit marque soigneusement une découverte et une avancée progressive dans l'espace.

Exploration d'un espace

Les romans de Xavier-Laurent Petit nous renvoient tout un monde, un univers inscrit en termes géographiques. L'aventurier voyageur, qu'il soit personnage ou bien lecteur, part alors à la découverte d'un espace tel qu'il est représenté dans la fiction.

Au sein de tous les romans du corpus, le personnage part souvent en exploration après avoir quitté son espace familier. Il découvre un nouveau lieu à parcourir et le texte traduit vite une sensation d'éloignement et d'étrangeté :

Titres	Espaces explorés
Piège dans les Rocheuses 1999	- la découverte du tipi (p. 17) - les paysages naturels, l'immensité (p. 18) - la balade jusqu'à la mine, le passage du col (p. 70) - l'exploration de la mine de turquoise (p. 73)
Be safe 2007	*Le départ du frère : Fort Carolina, Iraq*
L'attrape- rêves 2009	- le vallon où habitait Chems (p. 48) - la cabane qui domine la vallée, au col (p. 119) - Louise quitte la vallée (p. 265)
Les yeux de Rose Andersen 2003	- la découverte du bidonville (p. 18) - l'arrivée de l'autre côté de la frontière (p. 113 et 114) - l'appartement (p. 121 et 122) - les studios de cinéma (p. 135)
Maestro 2005	- l'abri, refuge situé près de l'aéroport (p. 37) - la rue (p. 15) - le quartier de l'école de musique (p. 43) - Llallagua (p. 76 et 77)

[1]PETIT Xavier-Laurent, *Be safe, op. cit.*, p. 105 et 106.

Itawapa *2013*	- le pensionnat (p. 33) - Leopoldina, le village au bord du fleuve (p. 36) - Itawapa, à 1500 km (p. 48)
L'oasis *1996*	- le premier déménagement (p. 124) - le deuxième déménagement (p. 149 et 150) - la fugue en ville (p. 154/155) - le départ, le trajet jusqu'au sud algérien et la découverte du désert (p. 197 à 200)
Mon petit cœur imbécile *2009*	- l'hôpital à six heures de route (p. 16) - l'épicerie chez Kathelo (p. 35) - l'arbre des ancêtres dans les collines (p. 91 et 92) - Kamjuni, la ville (p. 117)
Fils de guerre *1999*	- l'exil dans la montagne, à la bergerie (p. 76) - Jozef enrôlé dans les "jeunes combattants" (p. 130) - Jozef quitte le camp pour le Kilomètre 9 (p. 141) - le camp de réfugiés
153 jours en hiver *2002*	- l'excursion au centre-ville (p. 6) - les alentours du campement (p. 31 et 32) - les sommets (p. 43 et 44) - le paysage enneigé, envahi par la Mort Blanche (p. 103)
Le col *des Mille Larmes* *2004*	*Le métier du père, camionneur, qui a sillonné toutes les routes d'Asie* - Galshan accompagne son grand-père pendant la transhumance (p. 65) - Galshan décide de monter jusqu'au col (p. 102 et 103) où a eu lieu l'accident
La route du Nord *2008*	La transhumance : remonter vers le nord à cause de la sécheresse (p. 69)
Un monde sauvage *2015*	- Slobodnié, la bourgade perdue (p. 11) - la réserve de la Verkhsnaya (p. 44), la taïga - la ville de Kashtakova (p. 149) avec le lycée (à une centaine de kilomètres)

Chacun des personnages découvre de nouveaux paysages, dans une expérience souvent riche en émotions. Parce qu'il quitte bien souvent son univers de départ, ou parce qu'un proche s'éloigne, le protagoniste entrevoit un nouvel horizon. Une fois encore, la structure spatiale apparaît fondamentale à la production de sens. Une approche chronotopique met au jour un certain nombre de constantes à l'intérieur de notre corpus. En effet, les lieux de passage emblématiques émaillent les récits. Ces lieux, rattachés à l'imaginaire de l'espace et associés au déplacement, nous apparaissent chargés de sens. Le premier, la ruelle, petite rue étroite et sinueuse, parfois accessible par les piétons uniquement, abrite souvent une situation inquiétante : Elmir court « comme un fou à travers les ruelles de la vieille ville, bouscule les gens[1] », les ennemis d'Adriana la poussent « vers les ruelles plus désertes en tapotant doucement sur leur battes[2]. » Quand elles sont obscures et désertes, les

[1] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 66.
[2] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 81.

ruelles représentent un espace marginalisé qui appelle le danger ou expose une menace à l'image des dealers qui s'attardent dans ces endroits abandonnés : « Les quelques types qui traînaient là nous jetaient des regards en dessous. La plupart dealaient du *bazoca*[1], et on ne faisait pas partie de leur clientèle habituelle[2]. » Tour à tour déserte, comme dans le village de Jozef[3], ou surpeuplée, impasse ou refuge, la ruelle s'impose à l'aventure.

Le pont, métaphore du lien par excellence, est un deuxième lieu que nous identifions dans les textes du corpus. Cet espace de rencontre, mais aussi de passage trouve aisément sa place dans les intrigues de l'auteur. Dans *Be safe* par exemple, le projet initial de Jeremy repose sur cette construction symbolique : « Dans l'armée, il y a ceux qui combattent et ceux qui reconstruisent. Moi, je fais partie de ceux-là. Ceux qui reconstruisent les routes et les ponts une fois les guerres terminées[4]… » Symbole du passage déjà dans la légende arthurienne au Moyen Âge, le pont autorise ou empêche le franchissement par le héros. Il apparaît également comme un lieu tout particulièrement romantique, à l'image des conseils donnés par Jeremy à son jeune frère : « Propose-lui une petite balade. Tu lui prends la main, vous filez vers la rivière et tu l'embrasses une fois que vous serez sur le pont. Il n'y a pas plus romantique, comme coin[5]… » Intermédiaire entre le ciel, la terre et l'eau, cet espace-frontière représente une métaphore de la communication dans son désir d'unir les rives. La métaphore est utilisée parfois par le personnage focalisateur comme Galshan exilée chez son grand-père, dans les steppes mongoles :

> Elle leva les yeux vers le ciel, dans l'espoir d'apercevoir le rapace. À voler si haut, et à voir si loin, il était devenu comme un pont entre ici et chez elle, là-bas, très loin vers l'est, le long d'Ikhoiturüü. Peut-être même Daala pouvait-elle le voir

[1] Déchets de cocaïne.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Maestro, op. cit.*, p. 44.
[3] *Id., Fils de guerre, op. cit.*, p. 46.
[4] *Id., Be safe, op. cit.*, p. 22.
[5] *Ibid.*, p. 75.

> de sa fenêtre… Alors elle lui parlait à mi-voix, persuadée que sa mère devait l'entendre[1].

Pour finir, le chronotope de la route émerge comme un élément fondamental et structurant dans une majorité des œuvres du corpus. Parce qu'elle induit un parcours de l'espace dans un temps déterminé, la route constitue un élément caractéristique dans l'exploration, entrainant découverte et évasion. D'après Bakhtine, ce chronotope s'avère essentiel du point de vue narratif, car lié au chronotope de la rencontre, qui lui-même articule bien souvent les grandes étapes du récit : « Très souvent en littérature, le chronotope de la rencontre remplit des fonctions compositionnelles : il sert de nœud à l'intrigue, parfois de point culminant ou de dénouement (de finale) à l'histoire[2]. » La route apparaît donc comme le lieu indispensable à la confrontation de l'altérité : elle tisse le jeu des déplacements et des rencontres. Nous la retrouvons d'ailleurs dans le titre d'un des romans : *La route du Nord*. Bakhtine insiste tout particulièrement sur son potentiel narratif :

> Dans le roman, les rencontres se font, habituellement, « en route », lieu de choix des contacts fortuits. Sur « la grande route » se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées. [...] En ce point se nouent et s'accomplissent les événements[3]

Mais en matérialisant le déroulement de l'existence, la route se charge également d'une dimension métaphorique et se dessine comme une manifestation spatiale de l'existence. Cette vision imagée du cheminement de la vie se retrouve dans l'analyse du théoricien russe :

---

[1] *Id., 153 jours en hiver, op. cit.,* p. 46.
[2] BAKHTINE Mikhaïl*, Esthétique et théorie du roman, op. cit*., p. 249.
[3] *Ibid*., p. 384 et 385.

> Ici se réalise la métaphore du « chemin de la vie » [...] La métaphore du « chemin de la vie », avec ses variantes, joue un grand rôle dans tous les aspects du folklore. On peut affirmer que dans le folklore la route n'est jamais une simple route, mais toujours une partie ou la totalité du chemin de la vie[1].

Nous remarquons ainsi le rôle primordial joué par l'automobile au sein des romans du corpus. Dans *Un monde sauvage*, Felitsa accompagne sa mère dans ses tournées de garde forestier : « On partait dans son Patriot, un vieux 4 X 4 de l'armée reconverti en véhicule de fonction et qui affichait pas loin de trois cent mille kilomètres au compteur[2]. » C'est souvent l'occasion pour l'auteur de décrire le paysage :

> La taïga défilait de chaque côté de la route. Exactement semblable à elle-même sur des dizaines et des dizaines de kilomètres.
>
> Des arbres, des arbres et encore des arbres. À perte de vue. Des bouleaux rabougris, des sapins, encore des sapins et encore des bouleaux[3].

Louise quitte la maison avec la vieille Ford donnée par Dolores, un véhicule certes capricieux mais qui devient un véritable partenaire : « J'ai d'abord cru que cette voiture et moi étions faites pour nous entendre mais, kilomètre après kilomètre, j'ai vite compris que la vieille caisse de Dolores était indomptable[4]. » Et Sisanda se rend à l'hôpital dans la Land Rover de Zacaria[5], ce même véhicule qui emmènera sa mère, Maswala, à Kamjuni pour le marathon :

> Jamais le 4 x 4 de Zacaria n'a été si beau. Sur le capot, Zipporah a peint une antilope en train de bondir, tandis qu'avec Zinhle on écrivait sur les portières *Swala shujaa* en lettres multicolores[6].

Le père de Galshan, chauffeur d'un poids-lourd[7] qui sillonne les pistes d'Asie, et contemporain des derniers nomades mongols avec leurs troupeaux[8], a fait de la

---

[1] *Ibid*., p. 269.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage, op., cit.*, p. 29.
[3] *Ibid*., p. 150.
[4] *Id*., *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 271.
[5] *Id., Mon petit cœur imbécile, op. cit.,* p. 16.
[6] *Ibid*., p. 109.
[7] Un camion *Ural* de quarante-huit tonnes (voir la trilogie mongole).
[8] PETIT Xavier-Laurent, *La route du Nord, op. cit.,* p. 54.

route son métier. Adriana risquera sa vie et passera la frontière cachée au fond d' « une vieille bétaillère rouillée[1]. »

L'exploration d'un espace s'articule alors habilement entre le déplacement et les descriptions. Nous rejoignons en cela la théorie de Michel de Certeau qui évoque cette « coordination entre un *faire* et un *voir*[2] » :

> La relation entre l'itinéraire (une série discursive d'opérations) et la carte (une mise à plat totalisant des observations), c'est-à-dire entre deux langages symboliques et anthropologiques de l'espace. Deux pôles de l'expérience[3].

Michel Butor, dans un entretien avec Nathanaël Gobenceaux[4], évoque comment chaque mode de transport permet d'appréhender le monde d'une façon qui lui est propre :

> […] le paysage en train, on le voit défiler latéralement. Il défile d'un bout à l'autre de la fenêtre. Quand on est en voiture, le paysage vous arrive par devant. Ce n'est pas du tout pareil. Quand on est en voiture, la vision de face fait qu'on entre dans le paysage. Alors évidemment on regarde surtout la route, et avec la route il y a toutes sortes de choses. En général, c'est ma femme qui conduit. J'ai conduit un peu mais très mal. Alors c'est elle qui conduit, moi je suis à côté. Et je regarde le paysage, j'en profite. Le paysage m'arrive comme ça, c'est tout à fait autre chose. Dans le train, c'est latéral. Quand on est derrière dans une voiture, on regarde aussi latéralement. C'est deux mouvements du paysage profondément différents[5].

Dans le chapitre 29 de *L'oasis*, Elmir parcourt avec son père plus de mille trois cents kilomètres en voiture et de nombreuses descriptions du paysage, régulièrement inscrites dans le récit, parsèment l'écriture :

- « Devant nous, à perte de vue, des champs et des vergers d'amandiers déjà en fleur. Plus loin les contreforts des montagnes[6]. »

---

[1] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op., cit.*, p. 93.
[2] DE CERTEAU MIchel, « Récits d'espace » *in L'invention du quotidien 1, op. cit.,* p.176.
[3] *Ibid*.
[4] GOBENCEAUX Nathanaël, *Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor.* http://cybergeo.revues.org/9952
[5] *Ibid.*, chapitre « Le voyage et l'écriture », paragraphes 116 et 117.
[6] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis, op. cit.*, p. 197.

- « Une cinquantaine de kilomètres plus loin, on commence à grimper les premières routes en lacet[1]. »
- « Plus de cultures, plus d'amandiers : rien qu'un énorme champ de cailloux gris à l'infini avec, de temps à autre, de petits buissons qui dressent leurs touffes d'herbes sèches et dures[2]. »
- « Et puis nous trouvons le sable. Une mer de sable jaune qui s'étend jusqu'à l'horizon, avec des vagues de dunes[3]. »

Par les yeux d'Elmir, le lecteur traverse à son tour le pays, jusqu'à l'oasis annoncé par le titre. Ce chapitre tend à devenir alors une entreprise de figuration où l'auteur a davantage décidé de faire voir que de raconter.

Pourtant, ces descriptions finales ne ralentissent en rien le récit. Parce qu'elles correspondent à une contemplation du héros lui-même et parce qu'elles annoncent un grand changement dans sa vie au terme de l'aventure, ces images traduisent le mouvement et « jamais le morceau descriptif ne s'évade de la temporalité de l'histoire[4]. » Envisager la lecture dans les termes d'un parcours : la métaphore semble facile. Et pourtant, le lecteur ne parcourt-il pas en pensée les espaces fictionnels inscrits dans le récit ?

> Le rapport au texte, qu'il se pense depuis le pôle de sa production ou depuis celui de sa lecture, se dit couramment dans les termes du voyage, déclinant, ensemble ou séparément, les modalités du trajet, celles de la visite, celles du dépaysement[5].

La lecture apparaît à son tour comme un itinéraire à l'échelle du texte de l'écrivain, ou bien à l'échelle du monde construit par ce même texte, une longue exploration immobile, guidée par les mots et les phrases. Si l'on considère le texte comme un espace, la lecture, en s'appuyant sur un certain cheminement, devient un véritable voyage.

---

[1] *Ibid*., p. 198.
[2] *Ibid*., p. 199.
[3] *Ibid*., p. 200.
[4] GENETTE Gérard, *Figures III, op. cit*., p. 134.
[5] MONTALBETTI Christine, *Le voyage le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997, p. 100.

Pour Michel Butor, le voyage et l'écriture sont indiscutablement liés : « d'abord parce qu'il y a trajet au moins de l'œil de signe en signe, selon toutes sortes d'itinéraires […] ensuite parce qu'il y a cette issue, cette fuite, ce retrait, parce qu'à travers cette lucarne qu'est la page, je me trouve ailleurs[1]… »

Nous pouvons dès à présent noter l'importance de l'écrit dans les romans de Xavier-Laurent Petit : les articles de journaux, mais également les lettres. L'écriture épistolaire, tout entière tournée vers le voyage, intervient en fin de roman pour *L'oasis*. Elmir correspond avec son amie Naïa (exilée en France) et réussit à maintenir par ce seul biais une relation que la distance aurait pu entamer.

La lettre finale se révèle riche en détails concrets sur l'existence d'Elmir et de son père dans la palmeraie et permet la transmission d'informations sur le nouveau lieu. Dans *Mon petit cœur imbécile*, la mère de Sisanda reçoit également une lettre, événement exceptionnel dans le village, pour confirmation de son inscription au marathon : « Une lettre ! Swala a reçu une lettre[2] ! » L'événement n'est pas moins exceptionnel pour le grand-père de Galshan qui ne peut la lire[3]. « Certes d'un destinateur à son destinataire, toute lettre a pour fonction de voyager[4]. »

À l'image de la lettre, naturellement vouée au voyage, le protagoniste existe bel et bien dans la découverte d'un espace et transporte le lecteur avec lui. « Ainsi devient-on un *viator in fabula*, un voyageur voyageant dans une histoire[5]. »

En renvoyant de la sorte son lecteur à un espace étranger et en l'invitant à passer les frontières, Xavier-Laurent Petit investit assurément le genre viatique. Très attentif au contexte géographique, l'écrivain articule son récit entre les descriptions et les événements, entre le savoir scientifique et les faits littéraires. La richesse documentaire

---

[1] BUTOR Michel, « Le voyage et l'écriture », in *Romantisme*, 1972, n°4, p. 5. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1972_num_2_4_5399
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.,* p. 70.
[3] *Id*., *153 jours en hiver, op. cit*., p. 92.
[4] ALEXANDRE Françoise, « Lettres de voyage d'Edgar Degas », *in La lettre de voyage*, Rennes, PUR, 2007, p. 266.
[5] URBAIN Jean-Didier, *Secrets de voyage, op. cit.,* p. 283.

et informative va ainsi sceller chaque roman dans l'illusion du réel et de l'actualité. La thématique de la circulation, l'importance du déplacement et l'exploration d'un espace grandissant vont inscrire ces fictions dans le voyage et la restitution du monde.

À bien des égards, les romans du corpus montrent combien l'écriture du voyage se veut écriture des lointains, de l'inconnu, du nouveau. Parce que nous avons identifié les lieux d'inspiration des romans du corpus, la géographie apparaît par conséquent au service des œuvres de fiction, validant une dimension spatiale évidente et première qui nous éloigne du roman d'aventures. Xavier-Laurent Petit propose ainsi une lecture de territoires étrangers et nous fait parcourir des espaces. Ses mots pour dire le monde sont à l'origine d'une véritable inscription spatiale, la représentation d'un cadre géographique, culturel et linguistique vraisemblable, ancré dans une réalité reconnaissable. En élargissant de façon frappante le cadre spatial dans lequel évoluent ses personnages, l'auteur bouscule sensiblement les normes actuelles du roman pour adolescents. La réalité, comme support à l'imagination de l'auteur, fait naître le voyage et transporte.

L'espace, dans chaque roman du corpus, est tout entier appréhendé en fonction des préoccupations du jeune héros. Ce procédé alimente bien évidemment l'effet de présence. Entre Gustin, jeune Français découvrant les États-Unis, et Sisanda, jeune Africaine malade, le déplacement spatial repose avant tout sur un espace mental, et entretient une proximité particulière avec la réalité.

L'auteur affiche incontestablement une volonté d'associer le jeune lecteur au voyage. Il s'agira alors, par la lecture, de s'échapper pour suivre les protagonistes dans leurs déplacements.

3- L'échappée du quotidien

Dans la littérature pour la jeunesse, certains auteurs optent pour une tonalité du récit qui oscille entre réel et merveilleux. La narration emprunte souvent le chemin de la métaphorisation, essentiellement lorsqu'il est difficile d'aborder certains sujets.

Xavier-Laurent Petit fait également par moments le choix d'une transfiguration fabuleuse, poétique, voire traitée par l'humour, de la vie quotidienne. Échapper au quotidien se résume pour nos jeunes héros à surmonter une réalité souvent difficile : la pauvreté, la maladie, la violence, l'isolement.

La fonction du surnaturel et du récit fabuleux naît alors en grande partie du besoin de se distancier de la réalité. Par là même, l'auteur reconnaît implicitement aux jeunes lecteurs le droit à la fantaisie et au rêve, il stimule leur imagination et aiguise leur perception de l'espace et du temps.

Nous allons donc nous inspirer de la sémiotique narrative et nous pencher dans un troisième temps sur les structures de ces treize histoires, analysées comme des suites d'actions prises en charge par des acteurs, et en nous recentrant sur l'intrigue et les personnages. « Si, chaque fois qu'on raconte une histoire, on utilise les mêmes schémas, il est tentant de postuler que ces derniers, universels, sont constitutifs de l'imaginaire humain[1]. »

Les romans de Xavier-Laurent Petit, tout en prétendant s'inscrire dans le réel, relèvent de plusieurs genres et notamment du roman d'aventures, ces dernières s'immisçant bien souvent sous la forme du désir d'évasion : un appel à quitter la routine et la rencontre d'un ailleurs. Parce que le départ se confond avec la désobéissance, la prise d'autonomie, une forme d'affrontement, l'écrivain fait de chacun de ses personnages l'incarnation de la jeunesse. L'imaginaire n'en est-il pas la caractéristique ?

[1] JOUVE Vincent, *Poétique du roman, op. cit.*, p. 60.

3-a- Des éléments du merveilleux

« La mise en forme du merveilleux a toujours joué un grand rôle dans les littératures d'enfance et de jeunesse[1]. » Les romans du corpus étant destinés à la jeunesse, de nombreuses références au monde enfantin apparaissent au sein de chaque récit : une part d'enfance liée à l'imaginaire et au jeu.

> Merveilleux, *mirabilia*, merveille, impliquent par l'étymologie un regard, une vision, vision étonnée, ébahie, fascinée, prise dans les rets de l'extraordinaire qui nous arrache à notre quotidien pour nous plonger dans un monde différent, où tout est possible, où l'impossible même change de place. [...] Cet étonnement a sa source au plus profond de nous-mêmes, car ce qui nous étonne est moins l'apparition de créatures inédites que le souvenir archaïque du premier de tous les émerveillements, celui de la découverte du monde que nous fîmes enfants, et dont ne cessent de se souvenir maints poètes. Le merveilleux est un retour à l'enfance en ce qu'elle recèle de facultés à s'émouvoir de nouvelles rencontres, de s'ouvrir à l'inconnu, d'inventer la terre, le ciel et le monde, et de leur donner vie et langage, ce qui revient assez sensiblement au même[2].

Nous retrouvons donc cet étonnement du monde qui nous emmène ailleurs. Et le merveilleux, qui répond à un certain réenchantement de la vie, devient à son tour une évasion. En le courtisant par moments, l'écrivain, quelquefois dans un jeu intertextuel, introduit une distanciation suffisante du monde réel pour nous permettre de le rêver ou de le critiquer. Il semble s'inspirer du monde adolescent et de la jeunesse pour orienter son récit à la frontière de l'enchantement. Un des moteurs de l'attraction, en littérature de jeunesse, reste bien souvent l'envie d'ailleurs et le besoin d'imaginaire.

Xavier-Laurent Petit semble alors emprunter certains motifs à une littérature enfantine, une mise en scène de la rêverie portée par le regard des personnages eux-mêmes. Le dépaysement géographique apparaît par conséquent propice au

---

[1] BESSON Anne, JACQUELIN Evelyne, FOUCAULT Jean et MDARHRI ALAOUI Abdadllah, *Le merveilleux et son bestiaire,* Paris, L'Harmattan, 2008, p. 11.
[2] MONTANDON Alain, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Imago, Paris, 2001, p. 9 et 10.

déploiement du rêve et de l'imaginaire, ce qui aboutit finalement à un habile équilibre entre merveille et noirceur.

Laurent Bazin constate d'ailleurs « qu'un nombre significatif de romans contemporains recourent – tantôt de façon implicite, tantôt de façon explicite et même revendiquée – à l'univers des contes classiques[1]. »

Le personnage du héros

La référence aux contes s'inscrit pleinement dans la résurgence d'un imaginaire enfantin. Parce que les mystères demeurent, « le merveilleux vient combler les lacunes laissées par le savoir[2]. » Nous identifions ainsi quelques traces des contes merveilleux et de leurs enseignements à travers des thèmes et des motifs : l'orphelin, la figure maternelle ou paternelle, le double, la forêt... « Comme c'est le propre du conte merveilleux de proposer un déplacement, fonction nommée "le départ" par Propp[3]. »

Mais avant toute chose, le héros lui-même est représentatif du conte. En effet, ce dernier met très souvent en scène le passage de l'enfant-adolescent à l'âge adulte. Dans les treize romans, la figure centrale du jeune protagoniste émerge clairement : entre la nostalgie de l'enfance et le désir de grandir pour devenir enfin adulte à son tour. Chaque jeune personnage focalisateur emploie des termes qui renforcent rapidement et très nettement cette image de l'enfance : « Grand-pa » ou « M'man[4] », « Onc'Benia », « Pa'Jabari » ou « je l'appelle *Masawala*, Mamantilope[5] ». Très vite, Gustin appelle son père « papa »[6] et Galshan son grand-père « Attas[7]… »

---

[1] BAZIN Laurent, *Une communauté désenchantée ? Métamorphoses du merveilleux dans le roman contemporain pour adolescents* https://strenae.revues.org/1351#article-1351
[2] SCHNITZER Luda, *Ce que disent les contes*, Éditions du Sorbier, Paris, 19995, p. 10.
[3] CONSTANTINESCU Muguraş, *Lire et traduire la littérature de jeunesse, Des contes de Perrault aux textes ludiques contemporains*, Peter Lang, Bruxelles, 2013, p. 92.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 9.
[5] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 14.
[6] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 21.
[7] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 59.

Nous notons ce même procédé de la « couleur enfantine » dans l'attachement du jeune protagoniste à l'animal, la façon qu'il a de lui donner un nom et de se confier à lui tout au long du récit. Chaque roman met largement ce lien en évidence :

Titres	Animal
Piège dans les Rocheuses *1999*	Washaki, le chien (p. 14)
Be safe *2007*	Le chat Bryan (p. 132)
L'attrape- rêves *2009*	Wallis, le chien (p. 48)
Les yeux de Rose Andersen *2003*	Miss Perfumado, le canari (p. 56)
Maestro *2005*	Azula, la chatte (p. 10)
Itawapa *2013*	Les lucioles (p. 129)
L'oasis *1996*	Mouli, le fennec (p. 25)
Mon petit cœur imbécile *2009*	Swala, l'antilope (p. 94)
Fils de guerre *1999*	Timbrok, le chien (p. 18)
153 jours en hiver *2002*	Gris de Fer, le cheval (p. 29 et 30) Kudaj, l'aigle (p. 66)
Le col des Mille Larmes *2004*	L'agneau à sauver (p. 101) Les chiens de troupeau (p. 134)
La route du Nord *2008*	Tête Noire, le cheval de Galshan (p. 12) Töönejlig, la jument qui va mettre bas (p. 20)
Un monde sauvage *2015*	Karitch, le chien (p. 37) La tigresse, Miss Infinity (p. 56)

Compagnons, confidents, sauveurs, ces animaux accompagnent le personnage focalisateur dans l'aventure et lui offrent une présence affective, notamment lors des moments difficiles. Selon Isabelle Nières-Chevrel, « l'essentiel de sa fonction est sans doute le lien symbolique qu'il assure avec le monde de l'enfance[1]. » Dans le bestiaire du corpus, le premier rôle revient incontestablement aux chiens, tour à tour gardiens

[1] NIERES-CHEVREL Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Didier Jeunesse, Paris, 2009, p. 140.

attentifs et guides affectueux, ce qui fait dire au père de Gustin : « Promets-moi une chose, Gustin : ne t'éloigne jamais sans Washaki, compris[1] ? » Loin d'être anthropomorphe ici, le chien est l'animal de compagnie aimé des enfants. Il est joueur, fidèle, intelligent et apparaît souvent comme un prolongement de la peluche :

> Timbrok, mon chien, est venu me rejoindre et, malgré la chaleur, je me suis collé contre lui. Je ne sais pas trop pourquoi, mais j'avais très envie de pleurer. […] J'ai attendu des heures, sans rien faire d'autre que de caresser Timbrok. […] Je restais blotti contre Timbrok, les yeux fermés, je n'osais plus regarder autour de moi[2].

En territoire romanesque, comme dans la vie quotidienne, l'animal familier possède un nom et les personnages lui parlent. Le jeune héros recherche le réconfort et s'adresse alors à l'animal, comme Adriana : « Je me suis assise, la cage de mon canari sur les genoux, et je lui ai raconté à mi-voix des trucs de mon enfance. Il penchait la tête d'un côté, puis de l'autre, comme s'il me comprenait[3]. » Sans être le héros du roman, l'animal joue parfois un rôle décisif car il lui arrive de sauver des vies, tel l'aigle de Galshan : « Chaque matin, désormais, il rapportait sa chasse aux pieds de Galshan […]. Sans lui, ni Galshan ni Baytar n'auraient pu survivre[4]. »

Nous retrouvons dans les romans de Xavier-Laurent Petit les deux sortes d'animaux identifiées par Isabelle Nières-Chevrel : les compagnons, animaux familiers, mais également les animaux des plus réalistes (des loups, des tigres, des ours, des scorpions) « issus de la tradition de la littérature documentaire[5] ». Par son appartenance au règne du vivant, l'animal apparaît donc ici dans un premier temps comme une aide à la figuration géographique. La faune romanesque chez Xavier-Laurent Petit rend compte, nous l'avons démontré, d'une inscription dans un cadre géographique spécifique : les espèces correspondent aux espaces.

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Piège dans les Rocheuses, op. cit*., p. 27.
[2] *Id*., *Fils de guerre, op. cit.,* p. 18 et 19.
[3] *Id*., *Les yeux de Rose Andersen, op. cit*., p. 66.
[4] *Id*., *153 jours en hiver, op. cit*., p. 159 et 160.
[5] NIERES-CHEVREL Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, *op. cit*., p. 143.

Cependant, si l'animal joue un rôle majeur, son choix se fait bien au-delà de la couleur locale. Du personnage, ce dernier possède ce que Philippe Hamon nomme « la qualification différentielle », c'est-à-dire que lui sont attribués des « énoncés d'être[1] », une identité romanesque octroyée par le nom et la description. C'est bien alors la description qui va permettre de distinguer l'animal des représentations de son espèce, et lui prêter une certaine identité :

> C'est là que pour la première fois, l'un des pièges photo s'est déclenché au passage de la tigresse.
>
> On la voyait de profil, la gueule mi-ouverte et les flancs rebondis. […] Juste au-dessus du pelage blanc de son ventre, ses rayures dessinaient une tache inhabituelle. Presque horizontale, en forme de huit couché.
>
> - On dirait le symbole de l'infini, a enfin murmuré p'pa[2].

C'est ainsi que le jeune lecteur découvre Miss Infinity. L'onomastique animalière s'imprègne bien évidemment du contexte géographique et de la langue : *Miss Perfumado* ou *Azula* en espagnol, *Kudaj*, l'aigle mongol… La tigresse prend le nom de *Miss Infinity* grâce à Jonas Jones, un des biologistes : « En russe, ça donnait *Barychnia Beskonetchnost*, une combinaison de sons totalement imprononçables pour un gosier étranger[3]. » La motivation repose par conséquent sur la description ou sur les sonorités. Le nom propre contribue ainsi à fonder un animal personnage qui occupe une place de compagnon, de prédateur ou de victime, d'adjuvant ou d'opposant, ce qui dramatise pleinement son identité zoologique. Nous pensons qu'il y a donc un écart évident entre l'animal littéraire et l'animal naturel.

Par ailleurs, ces animaux qui accompagnent le héros, de par leur fonction plus ou moins emblématique, contribuent à nourrir l'intrigue du récit. L'antilope[4], capable de courir extrêmement vite, est associée au marathon, et l'aigle[5], à la fois céleste et solaire, pourrait symboliser toute la tradition d'un peuple nomade fier et libre. À deux

---

[1] Voir l'article « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Seuil, 1977.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 55.
[3] *Ibid.*, p. 56.
[4] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit*.
[5] *Id., 153 jours en hiver, op. cit.*

reprises, nous relevons la présence d'une femelle qui attend des petits. La chatte de *Maestro* et la jument de *La route du Nord* offrent chacune une perspective à l'avenir, alimentant des moments de tendresse et d'émotions au cœur de ces deux histoires.

Les animaux, sur le chemin emprunté aux personnages, sont donc bien présents dans les romans de notre corpus, avec une importance variable selon le récit. Dès lors, le bestiaire s'étend des animaux domestiques aux animaux sauvages et exotiques, voire imaginaires.

Le monstre animal

La bête de la faune ordinaire, dans certaines circonstances bien précises, et surtout à travers le regard du personnage, peut devenir un monstre ou un animal surnaturel. Ce cheminement imaginaire à partir de bases réelles se retrouve dans les romans de notre corpus, et le monstre animal présenterait au final davantage de liens avec le réel qu'avec l'irréel.

En « réunissant dans une même origine l'apparition et le surnaturel[1] », Xavier-Laurent Petit bouscule parfois l'ordre naturel du monde qu'il nous donne à lire. La menace engendre alors la peur. Il convient notamment de souligner une utilisation du thème de la bête qui sert habituellement les récits fantastiques en créant un sentiment d'effroi. Ce *topos* essentiel de la littérature fantastique, qui repose sur la rencontre de l'homme et de la bête surnaturelle, se retrouve ici dans l'affrontement entre le grand-père de Galshan et un animal effrayant et inconnu :

> La bête ! À demi dressée sur un rocher, les muscles frémissant sous son épaisse fourrure tachetée de noir, elle se fondait presque avec les couleurs de la pierre. Sa longue queue touffue fouettait l'air glacé. Elle bâilla en dévoilant une terrible rangée de crocs et avança à pas comptés jusqu'au bord de la roche. Ramassée sur elle-même. Prête à bondir…

[1] PRINCE Nathalie, *Le fantastique, op. cit.*, p. 13.

> La menace silencieuse de ce regard jaune et vert paralysait Galshan. Jamais elle n'avait vu une telle bête[1].

Cette bête, « énigme zoologique[2] », probablement une panthère[3] des neiges jamais identifiée dans le récit, gardera ainsi sa dimension de créature merveilleuse de conte de fées. L'animal apparaît ici d'une importance capitale à l'image des contes traditionnels ; il représente le danger dont il s'agit de triompher :

> La rencontre avec le monstre, le fauve qui dévore, est aussi un passage obligé de l'initiation, expérience déterminante pour le protagoniste un temps victime, face à face symbolique avec la mort auquel, une fois le monstre vaincu, succède une renaissance, une autre naissance[4].

C'est en fait l'absence de précision quant à l'identité de la bête, cette lacune linguistique, qui transformerait le texte en monstre selon une véritable poétique de la littérature fantastique analysée par Nathalie Prince :

> Finalement, il apparaît que c'est cette impossibilité même du texte qui inquiète ; c'est l'absence de sens, l'incapacité linguistique, le blanc du texte qui horrifie et qui effraie. Le texte fantastique devient lui-même phénomène fantastique. Je n'ai pas peur de la chose, mais d'un texte qui ne parvient pas à dire la chose, et dont le silence me fait entrevoir l'horreur et l'irrationnel du phénomène. C'est le texte qui est monstre[5].

L'auteur utilise ce même procédé de flou et d'incertitude dans le prologue animalier d'*Un monde sauvage*. La bête y est clairement présente sans nom spécifique : « Tapie sous les arbres, la bête guettait[6]. »

Nous souhaitons ici rappeler le lien une fois encore avec les récits de voyage : en effet, de nombreuses espèces nouvelles se sont manifestées ainsi aux yeux des

---

[1] *Ibid*., p. 138.
[2] CALLY J William, « De l'animal ordinaire à la bête surnaturelle : Épiphanies du monstre dans la zoologie », *in Le merveilleux et son bestiaire, op. cit*., p. 113.
[3] La panthère des neiges, aussi appelée léopard des neiges, once ou irbis, est un félin vivant dans les vallées des hautes montagnes d'Asie.
[4] COZIC Alain, « Le bestiaire dans les contes des frères Grimm », *in Le merveilleux et son bestiaire, op. cit*., p. 47.
[5] PRINCE Nathalie, *Le fantastique, op. cit*., p. 68.
[6] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage, op. cit*., p. 7.

hommes. Les descriptions animalières des temps passés témoignent de cette facilité à considérer l'animal nouveau et étrange comme une créature surnaturelle directement issue « des zones d'ombre de la faune terrestre, des parcelles méconnues de la zoologie, des ténèbres à peine dévoilées d'une *terra incognita*[1]. » Parce que le narrateur ne connaît pas l'animal en question, parce qu'il émet des réserves, l'inventivité du lecteur juvénile peut alors s'épanouir et se nourrir des possibilités infinies qu'offre le récit. Destinataire privilégié de ces romans qui vont lui permettre de voyager, l'adolescent interprète et fait surgir un univers imaginaire, comme un territoire à conquérir. Ainsi, le monstre animal se définirait ici à travers son altérité :

> Les sentiments de nouveauté, d'étrangeté et de mystère, inspirés par la méconnaissance, voir l'absence de radicale de connaissances, quant à certaines espèces animales auront constitué, au fil des siècles, une matrice essentielle des bestiaires surnaturels[2].

Les bêtes diverses et variées mises en mots par l'auteur alimentent donc une faune romanesque omniprésente et variée. Animaux fascinants et sauvages, ou bien domestiques et profondément familiers, Xavier-Laurent Petit sait en accentuer le potentiel merveilleux.

La tentation du conte

Les animaux, sous toutes leurs formes, sont souvent les premiers compagnons de l'enfance, prolongements des peluches et autres doudous ou objets transitionnels. Dans l'univers adulte, nous identifions cette complicité issue directement des contes et histoires qui ont marqué notre enfance, à l'image des peluches porte-bonheurs de certains soldats partis en Iraq :

> Un soldat a embrassé un minuscule nounours en peluche avant de le tendre à la caméra : « Je vous présente Nestor. Ma fille me l'a donné avant que je parte et,

[1] CALLY J William, « De l'animal ordinaire à la bête surnaturelle : Épiphanies du monstre dans la zoologie », *in Le merveilleux et son bestiaire, op. cit.*, p. 114.
[2] *Ibid.*

> depuis, c'est mon petit protecteur. Avec Nestor, rien à craindre ! » Il l'a encore embrassé et s'est engouffré dans un Humvee en faisant le V de la victoire[1].

Cet aspect enfantin repose pareillement sur une certaine naïveté, une crédulité présente dans l'ensemble des romans : les jeunes héros ont tous quelque chose encore de l'enfance, comme une inexpérience de la vie qui fait sourire le lecteur adulte. Gustin se questionne sur l'existence de castors géants[2]. Quant à Adriana, elle est à la recherche « des toits en or, des pavés d'argent et des rivières de diamants[3] » et croit très sincèrement que Rose Andersen est le vrai nom de l'actrice[4].

De même, la solidarité fraternelle, un *topos* identifié dans l'écriture des contes traditionnels, est réelle dans les ouvrages du corpus. Ainsi, Adriana veille sur son frère et s'occupe de sa petite sœur ; elle revient la chercher à la fin du roman[5]. Galshan attend l'arrivée de sa petite sœur dans *153 jours en hiver* et Saturne prend soin de la sienne, tout en portant sur elle un regard bienveillant et ému qui s'impose à différents moments du récit : « *Tu n'as qu'à lui botter les fesses*, m'aurait sûrement conseillé Patte-Folle… Mais Patte-Folle n'avait pas de petite sœur[6]. »

L'amitié, thème essentiel dans la tradition du conte, est également présent dans ces récits, comme un prolongement de l'attachement fraternel… Sisanda sera sauvée par son amie Zinhle, « la seule de la classe à savoir quoi faire si mon petit cœur décide un jour de vraiment jouer les imbéciles[7]. » Quant à l'amitié entre Elmir et Ismène, qui survivra à la séparation, nous remarquons qu'elle se vit sensiblement sur le mode de la fratrie :

> Parfois, je regrette d'être fils unique. Les enfants uniques chez nous, c'est très rare. Les familles ont souvent huit, dix enfants et même plus. On serait douze,

---

[1] *Id., Be safe, op. cit.,* p. 121.
[2] *Id., Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 55.
[3] *Id., Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 114.
[4] *Ibid.*, p. 137.
[5] *Id., Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 190.
[6] *Id., Maestro, op. cit.*, p. 117.
[7] *Id., Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 35.

comme chez Ismène, les parents seraient bien obligés de me laisser aller seul au collège[1]…

Le personnage focalisateur, même orphelin, est donc rarement seul. Dans *Maestro*, l'auteur met tout particulièrement en avant cet aspect collectif au sein de la narration par le passage du « je » au « on » : « On était plus de soixante *pilluelos* à fréquenter l'Escuela[2]. »

Les jeunes héros de Xavier-Laurent Petit, rarement seuls, devront alors, à partir d'une situation de départ complexe, surmonter une série d'épreuves pour construire leur personnalité et trouver chacun une situation stable à la fin de l'histoire. Enclenché par le regard juvénile, le modèle narratif du conte se retrouve ainsi dans les différents récits.

La structure de l'histoire dans *Les yeux de Rose Andersen*, par exemple, construite presque en dehors du temps et de l'espace, se prête parfaitement au schéma du conte, en définissant le récit comme le passage d'un état à un autre :

1- Situation initiale : Adriana et sa famille sont de pauvres paysans
2- Perturbation, élément déclencheur : la famille quitte le village et s'installe dans un bidonville près de la frontière
3- Péripéties : la recherche de l'argent, le passage, la clandestinité pour Adriana et son frère, le travail d'Adriana dans les studios de cinéma
4- Dénouement, résolution, situation finale : Adriana devient Rose Andersen

L'organisation très structurée des treize récits ne nous échappe pas. Chaque situation initiale présente un jeune héros contraint de quitter la demeure familiale. Nous employons ici le terme « héros » comme synonyme de personnage principal, en accord avec « l'effet-héros » reposant sur des notions de hiérarchie et de valeurs mises en avant par Philippe Hamon[3] selon cinq procédés de différenciation :

---

[1] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 30.
[2] *Id.*, *Maestro, op. cit.*, p. 105.
[3] HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage» , *In Littérature*, n°6, 1972, p. 86 à110. http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957

- une qualification différentielle (le jeune personnage est paré de certaines qualités, en général loyal, courageux, amical…),

- une distribution différentielle (le jeune personnage apparaît fréquemment et aux moments clés),

- une autonomie différentielle (ce même jeune apparaît seul et dispose du monologue),

- une fonctionnalité différentielle (liée à la « sphère d'action[1] » elle-même définie par Propp pour l'actant-sujet),

- une prédésignation conventionnelle (le genre du roman pour la jeunesse désigne d'emblée le jeune personnage principal comme le héros).

L'idée de hiérarchie apparaît fondamentale :

> Le héros doit tout d'abord occuper l'espace narratif de façon privilégiée. Il doit manifester une relative autonomie textuelle et pouvoir apparaître seul en scène, cette apparition devant par ailleurs permettre que s'organise autour d'elle une séquence essentielle à l'économie du récit. Il conviendra également d'observer la fréquence des apparitions de l'enfant, l'espace et le rôle qu'il occupe dans la sphère des autres personnages dominants, l'importance de sa prise de parole et l'utilisation de son regard, ou plus largement de son point de vue[2].

Tout comme Propp, Greimas[3] classe les personnages selon ce qu'ils font et non ce qu'ils sont : il emploie la notion de « rôle ». Ainsi, l'écrivain introduit des personnages qui assument tout au long de ses récits les rôles d'adjuvant ou d'opposant :

- l'adjuvant aide le héros dans sa lutte (le Maestro[4] protège Saturne des miliciens et l'inspecteur Agostino Agusto[5] aide Vitalia à retrouver sa mère)

---

[1] PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Poétique/Seuil, 1970, p. 97.
[2] COUSSEAU Anne, *Pratique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999, p. 68.
[3] Greimas A.-J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 174 et 175.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *Maestro, op. cit*.
[5] *Id.*, *Itawapa, op. cit*.

- l'opposant représente un obstacle (le père de Kostia[1] est un braconnier qui chasse le tigre, Josuah[2], un dealer)

Nous retrouvons également dans les romans du corpus quelques fonctions du modèle proppien[3], notamment l'interdiction et la transgression : Elmir, par exemple, commence par sortir sans autorisation à la plage[4], puis s'enfuit du collège[5].

La menace, fondement du conte, et bien présente au sein des treize histoires, est parfois personnifiée comme *El Liebre* dans *Les yeux de Rose Andersen*, dont la rencontre se fait à plusieurs reprises. Celui-ci vient s'opposer à un personnage adjuvant, l'homme qui aidera Adriana et son frère à passer :

> - J'ai traversé la frontière avec eux. Leurs parents se sont fait reprendre et on a passé la journée et la nuit en plein désert. Ils sont à bout de forces. Garde-les jusqu'à ce soir, s'il te plaît. Pas plus, c'est promis ! D'ici là, j'aurai trouvé quelque chose[6].

Enfin, un dernier clin d'œil au conte peut être envisagé du point de vue de l'objet complice, symbolique, accélérateur de l'histoire. La paire de lentilles a tout de l'objet magique dans *Les yeux de Rose Andersen*. En colorant les yeux en vert, les lentilles modifient l'identité du personnage, telle une métamorphose : « capables de transformer Anita Sanchez en Rose Andersen[7]. » De la même façon, la « petite pierre ronde, noire et luisante comme un œil[8] » que Galshan a reçue de son père l'aidera à tenir tout au long de son séjour : elle symbolise pleinement le contact entre la jeune fille et ses parents.

Dans certains cas, l'environnement tout entier semble magique. La forêt, lieu emblématique des contes, apparaît régulièrement ; le héros s'y perd, affronte des

---

[1] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit*.
[2] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit*.
[3] PROPP Vladimir, *op. cit.*, p. 35.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis, op. cit*., p. 52.
[5] *Ibid*., p. 154.
[6] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit*., p. 118.
[7] *Ibid.*, p. 138.
[8] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit*., p. 12.

dangers et fait des rencontres : des lucioles[1], des esprits, *joloks*[2] ou *stranniki*[3]… Au plein cœur de la taïga, le silence qui s'abat momentanément, alors que chacun attend l'apparition de la tigresse, nous rappelle tout particulièrement un sortilège des plus célèbres : « Humains, animaux, végétaux… Tout était pétrifié. En attente. La rivière elle-même semblait avoir ralenti son cours[4]. »

Dans *Maestro*, l'écrivain choisit une fois encore une tonalité merveilleuse pour évoquer la présence de la musique, une attraction vécue presque comme un ensorcellement par les enfants : « La musique nous enveloppait. Elle semblait sortir des murs, du carrelage, du plafond, de partout à la fois… Comme quelque chose de vivant[5]. »

Et pour finir, parce qu'il y a très certainement une dimension merveilleuse dans la proposition du narrateur, chaque roman renferme cette « magie narrative[6] » chère à Pierre Péju ; les narrateurs du corpus, en choisissant quoi raconter et à quel moment, sont des magiciens :

> Tout narrateur […] est un magicien qui, dans le temps du récit, a tout loisir de choisir l'ordre des énoncés, de décider des points par où commencer, des instants à souligner, des blancs à ménager, des traits à faire saillir, des répétitions ou des rebondissements[7]…

En dépit de leurs singularités, et parce qu'ils reposent aussi sur un jeu imaginaire, les romans du corpus s'apparentent donc parfois aux récits merveilleux. Le thème de l'enfance, même dans une vision réaliste et dramatique, bénéficie d'un espace culturel spécifique à la jeunesse. L'imaginaire enfantin se nourrit des textes fondateurs et le roman pour la jeunesse, en mettant en scène le rêve et l'imagination, tisse tout un réseau de références, d'allusions explicites ou implicites directement

---

[1] *Id.*, *Itawapa, op. cit.*, p. 129.
[2] *Ibid.*, p. 153.
[3] *Id., Un monde sauvage, op. cit.*, p. 74.
[4] *Ibid.*, p. 122.
[5] *Id., Maestro, op. cit.*, p. 45.
[6] PEJU Pierre, *L'archipel des contes*, Paris, Aubier, 1989, p. 57.
[7] *Ibid.*

issues du « grand texte de la culture et du monde[1]. » Cette continuité entre conte, rêve et vie s'affirme très nettement dans l'écriture romanesque de Xavier-Laurent Petit. C'est bien sûr le merveilleux qui permet un véritable détachement du réel et les romans de l'auteur transportent chacun leurs « lambeaux de merveille[2]. »

Rêves et superstitions, une part d'enfance

Le rêve, au même titre que le conte, correspond à une certaine façon de vivre. Ainsi, l'auteur choisit parfois de brouiller la frontière entre rêve et réalité. Cette frontière entre monde réel et création imaginaire nous semble déjà relativement tenue chez l'enfant lecteur. « Ce n'est qu'au moyen d'expériences personnelles et par l'apprentissage des savoirs qu'il parviendra peu à peu à établir une distinction, plus ou moins fondée d'ailleurs, entre ces deux termes[3]. »

Dans *Mon petit cœur imbécile*, Xavier-Laurent Petit joue avec les codes du récit merveilleux, manipulant les rêves de ses personnages pour nous décrire d'étranges apparitions et des phénomènes surprenants, comme dans cet extrait :

> Elle glisse quelque chose entre mes lèvres. Le goût douceâtre des herbes qu'elle cueille dans les collines m'emplit la bouche tandis que sa voix me berce. J'ai soudain l'impression de flotter, de planer au-dessus du monde, les ailes grandes ouvertes. Au-dessous de moi, tout en bas, Maswala court sous le soleil. Ses longues jambes bondissent par-dessus les pierres… Elle ne m'a pas vue, elle ne sait pas que je suis là, que je la protège[4].

Pareillement, Galshan « sait voler[5] », elle ferme les yeux et se laisse emporter par le vol de son aigle jusque chez elle :

---

[1] CONSTANTINESCU Muguraş, *Lire et traduire la littérature de jeunesse, Des contes de Perrault aux textes ludiques contemporains*, *op. cit.*, p. 93.
[2] PEJU Pierre, *L'archipel des contes*, *op. cit.,* p. 61.
[3] FAVARO Patrice, *La littérature de voyage pour la jeunesse, op. cit.,* p. 98.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 82.
[5] *Id., 153 jours en hiver, op. cit.,* p. 60.

> Les montagnes défilèrent, puis la steppe, interminable et, tout là-bas, l'énorme masse grise de la ville surgit. Les moteurs fumaient dans le froid et les cheminées crachaient de lourdes volutes de suie. Ils survolèrent la longue avenue Ikhoiturüü et ses immeubles lézardés[1].

Dans les romans de l'écrivain, il convient de souligner la présence insistante du champ lexical du rêve. Le terme « rêve » lui-même est employé de nombreuses fois : Adriana voit les villes des *ranjeros* en rêve et sait déjà, comme une prédiction, qu'un jour, elle aura les yeux verts[2] ; plus tard, elle rêve chaque nuit de son retour[3]. Le père de Sisanda a vu sa femme gagner le marathon en rêve[4] et Gustin rêve dès sa deuxième nuit au campement[5]. Enfin, parce qu'elle fait le même rêve chaque nuit, Galshan sait que son père est vivant et part à sa recherche : « Moi je savais que je te reverrais, fit Galshan. Toutes les nuits, je te voyais. Tu n'étais pas dans le camion[6]. »

Alors que « les ombres du désert sont dressées comme une armée de fantômes[7] », il apparaît évident que le registre de l'imaginaire n'est jamais oublié : Adriana se regarde devant le grand miroir[8], Grand-mère Thabang lance des regards de sorcière[9] et connaît la médecine ancestrale, et le grand-père de Galshan est terrifié par la « bête » qui l'a attaqué : « La bête, jeta-t-il terrifié. La bête ! Elle revient[10]… »

Toutes les impressions et références juvéniles sont bien évidemment en rapport avec une certaine culture enfantine. Le monde de l'enfance persiste et rien d'étonnant alors à ce que Sisanda soit « *bintizuri*, ma jolie princesse[11] ». Dans le langage même des jeunes héros, les contes de fées subsistent : le pensionnat n'a rien du château de *La Belle*

---

[1] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 156.
[2] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 14.
[3] *Ibid.*, p. 45.
[4] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 107.
[5] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 31 et 32.
[6] *Id.*, *Le col des Mille Larmes, op. cit.*, p. 163.
[7] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 68.
[8] *Ibid.*, p. 139.
[9] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 35.
[10] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 136.
[11] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 32.

au bois dormant[1], l'enseignante est surnommée Baba Yaga[2], Elmir compare le père de Naïa à un ogre[3]…

Dans le tableau suivant, nous avons recensé différents indices qui font de ces jeunes protagonistes de véritables enfants, au plus près d'une réalité adolescente : fragiles, sensibles et spontanés, sollicitant l'empathie du lecteur.

Titres	Indices se rapportant à la jeunesse
Piège dans les Rocheuses *1999*	- Le père de Gustin est Indien (p. 12) - Gustin rencontre le shérif de Meeteetse (p. 47)
Be safe *2007*	- L'allusion à King Kong (p. 96) - Une philippine (p. 134) - Le dessin animé *Donald* (p. 139)
L'attrape- rêves *2009*	- Les récréations (p. 11) - Chantonner *Il court, il court le furet*… (p. 96)
Les yeux de Rose Andersen *2003*	- Adriana aime les chansons d'amour de Franky Enamorado, qu'elle entend tout au long du récit à la radio (p. 22, 32, 41, 79, 96, 139, 144, 176) - Guillermo, le frère d'Adriana joue au foot (p. 30) - Adriana découvre le monde du cinéma et les films de Rose Andersen : *Fuite éperdue, Alerte rouge, Feu de glace, Lune ivre.*
Maestro *2005*	- Histoires de loups, de brigands et de princesses (p. 9) - Princesse et le géant rose (p. 21), une berceuse (p. 39) - La Marche de Machinsky (p. 52)
Itawapa *2013*	- L'expression "Trois petits tours et puis s'en vont" (p. 45) - Indiana Jones (p. 47)
L'oasis *1996*	- Elmir adore Michael Jackson (p. 26), les game boys (p. 31) - Il compare le père de Naïa à un ogre (p. 88) - Les récréations (p. 121) - La fugue (p. 168)
Mon petit cœur imbécile *2009*	- Sisanda récite les tables de multiplication à l'école (p. 42 et 43) - La récréation (p. 45) - Sisanda calcule que le numéro du dossard de sa mère est le gagnant : 953 (p. 76) contrairement à celui d'une autre concurrente (p. 128)
Fils de guerre *1999*	- Le match de football (p. 24) - Le dernier câlin (p. 59)
153 jours en hiver *2002*	- Galshan observe un rituel lorsque son père revient de voyage (p. 14). - Elle mise sur le fait que sauver son aigle Kudaj revient à sauver le bébé de sa mère (p. 106)
Le col des Mille Larmes *2004*	- Galshan et son père : le rituel du retour (p. 25) - Les bonbons (p. 28)
La route du Nord *2008*	- La course de Galshan avec son père (p. 52) - Galshan fait un vœu (p. 65)
Un monde sauvage *2015*	- La seule et unique prof est comparée à la sorcière Baba Yaga (p. 25) - Felitsa évoque Walt Disney (p. 83) - Felitsa regarde des séries à la télé (p. 65) et boit du coca (p. 142) avec ses amis

[1] *Id., Un monde sauvage, op. cit.*, p. 152.
[2] *Ibid.*, p. 25.
[3] *Id., L'oasis, op. cit.*, p. 88.

L'univers enfantin se retrouve ainsi dans des chansons (« Sa maison est en carton. Pirouette, cacahuète[1] »), et jusque dans les jeux évoqués à l'intérieur du bidonville :

> - Tu joues au foot ? a demandé un des gamins à Guillermo.
> Il les a rejoints sur le bout de désert envahi d'ordures qui leur servait de terrain. « C'est moi Zidane ! braillait à tue-tête un des gamins. C'est moi Zidane[2] ! »

Piège dans les Rocheuses propose à lui seul un environnement totalement propice aux jeux enfantins : quoi de mieux pour un jeune garçon que de se retrouver en plein Far West ? Gustin est d'ailleurs surpris par la personnalité de ce père, étrange Peter Pan devenu adulte presque malgré lui :

> Quel drôle de père, tout de même ! Pourquoi vit-il de cette manière ? Comme s'il n'avait jamais pu s'arrêter de jouer aux cow-boys et aux indiens. Et cette énorme cicatrice que j'ai aperçue ce matin sur son torse, d'où provient-elle ?... Plusieurs fois, maman m'a répété que Bob était un « grand enfant » … Curieuse façon de parler de lui. Une chose est sûre, Renard-Rouge est reconnaissable entre mille : aucun des pères de mes copains n'a cette dégaine[3].

Ce jeu de questions, ainsi que l'allusion à la blessure du père, ne font bien évidemment que renforcer la mise en intrigue. Les héros de romans cherchent, se questionnent, parient et rêvent leur avenir, tout en jouant leur vie de jeunes personnages. Oskar et Marka se retrouvent pour composer des chansons, complices, et vont jusqu'à faire une philippine : « C'est quand deux personnes disent la même chose au même moment. Chacune fait un vœu et, le lendemain, le premier qui dit à l'autre "Bonjour Philippin" ou "Bonjour Philippine" voit son vœu exaucé[4]. »

Dans les romans, le jeune frère ou la petite sœur permettent souvent à l'auteur de développer davantage encore cette thématique de l'enfance aux côtés du protagoniste adolescent : des chansons enfantines apparaissent, des mots et jeux

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit., p. 23 et 26.*
[2] *Ibid*., p. 30.
[3] *Id*., *Piège dans les Rocheuses, op. cit*., p. 31.
[4] *Id*., *Be safe, op. cit*., p. 134.

d'enfants font sourire. Dans sa représentation de l'enfance, l'écrivain nous apparaît à la croisée de deux traditions littéraires. Tout d'abord directement issus de l'héritage romantique (Rousseau), l'auteur nous présente des personnages attendrissants, innocents et naïfs. Malgré cela, l'enfance, chez Xavier-Laurent Petit, ne constitue pas véritablement un âge d'or nourri d'idéalisme. L'auteur dresse ainsi des portraits, plus naturalistes, d'enfants victimes et malheureux, appartenant à un monde bien souvent cruel. Au sein de chacun des romans, le jeune protagoniste vit dans un univers tout entier soumis à sa subjectivité. Parce qu'il observe ce monde et les adultes qui le peuplent, le paysage est transfiguré selon les sentiments du jeune héros. C'est cette focalisation qui rend l'espace si symbolique : des déserts à parcourir, des forêts à explorer, des montagnes à traverser, des frontières à franchir.

En adoptant le point de vue du jeune personnage, l'écrivain donne la parole à celui qui maîtrise beaucoup moins bien l'oral et l'écrit. L'enfant devient alors un regard et sa parole transforme les récits en romans d'enfance. Bien sûr, « presque tous les livres pour enfants sont des récits d'enfance[1] » et Xavier-Laurent Petit ne fait pas exception en ancrant ses romans dans une réalité individuelle. Des traces de l'autobiographie, plus ou moins directes, émaillent ses textes, à commencer par la première personne du titre dans *Mon petit cœur imbécile* par exemple.

Écrire l'enfance reviendrait par conséquent à mettre en avant un intime porté par une poétique spécifique qui reconstruit une certaine image de la jeunesse, en quelque sorte un « moi » inachevé pour qui « la distinction entre réel et fiction n'est pas encore stable. La merveille demeure possible[2]. »

Contes, histoires, chansons et proverbes répondent admirablement à une volonté de réenchantement du monde, loin des déceptions et frustrations quotidiennes. Ils rattachent les personnages au monde de l'enfance et de la crédulité, et renforcent ainsi la proximité avec le lecteur juvénile. Xavier-Laurent Petit fait bien

[1] TERRAY Marie-Louise, « La mise en autobiographie des bons petits diables et des petites filles modèles » *in Le récit d'enfance en question*, Cahiers de Sémiotique Textuelle n°12, Université Paris X, 1988.
[2] GODEAU Florence, *Poétique du récit d'enfance*, Paris, PUF, 2012, p. 11.

sûr évoluer ses personnages dans un cadre spatio-temporel contemporain. Pourtant, il a recours au merveilleux, ce « merveilleux composite[1] » des XXe et XXIe siècles qui mêle traditions orales et écrites, folklore et mythologie, réalisme et spiritualité.

3-b- Force et spontanéité

Par le biais de la narration à la première personne et de la focalisation interne, le point de vue du jeune protagoniste domine le récit, tout particulièrement dans ces romans qui mimétisent le journal intime. À travers ses actes, ses croyances mais également ses expressions, l'auteur nous facilite un accès direct à l'intériorité du personnage principal, lui conférant par la même occasion une véritable épaisseur. Vincent Jouve démontre comment se construit la valorisation affective du personnage : « le rapport émotionnel envers le héros relève de la construction esthétique de l'œuvre[2]. » En nous livrant une connaissance sincère et intime, l'écrivain crée alors un système de sympathie solide et l'illusion d'un rapport authentique.

Sur le plan sémantique, certains thèmes renvoient directement à l'intériorité du personnage : l'amour, l'enfance et le rêve. Nous avons déjà eu l'occasion d'illustrer combien ces trois motifs efficaces imprégnaient les textes de Xavier-Laurent Petit. Le désir amoureux et l'évocation des rêves se rattachent à l'intimité, le ressort affectif de l'enfance permet la compréhension et la compassion.

Ces effets de « transparence » qui mettent le lecteur en contact avec la vie intérieure d'un personnage reposent également sur la révélation d'une identité culturelle et d'une évidente spiritualité.

---

[1] HENRY Danièle, « Aux sources d'un merveilleux contemporain » *in Le merveilleux entre mythe et religion*, Arras, Artois Presses Université, 2010, p. 224.
[2] JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 120 et 121.

La place de la religion

La présence de motifs religieux semble ici fonctionner comme un indice invitant le lecteur à authentifier une fois de plus le cadre de l'histoire. Les jeunes protagonistes des romans du corpus grandissent en effet dans des milieux culturels différents.

Xavier-Laurent Petit traite par conséquent la place de la religion comme un vecteur de construction de l'identité culturelle de ses personnages. Dans un souci évident de réalisme, l'auteur cherche à mettre en avant une culture à la fois dans sa langue mais aussi dans sa religion.

Si cette religion peut être vécue comme un refuge face à une réalité difficile, elle témoigne avant tout d'une pratique culturelle spécifique reposant sur de nombreux rituels. Ainsi, dans les romans du corpus, l'auteur évoque les croyances des uns et des autres :

Titres	Religions et croyances
Piège dans les Rocheuses *1999*	non
Be safe *2007*	- comparaison à de vraies reliques dans un coffret (p. 81) - les gri-gri des soldats (p. 121) - l'aumônier militaire (p. 164)
L'attrape- rêves *2009*	- Dolores se souvient d'une prière (p. 69) - L'attrape-rêves (p. 113 et 114)
Les yeux de Rose Andersen *2003*	Le catholicisme - son lexique : le paradis (p. 46), l'église (p. 65), « la Vierge Marie m'est témoin » (p. 97), l'enfer (p. 98), - ses traditions : les soirs de Noël (p. 65), existence de Jésus (pp. 69 et 71), la cloche de la mission (p. 187), son école (p. 10)
Maestro *2005*	Le catholicisme - cierge et cathédrale (p. 12), prière (p. 15), la Vierge Marie (p. 25) - l'enterrement et le curé (p. 153), le Paradis (p. 183)
Itawapa *2013*	Le catholicisme : la pension (p. 34), l'église, la prière (pp. 52 et 53) La voyance : le tarot (p. 57) Les esprits, les *joloks*, (p. 154), les arbres-ancêtres, les *weweptë* (p. 159)
L'oasis *1996*	- l'intégrisme : les « barbus » (p. 17), les « combattants de l'ombre » (p. 19) - « Dieu combat aux côtés de ses fils » (p. 18) - concernant les femmes : « Ta tenue déplaît à Dieu, couvre-toi ! » (p. 19), la tête couverte (p. 19), pas de pantalons (p. 34), le voile (p. 17)
Mon petit cœur imbécile *2009*	- les *wachawi*, « ceux qui sont un peu sorciers » (p. 81) - l'arbre des ancêtres (p. 92)
Fils de guerre *1999*	- la prière, bras en croix (p. 16) - la malédiction : le bébé qui naît avec une tâche (p. 21)

153 jours en hiver *2002*	- la grand-mère ensevelie sous un cairn de pierres plates (p. 80) - la tradition : dressage de l'aigle (p. 60) - les signes appris par les anciens : l'arrivée du grand froid (pp. 94 et 95)
Le col des Mille Larmes *2004*	- *l'owoo*, les drapeaux à prières (p. 54) - les bâtonnets d'encens (p. 55)
La route du Nord *2008*	- la légende du corbeau (p. 76) - le rocher de la Pleureuse (p. 89), *l'owoo* (p. 94)
Un monde sauvage *2015*	- la tradition de la mère Hiver (pp. 13, 14 et 26) - le mauvais œil (p. 15) - les esprits de la forêt, les *stranniki* (pp. 73 et 77) - Amba, le seigneur tigre (pp. 77 et 246)

La place de la religion dépend bien évidemment du cadre géographique choisi par l'auteur. Rien d'étonnant à ce que les références catholiques parsèment le texte dans *Les yeux de Rose Andersen*. L'Amérique latine, et tout particulièrement le Mexique prête son identité culturelle à l'aventure vécue par Adriana. La jeune héroïne se questionne alors tout naturellement sur l'existence de Dieu à deux reprises : « Jésus, ai-je murmuré, si Tu existes pour de vrai, fais que ce type leur échappe[1] ! », « Elle s'est éloignée en laissant derrière elle une odeur de tabac et je me suis demandée si Jésus existait pour de vrai[2]. » L'empreinte du catholicisme se retrouve également dans *Maestro* et *Itawapa*. Le lexique employé appartient bien au registre religieux : prière, église, cathédrale, cierge, enterrement, curé… Parallèlement, de nombreuses expressions d'origine biblique émaillent le discours, comme autant de références au déluge, au paradis. *Maestro*, tout particulièrement, dévoile cette culture religieuse à travers la narration du jeune Saturne : l'école de musique en feu devient fournaise « rouge comme l'enfer[3] », la voix de Tartamudo est qualifiée de « voix d'ange[4] », les enfants apprennent leur premier vrai morceau de musique « le septième jour[5]… »

Dans *L'oasis*, le jeune narrateur évoque les « barbus » et les femmes voilées. La montée de l'intégrisme religieux est alors retransmise par le regard d'Elmir. La voix du narrateur personnage se fait là encore porteuse de cette réalité culturelle à l'origine

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 69.
[2] *Ibid.*, p. 71.
[3] *Id., Maestro, op. cit.*, p. 179.
[4] *Ibid.*, p. 106.
[5] *Ibid.*, p. 87.

du roman. Dieu apparaît dans les messages des « combattants de l'ombre » même si l'accent est plutôt mis sur la violence, les attentats, les interdits et le sort des femmes :

> - Larrid, il n'a qu'à la boucler, il n'y connaît rien… Tiens, par exemple, mon père dit que si les « barbus » dirigeaient le pays, les filles comme Naïa n'auraient plus le droit d'aller au collège, elles devraient rester chez leurs parents pour les aider. Et même que sa mère n'aurait plus le droit d'aller soigner les enfants au dispensaire[1] !

La trilogie mongole et *Mon petit cœur imbécile* reposent davantage sur des croyances ancestrales et évoquent le poids des traditions qui va parfois jusqu'à s'opposer à la modernité. Xavier-Laurent Petit utilise des règles de vie qu'il transpose dans le domaine de la fiction, abolissant du coup une nouvelle fois la frontière entre le vrai et le vraisemblable.

Ainsi, le grand-père de Galshan outrepasse les traditions et montre à sa petite fille comment faire voler les aigles. La grand-mère, morte quelques hivers auparavant, « reposait maintenant sous un cairn de pierres plates, au pied de la montagne[2]. » De la même façon, le personnage de l'aînée dans *Mon petit cœur imbécile*, la grand-mère de Sisanda, décide de lui transmettre son savoir ancestral : « Quand je serai morte, c'est toi qui iras dans les collines et moi qui te parlerai dans le vent. J'ai encore bien des choses à t'apprendre[3]. » La cérémonie dans les collines, auprès de l'arbre des ancêtres, témoigne parfaitement d'un certain réalisme africain :

> La silhouette de l'énorme acacia émerge de l'obscurité.
> - Nous y voilà, souffle grand-mère, hors d'haleine. L'arbre des ancêtres. Il était là bien avant que la grand-mère de la grand-mère de ma grand-mère soit née, ses racines plongent au centre du monde…
> - *Ujambo*, murmure-t-elle. Bonjour.
> Elle effleure le tronc crevassé et dépose une pincée de tabac dans la fente du tronc[4].

---

[1] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 57.
[2] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 80.
[3] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 90.
[4] *Ibid.*, p. 92.

Xavier-Laurent Petit, en choisissant des lieux éloignés du jeune récepteur, propose une réalité souvent étrange, bercée par les légendes et les superstitions. Ainsi, nous retrouvons cette même évocation des esprits dans *Itawapa* et *Un monde sauvage*… L'attrape-rêves, qui donne son nom au roman, perpétue une légende amérindienne : cette pièce artisanale est en effet « un piège pour les peurs et les pensées méchantes de la nuit. Quand elles viennent, elles se prennent dans les plumes comme des poissons dans le filet. […] Les bons rêves, eux, ils passent par le petit trou, là, au milieu[1]. »

À l'opposé, *Piège dans les Rocheuses*, met en avant des personnages dans un quotidien aucunement lié à la religion. Une hypothèse possible serait de relier ce choix avec la vie « sauvage » menée par Renard-Rouge. En effet, nous pensons que la religion, mais également les croyances et traditions ancestrales, permettent à l'individu de se situer dans le monde et d'appartenir à un groupe.

Il apparaît évident que les deux frères qui s'affrontent dans le roman, le père et l'oncle de Gustin, tous les deux traumatisés par la guerre du Vietnam, vivent en retrait du monde et bien loin de ses coutumes et codes culturels, sans croyances, sans illusions, et sans repères.

L'écriture de l'ailleurs repose ici davantage sur des références historiques que sur une véritable identité géographique et culturelle.

L'humour

« L'humour est une humeur, une tonalité qui colore les moments de la vie et apporte la surprise[2]. Dans les treize ouvrages, l'humour apparaît essentiellement lié à l'émergence de la parole enfantine. Porté par les personnages, qui manient la langue avec désinvolture et espièglerie, il émerge tout au long des récits, apaisant et soulageant face à une réalité difficile. Xavier-Laurent Petit, en recréant le monde de la jeunesse, livre un véritable esprit d'enfance : « Une littérature pour enfants qui veut

[1] *Id., L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 113 et 114.
[2] SAINT-DIZIER Marie, « L'humour en famille » *in L'humour dans la littérature de jeunesse*, Paris, In press, 2000, p. 234.

prendre l'enfance au sérieux ne peut s'ouvrir qu'aux éléments comiques qui font partie de la vie enfantine[1]. »

Toujours dans une volonté d'écrire « vrai », l'auteur emploie l'humour comme une manière ambiguë d'entrer une nouvelle fois en connivence, mais qui permettrait à ses personnages de dépasser leurs hantises et leurs phobies. Bien évidemment, l'humour amuse, divertit, mais il permet également souvent de dévoiler un point de vue spécifique et parfois de critiquer une situation. Ainsi, l'écrivain cherche le divertissement et la complicité. Cependant, le traitement comique d'un récit apparaît fondamental pour le jeune lecteur : « L'humour, l'ironie, la gaieté sont pour lui des acquisitions indispensables qui lui permettront de dominer ses problèmes et de faire confiance à la vie[2]. »

Selon Bergson, le rire a aussi « pour fonction de réprimer les tendances séparatistes. Son premier rôle est de corriger la raideur en souplesse[3]. » Le philosophe distingue ainsi le comique de situation et le comique des mots[4]. Xavier-Laurent Petit les utilise semble-t-il pour favoriser la réception. Nous relevons ainsi dans ses romans les trois mécanismes évoqués par Bergson :

- la répétition[5], comme dans l'incapacité du jeune narrateur à se souvenir du titre exact du morceau de musique dans *Maestro* (Marche de Machinsky, Marche de Machin Chose…)

- l'inversion[6], lorsque le jeune personnage sait lire et que l'adulte fait semblant (*Mon petit cœur imbécile, 153 jours en hiver*)

- l'interférence des séries[7], c'est-à-dire les situations de quiproquo…

---

[1] EWERS Hans-Eino, « Le comique dans la littérature enfantine de langue allemande » *in L'humour dans la littérature de jeunesse, op. cit.*, p. 21.
[2] SORIANO Marc, *Guide de la littérature pour la jeunesse,* Paris, Flammarion, 1975, p. 275.
[3] BERGSON Henri, *Le rire*, Paris, PUF, 1981, p. 135.
[4] *Ibid.*, p. 51.
[5] *Ibid.*, p. 68.
[6] *Ibid.*, p. 71.
[7] *Ibid.*, p. 73.

Au sein de notre corpus, différentes formes d'humour s'inspirent des sept familles[1] identifiées par Marie Saint-Dizier :

- L'humour noir et ironique qui fait grimacer
- L'humour badin qui se joue des contrariétés
- Le cocasse qui se joue de l'insolite, du contraste et des décalages
- L'humour neurasthénique particulièrement cruel
- L'humour mélancolique qui manie l'autodérision et l'ironie désenchantée
- Le burlesque et ses jeux de mots, ses farces spontanées
- L'humour de complicité, tendre et sentimental

Les trois dernières catégories nous intéressent tout particulièrement car ces trois formes d'humour apparaissent en effet dans les romans de l'auteur. En misant sur le personnage juvénile qui sonne vrai, ce dernier manie l'humour enfantin sur une palette relativement large allant du langage rapporté aux situations comiques.

Chez Xavier-Laurent Petit donc, il arrive que le langage devienne comique et la parole enfantine fait souvent sourire. L'écrivain privilégie dans l'ensemble l'humour linguistique à l'humour de situation, la vie de certains personnages n'étant guère réjouissante. Ce procédé parvient alors à dédramatiser une situation parfois conflictuelle et désespérée…

Régulièrement, les romans du corpus livrent un humour direct, naïf, une répartie espiègle qui respire l'enfance. Nous pensons que les « mots d'esprit[2] » permettent d'interpeler le lecteur en favorisant une fois encore une complicité particulièrement active. Cet extrait de *153 jours en hiver* illustre parfaitement l'imagination juvénile alors que la métaphore de la « pêche à la photo » fait sourire :

> Malgré les premiers froids de l'automne, la rue était pleine d'enfants. Galshan y retrouva Aïbora, toujours prête pour une partie de « pêche à la photo ». Elle avait passé son costume traditionnel et guettait les rares taxis qui remontaient Ikhoiturüü

[1] SAINT-DIZIER Marie, « L'humour en famille » *in L'humour dans la littérature de jeunesse*, op. cit., p. 234.
[2] BERGSON Henri, *Le rire*, op. cit., p. 82.

> pour déposer les touristes en centre-ville. La plupart d'entre eux demandaient au chauffeur de s'arrêter pour la photographier, alors qu'Aïbora s'approchait et, avec un grand sourire, leur tendait la main. Presque à tous les coups, les Occidentaux lui donnaient un beau dollar tout vert[1].

Les images et métaphores employées par l'auteur contribuent à la richesse des textes en connotations ironiques. Dans *Les yeux de Rose Andersen*, le comique de langage est porté par Belzunce, la petite sœur d'Adriana, dans ses multiples « mots d'enfants » drôles et attendrissants, comme cette réflexion « L'est cassée la maison[2] » alors que peu de temps après l'arrivée dans le bidonville, « le cabanon n'était plus qu'un tas informe de planches et de tôle[3]. » *L'excipit*, d'une tonalité particulièrement malicieuse met la jeunesse une fois encore au centre du roman :

> Le noir s'est fait dans la salle, le film a commencé et Belzunce s'est penchée vers moi.
> - Un jour, tu me diras comment tu as fait pour avoir les yeux verts[4] ?

Ce sont finalement les jeunes protagonistes, qui par leur joie de vivre et leur spontanéité, partagent leurs rires, comme des premiers rires qui déclencheront ceux du lecteur : « J'ai envie de rire mais ce n'est pas le moment[5]. », « Je n'ai pas pu m'en empêcher. Ça m'a échappé[6]. », « J'éclate de rire[7]. », « Avec Lune-Bleue, on éclate de rire[8]… »

Dans son roman *Maestro*, l'auteur fait évoluer ses personnages dans un cadre particulièrement misérable puisqu'il évoque le travail des enfants en Amérique latine. Saturne, le jeune héros, et ses camarades, n'ont rien : ils survivent dehors en cirant les chaussures et gagnent trop peu pour se nourrir correctement. Pourtant, l'humour est bien présent là aussi. Plus la situation semble désespérée, plus la voix enfantine se fait

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 8.
[2] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 37.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 191.
[5] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 27.
[6] *Ibid.*, p. 26.
[7] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p.89.
[8] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 51.

drôle, ironique, insolente. Patte-Folle, personnage émouvant qui n'a de nom que celui de sa malformation, se joue des codes et des conventions. Alors qu'il n'a rien à manger, il refuse par exemple de piocher dans le bol de Saturne en rétorquant : « Non… C'est mauvais pour ma ligne[1]. » Son amour naissant pour la musique, et notamment la très célèbre Marche de Radetsky (régulièrement appelée la Marche de Machinsky[2] ou la Marche de Machin-Chose[3]), lui donnera l'occasion de se retrouver une identité qui provoquera quelques situations cocasses à l'image de celle-ci :

> Patte-Folle s'est alors dressé comme un ressort.
>
> - C'est fini, Patte-Folle monsieur. Faut plus m'appeler comme ça. J'ai retrouvé mon vrai nom. C'est Johann Strauss.
>
> Le vieux l'a regardé, plutôt surpris.
>
> - Johann Strauss… Tu en es bien certain ?
>
> Patte-Folle a hoché la tête.
>
> - Ouaip. C'est le nom qu'on m'a donné quand je suis né. Mais je m'en suis souvenu seulement l'autre jour.
>
> Et il paraissait tellement sûr de lui que c'était peut-être vrai. Peut-être qu'il s'appelait réellement Johann Strauss ! Juste, ça n'allait pas être simple de se rappeler un nom pareil. Le vieux s'est fendu de sons sourire chinois.
>
> - Bien, Pa… Johann Strauss. Je tâcherai de m'en souvenir. On reprend[4]…

Les narrateurs, dans les portraits qu'ils livrent, n'hésitent pas à rire d'eux-mêmes. Saturne entremêle au récit proprement dit ses commentaires et se décrit après une bagarre « cabossé comme une boîte de conserve dans laquelle toute une équipe de foot aurait shooté[5] » :

> C'est le narrateur lui-même qui porte un regard distancié sur ce qu'il raconte et multiplie les ruptures énonciatives pour doubler son récit de commentaires qui

[1] *Id., Maestro, op. cit.,* p. 125.
[2] *Ibid.*, p. 52.
[3] *Ibid.*, p. 56.
[4] *Ibid.*, p. 120.
[5] *Ibid.*, p. 112.

relativisent ou restituent les faits rapportés : on là affaire aux mécanismes de l'autodérision[1].

Cette voix ironique accompagne la lecture dans presque tous les romans de Xavier-Laurent Petit. Ainsi, Talia interpelle le lecteur : « Bienvenue à Itawapa, le royaume de ma mère[2] ! »

> L'ironie, d'un certain point de vue, pourrait donc être définie soit comme un « contresens », le contresens volontaire d'un énonciateur parlant « contre » un sens appartenant à autrui, soit comme un acte de réécriture, réécriture qu'opère le lecteur à partir du texte de l'auteur : il réécrit « beau » en « laid », « intelligent » en « stupide », « agréable » en « désagréable », « j'adore » en « je déteste », « quel joli temps » en « quel temps exécrable[3] » …

Pourtant, selon Philippe Hamon, l'ironie ne peut se réduire à un simple jeu de contraires. L'effet d'ironie naît par moments d'une remarquable « mimèse du discours de l'autre[4] ». C'est cette impertinence juvénile, qui peut aller jusqu'à l'insolence, que nous retrouvons dans les romans du corpus :

> Il faut que je fasse bien attention. À ne pas courir, à ne pas faire d'efforts, à ne pas jouer avec les autres, à ne pas crier, à ne pas me fatiguer, ni m'inquiéter, ni m'essouffler… Et ne fais pas ci, et ne fais pas ça, et gnagnagna[5]…

Le comique de situation est également exploité par l'auteur. Xavier-Laurent Petit raconte certains épisodes avec humour et délivre des situations véritablement cocasses, notamment dans *Mon petit cœur imbécile,* avec la scène où la mère de Sisanda essaie des chaussures de course :

> Maswala rit encore, un peu gênée. Ses grands pieds sont habitués à courir sur la terre des collines et l'idée de rentrer dans des chaussures ne leur convient pas du tout. Elle tire, pousse, se contorsionne, ses orteils se tortillent… Ça y est ! Onc'Benia et moi éclatons de rire tandis que le visage de grand-mère Thabang se

---

[1] BALLANGER Françoise, « Laissez-les rire ! » *in L'humour dans la littérature de jeunesse*, *op. cit*., p. 79.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit*., p. 48.
[3] HAMON Philippe, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, p. 20 et 21.
[4] *Ibid*., p. 23.
[5] PETIT Xavier-Laurent, *Mon petit cœur imbécile, op. cit*., p. 23.

> plisse de rides. C'est drôle de voir Maswala avec des chaussures ! Elle se lève et fait quelques pas, comme si elle marchait sur des œufs.
> - Jamais je n'arriverai à courir avec ces trucs-là aux pieds[1]…

Tout l'aspect comique repose finalement sur le décalage entre la scène (la mère de la jeune héroïne essaie des chaussures de course) et la réalité du récepteur (nous sommes tous habitués à porter des chaussures, et particulièrement à l'aise dans des chaussures de sport). Les passages concernant la télévision, pareillement savoureux, mettent en scène une Afrique noire spontanée et vivante. L'épicier installe une télévision devant la *keja* dans le chapitre 33 afin que tous les villageois puissent suivre le marathon :

> Ce n'est pas très clair à cause des lignes qui défilent à toute allure sur l'écran et on n'entend rien à cause du vacarme du groupe électrogène mais Kathelo semble ravi. Les visages se rapprochent jusqu'à ce que l'homme et la femme s'embrassent. Tout le monde hurle de rire.
> - Tu es sûr qu'on verra Swala courir là-dessus ? demande Raïla en s'essuyant les yeux[2].

Des anecdotes cocasses parsèment tout pareillement les autres romans de l'écrivain. Le Shérif de Meeteetse, trempé et crotté, remonte malgré tout dans sa voiture, et « ses énormes fesses font "spouïtch" sur le siège[3]. » Le père de Naïa « presse l'éponge de ses grosses mains comme s'il égorgeait quelqu'un. Toute l'eau dégouline sur ses pieds[4]. » Autant de situations qui font sourire et dédramatisent l'instant présent.

Le traitement humoristique n'est pas, une fois encore, sans lien avec l'espace. L'humour, en incitant le recul et le détachement, apparaît au final comme une véritable distance envers soi et le reste du monde. Le traitement de l'espace passerait donc également pour l'écrivain par ce que Yves Beauchesne appelle « l'art de se distancier » :

---

[1] *Ibid.*, p. 63.
[2] *Ibid.*, p. 116.
[3] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 51.
[4] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 89.

> L'humour, dans une œuvre, est pour moi l'art d'établir une distance à l'égard de soi, de soi aux autres et de soi au monde. C'est au fond la capacité qu'a un auteur de faire apparaître les ruptures et les dissonances - comiques, secrètes ou dérangeantes - qui constituent l'essentiel même de l'expérience humaine. L'humour est donc recul et détachement, et conséquemment une occasion pour le lecteur de s'interroger sur sa vie et d'apprendre à la maîtriser[1].

Cependant, la production d'humour repose ici, nous semble-t-il, sur un véritable paradoxe en lien étroit avec l'écriture de Xavier-Laurent Petit : non seulement l'humour construit l'éloignement, par un traitement plus distancié, moins passionnel, mais il s'avère également capable de rapprocher. Ainsi, la production d'humour, dans les différents romans du corpus, ne cesse de réduire les distances en permettant la rencontre et en créant un espace commun d'identification : le lointain devient plus proche et l'étranger intime. Une fois de plus, l'écrivain réduit les écarts entre le personnage et le lecteur. L'humour se joue par conséquent des espaces et s'offre ici comme un lieu de rencontre. Le comique résidera finalement dans le point de vue et dans l'interprétation du lecteur adolescent : « Le rire contient toutes les mélancolies humaines[2]. »

S'échappant du quotidien, mais finalement aussi reflétant ce même quotidien vécu par les jeunes personnages, l'humour et l'imagination peuvent apparaître comme un refuge : un espace sécurisé où l'on vient s'abriter de la vie. Ils sont avant tout représentatifs du monde de l'enfance et viennent authentifier ces récits où la jeunesse occupe une place centrale.

Au sein de ces fictions, le merveilleux n'est alors qu' « un écran lumineux et contrasté où l'on peut lire à l'envers la réalité et la vérité la plus concrète de l'existence[3]. »

---

[1] BEAUCHESNE Yves, « Humour et fiction pour la jeunesse : l'art de se distancier » p. 3. http://id.erudit.org/iderudit/13129ac

[2] VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1967, p. 926.

[3] MONTANDON Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 9.

Une volonté du détail et du propos qui sonnent justes, font de ces romans des objets situés ; treize récits dont le point de départ s'appuie sur des faits, sur la base desquels le narrateur prend en quelque sorte son élan et ajoute son interprétation. De cette façon, la fiction dramatise et apporte une certaine tension aux éléments de la réalité.

L'auteur utilise de plus un registre fictionnel qui se révèle parfaitement adapté au jeune récepteur. Ainsi, en faisant appel aux personnages d'enfants et en recherchant la proximité entre le personnage romanesque et le lecteur, Xavier-Laurent Petit reste dans le champ d'expérience du destinataire, favorise l'illusion référentielle et lui offre l'occasion de partir.

Le jeune lecteur, séduit, se rapproche du narrateur. Puis, en se repérant et en se reconnaissant en territoire étranger, il peut adhérer plus facilement à cette exploration géographique et humaine qui lui est proposée.

Au terme de cette première partie, nous pouvons déjà conclure que les trois axes qui viennent d'être développés, la relation entre la réalité et la fiction, le traitement de l'espace et du temps et l'échappée du quotidien par l'imaginaire, ont fait émerger des procédés littéraires qui tendent à crédibiliser la fiction.

Dans leur ensemble, ces procédés reposent essentiellement sur deux réalités : l'une référentielle, à travers la nature des lieux évoqués, l'autre factuelle, en lien avec les différents événements racontés.

Sur le plan de l'écriture, cette littérature de voyage pour la jeunesse, en promettant l'évasion, cherche effectivement à coller étroitement au réel :

> L'adhésion du lecteur ne se fera qu'à condition que celui-ci trouve des éléments tangibles dans le récit pour se laisser à croire, à s'émouvoir, à frissonner. Cet ancrage ne sera d'ailleurs efficient qu'à partir du moment où le lecteur aura à sa

disposition assez de références et d'images afférentes aux espaces lointains pour pouvoir s'y projeter au travers d'une œuvre de fiction[1].

Dans sa volonté de réalisme, l'auteur fournit un cadre géographique propre à l'éclosion de l'aventure et fait œuvre de reproduction du monde. C'est bien cette exigence de représentation et de vérité qui inscrit l'action dans un lieu. Selon Anne-Gaëlle Weber, le glissement « des aventures » à « l'aventure » est porté par le comblement des vides géographiques qui « marque moins la mort du roman d'aventures que sa constitution en un genre romanesque[2]. » Dans les romans de Xavier-Laurent Petit, le héros vit dans un espace qui dépayse en priorité le lecteur, un lieu romanesque propre à la rêverie et à une aventure vraisemblable. Bien sûr, le concept d'aventure s'associe ici au voyage et le cadre spatial rigoureux permet au lecteur de quitter un monde familier. Pour autant, si le roman d'aventures, pour reprendre les mots de Matthieu Letourneux, est « le genre de l'action[3] », Xavier-Laurent Petit privilégie quant à lui une esthétique du dépaysement et du mouvement. La figuration du monde qu'offrent ses textes n'est donc pas sans rappeler une littérature voyageuse. « L'espace fictionnel, loin de fournir le seul décor de l'intrigue, fonde l'univers diégétique tout entier[4]. » Par ailleurs, l'auteur revient lui-même sur l'étymologie du mot « aventure » :

> « Aventure » vient tout droit de « advenire », qui signifie « arriver, se produire ». Une idée qu'on retrouve dans « advenir » et plus encore dans « avenir ». L'aventure, c'est donc ce qui va arriver. L'inattendu, l'imprévu, l'imprévisible, le déroutant…
>
> Ça change tout !
>
> Vue sous cet angle, elle n'est plus la chasse gardée des héros, des explorateurs, et des « aventuriers », elle est au contraire à la portée de tous. Vous comme moi. Elle est ce mélange d'inconnu et de hasard qui nous guette à chaque instant. […]

---

[1] FAVARO Patrice, *La littérature de voyage pour la jeunesse, op. cit.,* p. 114.
[2] WEBER Anne-Gaëlle, « Roman d'aventures », *in Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Paris, Droz, 2014, p. 811.
[3] LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures, op. cit*., p. 408.
[4] CAMUS Audrey, « Espèces d'espaces : vers une typologie des espaces fictionnels » *in Topographies romanesques*, Rennes, PUR, 2011, p. 34.

> L'aventure est le contraire de la routine. C'est un adolescent américain qui se rêve en « rock-star », et va se retrouver militaire en Iraq ; c'est un adolescent, enfant des rues d'El Alto, qui rencontre un chef d'orchestre ; c'est une jeune mexicaine qui découvre la clandestinité de l'autre côté de la frontière, aux États-Unis.
>
> Dure, bouleversante, amoureuse ou formatrice, l'aventure projette tous ces personnages hors d'eux-mêmes, à la découverte d'un monde, d'une façon d'être, de vivre et de penser dont ils ne soupçonnaient même pas l'existence et à laquelle, bon gré mal gré, ils doivent s'adapter.
>
> Le moteur de l'aventure, c'est l'autre. La découverte de l'autre. […]
>
> En ce sens, je revendique écrire des « romans d'aventure[1]. »

L'écrivain propose ainsi une vision du monde à travers l'expérience de ses personnages et ses héros, par mimétisme avec les lecteurs à qui sont destinés les romans, sont tous des adolescents. En s'engageant sur les *Terres de l'enfance*[2], le romancier ancre également ses textes dans une réalité individuelle et sociale. Il privilégie parfois l'imagination contre le réel et enracine ses récits dans l'imaginaire enfantin.

« De la petite enfance à la fin de l'adolescence, la littérature de jeunesse se caractérise d'abord par un mode de réception privilégiant la demande de fiction[3]. » Xavier-Laurent Petit donne à lire une fiction de l'intime qui restitue la parole juvénile et se joue de la proximité, mais qui dépasse largement l'individualisme et le narcissisme. Sa mise en fiction du monde repose essentiellement sur une poétique de l'espace singulière et sensible qui alimente une certaine forme d'initiation à l'Ailleurs et à l'Autre.

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *in* « Littérature du grand large : aventures et voyages », Cahiers du CRILJ, n°3 - novembre 2011, pp. 95 et 96.
[2] PRIMAULT Max, *Terres de l'enfance*, Paris, PUF, 1961.
[3] CHELEBOURG Christian, *Les fictions de jeunesse*, Paris, PUF, 2013, p. 10.

Partie II

La quête de l'identité, une progression dans l'espace

Vivre, c'est passer d'un espace à un autre,
en essayant le plus possible de ne pas se cogner.
Georges Pérec (*Espèces d'espaces*)

L'espace, élément constitutif des romans de notre corpus, se construit et s'étend progressivement. Parce qu'elles produisent du sens, les structures spatiales s'imposent tout en restituant les lieux juvéniles : la poétique de l'enfance apparaît par conséquent liée à l'espace, ce dernier s'imposant comme une représentation identitaire.

Xavier-Laurent Petit, en articulant habilement le sentiment de proximité et le dépaysement, propose ainsi des voyages de lecture qui permettent au récepteur de regarder le monde autrement. La littérature de jeunesse offre là l'occasion « d'expérimenter toute la complexité et la dimension humaniste du sentiment d'étrangeté[1] ».

L'écrivain crée chez le lecteur une certaine porosité à l'autre, à l'aide d'un jeu de masque propre à la fiction. Le roman permet de ce fait au jeune récepteur de s'initier aux réalités de l'existence à travers les expériences d'autres que lui. Il semblerait juste de croire que l'altérité, dans un premier temps ne ferait que ramener à soi. Le choix d'un héros adolescent, qui bascule de l'enfance dans l'âge adulte, permet avant tout de développer ce thème essentiel qu'est la quête de l'identité dans la littérature pour la jeunesse. Cette problématique, particulièrement présente au sein des romans de formation et d'apprentissage, se dessine dans le roman pour adolescents, qui devient ici le récit de l'évolution et de la maturation du jeune héros. Dans tous les ouvrages du corpus, la quête coïncide avec un départ, une rupture avec l'existence d'avant, et le jeune héros doit faire face aux épreuves essentielles à sa progression. Le cheminement initiatique s'accomplit alors sur le mode de l'opposition et de la confrontation.

C'est pourquoi analyser les romans choisis, en tant qu'instruments de la construction identitaire du jeune lecteur, revient à appréhender les héros comme vecteurs principaux de cette transformation. Les récits, en parlant au récepteur, comme autrefois les contes de manière plus symbolique, des relations familiales, de l'amour, de l'amitié, de la mort, participeraient alors d'une littérature d'initiation. Les procédés littéraires utilisés par l'auteur favorisent la participation du lecteur juvénile à une

[1] BALLANGER Françoise, « Choisir des romans pour la jeunesse et développer une culture humaniste » *in Culture humaniste : textes et pratiques*, Le Français aujourd'hui n°167, décembre 2009, p. 97.

vision du monde. Comment l'écrivain conduit-il ce même lecteur à se reconnaître dans les images du monde qui lui sont offertes ?

Pour ce faire, envisager la dimension géographique bien au-delà du paradigme descriptif s'impose cette fois, parce que l'espace romanesque est certainement plus que la somme des lieux décrits. Ainsi, cette deuxième étape devrait permettre de démontrer que toute écriture est en réalité un voyage dans le temps et bien sûr dans l'espace. Le lieu se pose alors comme un fondement du récit, un incontournable dans la création littéraire, d'autant plus que le roman pour adolescent présente ici l'inconnu comme un puissant révélateur.

Les romans de notre corpus développent chacun une véritable enquête sur le temps et l'espace individuels, vécus de l'intérieur, en donnant au lecteur la possibilité de suivre la construction identitaire du personnage focalisateur. Ces narrations peuvent être ainsi reçues avec la force d'un témoignage et s'ouvrent par conséquent sur la problématique de l'identité.

Par ailleurs, la fiction se mêle aisément à la réalité, et Xavier-Laurent Petit se joue de cette ambiguïté romanesque en construisant des récits très bien documentés, dès lors plus proches du récit de vie que de la fiction romanesque. Raconter et témoigner, dans cette mise en scène du vécu qui s'attache à restituer le réel telle une culture vivante, revient à prendre la parole dans un débat qui n'est pas uniquement littéraire. Les textes, à travers les représentations qui leur sont attachées, les savoirs qu'ils renferment et les valeurs qu'ils transmettent, semblent mettre en perspective la découverte de soi avec la conscience et la compréhension du monde. La problématique de l'identité s'apparenterait ainsi à celle de l'altérité.

Les récits du corpus s'articulent de la sorte autour d'un double nœud didactique conçu par l'auteur : l'ici et l'ailleurs. Il s'agirait de favoriser l'ouverture à l'Autre, et à soi dans la rencontre de l'Autre. De fait, le roman présente cette possibilité d'ouvrir au monde et d'éveiller la curiosité du lecteur face à la figuration de l'ailleurs alors qu'on pourrait croire que tout est déjà dévoilé dans un monde de l'image, de l'information et de la connaissance. L'écrivain s'attache à rendre compte du contact qui peut s'établir

entre le personnage et l'espace qui l'entoure. Si lire introduit à une forme de connaissance de soi, il paraît important de souligner que lire l'Autre est une aventure qui se vit également comme une ouverture à la différence. L'ici et l'ailleurs ne renvoyant pas à la même réalité, comment l'auteur favorise-t-il une appréhension de valeurs et de composantes culturelles éloignées de celle du jeune lecteur ?

« Si la lecture est une expérience, c'est parce que, d'une façon ou de l'autre, le texte agit sur le lecteur[1]. » Les valeurs littéraires prennent alors valeurs d'existence. La littérature de jeunesse apparaît d'ores et déjà dédiée à la construction d'une culture de l'humain.

1- Le lecteur adolescent

La nécessaire prise en compte de l'horizon de réception a déjà permis de dévoiler quelques choix d'écriture. Il en est de même en ce qui concerne la construction identitaire des personnages focalisateurs. Les différents romans de l'auteur développent une thématique proche des questions qui se posent à l'adolescence. Le choix du personnage adolescent dans ce cas n'est pas neutre :

> L'adolescent est sans doute par excellence la figure de l'interrogation. Il est celui qui s'interroge sur lui-même et se met souvent à interroger la société dont il commence à prendre conscience, dans laquelle il se meut et dans laquelle il est amené à prendre sa place[2].

L'exploration géographique pourrait apparaître par conséquent comme le prétexte à une exploration de l'inconscient, qui présenterait l'adolescence telle une

[1] JOUVE Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 91.
[2] THALER Danielle et JEAN-BART Alain, *Les Enjeux du roman pour adolescents, op. cit.*, p. 286.

étape et qui gagnerait son caractère initiatique dans la capacité du jeune lecteur à la déchiffrer :

> La lecture de textes littéraires, au sens large du mot […] fournit au sujet en crise de repères, en difficulté pour savoir qui il est, où il en est de sa jeune existence et vers quoi il désire aller, un mode de représentation, de symbolisation[1].

Le livre propose dans ce cas au jeune lecteur des représentations, mais également des réponses possibles à certaines questions, ainsi que des figures auxquelles s'identifier. La quête de sa propre identité s'appuiera alors tout à la fois sur des modèles et sur un refus de l'identification. En constituant un espace extérieur, la littérature participerait donc à la construction psychique de l'adolescent.

Le roman, qui a depuis fort longtemps le désir d'instruire en divertissant, trouve tout naturellement sa place dans cette recherche de repères et cette initiation à la vie. Il permet au jeune lecteur de vivre différentes situations, nouvelles et originales, sans les subir véritablement.

En s'inscrivant dans une dimension plus large que le quotidien, les romans du corpus entraînent le lecteur dans l'expérimentation de la géographie. Pourtant, en mettant en scène de jeunes héros progressant vers la maturité, et en optant pour une certaine proximité, ces ouvrages ne pourraient-ils pas permettre au récepteur de se confronter à sa propre image ? Nous sommes ici face à toute l'ambivalence des textes de Xavier-Laurent Petit : dans la lignée malgré tout du roman miroir qui impose une écriture de l'intime et le cheminement d'un espace intérieur, l'écrivain questionne l'Autre, tout naturellement parce qu'il n'y aurait pas d'intime sans altérité.

L'attitude introspective glisse alors vers une démarche prospective portée par un espace extérieur grandissant et symbolique.

[1] TALPIN Jean-Marc, « Quels enjeux psychiques pour la lecture à l'adolescence ? », *in* BBF, t. 48, n°3, 2003, p. 7.

1-a- L'adolescent et le récit

Le roman pour la jeunesse, en proposant le destin d'un héros jeune, en devenir, se développe autour d'une visée éducative. Ne serait-ce que parce qu'il s'agit avant tout d'un livre écrit par un adulte à destination d'un lecteur juvénile. Le récit va donc enseigner et le lecteur apprendre : apprendre le monde, mais également apprendre quelque chose sur soi. Au cœur de cette construction identitaire, la dimension spatiale interpelle :

> L'individu, même mobile, fait corps avec l'espace terrestre, la spatialité le constitue. Les études de géographie sociale ont montré l'importance des notions d'espace de vie (les cheminements et déplacements réguliers de chacun), d'espace vécu (espaces des pratiques et des imaginaires) et de territorialité (toutes les dimensions du vécu territorial d'un individu) pour la construction de soi, mais aussi de ses rapports sociaux et spatiaux par chaque être humain[1].

La construction identitaire semble tout naturellement investir l'espace géographique : elle s'inscrit dans des lieux spécifiques habités ou traversés tout au long du récit.

Des romans d'apprentissage

Lieu d'apprentissage par excellence, l'école, tout particulièrement propice à la construction de valeurs morales identitaires, se retrouve dans tous les romans de Xavier-Laurent Petit. Les personnages sont donc des écoliers, des collégiens et même des lycéens, mais essentiellement des lecteurs eux aussi qui permettent ainsi de s'intéresser à l'apprentissage et la pratique de la lecture. Chaque personnage focalisateur évoque l'école comme le lieu de l'apprentissage, mais également comme

[1] Di Meo Guy, « Le rapport identité/espace. Eléments conceptuels et épistémologiques », *in Construction identitaire et espace* (sous la direction de Pernette Grandjean), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 29.

un espace de rencontres : les camarades et les enseignants y tiennent alors bien souvent un rôle prépondérant.

L'importance de l'instruction saute aux yeux quel que soit le roman du corpus. Tous les héros fréquentent ou ont fréquenté l'école, tous savent lire et ce savoir est bien souvent mis en valeur, quand il n'est pas au centre du récit. En effet, dans *Mon petit cœur imbécile*, c'est Sisanda qui lit l'article concernant le marathon, ce célèbre marathon qui permettrait à sa mère de courir pour gagner l'argent de son opération :

> À peine est-on arrivées à la maison qu'elle me tend un journal tout chiffonné. Celui qu'elle a ramassé sous les roues du 4 x 4, dans la cour de l'hôpital.
> - Sisanda… Tu pourrais me lire cet article ?
> Elle sourit, gênée de ne pas y arriver seule, et me montre la page des sports[1].

Devant le doute ressenti par la mère, Sisanda dira : « Bien sûr que j'ai raison ! Qu'est-ce qu'elle s'imagine, Maswala ? Que je vais à l'école pour rien[2] ? »

L'acte de lecture est ici capital. Dans la plupart des romans de l'auteur, la scène de lecture va jusqu'à mettre en lumière les opérations mentales et les processus de la tâche : identification des mots, anticipation, inférences… Xavier-Laurent Petit théorise ainsi l'acte de lire. Chaque scène concrétise la lecture, la représente de manière explicite et fictionnelle ; l'écrivain donne à lire la lecture :

> Dans la pénombre, Baytar tendit à Galshan un petit objet que, tout d'abord, Ryham distingua mal… Il se frotta les yeux. Un livre ! C'était un livre !
> - Tu peux me lire la suite de l'histoire du vieil homme ? […]
> Elle s'assit sous la lampe à pétrole et commença :
> - *« Passées les limites du port, on se dispersa et chacun se dirigea vers le coin d'océan où il espérait trouver du poisson… »*
> Aucun des deux n'avait jamais vu « l'océan » et tous ces mots semblaient bizarres[3].

À plusieurs reprises se trouve mis en fiction un mode de lecture où l'activité du lecteur est essentielle. Lire, dans les romans de l'écrivain, englobe différentes pratiques

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 36.
[2] *Ibid.*, p. 38.
[3] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 81.

et pas seulement la littérature : l'article de journal pour Sisanda, la carte de visite du Maestro pour Saturne, et pour Oskar, les courriels de son frère en provenance d'Iraq. Il s'agit bien d'un « lecteur actif[1] », pour reprendre les termes de Gaëlle Gleize. Le personnage lecteur aborde avant tout cette tâche de lecture comme construction de sens : le lecteur fictif apparaît par conséquent instruit et compétent, parfois en opposition avec un personnage adulte illettré et maladroit.

L'auteur exploite alors parfaitement l'inversion des rôles, un jeune personnage qui lit pour un adulte ne sachant pas lire, notamment dans cet extrait humoristique où Sisanda surprend sa mère :

> La dernière chèvre à peine relâchée, Maswala s'assoit au pied de l'acacia et ouvre le journal. Toujours à la même page. La lampe à pétrole tremblote à côté d'elle. Du bout du doigt, elle suit les lignes. Je m'approche à petits pas, le souffle rauque. […] Je me penche par-dessus son épaule, le doigt de Maswala n'est pas à la bonne ligne ! Elle connaît l'article par cœur et fait semblant de lire ! Elle sursaute en m'apercevant[2].

Ce procédé, source d'humour sans aucun doute pour un jeune lecteur européen, permet à l'écrivain de transmettre quelques moments familiaux surprenants et authentiques. Parce qu'il bouscule les repères qui nous sont habituels, Xavier-Laurent Petit provoque ainsi l'étonnement et fait une fois de plus de son lecteur un complice. Une scène semblable se retrouve dans *153 jours en hiver*, alors que le grand-père de Galshan fait une tentative de lecture :

> Lorsqu'elle revint au campement, Baytar était assis sous la lampe à pétrole. Il avait ouvert sur ses genoux un des livres de Daala et marmonnait, les yeux plissés, le doigt sur les lignes.
> - Attas ! Mais je croyais que tu ne savais pas lire !
> Le visage de Baytar se fronça et il hocha la tête.

[1] GLEIZE Gaëlle, *Le Double Miroir - Le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette Supérieur, 1992, p. 58.
[2] PETIT Xavier-Laurent., *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 48.

> - Oui… Je me suis dit qu'il suffisait peut-être d'ouvrir un livre pour que tous ces petits signes me racontent leurs histoires. Mais ça ne marche pas… Les mots ne veulent pas sortir de ton livre.
> - Il faut d'abord que tu apprennes à lire[1] !

Le personnage du lecteur dans la fiction offre ici une image sympathique mais décalée. En lien direct avec la place accordée à la lecture, le rôle des livres apparaît comme primordial dans les romans de l'auteur qui va jusqu'à évoquer un livre, voire plusieurs, dans le livre. Le récit de *153 jours en hiver* est en effet rythmé par les extraits lus par Galshan. *Le vieil homme et la mer*[2] offre un écho particulier à l'aventure de la jeune héroïne, et vient appuyer le thème de la survie de l'homme dans un milieu naturel hostile.

Cette inscription du livre dans la fiction est un procédé récurrent chez Xavier-Laurent Petit qui s'imprègne régulièrement du concept de mise en abyme. La plupart de ses romans reflètent en effet une œuvre secondaire qui permet au texte de réfléchir sur lui-même. Selon Lucien Dällenbach, « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient[3]. » Ainsi, les poèmes d'Emily Dickinson résonnent étonnamment à l'arrivée de Chems, l'étranger, au lycée : « *But never stranger justified the curiosity like mine,* a dit M. Harrison. Mais jamais un étranger n'a suscité une curiosité comme la mienne[4]. » Louise sera simultanément fascinée par la poésie et par Chems. Dans *Un monde sauvage*, Sher Khan, tigre du Bengale, animal fictif et personnage du roman de Rudyard Kipling *Le livre de la jungle*[5], renvoie incontestablement à Double Jo, la tigresse de Sibérie.

Pareillement, dans *L'oasis*, deux livres évoqués par le narrateur se retrouvent au cœur d'une même intrigue :

---

[1] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 72.
[2] HEMINGWAY Ernest, *Le vieil homme et la mer*, Traduction de Jean Dutourd, Gallimard.
[3] DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 18.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 26.
[5] KIPLING Rudyard, *The Jungle Book*, 1894.

- *Les Aventures du capitaine Hatteras* de Jules Verne est l'unique livre récupéré par Elmir sur le lieu de la bibliothèque incendiée[1], livre symbole qu'il voudra offrir à sa mère pour la guérir de sa dépression[2]
- *Le Dernier des Mohicans,* feuilleté par un des terroristes séquestrant Elmir, révèlera l'identité de ce dernier : le grand frère de son ami Ismène[3]

Chez Xavier-Laurent Petit, l'aventure est donc également littéraire. Et l'écrivain « met en scène le livre dans le livre : comme objet de quête ou objet en train d'être lu, grille de lecture du monde et grille de lecture de soi, lieu de vie du personnage ou personnage à part entière[4]. » Le rôle de l'intertextualité chez Xavier-Laurent Petit apparaît essentiel alors que la citation d'une œuvre sonne comme un véritable hommage rendu à un écrivain admiré. Cependant, la mention des lectures qui transforment certains livres en objets romanesques, traduit avant tout la figure de l'auteur. « En représentant des lectures, les romans transposent en matière narrative des fragments d'un discours sur la lecture[5]. »

Gilles Béhotéguy, pour qui l'objet-livre dans la fiction n'est jamais neutre, dénonce la célébration d'une lecture fantasmée : « Investi en mausolée de la littérature, le roman pour la jeunesse expose ses merveilles dans les vitrines de la fiction[6]. » En effet, au sein du corpus, le décalage entre les œuvres présentées et les romans contemporains lus par la jeunesse interrogent. Beaucoup d'adolescents aujourd'hui lisent-ils encore Jules Verne, Ernest Hemingway ou bien Rudyard Kipling ?

« Le livre n'est plus alors un objet de représentation chargé exclusivement de valeurs culturelles. De symbole, il devient fétiche dans lequel les écrivains grands lecteurs investissent de nombreux fantasmes[7]. » Sans doute cette mise en fiction des

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis, op. cit*., p. 68.
[2] *Ibid*., p. 204.
[3] *Ibid*., p. 116.
[4] TAUVERON Catherine (dir.), *L'aventure littéraire dans la littérature de jeunesse. Quand le livre, l'auteur et le lecteur sont mis en scène dans le livre*, Grenoble, CRDP, 2002, p. 9.
[5] GLEIZE Gaëlle, *Le Double Miroir - Le livre dans les livres de Stendhal à Proust, op. cit*., p. 95.
[6] BEHOTEGUY Guy, « Le livre et la scène de lecture dans le roman français contemporain pour la jeunesse » http://id.erudit.org/iderudit/1001765ar
[7] *Ibid*.

livres en tant qu'objets correspond-elle à la nostalgie des lectures de jeunesse de l'écrivain.

Tout en participant à une visée pédagogique, les représentations du livre et de la lecture chez Xavier-Laurent Petit laissent néanmoins à penser que les mémoires individuelles et les expériences d'autrui occupent une place non négligeable dans la construction identitaire d'un être humain.

> Car même dans le roman réaliste, livres et lectures n'ont pas pour seule raison d'être la représentation d'éléments du réel. Relais intégrant le lecteur dans l'œuvre, ils constituent une mise en abyme de l'œuvre et de sa réception. Se joue alors dans le texte une double visée représentative et auto-référentielle. Ce jeu de miroirs entre le monde et le livre se manifeste sous des formes très diverses, stylistique, intertextuelle ou narrative. Ce peut être par un réseau de comparaisons établies entre le monde et le livre, par l'utilisation des livres ou lectures représentés comme indices d'intertextualité ou enfin par la mise en fiction narrative et l'importance du livre et de la lecture[1].

L'insistance accordée au livre souligne sans aucun doute chez l'écrivain sa représentation de la culture et son désir de conserver toutes les vies singulières en récits. Par ailleurs, l'intervention de l'objet-livre ou de l'activité de lecture est souvent porteuse d'un sens inédit : livre trésor à récupérer au cœur de l'intrigue, ou bien livre miroir mettant deux réalités face à face. Les représentations du livre et de l'écrit créent alors de l'action en puissance tout en permettant l'existence de personnages supplémentaires dont les reflets viennent enrichir un portrait ou renforcer une atmosphère.

Enfin, tous ces savoirs scolaires tournant autour de la lecture sont la plupart du temps décrits en opposition avec les traditions ancestrales respectées par les aînés. Un personnage plus âgé revendique bien souvent ses propres connaissances face à l'éducation du jeune protagoniste, creusant ainsi l'écart entre les générations. Ainsi, Grand-mère Thabang, dans *Mon petit cœur imbécile*, est hostile à cette nouvelle

[1] GLEIZE Gaëlle, *Le Double Miroir - Le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, *op. cit.,* p. 120 et 121.

maîtresse qui « sait plein de choses que grand-mère Thabang ne connaît pas[1] ». Le contraste entre deux éducations s'avère parfois saisissant, comme lorsque la mère de Felista évoque son héritage : « Cette vieille peau de Sniejana lui apprend à lire dans des livres, et moi, je lui apprends à lire dans la neige. On se complète[2]. » De la même façon, Baytar, le grand-père de Galshan va jusqu'à s'opposer à l'inspecteur du district et à son propre fils pour ne pas envoyer sa petite fille au collège :

> Laisse-moi parler ! Depuis sa naissance, Galshan a dû aller à l'école beaucoup plus de jours que je n'ai de moutons sur le plateau. Elle sait lire, compte mieux que moi et nous n'avons que cent cinquante-trois jours à passer ensemble. Laisse-les nous, Ryham… laisse-nous ces journées ! Plus tard, ce sera trop tard. Jamais plus je n'aurai l'occasion de lui apprendre le peu que sait un vieux berger comme moi[3].

Parce qu'il évoque un ensemble de savoirs spécifiques et différents, l'écrivain poursuit dans sa volonté de transmettre un monde étranger au lecteur, et bouleverse résolument la thématique scolaire traditionnelle.

Pourtant, lieu d'évidence rattaché à tous les jeunes personnages, l'école est bien présente au sein des romans du corpus jusqu'à cette étonnante « *Escuela Municipal de Mùsica*[4] » : au milieu des ruines de l'ancien quartier, cette « grande bâtisse de *l'Escuela* était éclairée comme un bateau et retentissait d'une cacophonie qui a plongé Patte-Folle dans une excitation incroyable[5]. » Dans *Maestro*, c'est bien l'école toute entière, véritable Arche de Noé, qui est à l'honneur : lieu sûr et accueillant pour tous, lieu de savoir et d'apprentissage, lieu social et collectif. Et même si l'école traditionnelle n'est pas au cœur de l'expérience de tous les héros, leur formation va pourtant s'articuler sur différentes étapes, tout au long du récit. L'auteur retrace ainsi le cheminement de chaque personnage confronté à une succession d'événements.

Les ouvrages, en rencontrant les questions fondamentales de l'amour, de la mort et du pouvoir (école, parents, société) optent très certainement pour une

---

[1] PETIT Xavier-Laurent., *Mon petit cœur imbécile, op. cit*., p. 35.
[2] *Id*., *Un monde sauvage, op. cit*., p. 31.
[3] *Id*., *153 jours en hiver, op. cit*., p. 78.
[4] *Id*., *Maestro, op. cit.,* p. 44.
[5] *Ibid*., p. 84.

démarche qui poursuit les trois objectifs définis par Daniel Delbrassine[1], ceux de toute formation.

1er objectif : ouvrir les yeux sur le monde

En faisant le choix du réalisme et de la proximité, Xavier-Laurent Petit poursuit cette ambition de coller au réel en abordant des thèmes qui feront sans aucun doute écho aux préoccupations du jeune lecteur.

Parce que l'histoire ne se situe pas dans un pays riche et industrialisé, la pauvreté apparaît au centre de plusieurs ouvrages. Décrit dans *Maestro* et *Les yeux de Rose Andersen*, le dénuement ancre chaque récit dans un réel d'actualité qui s'impose tristement : un logement de fortune, des restes de nourriture pour repas, des chaussures trouvées dans les poubelles, et des enfants qui travaillent. C'est bien la pauvreté qui pousse la famille d'Adriana à quitter le village, puis à passer la frontière, et ce sont des *pilluelos*[2] qui composent l'orchestre de *Maestro*. Dans d'autres romans du corpus, le mode de vie nous apparaît malgré tout très simple et bien loin de l'opulence occidentale. *Mon petit cœur imbécile* présente un personnage africain en manque de soins qui a besoin d'aller dans « un hôpital spécialisé. À l'étranger[3]. » Les personnages de la trilogie mongole ont également une vie difficile. Dans *L'oasis* enfin, le style de vie d'Elmir s'oppose à celui de son ami Ismène, qui habite le quartier populaire :

> Le quartier d'Ismène, c'est tout le contraire de « La Source » : une multitude de petites maisons qui semblent avoir poussé les unes sur les autres tellement elles se chevauchent et se serrent comme une portée de souriceaux à l'ombre de la colline. Parfois, après les grosses pluies d'hiver, l'une d'elles se lézarde et s'écroule sur elle-même, comme fatiguée de porter les autres. Alors les habitants étayent les maisons du dessus pour que tout ne dégringole pas et celui dont la maison s'est écroulée en reconstruit une nouvelle à flanc de pente, au-dessus des autres. Il domine tout le quartier jusqu'à ce qu'une nouvelle maison s'écroule et vienne

[1] DELBRASSINE Daniel, *Le roman pour adolescents aujourd'hui*, Scéren-CRDP de Créteil, 2006, p. 367.
[2] Gamins des rues.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 26.

repousser par-dessus la sienne. Ça se passe comme ça dans le quartier d'Ismène. Depuis des siècles, celui qui habite tout en bas, à recevoir le jus de caniveau, les épluchures de légumes et les vidanges de pots de chambre de ceux du dessus, sait que quand sa maison s'affaissera, ce sera à son tour de grimper sur les autres. Il suffit d'être patient. Ça peut prendre des générations[1] !

Autre danger terrible et permanent, la drogue est évoquée à diverses reprises. Alors que Saturne, personnage narrateur de *Maestro*, est confronté à la présence des drogués et des dealers, Adriana, dans *Les yeux de Rose Andersen,* découvre rapidement l'existence de la drogue dans son bidonville :

> Jamais je n'avais mis les pieds ici. Autour de moi, des types semblaient attendre la fin du monde, appuyés contre les murs branlants des cabanes, l'œil vague. […] Je n'ai fait que trois pas. C'est seulement en voyant deux types échanger un petit sachet juste sous mon nez que j'ai compris que j'avais atterri à « *Paraiso* », le coin des dealers de poudre[2].

Guillermo, le frère d'Adriana, lui-même drogué et dealer, se procure l'argent nécessaire au passage, un argent « qui pue la mort[3] », et vit un enfer qui bouleverse sa sœur tout au long du récit :

> Il tentait de serrer un garrot au-dessus de son coude.
> - Mais aide-moi ! Bon sang ! Tu vois bien que…
> Il a fini par le nouer avec les dents, la bouche tordue dans un spasme, les yeux papillotant. En tremblant, il a cherché la veine et a approché la seringue de son bras.
> - Llermo… Llermo… Je t'en supplie…
> J'aurais voulu que le monde disparaisse et que les pas de Llermo n'aient jamais recroisé les miens. J'aurais voulu qu'il soit mort. J'ai fermé les yeux. Llermo a poussé un soupir et le temps s'est arrêté[4].

[1] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 15 et 16.
[2] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 83.
[3] *Ibid.*, p. 90.
[4] *Ibid.*, p. 155.

La maladie est également un autre des thèmes traités par Xavier-Laurent Petit, principalement dans *Mon petit cœur imbécile*, puisque le personnage narrateur nous confie, presque au jour le jour, son combat contre la mort, mais également dans *L'oasis*, à travers la « dépression nerveuse[1] » de Zelma, la mère d'Elmir, ou dans *L'attrape-rêves* via le cancer de Dolores.

La guerre enfin est au cœur de l'intrigue de plusieurs romans du corpus. Déjà en filigrane dans le plus ancien des romans de notre étude, *Piège dans les Rocheuses* (1997), celle-ci s'impose au jeune lecteur avec le père et l'oncle de Gustin qui ont tous deux connu la guerre du Vietnam. Leur histoire se reconstitue au fil du récit et le traumatisme semble tenace alors même que la guerre est finie :

> T'avais raison. Voilà même un bout de temps qu'elle est finie, vingt ans… Mais, dans la tête, elle continue. Comme les volcans. On dit qu'ils ne s'éteignent jamais. Il ne se passe pas une semaine sans que je fasse encore des cauchemars, pas un jour sans que j'y pense, ne serait-ce qu'une seconde… C'est à devenir fou[2].

L'actualité poignante des guerres inspireront ensuite à l'écrivain deux autres romans : la guerre des Balkans (*Fils de guerre*) et la guerre en Iraq (*Be safe*). Nous pensons que la représentation de la guerre témoigne de cette volonté qu'a l'auteur de brasser la grande histoire contemporaine et les histoires individuelles. Xavier-Laurent Petit s'empare des conflits douloureux pour questionner les comportements humains : dévoiler le monde permettrait ainsi aux lecteurs juvéniles de découvrir concrètement les réalités les plus pénibles de l'existence.

2ème objectif : faire partager une expérience

En grande partie grâce à l'instance narrative, la formation mise en scène dans les différents romans va trouver auprès du lecteur une deuxième forme d'écho. L'auteur a réussi à ce que le lecteur puisse plonger dans l'univers mental des jeunes héros. Nous serions donc en face de deux formations simultanées : celle du héros bien

[1] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 169.
[2] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 152 et 153.

évidemment, dans chacune des fictions, mais également celle du récepteur, au cours de sa lecture.

Ainsi, régulièrement, les personnages narrateurs nous livrent leurs réflexions : doutes, pensées, méfiance… Le procédé se retrouve dans plusieurs des romans, alors que le jeune protagoniste livre au lecteur toutes ses interrogations.

Elmir, jeune héros de *L'oasis*, se questionne souvent : « Qu'aurait fait le capitaine Hatteras à ma place[1] ? » Son plus fort dilemme occupe une place centrale dans le récit lorsqu'il comprend que le frère de son meilleur ami est un terroriste :

> Je n'ai toujours rien dit à papa au sujet de Larrid. Je suis le seul à savoir. J'y pense sans cesse, au collège où je ne fais plus attention à rien, à la maison, le matin, le soir. Mais c'est surtout la nuit que les images de l'attentat me reviennent, avec le visage de Larrid se découpant sur les flammes. Plusieurs fois, j'ai failli lâcher le morceau et tout dire à papa, mais au dernier moment, les mots restaient bloqués au fond de ma gorge[2].

Le lecteur accompagne alors Elmir dans ses doutes et dans ses choix. Adriana, en trois jours, a appris à se méfier de tout le monde[3] et Sisanda ne croit plus ce que lui disent ses parents : « Mais rien n'est vrai ! Pa'Jabari ne rentrera pas bientôt, et Maswala ne court pas aussi bien qu'avant[4]. »

Les romans du corpus présentent ainsi au jeune lecteur des scénarios pour répondre à des questions sur l'énigme du monde. Celui-ci peut alors entrer en contact avec les réalités de l'existence à travers l'expérience vécue par le personnage.

La mort, sujet ô combien périlleux, s'avère très présente dans les différents ouvrages du corpus, ainsi que l'amour, autre sujet existentiel. Les jeunes héros livrent alors au lecteur leurs sensations nouvelles face à ces grandes questions. Les nombreuses évocations de la mort parsèment chacun des romans étudiés. Le massacre des Indiens, dans la première partie d'*Itawapa*[5], s'avère représentatif de cette volonté

---

[1] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 77.
[2] *Ibid.*, p. 93.
[3] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 24.
[4] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 108.
[5] *Id.*, *Itawapa, op. cit.*, p. 26, 27 et 28.

de ne rien occulter et pose ainsi un cadre initial particulièrement sanglant. Et parce que les sujets abordés s'annoncent graves, voire tragiques, des décès sont régulièrement évoqués par l'écrivain.

Très présente donc dans les romans de l'auteur, la mort apparaît tout d'abord souvent traitée concrètement par l'intermédiaire de l'animal : Renard Rouge achève sa jument[1] et un soldat tire sur Timbrok, le chien de Jozef[2]. Malgré une approche précise et concrète, l'utilisation de l'animal permet de toucher le jeune héros et le lecteur, mais en les épargnant, la représentation de l'animal ayant toujours été un moyen de s'adresser à l'enfant. Animal sauvage, animal domestique puis animal familier, compagnon de l'homme : une progression semble exister. Ensuite, la mort de l'être humain est évoquée, notamment celle du personnage focalisateur qui parfois se croit mort, ou bien celle d'un proche, expérience plus bouleversante encore. Ainsi, l'auteur évoque le cancer et la mort de Dolorès[3], l'assassinat du rédacteur en chef du journal[4], l'exécution d'un l'instituteur[5]. Là encore, une certaine progression existe dans la menace et dans la proximité, jusqu'au deuil qui touche le jeune protagoniste : le grand-père de Galshan[6] ou bien celui de Vitalia[7]. Cette volonté d'associer la vie et la mort dans l'existence alimente un registre particulièrement réaliste, même si la mort apparaît symbolique à plusieurs reprises, comme celle de Rose Andersen[8] qui permet à Adriana, l'héroïne, de commencer sa nouvelle vie.

Le décor de la guerre, déjà mentionné, engendre inévitablement des évocations et des descriptions morbides. Dans tous les cas, les scènes sont détaillées et le motif du sang récurrent, ce qui accroît fortement l'aspect sauvage et inquiétant de la tonalité funeste :

---

[1] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 36.
[2] *Id.*, *Fils de guerre, op. cit.*, p. 99.
[3] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 263.
[4] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 87.
[5] *Id.*, *Fils de guerre, op. cit.*, p. 73.
[6] *Id.*, *La route du Nord, op. cit.*, p. 190.
[7] *Id.*, *Itawapa, op. cit.*, p. 187.
[8] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 178 et 179.

> Ce n'est qu'en approchant du troupeau qu'il les aperçut. Deux brebis éventrées gisaient, comme vidées de leur chair, et un peu plus loin, Huva baignait dans une mare de sang gelé, la gorge déchirée. Huda tenta de se traîner vers son maître. Une profonde blessure lui barrait le poitrail.
> Sans un mot, Baytar abrégea ses souffrances d'un coup précis de son couteau à la base de la nuque tandis que Galshan, secouée de haut-le-cœur, vomissait, la tête appuyée contre la roche glaciale[1].

Parce que la mort donne de la tension au récit, le traitement littéraire de cette thématique s'avère accrocheur : « la mort devient un moteur narratif qui suscite le suspense et pèse sur l'équation du récit comme une inconnue de plus à percer[2]. » Bertrand Ferrier en explore le traitement spécifique selon trois approches[3] qui conviennent précisément aux romans de Xavier-Laurent Petit :

- La mort comme un danger, une menace : cette dernière n'est pas un état mais plutôt un horizon, une dynamique, qui permet à l'auteur de dramatiser son récit et au lecteur de rester en alerte.
- La mort dévoilée comme une réalité : une action, voire un état pris en charge par un processus pédagogique qui illustre l'acte physique du décès notamment grâce à un champ lexical approprié (caveau, cercueil, sommeil…).
- La mort comme un mystère qui excite l'imagination et où le sens du récit rejoint finalement le sens de la vie : un cheminement légitime, enrichi par des croyances et des interrogations, et porté par le jeune personnage focalisateur.

Quelques procédés de mise à distance modèrent ainsi l'emprise affective et invitent le lecteur à interpréter, à réfléchir, à se poser des questions qui sont déjà celles des adultes. Dans *Mon petit cœur imbécile*, tout le récit s'articule autour de la mort possible de Sisanda. C'est le roman du corpus qui porte entièrement cette dualité vie/mort, loin d'un contexte de guerre. Mais parce que l'intrigue se déroule en Afrique,

---

[1] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 121 et 122.
[2] FERRIER Bertrand, *Tout n'est pas littérature ! La littérarité à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Rennes, PUR, 2009, p. 401.
[3] *Ibid.*, p. 380.

et parce que la maladie cardiaque de l'héroïne est évoquée telle un témoignage singulier, l'auteur arme au final le lecteur juvénile pour appréhender la mort avec courage, espoir et sagesse. À travers la mise en fiction de la mort et le recul géographique, l'écrivain offre ainsi un scénario pour porter un regard sur le monde extérieur et se construire un monde intérieur.

Sentiment nouveau, souvent associé à l'adolescence et ses tourments, l'amour est également au cœur des romans de Xavier-Laurent Petit. La découverte de l'Autre et le premier amour permettent à l'écrivain de dépeindre fidèlement les sentiments confus ressentis par le personnage focalisateur.

La rencontre amoureuse n'est bien évidemment pas un épisode romanesque banal, mais plutôt un événement fort de la chaîne narrative qui engendre ou finalise la transformation du jeune héros. « La scène de rencontre est partout - ou presque. Une tradition tenace la répète depuis deux millénaires, non sans variantes, écarts ou amplifications[1]. » Dans les romans du corpus, cette rencontre intervient à différents moments de l'histoire :

- Dès le deuxième chapitre quand Louise[2] fait la connaissance de Chems, le nouvel élève.
- En cours de récit, lorsque Oskar se rapproche de Marka avec qui il joue de la musique pour en devenir « amoureux fou[3]. »
- Dans l'épilogue, alors qu'Adriana[4] se blottie dans les bras d'un homme pour la première fois.

Le traitement de la thématique amoureuse s'articule chez l'écrivain autour d'un double langage : un langage verbal constitué d'expressions, de métaphores et d'exagération, un langage figuré qui illustre les sentiments des jeunes personnages, mais également un langage non verbal qui traduit les manifestations physiques

---

[1] ROUSSET Jean, *Leurs Yeux se rencontrèrent - La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, p. 7.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 19.
[3] *Id.*, *Be safe, op. cit.*, p. 118.
[4] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 190.

comme chez Elmir[1] qui rougit comme une tomate, ou bien Gustin « aussi rouge que les écrevisses de la veille[2]. »

Hormis l'évocation de l'homosexualité[3] du professeur de littérature, l'auteur destine le sentiment amoureux à quelques parents, mais essentiellement aux jeunes protagonistes. Premiers émois dans la plupart des romans, ces amours naissants transforment nos héros juvéniles en leur donnant l'occasion de grandir. Ainsi, Felitsa avoue, après sa soirée avec Aleksandr :

> Aleksandr s'est glissé à côté de moi et, en un éclair, j'ai senti que quelque chose venait de changer. Comme ça, juste en une soirée. J'aurais été incapable de dire exactement quoi. L'impression très troublante d'avoir franchi une étape. D'avoir grandi en quelques heures[4].

Ces nouvelles expériences s'effectuent donc pour le lecteur par la médiation d'adolescents sans existence réelle, mais pourtant très concrets : ils rougissent et ne trouvent plus leurs mots… Et lorsque le personnage focalisateur n'est pas amoureux, il est alors témoin de l'amour des autres, il observe et réfléchit à ce sentiment qui unit ses parents, ses amis, ses enseignants…

À la façon d'une subtile éducation sentimentale, l'auteur explore de nouveau le lien entre l'espace intérieur (celui de la personnalité et de l'identité en formation) et l'espace extérieur (lieu de rencontre et d'ouverture aux autres). Il semblerait que la construction identitaire soit elle-même nourrie par la construction du sentiment amoureux. Cependant, très éloignés des conduites amoureuses qui fleurissent dans les romans sentimentaux[5] de grande diffusion, les romans de Xavier-Laurent Petit s'attachent essentiellement au phénomène de la rencontre de l'autre et présentent une

---

[1] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 90.
[2] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p.43.
[3] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 267.
[4] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 145.
[5] Lire à ce sujet les 2 articles suivants : « Les romans sentimentaux des collections Harlequin : quelle(s) figure(s) de l'amoureux ? Quel(s) modèle(s) de relation(s) amoureuse(s) ?» de Béatrice Diaman-Gaillard (https://questionsdecommunication.revues.org/2130) et « La représentation de l'adolescente dans une collection de romans à grande diffusion » de Joanie Corbin (http://id.erudit.org/iderudit/038640ar)

simple réalité partagée : une découverte de la nature[1], une passion pour la musique[2], une complicité qui date de l'enfance[3]. Seules les quelques références aux lectures de la grand-mère d'Oskar, qui multiplie les expériences sentimentales en lisant de très nombreux romans d'amour, laissent présager d'un regard tendre et amusé de l'écrivain vis-à-vis d'une littérature sentimentale qui rassemble malgré tout un fort public féminin :

> Celui de grandma ne contenait que des romans d'amour aux titres cucul la praline. *Un inconnu troublant, Les Baisers du mensonge, Un millionnaire trop attirant*… Elle a laissé échapper un rire.
>
> - Je les ai tous lus. Bien entendu, je ne t'ai choisi que les meilleurs. À ton âge, il est temps que tu te mettes au courant des choses de l'amour, parce que, d'après moi, tu vas faire chavirer les cœurs. Et je m'y connais ![4]

Oskar, narrateur personnage, évoque ainsi les lectures de sa grand-mère à plusieurs reprises. Le point de vue juvénile est ici essentiel et semble rejoindre la perspective auctoriale. La vision naïve du jeune héros évolue jusqu'à sa première nuit avec Marka évoquée lors d'une délicate ellipse :

> C'est quelques jours après le retour de Jeremy qu'on a dormi ensemble pour le première fois, Marka et moi. Une histoire qui ne regarde personne d'autre que nous deux. Pendant les semaines qui ont suivi, je n'ai pensé qu'à elle. Je n'ai pensé qu'à nous. Le monde entier ne tenait qu'à ses yeux, à ses rires et à ces moments où l'on se retrouvait. L'univers aurait pu s'écrouler sans qu'on s'en aperçoive. Même dans les bouquins de grandma, l'amour ne ressemblait pas à ça. Personne au monde ne pouvait avoir vécu, ne serait-ce qu'une fois dans sa vie, ce qu'on vivait tous les deux[5].

En s'attachant à ces thématiques que sont la mort et l'amour, l'écrivain semble porter un regard indulgent et lucide sur le monde et l'adolescence. Il traite ainsi de

---

[1] Louise et Chems, dans *L'attrape-rêves, op. cit.*
[2] Oskar et Marka, dans *Be safe, op. cit*.
[3] Elmir et Naïa, dans *L'oasis, op. cit.*
[4] PETIT Xavier-Laurent, *Be safe, op. cit.*, p. 98 et 99.
[5] *Ibid.*, p. 244

certaines réalités humaines pour soumettre une expérience en direction d'un lecteur juvénile : mettre en mots pour appréhender la réalité du monde qui l'entoure.

3ème objectif : transmettre des valeurs

Les romans de Xavier-Laurent Petit sont, pour finir, chacun porteur d'un message idéologique. Construits sur la notion de travail et d'effort, les récits présentent tous des personnages courageux et volontaires, mettant ainsi ces qualités humaines en avant : Adriana réussit à recommencer une nouvelle vie et le *Maestro* recueille plus de soixante *pilluelos* dans son école dont certains s'en sortiront très honorablement. Galshan, Louise et Gustin font preuve d'initiatives et de ténacité. Maswala, la mère de Sisanda, ira jusqu'au bout pour sauver sa fille. Vitalia finira par retrouver sa mère, et Galshan son père.

La générosité et l'entraide nous apparaissent sous-jacentes dans chacun des ouvrages, laissant percer un message particulièrement fédérateur. Elmir et son père sont hébergés dans l'oasis[1] par une sœur de Nourrédia alors qu'Adriana est aidée par deux fois : l'homme inconnu[2] lors du passage, puis la maquilleuse alors qu'elle doit signer un autographe[3]. Dans *Mon petit cœur imbécile*, l'*excipit* repose sur un bel exemple de solidarité puisque Sisanda est finalement opérée grâce à l'argent envoyé du monde entier :

> Mais les journalistes étaient si curieux de savoir qui elle était qu'ils l'ont interviewée des milliers de fois. On l'a vue jusqu'au bout de la terre pendant qu'elle racontait l'histoire de mon imbécile de petit cœur.
> La voix de Maswala se voile.
> - Alors les gens ont commencé à envoyer de l'argent Sisanda. Ça venait de partout. De quoi faire le voyage, et t'opérer dans le meilleur hôpital[4]…

[1] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 203.
[2] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 125.
[3] *Ibid.*, p. 183.
[4] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 134.

Le mode de transmission de toutes ces valeurs opérant de façon implicite, sans discours moralisateur, mais parfaitement intégré au récit, s'apparente au mécanisme d' « apprentissage exemplaire[1] » dans lequel le sujet fictif « vit » l'histoire alors que le sujet réel la « lit ».

Les romans de notre corpus illustrent donc parfaitement les mécanismes d'apprentissage exemplaire ou de pédagogie invisible. Et même s'ils n'offrent pas un processus de formation complet qui irait de l'enfance à l'âge adulte, tous les ouvrages restent centrés sur une étape décisive dans le parcours d'apprentissage des jeunes protagonistes. Ceci nous conduit donc à penser que ces récits correspondent plutôt à une fragmentation chronologique du roman de formation classique.

De la même façon, le franchissement d'une ou plusieurs étapes ne conduit pas au bout du parcours qui devrait transformer le jeune personnage en adulte. Il permet néanmoins au héros d'enrichir ses relations sociales et d'évoluer psychologiquement.

Des récits initiatiques

Les romans de Xavier-Laurent Petit présentent tous une dimension initiatique qui va bien au-delà de la simple éducation, et passe par la modification du personnage. Chaque récit, centré sur les problèmes rencontrés par le jeune héros, rend compte d'un itinéraire personnel et singulier. S'initier, pour le jeune lecteur, consiste alors à traverser ces épreuves imaginairement.

« Le roman initiatique peut donc être apparenté à un roman de quête, qui porte sur l'homme même[2]. » En proposant un voyage initiatique qui transforme le héros et lui permet de définir enfin son identité, l'auteur emprunte au roman initiatique ses motifs et sa structure. Le roman initiatique sera donc envisagé ici dans sa dynamique, dans sa capacité à construire le lecteur.

---

[1] SULEIMAN Susan, « La structure d'apprentissage. Bildungsroman et roman à thèse », *in Poétique*, n°37, 1979.
[2] ROUTISSEAU, Marie-Hélène, *Des romans pour la jeunesse ? Décryptage,* Paris, Belin, 2008, p. 58.

À travers les parcours de nos différents héros, nous retrouvons régulièrement la confrontation avec la mort, la séparation d'avec les siens, la douleur et la transformation morale. Au sein de chaque roman, le personnage focalisateur ne cesse d'évoluer et de grandir jusqu'à un épilogue qui le présente parfois mature et responsable.

L'aller-retour et la relation aux autres

Plusieurs romans du corpus sont conçus autour d'une transformation du personnage focalisateur dans sa relation à l'Autre : Gustin construit une relation avec son père (*Piège dans les Rocheuses*) alors que Galshan construit une relation avec son grand-père (*153 jours en hiver*). Dans ces deux romans, le voyage apparaît comme une épreuve décisive pour l'évolution du jeune héros : « J'ai douze ans et, pour la première fois, je vois Renard-Rouge, mon père[1] ! » Tout le récit se modifie en fonction du nouveau lien qui se tisse et qui transforme la personnalité du jeune héros selon quatre grandes étapes :

1- Très tôt, le jeune protagoniste se sent comme abandonné. Gustin a peur que l'hôtesse l'oublie[2], il est inquiet : « Maman me semble si loin que j'en pleurerais[3]. » De la même façon, Galshan se réveille à Tsagüng alors que son père est déjà reparti :

> Comme si elle pressentait soudain ce qui était arrivé, Galshan se redressa d'un bond sur sa paillasse et se précipita dehors. Le jour était levé depuis longtemps. Les moutons piétinaient le sol d'un air buté, les chiens dormaient, la tête entre les pattes, et l'air sentait la fumée.
> Elle chercha de tous les côtés. L'Ural n'était plus là ! Ryham était reparti ! Et elle n'avait rien entendu ! À quelques mètres de là, accroupi devant un feu, Baytar tendait ses mains vers les flammes.

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 11.
[2] *Ibid.*, p. 7.
[3] *Ibid.*, p. 10.

- Ton père a repris la route tôt ce matin, fit-il sans se retourner, il n'a pas voulu te réveiller.

Elle resta sans répondre, sans bouger, anéantie par la nouvelle[1].

2- Les sentiments du jeune héros sont haineux et dans les deux cas, le lexique employé traduit bien l'animosité ressentie. Gustin avoue : « Je le déteste comme jamais je n'ai détesté personne[2] », « abandonné par cette espèce d'Indien de pacotille de père qui se moque éperdument de son fils[3] », il « sanglote en parlant tout haut. Où est-il passé l'autre Indien de mes fesses[4] ? » De son côté, Galshan ravale ses larmes et dit « Je te déteste[5] » ; elle traite son grand-père de « vieux fou[6] », de « vieux cinglé[7] » et de « vieil imbécile[8] » …

3- Dans la suite des romans, les aventures vécues par les personnages les rapprochent et le jeune héros prend des initiatives. Galshan lit *Le vieil homme et la mer* à son grand-père et elle apprend à faire voler son aigle : son père « Ryham se sentait étrangement fier de sa fille[9]. » Alors que le grand-père n'est pas rentré, la jeune fille part à sa recherche et le sauve de la *Mort Blanche*[10]. Gustin, quant à lui, intervient par deux fois. Il se précipite pour séparer son père et son oncle : « Arrêtez de vous battre, elle est finie, votre guerre[11] ! » Puis, alors que son père installe le détonateur, il lui crie de ne pas faire exploser la mine : « Papa ! Papa ! Non ! Ne fais pas ça[12] ! » Lorsque

---

[1] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 27 et 28.
[2] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 22.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 36.
[6] *Ibid.*, p. 20.
[7] *Ibid.*, p. 46.
[8] *Ibid.*, p. 48.
[9] *Ibid.*, p. 84.
[10] *Ibid.*, chapitres 25 à 32.
[11] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 141.
[12] *Ibid.*, p. 157.

Renard-Rouge s'enfuit, c'est bien son fils qui comprend où et comment le retrouver :

> Je bondis soudain sur mes pieds.
> - Qu'est-ce que tu viens de dire, là ?
> - Que ton père a peut-être compris la même chose, répond Willcox surpris et qu'il a décidé…
> - Oui, mais tu as rajouté : « dans sa petite tête de renard » !
> - Et alors ?
> - Où ça vit, un renard ?
> - Dans un terrier, pourquoi ?
> - Et le terrier de renard-Rouge, c'est la mine de turquoise ! C'est là-haut qu'il a vécu des moments super pendant son enfance, il m'en a perlé. C'est son coin, c'est là qu'il est réfugié ! Viens, on y va tout de suite.
> - Comme ça, juste sur une intuition ?
> - Viens, bon sang, je te dis qu'il est là-haut[1].

4- Pour finir, les deux jeunes protagonistes, riches de leurs expériences, s'en retrouvent « grandis ». Tous les deux deviennent alors des aînés. Gustin affirme : « Je reviendrai voir mon petit frère[2]. » Galshan devient « grande sœur[3] » et se sent différente, « comme si tout ce temps passé loin d'ici […] avait fait d'elle une autre fille[4]. »

Dans la trilogie mongole, l'aventure apparaît à chaque fois que Galshan quitte le foyer. C'est bien le déplacement inaugural qui engendre les péripéties, quand la jeune fille part rejoindre son grand-père nomade. Plusieurs romans de l'auteur semblent construits ainsi autour de cette idée du départ et du voyage. Au sein de chacun d'entre eux, il s'avère que l'aller-retour permet au personnage focalisateur de grandir, de se transformer et de modifier sa relation aux adultes.

---

[1] *Ibid.*, p. 154.
[2] *Ibid.*, p. 168.
[3] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 170.
[4] *Ibid.*, p. 171.

Cette fois encore, la forme du voyage se reflète dans le roman d'aventures décrit par Matthieu Letourneux : « en quittant le monde familier […], on abandonne la chaîne des actions quotidiennes pour une logique qui nous échappe, parce qu'elle s'inscrit dans un contexte que nous ne maîtrisons pas[1]. » Mais cet « arrachement au monde familier[2] », motif récurrent dans le corpus, est parfois le sort réservé à un membre de la famille. C'est le cas du frère d'Oskar, engagé en Iraq, ou de la mère de Sisanda, partie courir un marathon pour gagner l'argent nécessaire à l'opération de sa fille. À l'image du lecteur, le départ d'un proche permet alors au personnage focalisateur de vivre une aventure par procuration.

Toutefois, l'auteur dramatise la relation aux autres essentiellement au moyen de la découverte d'une histoire familiale. Il est clair que le départ permet les retrouvailles et la plupart du temps la reconstruction des relations familiales. Le concept d'identité, très prégnant dans l'œuvre de l'écrivain, se construit souvent autour d'une histoire de famille. Déjà dans *Piège dans les Rocheuses* comme dans *Be safe*, le passé des parents ressurgit, et avec lui la problématique de la guerre du Vietnam. Mais c'est *Itawapa* qui affiche une réflexion particulièrement marquante sur les origines d'un personnage. En effet, la question de l'identité et de l'appartenance à une culture est une thématique centrale de ce roman. Vitalia entreprend un voyage à la recherche de sa mère, elle-même partie au nom de sa « demi-goutte de sang indien[3] » pour sauver à la fois *Último*, le dernier survivant d'une tribu indienne, et la forêt amazonienne. Ainsi, l'initiation se vivra à travers ce voyage dans la forêt, et le retour s'effectuera en fin de roman, nourri des révélations familiales : nous découvrons avec Vitalia que sa propre mère n'est autre que la fille d'*Último,* qui n'est donc plus le dernier.

L'aventure terminée, le rassurant retour au foyer vient la plupart du temps alimenter l'épilogue. *L'attrapes-rêves* nous semble en cela particulièrement représentatif :

---

[1] LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures, op. cit*., p. 27.
[2] *Ibid*., p. 82.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa*, *op. cit*., p. 73.

> Cet homme qui, de l'autre côté du lac, préparait son bois pour l'hiver, c'était mon père. P'pa. Trente mois qu'on ne s'était pas revus. Pas même téléphoné. Malgré ses cheveux devenus tout gris et la bedaine qui débordait de sa ceinture, il n'avait pas trop changé. Et moi, le ventre noué, je le regardais de loin, je l'observais comme un animal sauvage.
>
> Comment avait-on pu en arriver là, lui et moi ? Je savais maintenant que tout s'était passé en dehors de nous. Je savais que lui, comme moi, comme Chems, et nous trois comme tous les autres, nous n'avions été que les rouages d'une machine qui s'était emballée sans que rien ni personne ne puisse l'arrêter...
>
> J'ai baissé mes jumelles en repensant à ce jour où Chems avait débarqué dans nos vies comme s'il sortait d'une autre planète. Et à tous ceux qui avaient suivi[1].

Il est facile d'identifier ici à quel point les rapports humains alimentent la substance narrative. Ainsi nous pouvons affirmer, dès à présent, que « l'adulte […] occupe dans le paysage mental du jeune héros une place privilégiée[2]. »

Le départ et la transformation d'une vie

D'autres romans du corpus s'organisent plutôt autour d'un radical changement de vie pour chaque personnage focalisateur. Suite à une menace sous-jacente, portée par un lexique spécifique, le jeune héros quitte son monde pour une autre vie. Ce changement d'état se traduit à la fin du roman par la promesse d'une vie meilleure pour Elmir, Jozef, Adriana, Saturne et Sisanda. Cette rupture permet au protagoniste de grandir. Parce qu'ils échappent à la menace, parce qu'ils sont tout simplement vivants, les personnages de ces romans apparaissent au seuil de leur vie d'adulte, tournés vers l'avenir. Dans ces cinq romans, la menace apparaît à travers un champ lexical précis : celui de la violence, de la misère et de la maladie.

---

[1] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 275.

[2] OTTEVAERE-VAN PRAAG Ganna, « L'adulte vu par l'enfant et l'adolescent dans les récits pour la jeunesse postérieurs à 1960 », *In* Enfance, tome 41, n°3-4, 1988, p. 136.
http://www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1988_num_41_3_2160

Cette menace se manifeste de la même façon : elle instaure un climat de crainte qui participe à son tour à la mise en intrigue et renforce activement le procédé de suspense. Dans *Mon petit cœur imbécile*, la vie de la jeune héroïne ne tient qu'à un fil, ou plutôt qu'à un souffle :

> J'ai fini par réaliser que je pouvais mourir à chaque instant. Pouf ! Comme ça. Avant même de pouvoir terminer cette phrase…
> Et depuis, cette idée-là reste tapie dans un coin de mon cerveau, comme un scorpion sous une pierre[1].

L'image du scorpion fait bien évidemment écho au véritable scorpion qui piquera la mère de Sisanda dans les collines où elle s'entraîne chaque jour. Sisanda reste souvent allongée, « comme une bête exténuée sans pouvoir rien faire[2]. » Son quotidien est difficile à vivre : « La bouche entrouverte et les lèvres un peu violacées, je happe l'air, je fonctionne au ralenti, à petits gestes rabougris[3]. »

Dans *L'oasis*, Elmir, lui, voit son monde s'écrouler, à l'image de sa maison :

> C'est la première fois que je reviens dans mon quartier depuis presque deux mois. Les volets de l'ancienne maison de Naïa sont fermés. D'autres maisons aussi ont l'air vide.
> On arrive. La petite porte de bois grince. Je reste un moment sans faire un geste, suffoqué. Même le jardin a été pillé, des plantes sont arrachées, le bassin défoncé, les troncs des palmiers, arrosés d'essence, ont brûlé. Ils ressemblent à des doigts de squelette dressés vers le ciel. […] À l'intérieur, tout a été mis à sac : les étagères sont tombées, les livres éparpillés par terre, les lits cassés à coups de hache, la vaisselle piétinée, les rideaux brûlés… Le robinet de la douche, grand ouvert, a inondé tout l'étage, l'eau ruisselle le long de l'escalier. Ils ont même brisé les cabinets avec une masse[4].

Le jeune garçon pose néanmoins de nombreuses questions aux adultes pour comprendre les événements et partage avec son père « un petit déjeuner entre

---

[1] PETIT Xavier-Laurent., *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 18.
[2] *Ibid.*, p. 47.
[3] *Ibid.*
[4] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 189 et 190.

hommes[1]. » La famille finit par trouver refuge dans une oasis, dans laquelle elle sera à l'abri, comme l'indique le deuxième sens de ce mot. Elmir lui-même évoque un « grand changement dans notre vie[2] ! »

Dans *Les yeux de Rose Andersen*, Adriana avoue : « J'ai l'impression de ne plus être exactement la même[3] » et explique qu' « il n'y a que les gens qui changent[4]. » Ce n'est assurément « plus la même femme[5] » et l'image finale de ce couple avec enfant est révélatrice d'une transformation radicale : « D'un côté, je serrais la main de Belzunce au creux de la mienne, et, de l'autre, je m'appuyais sur le bras de Kenneth[6]. »

De la même façon, en ce qui concerne *Maestro* et *Fils de guerre*, les deux personnages focalisateurs échappent à leur terrible destinée : Saturne et Jozef fuient, sont recueillis, s'en sortent vivants tous les deux. Saturne, dans le dernier chapitre, épilogue de *Maestro*, a « l'âge d'être embauché à la mine[7] » et envoie sa jeune sœur à l'école. Tout oppose le personnage de début de roman à celui qu'il est devenu par la suite. Sisanda enfin, héroïne de *Mon petit cœur imbécile*, commence, elle aussi, une nouvelle vie, puisque suite à son opération du cœur, elle apparaît définitivement guérie.

Ces cinq personnages ont par conséquent subi une évolution significative de leur quotidien, suite à un départ, et s'en trouvent littéralement bouleversés. Leur nouvelle vie apparaît au lecteur à l'issue de leurs aventures, telle une histoire qui finit bien, et après de nombreuses épreuves :

> Les romans d'aventure à caractère initiatique sont ceux qui collent le plus à la définition de l'adolescent si on regarde et décompose le mot lui-même, la racine « ol » signifiant force vitale, le préfixe « ad » signifiant « vers » ce qui indique un cheminement, renforcé par le suffixe « esco » qui suggère un sens de progression lente. En un sens, et pour reprendre les termes de Françoise Dolto dans *Paroles*

[1] *Ibid*., p. 45.
[2] *Ibid*., p. 202
[3] *Id*., *Les yeux de Rose Andersen, op. cit*., p. 183.
[4] *Ibid*., p. 187.
[5] *Ibid*., p. 190.
[6] *Ibid*.
[7] *Id*., *Maestro, op. cit*., p. 187.

> *d'adolescent*, l'adolescent est quelqu'un qui progresse lentement vers la maturité en laissant derrière lui sa peau d'enfant. Les romans d'initiation qu'on lui propose racontent comment on devient plus grand, quels apprentissages et quelles séries d'épreuves initiatiques, au sens large, permettent de passer à l'âge adulte[1].

Parce qu'ils s'articulent autour de trois étapes caractéristiques (la préparation avant le départ, le voyage et le retour), les récits de Xavier-Laurent Petit se rapprochent du « scénario initiatique[2] » tel qu'il est défini par Simone Vierne. L'auteur transforme alors le récit d'aventures en roman initiatique qui s'achève sur une nouvelle naissance. En évoquant l'apprentissage de chaque personnage focalisateur, l'écrivain avance en terrain symbolique et s'adresse à son lectorat adolescent.

Tous les romans de notre corpus peuvent donc être définis comme des romans de quête qui privilégient la recherche identitaire du héros. Les aventures transforment les protagonistes. Ces derniers sont représentatifs du personnage enfantin qui s'engage sur la voie de l'adolescence pour devenir adulte après l'aventure :

> L'enfant est d'abord un héros passif, qui subit les événements, qui s'étonne devant une situation, qui se trouve face à une aventure qu'il n'a pas provoquée. Il ne devient actif et acteur de son histoire que dans un second temps[3].

Les jeunes héros de Xavier-Laurent Petit ont évolué favorablement à la fin de chaque récit, et le récepteur juvénile tirera sans doute un bénéfice imaginaire de cette représentation. Ces différents parcours narratifs font sens pour le lecteur adolescent car ils font « écho à son développement, au moment transitoire où l'enfant se détache de l'enfance pour entrer dans l'âge adulte[4]. »

S'attacher aux préoccupations du jeune héros reviendrait pour le lecteur à briser l'illusion référentielle. En réduisant la distance, l'écrivain contribue à un effacement de la littéralité dans le texte pour transmettre efficacement un bouleversement identitaire

---

[1] TURIN Joëlle, « La littérature de jeunesse et les adolescents. Évolutions et tendances », in BBF, t 48, n°3, Paris, 2003, p. 48.
[2] VIERNE Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG, 2000, p. 160.
[3] PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 95.
[4] ROUTISSEAU Marie-Hélène, *Des romans pour la jeunesse ? Décryptage, op. cit.,* p. 125.

et un processus de maturation. Dans une visée assurément pédagogique, et en adéquation avec un public ciblé, le parcours initiatique se dévoile selon le cheminement du personnage vers la compréhension du monde et de lui-même. L'apprentissage n'est donc pas que le cœur du récit, nous pensons qu'il est également destiné au lecteur.

1-b- Une expérience spatiale, temporelle et intérieure

Le corpus de cette étude rassemble des récits qui calquent incontestablement une progression initiatique. L'adolescent de papier, à travers un déplacement géographique, une véritable exploration, vit une expérience bouleversante dont il sortira grandi.

Mais Xavier-Laurent Petit a également opté pour une perspective juvénile. Dans chacun de ses romans, le narrateur épouse le point de vue du jeune personnage central et retrace son parcours intérieur. L'auteur relate donc essentiellement un voyage initiatique dont le point d'arrivée implique une progression sur la voie de la maturité. Le cheminement est alors bien plus que spatial : le voyage implique une subjectivité engagée et une poétique de l'itinérance portée par les émotions.

> L'impact du code affectif dans le rapport du jeune lecteur au personnage est d'autant plus fort que son identité est en construction. Passer de l'autre côté du miroir, c'est traverser la surface spéculaire du texte pour découvrir une autre face de soi et du monde[1].

Le miroir, le double

Objet symbolique de cette quête d'identité, le miroir trouve tout naturellement sa place au sein d'un roman qui favorise l'identification et la rêverie fantasmatique.

[1] TSIMBIDY Myriam, *La jeunesse au miroir. Les pouvoirs du personnage*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 11.

Mis à part quelques miroirs de rencontre (un rétroviseur[1] dans lequel Elmir observe deux hommes, une montagne[2] particulièrement brillante dans le soleil, ou le petit miroir[3] placé devant une bouche pour détecter un signe de vie), c'est dans *Les yeux de Rose Andersen* qu'une « scène du miroir » apparaît très régulièrement : l'héroïne se retrouve plusieurs fois face à sa propre image.

> On pourrait d'ailleurs voir dans la scène du miroir la représentation, mise en abîme, du lecteur face au roman : le héros devant sa glace étant confronté à des questions d'identité semblables à celles du lecteur devant le récit[4].

Dès lors qu'elle a réussi à passer la frontière, Adriana observe sa transformation en se regardant régulièrement dans un miroir : la première fois alors qu'elle porte des vêtements qui ne sortaient pas des poubelles[5], lorsqu'elle essaie les robes de Rose Andersen dans sa loge[6], et puis chaque soir, tard, comme un rituel[7]. Rebondissement totalement symbolique, Adriana devient même « la doublure officielle de Rose Andersen[8]. » L'identification semble ici portée par le motif du double, largement utilisé dans la littérature fantastique.

> Le double est fondamentalement ambivalent : positif en tant qu'il appelle l'identification (le même est toujours rassurant), il est négatif en tant qu'il suscite le trouble (le double […], c'est cette part de soi qui échappe[9]).

La ressemblance entre Adriana et Rose apparaît dès lors pour le moins troublante. L'auteur livre l'image d'un avant et d'un après, d'une métamorphose réussie et de l'envers d'un décor : « Le motif littéraire du livre miroir ouvre ainsi sur un monde, révélant l'envers des êtres et des choses[10]. »

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis, op. cit*., p. 122.
[2] *Id*., *153 jours en hiver, op. cit*., p. 55.
[3] *Ibid*., p. 142.
[4] DELBRASSINE Daniel, *Le roman pour adolescents aujourd'hui, op. cit.,* p. 266.
[5] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit*., p. 129 : « Je n'arrivais pas à me décrocher du miroir».
[6] *Ibid*., p. 139 : « J'ai ôté ma blouse de femme de ménage, je me suis glissée dans l'une d'elles et je suis restée à me regarder devant le grand miroir en pied de la salle de bains».
[7] *Ibid*., p. 140 : « Le miroir de Miss Andersen me renvoyait son image ».
[8] *Ibid*., p. 145.
[9] JOUVE Vincent, *Poétique du roman, op. cit.,* p. 132.
[10] ROUTISSEAU Marie-Hélène, *Des romans pour la jeunesse ? Décryptage, op. cit.,* p. 65.

Il convient ici de préciser que le motif du miroir intéresse pour plusieurs raisons. Reflet du réel, tout d'abord, au même titre que le roman écrit pour refléter la réalité, le miroir peut donner à voir bien davantage. En tout premier lieu, le récit même est miroir. A l'image des romans de l'écrivain qui opèrent comme un ensemble de références géographiques, il peut reproduire la réalité du pays et le quotidien de sa population. Le reflet accompagne ainsi les existences romanesques :

> Le récit est une surface spéculaire qui renvoie au jeune lecteur une image du monde et des autres, une représentation des codes culturels et idéologiques ainsi qu'une projection de possibles et de rêves. La fiction devient de ce fait un lieu de recatégorisation des valeurs et de reconfiguration du monde, d'où l'importance du portrait des héros et des héroïnes, de l'image des personnages adultes, masculins et féminins, qui sont autant de reflets possibles de soi à adopter ou à refuser[1]...

De plus, le miroir possède assurément une fonction narrative, en présentant un personnage ou en générant la parole entre l'être et le reflet. Scène tout particulièrement dynamique, qui peut renvoyer à la mémoire et au souvenir, l'effet miroir fonctionne comme une clé interprétative et fait de l'objet un modèle de représentation, de connaissance et de signification. Le miroir alerte sur les changements d'humeur et en dit long parfois sur les personnages. Enfin, parce que le miroir reflète également ce que nous sommes, il apparaît tout naturellement comme la métaphore incontestable de la construction identitaire. Jean-Marc Talpin, psychologue clinicien, revient sur cet objet symbolique dans la construction des jeunes :

> La construction de l'identité est indissociable d'un processus réflexif qui permet au sujet, en même temps qu'il se construit, de se représenter à lui-même. C'est vrai lors de la petite enfance, ça l'est tout autant à l'adolescence, avec les difficultés que l'on connaît, tant l'image de soi est fragile et peu satisfaisante à cet âge[2].

---

[1] TSIMBIDY Myriam, *La jeunesse au miroir. Les pouvoirs du personnage*, *op. cit.*, p. 12.
[2] TALPIN Jean-Marc, « Se construire grâce au roman miroir *» in Lectures "psy" des ados*, Lecture Jeunes n°122, juin 2007, p. 13.

Le face à face avec soi-même apparaît comme un motif récurrent chez Xavier-Laurent Petit. Louise, par exemple, est également un personnage adolescent qui se cherche et se questionne face à ce double qu'elle ne reconnaît plus : « Je me suis postée devant la glace, les yeux dans les yeux avec moi-même[1]. » La jeune fille se dédouble, partagée entre son entourage familier et son attirance pour Chems, l'étranger :

> Moi, j'étais deux.
>
> Avec les autres, j'étais la Louise que tout le monde connaissait, et comme tout le monde, je m'écrasais devant les provocations de Steph. Je faisais semblant d'ignorer Chems et de retour à la maison, j'évitais même de prononcer son nom.
>
> Mais chaque samedi, j'inventais toutes sortes de prétextes pour quitter Loreen bien plus tôt qu'auparavant et je le rejoignais à la caravane. Je devenais alors « Louyise », comme disait sa mère[2].

Le motif du double se retrouve également d'autres romans du corpus grâce à l'utilisation de l'animal qui va devenir la représentation symbolique d'un personnage. L'emploi d'une métaphore permet alors de relancer la machine fictionnelle comme un espace d'identification. Présenté sur le mode symbolique, l'animal laisse cette fois place à davantage de distanciation : les rats[3] se déplacent dans les galeries comme les soldats au Vietnam, l'aigle[4] de Galshan vole, et comme un pont entre deux mondes, fait le lien entre la modernité et la tradition, le canari[5] en cage permet de surveiller les vapeurs toxiques au fond des cuves de la *Chemical & Petrological Corporation*.

La plupart du temps, l'animal fait écho au personnage humain, et parce que le récit s'inscrit dans une pratique spatiale, à son positionnement dans l'espace : l'image du pont ou de l'enfermement devient ici éminemment symbolique.

« Il y a omniprésence de l'animal dans la littérature de jeunesse parce que justement il s'agit d'une littérature symbolique, stéréotypique et que l'animal paraît en

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 57.
[2] *Ibid.*, p. 59.
[3] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 97 : « on était comme des rats, à fureter dans nos trous, tous les sens en alerte ».
[4] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 46 : « entre ici et chez elle, là-bas, très loin vers l'est ».
[5] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 54 : « Si vos voyez qu'il bascule de son perchoir, c'est que les vapeurs de toluène sont trop toxiques pour que vous restiez au fond. »

soi sursignifiant[1]. » Le bestiaire des romans de Xavier-Laurent Petit est en ce sens particulièrement intéressant car l'animal intervient comme en écho avec le personnage et prend tout son sens dans sa réception lectorale.

L'excipit de *L'oasis* en cela est exemplaire, quand Mouli découvre le désert : le fennec n'est-il pas tout simplement représentatif d'Elmir qui réapprend à vivre loin des attentats et des menaces ? « J'emmène souvent Mouli dans le désert. Il court comme un fou, hume la moindre trace et essaye d'attraper les lézards. J'ai l'impression qu'il apprend la liberté[2]. »

Dans les romans de Xavier-Laurent Petit, il arrive que l'animal fonctionne aussi en miroir avec le personnage : Galshan fait corps avec son aigle[3], ce dernier posé sur son poing, apparaît comme un prolongement de la jeune fille, Mister Crazy[4], le furet de l'oncle de Gustin, appuie la sauvagerie et la folie de son propriétaire et l'antilope[5], qui revient voir Sisanda pour la deuxième fois, boite comme la mère qui a été piquée par le scorpion.

Avec *Mon petit cœur imbécile*, l'écrivain s'amuse assurément de cette dualité dans le rapport entre l'antilope et Swala, la mère de la jeune héroïne : « *Swala*, chez nous, ça veut dire l'antilope […]. Quant à moi, je l'appelle *Maswala*. Mamantilope[6]. » L'animal jouera par ailleurs un rôle essentiel lors de la cérémonie à l'arbre des ancêtres, comme une apparition dans la nuit, et l'instant magique s'impose : l'animal et la mère ne semblent faire plus qu'un.

Si l'animal peut, de temps à autre, avoir le simple statut de compagnon, « l'essentiel de sa fonction est sans doute le lien symbolique qu'il assure avec le monde de l'enfance[7]. » Dans les romans de Xavier-Laurent Petit, les animaux sont parfois

---

[1] PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse*, *op. cit.,* p. 93.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis, op. cit*., p. 205.
[3] *Id*., *153 jours en hiver, op. cit*., p. 79 : « Elle et Kudaj forment déjà une sacrée paire ! »
[4] *Id*., *Piège dans les Rocheuses, op. cit*., p. 106.
[5] *Id*., *Mon petit cœur imbécile, op. cit*., p. 106.
[6] *Ibid*., p. 14.
[7] NIERES-CHEVREL Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009, p. 140.

présents « comme des doubles de notre humanité[1]. » Ils deviennent à leur tour un miroir dans lequel le personnage peut être lu.

Le personnage ressemble au lecteur

« Un lecteur, c'est toujours quelqu'un qui vit par procuration les aventures d'un autre en pensant qu'elles pourraient être les siennes[2]. » Parce qu'il est avant tout un jeune esprit en formation et en quête de modèle, le lecteur adolescent peut facilement s'approprier la machine fictionnelle et adopter la place du personnage focalisateur.

« La jeunesse au miroir[3] », pour reprendre le titre de l'ouvrage dirigé par Myriam Tsimbidy et Aurélie Rezzouk sur la complexité de cette opération de projection et de mise en sympathie, n'en finirait pas de se regarder dans le miroir des textes, source de gain narcissique inépuisable :

> On pourrait d'ailleurs voir dans cette scène la représentation, mise en abîme, du lecteur face au roman : le héros devant sa glace étant confronté à des questions d'identité semblables à celles du lecteur devant le récit. Le roman miroir permettrait donc au lecteur de voir le personnage comme un alter ego, semblable mais différent, quitte à finir comme lui « dans la salle de bains, face au miroir[4]. »

Pour ses romans, l'auteur a choisi des procédures qui suscitent l'illusion référentielle en donnant l'impression que les personnages sont vivants. Michel Picard dessine les contours d'un lecteur au triple visage : le liseur, le lu et le lectant[5]. Il s'agit alors d'un équilibre entre un investissement imaginaire (reposant sur le jeu de l'identification) et un investissement intellectuel (reposant sur le jeu de la réflexion). Dans certains romans, c'est parfois le raisonnement même du lecteur qui crée le suspense. Entrer dans un récit à suspense aurait donc dans ce cas quelque chose

---

[1] *Ibid*.
[2] THALER Danielle et JEAN-BART Alain, *Les Enjeux du roman pour adolescents, op. cit.*, p. 162.
[3] TSIMBIDY Myriam et REZZOUK Aurélie (Dir.), *La jeunesse au miroir. Les pouvoirs du personnage*, *op. cit*.
[4] DELBRASSINE Daniel, « Le roman pour ados : un roman "psychologique" ? » in *Lectures "psy" des ados*, Lecture Jeunes n°122, juin 2007, p. 11.
[5] PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 214.

d'initiatique. Prenons l'exemple de *L'oasis*. À la sortie du collège, les gardes du corps emmènent Elmir rejoindre son père à une nouvelle adresse. Son discours intérieur nous apprend la méfiance et les soupçons qui l'habitent :

> Soudain, une peur glacée m'a tordu le ventre. Ces deux gardes du corps n'étaient pas des policiers, mais des terroristes ! Ils m'enlevaient ! Tétanisé de terreur, je les ai regardés à la dérobée, dans le miroir du rétroviseur. Avec leurs blousons, leurs moustaches et leurs lunettes noires malgré le soleil voilé de novembre, ils pouvaient aussi bien être flics que « barbus[1] » …

Tout comme le narrateur-personnage, le lecteur juvénile imagine, réfléchit, hésite et se demande très certainement qui sont véritablement les deux hommes qui emmènent le jeune héros.

À cet instant précis, le roman sert bien de miroir au récepteur, dans la lignée du roman miroir sensé refléter une problématique adolescente. Joëlle Turin écrit sur ce type de roman :

> [Il] répond à ce besoin que manifeste l'adolescent d'aimer parfois se regarder dans la glace du livre afin de mieux se connaître sans vraiment risquer sa peau, puisqu'il s'agit de le faire à travers des personnages, des contextes, des problématiques qui sont ceux de sa vie quotidienne. Se confronter à sa propre image dans un désir d'immédiateté, à travers la plus petite distance possible entre le lecteur et le contenu du livre peut être aussi un moyen de s'en distancier, après coup[2].

Le personnage principal de chacun des romans de notre étude ressemble donc au lecteur : il est approximativement de son âge et se questionne sur la vie de la même façon. De plus, le genre fille/garçon n'étant pas forcément très marqué, chaque personnage permet une identification globale, que le jeune récepteur soit lecteur ou lectrice. L'identification est ensuite rendue possible par un système de sympathie totalement créé par l'auteur. Celui-ci entre effectivement en jeu dès que le texte

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis, op. cit.*, p. 122 et 123.
[2] TURIN Joëlle, « La littérature de jeunesse et les adolescents. Évolutions et tendances », *op. cit.*, p. 44.

privilégie l'effet-personnage et produit un fort rapport émotionnel. Selon Vincent Jouve, ce rapport relève de différents codes identifiables par l'analyse[1].

Le code narratif

Ce premier code repose sur la perspective et le savoir du lecteur sur le récit. Les différents romans du corpus, en misant sur la focalisation interne, ramènent tous le savoir du jeune lecteur au savoir du héros et accroissent de ce fait l'illusion référentielle. C'est bien le code narratif qui provoque l'identification du lecteur au personnage. Sur le plan sémantique, nous identifions des thèmes qui renvoient directement à l'intimité du personnage : outre l'exploitation du ressort affectif de l'enfance, la souffrance, ou bien le désir amoureux, déjà évoqués précédemment, et enfin, l'évocation des rêves, qui ouvrent sur l'inconscient. L'effet d'authenticité est alors garanti : quoi de plus efficace que l'accès aux pensées et aux rêves d'un jeune héros ? « La personne se définit comme une histoire : plus on a accès à cette histoire, plus le lien affectif est fort[2]. » Ce ressort de sympathie véritablement efficace se retrouve dans la plupart des romans du corpus, notamment à chaque fois que nous parvenons à pénétrer l'intimité d'un jeune héros. Ainsi, Saturne avoue son épouvantable peur face au sergent : « Une vague de chaleur humide a dégouliné le long de mes jambes. Je pissais dans mon pantalon[3]. » Et Louise évoque ses nuits passées avec Chems : « Seuls comptaient les baisers qu'on se donnait à en perdre le souffle, nos fous rires et les mots qu'on se murmurait. On restait enlacés des nuits entières, peau contre peau[4] » …

« Possédant la clé du personnage[5] », le lecteur communique par conséquent avec lui dans ce qu'il a de plus privé. La proximité et l'attachement naissent de ce traitement. Les romans de Xavier-Laurent Petit utilisent pleinement ce code narratif qui appelle à l'identification.

---

[1] JOUVE Vincent, *Poétique du roman, op. cit.,* p. 98 et 99.
[2] *Id.*, *L'effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 138.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Maestro, op. cit.*, p. 73.
[4] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 127.
[5] JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 138.

Le code affectif

Ce deuxième code est lié au savoir du lecteur sur le personnage et participe à la compréhension des sentiments d'autrui. Plus le jeune lecteur reçoit les pensées du personnage principal, plus il a l'impression de le connaître et plus il se sent concerné par ce qui lui arrive. Il suffit donc à Xavier-Laurent Petit de nous faire pénétrer dans l'intériorité du personnage pour le rendre sympathique. Au sein des romans, de nombreux indices permettent de provoquer la sympathie du lecteur. Comment résister en effet à l'inquiétude face à la maladie cardiaque de Sisanda ? Comment ne pas être touché par le récit de Saturne concernant la mort de ses parents ? La détresse du jeune protagoniste ne peut alors que susciter un investissement affectif chez le lecteur. Dans les textes, la fonction expressive parfois prédominante s'inscrit pleinement à travers le lexique des sentiments, les nombreuses interrogations et les multiples exclamations. « Le personnage le plus sympathique est celui qui s'ouvre le plus complètement au lecteur[1] », précise Vincent Jouve.

Elmir, dans *L'oasis*, partage volontiers ses états d'âme avec le lecteur qui peut ainsi aisément suivre les pensées du personnage focalisateur :

> C'était lui, j'en suis certain. Larrid ! Un terroriste, un « combattant de l'ombre », un assassin ! Un type comme ceux qui avaient mis le feu à la bibliothèque et posé la bombe au marché… C'est impossible ! Pas le frère d'un ami ! Le frère d'Ismène, mon meilleur ami ![2]

Le code affectif, qui mise sur l'intériorité du jeune héros et entraîne la sympathie du lecteur, appartient donc tout à fait à la stratégie de l'écrivain.

Le code culturel

Ce troisième et dernier code fait intervenir les valeurs du lecteur ; il va donc valoriser ou dévaloriser les personnages en fonction de la réception. Les romans du corpus sont culturellement assez proches du jeune lecteur qui va s'appuyer sur ses

---

[1] *Ibid.*, p. 141.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis, op. cit.*, p. 86.

propres valeurs et s'émouvoir des aventures du personnage. Dans *L'oasis*, le jeune héros se rend au collège, joue au game-boy et écoute Michael Jackson… À l'époque, Xavier-Laurent Petit a recréé l'adolescent typique auquel peut s'identifier le récepteur. Ainsi, « le lecteur peut s'investir dans un personnage par projection idéologique[1] » : il se reconnaît dans les valeurs qu'il incarne, et la proximité n'en est que plus forte. Le personnage auquel le lecteur adolescent est amené à s'identifier incarne le monde d'aujourd'hui, même le plus lointain. Et l'ensemble des pratiques culturelles évoquées par l'écrivain mimétisent une jeunesse ciblée à travers un substrat identificatoire singulièrement efficace. Tout d'abord, le vocabulaire semble adapté au personnage et au lecteur juvéniles. Ensuite, les vêtements sont précisément ceux des jeunes adolescents : « Un vrai jogging, c'était son rêve depuis longtemps[2]. » Enfin, des goûts et des ambiances spécifiques émaillent les romans de l'auteur : « les lumières flashaient au rythme de Mariah Carey[3] ».

Cette ressemblance entre le personnage et le lecteur pose les fondements de l'identification. Les différents romans de l'écrivain vont alors chacun tendre un miroir où se réfléchiront les préoccupations du récepteur afin de mieux l'aider à franchir une étape de sa vie. Le lecteur juvénile peut ainsi recevoir le personnage comme une personne, comme un alter ego, suivant les trois codes de sympathie établis par Vincent Jouve. Dans cet espace romanesque, l'auteur offre la possibilité au lecteur d'expérimenter, d'échanger, de connaître, de réfléchir… et de grandir. Selon Annie Rolland, « les fictions donnent matière à rêver, à s'évader, à imaginer, trois attitudes formelles de la pensée qui autorisent les chemins de traverse d'un "apprentissage" buissonnier de la vie[4]. »

De façon puissante, la fiction construit des modèles mimétiques et permet l'identification. Dans son analyse du jeu littéraire de la fiction, Yves Citton pense l'immersion fictionnelle comme une expérience de « magnétisation » :

---

[1] JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 144.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Maestro, op. cit.*, p. 94.
[3] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 85.
[4] ROLLAND Annie, *Qui a peur de la littérature ado ?,* Paris, Thierry Magnier, 2008, p. 42.

> Reconnaissons donc au cœur de l'expérience fictionnelle une puissance de suggestion qui immerge le lecteur dans une forme de communication - d'essence contagieuse - qui peut le rendre capable de tout, du meilleur comme du pire. Sachons y voir un chaudron inquiétant, dans lequel notre individualité est amenée à fondre pour y recevoir des formes nouvelles.
>
> Il est intéressant, de ce point de vue, d'observer la convergence entre les dernières découvertes des neurosciences et d'anciennes théories qui structurent « l'esprit » à partir de dynamiques relevant du mimétisme […]. La découverte récente de « neurones miroirs » permet en effet à certains théoriciens de la fiction d'imaginer une base neurologique aux phénomènes de simulation, de feintise et d'identification observés depuis longtemps chez les lecteurs de romans et chez les spectateurs de films[1].

Ces neurones miroirs repérés au sein du cerveau humain apportent une explication scientifique à l'activité du lecteur dans son expérience fictionnelle. Mais il semble que l'impact des codes narratif, affectif et culturel dans le rapport du jeune lecteur au personnage est d'autant plus fort que son identité est en construction.

La question de l'identité apparaît donc fondamentalement au centre de l'œuvre romanesque, qu'elle soit centrée sur l'individu ou sur sa relation avec les autres. Jean-Marc Talpin insiste tout particulièrement sur la place essentielle du miroir des mots. Et c'est à ce titre, parce que les livres proposent une représentation du monde externe et interne, qu'il distingue trois grands enjeux psychiques dans la lecture :

- La lecture permet avant tout de mettre en mots le vécu, ce qui constitue le premier enjeu, l'enjeu de représentation**.** Le livre figure des sensations, des émotions jusque-là méconnues, inconscientes, voire refoulées. Les romans permettent alors de se représenter ce qui ne l'était pas encore.
- L'enjeu de légitimation ensuite renvoie aux études sur les contes puisqu'il arrive que le lecteur retrouve dans la lecture ses propres pensées qu'il peut alors

[1] CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?,* Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 197 et 198.

accepter. Deux sentiments courants à l'adolescence, la honte et la culpabilité, seraient concernés.

- Enfin, l'enjeu d'identification, troisième fonction de la lecture, selon le psychologue clinicien, s'appuie sur la reconnaissance ou non dans les modèles proposés et permet à l'adolescent de se raconter.

Jean-Marc Talpin dresse également le portrait d'une adolescence particulièrement complexe :

> Elle témoigne à la fois d'une forte appétence identificatoire, liée à de nouveaux investissements pour s'éloigner des figures parentales, mais aussi d'un refus de l'identification pour conserver (fantasmatiquement) sa pureté narcissique[1].

Au-delà du roman miroir, c'est bien toute la littérature qui fonctionne ainsi : le lecteur aime les livres dans lesquels il se reconnaît ou se découvre. Mais la dynamique d'identification dans le roman pour adolescent s'avère souvent infaillible et participe activement à la construction de l'image de soi :

> Les héros de papier ont les redoutables avantages d'être du même âge que le lecteur, cet âge où l'on se sent souvent seul et incompris, d'avoir des préoccupations semblables, de la plus futile à la plus morbide ; ils constituent par conséquent d'excellents supports pour d'éventuelles identifications[2].

Il est donc possible d'affirmer que les romans du corpus visent très certainement un effet miroir. Danielle Thaler et Alain Jean-Bart dénoncent, dans ce qu'ils nomment le « roman égocentrique[3] », ce nombrilisme porté par une stratégie qui privilégie le seul point de vue de l'adolescent au détriment de tous les autres, et qui rétrécit considérablement l'univers adolescent.

Mais Xavier-Laurent Petit, en s'inspirant du thème du voyage et en choisissant le cadre de son écriture dans un espace lointain, semble échapper à cette critique. Sa volonté d'intégrer l'ailleurs au sein de ses romans apparaît comme un gage

---

[1] TALPIN Jean-Marc, « Se construire grâce au roman miroir » in *Lectures "psy" des ados*, *op. cit*., p. 15.
[2] ROLLAND Annie, *Qui a peur de la littérature ado ?*, *op. cit.,* p. 39.
[3] THALER Danielle et JEAN-BART Alain, *Les Enjeux du roman pour adolescents, op. cit.,* p. 159.

d'ouverture au monde, qui peut également réveiller la curiosité du jeune lecteur et susciter son étonnement. Nous y voyons là une nouvelle ressemblance avec l'expérience du voyage. La fiction est elle aussi une rencontre, une découverte et une ouverture à l'autre, l'étranger n'étant alors qu'un miroir de soi-même, dans un seul et même combat : exister et devenir grand.

> Les romans d'aventure sont également des textes d'initiation à la vie dans une dimension plus vaste que le quotidien où le lecteur peut expérimenter l'histoire et la géographie, la tempête et la guerre, le courage et l'humiliation, la solitude et la peur[1].

Scènes de l'intime

La mise en scène de la parole à travers le monologue intérieur permet assurément d'investir l'univers du personnage adolescent. C'est bien la « parole intérieure ou la pensée parlée[2] » qui livre au lecteur l'intimité du jeune héros. Le linguiste Dominique Maingueneau explique que le monologue intérieur facilite la restitution du « flux de conscience du sujet, son discours intérieur[3]. »

Dans les romans de Xavier-Laurent Petit, le jeune personnage focalisateur mène souvent le récit, et quand ça n'est pas le cas, son point de vue est malgré tout adopté. Parfois directement inspirée du journal intime, cette « expérience de la parole[4] » emprunte énormément à l'écriture de soi. Claude Le Manchec regroupe sous le nom d'« univers autobiographiques » ces œuvres pour la jeunesse qui associent fiction et genres intimes :

> [Elles] fuient un point de vue extérieur, prétendument objectif et totalisateur sur le personnage pour développer une sorte d'enquête sur le temps individuel, en donnant au lecteur la possibilité de suivre certains développements de son être

[1] TURIN Joëlle, « La littérature de jeunesse et les adolescents », *op. cit.*, p. 49.
[2] GAIOTTI Florence, *Expérience de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Rennes, PUR, 2009, p. 121.
[3] MAINGUENEAU Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, p. 103.
[4] GAIOTTI Florence, *Expérience de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine, op. cit.*

> intime. Le lecteur est ainsi invité à suivre non plus la mise à l'épreuve du personnage comme dans le roman traditionnel mais la mise à l'épreuve de l'identité même du personnage soit sous forme d'un récit complet comme dans l'autobiographie, soit sous celle de fragments du temps quotidien comme dans le journal intime[1].

Effectivement, ce caractère introspectif s'impose dans les différents romans du corpus. Il s'agit bien d'une rencontre entre le récit et la question de l'identité qui encourage l'écrivain à explorer l'espace du dedans. L'intimité, par conséquent centrée sur l'individu, se déclinerait au sein d'une poétique de l'intime singulière qui dramatise le rapport à soi et à l'autre. La question du moi s'inscrit ainsi régulièrement dans les textes du corpus. Ainsi, en se consacrant également à la représentation de l'intime, l'écrivain s'attache à cerner « la question de l'ancrage du sujet dans une scénographie intimiste, propice à l'aventure introspective[2]. »

Dans la chambre

La place du corps au sein des différents romans et l'approche éminemment physique de Xavier-Laurent Petit posent les fondements d'une écriture de l'intime. L'affirmation des corps, des sensations et des sensibilités, laisse régulièrement deviner un territoire du dedans. Le romancier restitue en effet le corps et ses humeurs, mais surtout il interroge l'initiation sentimentale et investit le quotidien d'un adolescent. En mettant en scène des corps (des larmes, des peaux, des cheveux), l'auteur invite à la proximité dans le partage d'une réelle intimité, mais il renvoie également au monde et à la condition humaine. Par ailleurs, l'expérience de l'intime s'inscrit dans des lieux caractéristiques. Et pour commencer la chambre, ce domaine singulier qui « cristallise les rapports de l'espace et du temps[3]. » Michelle Perrot interroge précisément le goût

---

[1] LE MANCHEC Claude, « L'écriture de soi dans la littérature de jeunesse : description et enjeux didactiques », *op. cit.*, p. 143.
[2] CHEILAN Sandra, *Poétique de l'intime*, Rennes, PUR, 2015, p. 27.
[3] PERROT Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2009, p. 8.

de l'intériorité et son évolution, tout en étudiant cet ancrage spatial qui rejoint aujourd'hui les préoccupations de notre recherche.

Selon l'historienne, « bien des chemins mènent à la chambre : le repos, le sommeil, la naissance, le désir, l'amour, la méditation, la lecture, l'écriture, la quête de soi, Dieu, la réclusion, voulue ou subie, la maladie, la mort[1]. » Parce qu'elle abrite, protège, ou recueille, et parce que la part nocturne en est conséquente, la chambre est avant toute chose le témoin des corps. Territoire privilégié, espace à soi, la chambre confirme une reconnaissance spatiale de l'enfant et le partage domestique entre l'espace diurne et l'espace nocturne. « Dans tous les cas se profile l'idée de limites, de clôture, de sûreté, voire de secret, qu'il s'agisse de garder des jeunes filles, des femmes, des gens de qualité, des disparus[2]. »

Espace privé par excellence dans nos civilisations occidentales, lieu de sommeil, la chambre à coucher retient par conséquent l'attention dans l'œuvre de Xavier-Laurent Petit : aux scènes de miroirs déjà évoquées, s'ajoutent les nombreuses scènes du coucher et d'endormissement. L'évocation du sommeil de l'enfant participe alors à cette découverte de l'intimité :

> Cette brutale plongée dans l'obscurité et la solitude constitue un moment difficile, la montée de la peur des créatures inconnues, des monstres qui peuplent les rêves, ceux qu'Alice retrouve au-delà du miroir[3].

Les jeunes héros du corpus s'abandonnent tous à un moment donné au sommeil, chacun à leur façon, en proximité avec un lecteur qui se retrouve malgré lui placé en position de voyeur : « Je me suis jetée tout habillée sur mon lit[4] » (Vitalia), « en me glissant dans mon lit[5] » (Felitsa), « je m'endors, bercée par ses murmures, le grésillement des criquets et le glapissement des chacals qui chassent dans les collines[6] » (Sisanda).

---

[1] *Ibid*., p. 7.
[2] *Ibid*., p. 13.
[3] *Ibid*., p. 137.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit*., p. 62.
[5] *Id*., *Un monde sauvage, op. cit*., p. 148.
[6] *Id*., *Mon petit cœur imbécile, op. cit*., p. 39.

La scène d'endormissement s'impose comme essentielle à la diégèse intimiste, « en reconfigurant le monde sur le mode de l'entre-deux. Avec elle, c'est moins le sommeil ou le rêve qui intéressent nos auteurs, que ce moment de bascule qui déréalise progressivement le sujet[1]. » Le héros s'embarque ainsi pour un voyage intérieur et immobile ; l'espace s'ouvre sur l'inconscient. Les rêves, témoins de l'agitation légitime qui habite l'aventurier, sont une porte ouverte sur l'intimité du personnage focalisateur. Certains luttent pour ne pas s'endormir :

> Je me sens écrasé de fatigue. Trop fatigué, même pour avoir peur. Pendant un moment, je lutte contre l'envie de dormir, les ombres des « combattants » passent et repassent devant moi, noires et silencieuses. Je m'écroule de sommeil[2].

En écho à l'endormissement, les scènes de réveil ponctuent les récits et dévoilent une fois encore l'intimité des personnages. Ainsi, le père de Naïa accueille Elmir « avec un grand sourire et tout ébouriffé. Son gros nombril poilu apparaît entre les boutons distendus de sa veste de pyjama[3]. » Mais il semble que le réveil symbolise également la vie, par exemple lorsqu'Elmir se réveille auprès de son père, après son enlèvement : « De grands bras chauds me serrent, une voix m'appelle, mais je dors toujours[4]. » Dans le même esprit, chaque matin, le réveil est avant tout pour Sisanda une bonne nouvelle, et cela dès l'*incipit* : « allongée sur mon matelas de paille, j'écoute les battements de mon cœur[5]. »

La chambre apparaît par conséquent, au cœur de l'espace intime, comme un territoire de solitude, un refuge personnel et singulier que chacun aménage à son image. Ainsi, Louise s'y retrouve pour réfléchir : « Une fois seule dans ma chambre, je me suis demandée pourquoi je lui avais menti. […] Je me suis postée devant la glace, les yeux dans les yeux avec moi-même. » Dans la chambre, l'évocation du lit nous rapproche davantage encore du personnage. Adriana cache une arme « sous mon

---

[1] CHEILAN Sandra, *Poétique de l'intime, Proust, Woolf et Pessoa,* Rennes, PUR, 2015, p. 313.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis, op. cit*., p. 116.
[3] *Ibid*., p. 88.
[4] *Ibid*., p. 116.
[5] *Id*., *Mon petit cœur imbécile, op. cit*., p. 9.

matelas, le plus loin possible[1] » et Louise installe l'attrape-rêves juste au-dessus de son lit sur les conseils de la mère de Chems :

> Un attrape-rêves, Louyse… Un piège pour les peurs et les pensées méchantes de la nuit. Quand elles viennent, elles se prennent dans les plumes comme des poissons dans le filet […] … Ça peut faire très du bien dans ta vie. Les bons rêves, eux, ils passent par le petit trou là, au milieu. C'est le chemin pour venir te voir. Mets-le au-dessus de ton lit[2].

Dans les romans de l'écrivain, la maison, et notamment la chambre donc, apparaît inévitablement comme un territoire de l'intime, un espace du dedans, que l'on quitte et que l'on retrouve tout au long du récit. Il s'agit également d'un espace pour le lit, « l'espace individuel par excellence, l'espace élémentaire du corps[3]. » C'est en cela que la chambre est également un engagement à la fiction, un théâtre pour l'imagination, les rêves, les pensées et de la réflexion. Xavier-Laurent Petit en fait un cadre privilégié de la scénographie intimiste. Ainsi, Oskar, ému, pénètre pour la première fois dans la chambre de Marka :

> Première fois que je mettais les pieds chez Marka, le cœur d'autant plus en pagaille que je n'avais pas souvent eu l'occasion d'entrer dans une chambre de fille. Une pièce minuscule, avec quelques photos au mur et des trucs de maquillage qui traînaient devant un miroir. Côté rangement, la mère de Marka devait y regarder de moins près que la mienne parce que le sol était jonché de bouquins, de papiers, de disques et de revues. C'était presque impossible d'y mettre un pied sans écrabouiller l'un ou l'autre. Un gros chat dormait sur le lit, allongé de tout son long à côté de la guitare de Marka[4].

Pourtant la chambre, dans les romans de l'auteur, reflète également des réalités très diverses : chambre individuelle à l'image de notre habitat occidental, ou bien partagée pour certains comme Galshan qui « se glissa silencieusement dans le lit

---

[1] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p.156.
[2] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 114.
[3] PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 26.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *Be safe, op. cit.*, p. 132.

qu'elle partageait maintenant avec Bumbaj, sa petite sœur[1] » ou Vitalia, qui évoque « la soupente qui me servait de chambre[2]. » Les plus démunis sont hébergés dans des abris de fortune, comme « cet ancien poste de contrôle abandonné le long des pistes de l'aéroport[3]. » Saturne étale des cartons par terre, « histoire de nous isoler du froid[4] » et la famille d'Adriana s'enroule « dans nos couvertures, à même le sol[5]. » Ancrés dans un quotidien différent, les jeunes héros du corpus habitent malgré tout un espace qu'ils occupent et que l'auteur dévoile.

Une poétique de l'intime

L'écrivain s'empare avant tout de la question de l'intime en accordant une place centrale aux corps. Par la promotion des sens, l'écriture intime se présente ici essentiellement comme une écriture du corps et de l'émotion. De plus, dans les différents romans de l'auteur, quelques autres invariants diégétiques et thématiques viennent alimenter la cartographie intime des personnages focalisateurs.

Au moyen d'une parole aux allures autobiographiques, Xavier-Laurent Petit recrée une identité figurée, à la fois singulière et universelle. L'auteur multiplie de la sorte les écritures intimes en faisant notamment appel à la correspondance. Qu'elle soit écrite ou lue, la lettre trouve souvent sa place dans les romans de l'écrivain et s'inscrit dans une dynamique de l'intérieur. La scène épistolaire, scène d'écriture ou bien scène de lecture, revêt une fonction accélératrice de l'action intérieure et crée une incontestable intimité avec le lecteur juvénile.

> Insérée dans une narration comme objet intimiste privilégié, la lettre participe de la dynamique diégétique, de l'analyse psychologique et de l'investigation de la subjectivité. La présence déterminante de la lettre à des endroits stratégiques des textes ravive une autre écriture de l'intime au cœur du roman, ouvre l'espace

[1] *Id.*, *Le col des Mille Larmes, op. cit.*, p. 24.
[2] *Id.*, *Itawapa, op. cit.*, p. 43.
[3] *Id.*, *Maestro, op. cit.*, p. 11.
[4] *Ibid.*, p. 9.
[5] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 32.

romanesque sur l'espace du dedans dans un texte palimpseste qui mêle différents niveaux d'intimité. La lettre joue donc le rôle d'objet intimiste, de déclencheur introspectif et d'élément métapoétique[1].

Dans *L'oasis*, la lettre d'Elmir à son amie Naïa ne constitue pas moins que l'épilogue du roman. La fin du récit s'étale sur tout le dernier chapitre, livrant au lecteur l'issue des aventures du jeune héros :

> Ma chère Naïa,
>
> Ce matin, la voiture de la poste a apporté un gros paquet de lettres ficelées ensemble. Le postier ma l'a donné en rigolant.
>
> - Tout le paquet vient d'une fille, ce n'est pas à moi que ça arriverait des choses comme ça !
>
> Ouf ! Je commençais à croire que tu m'avais oublié[2].

La correspondance d'aujourd'hui étant portée par les nouvelles technologies, rien d'étonnant non plus à ce que Internet prolonge ce dispositif qui « enclenche la dynamique diégétique intimiste, accélérant les révélations, permettant l'introspection et la quête de soi[3]. » Ainsi, les mails écrits et envoyés en cachette par le frère d'Oskar, engagé en Iraq, accentuent cette tension entre l'ici et l'ailleurs tout en illustrant avec force l'obsession de l'absence. Dans sa chambre, Oskar lit ses e-mails discrètement, sans en avertir ses parents : « C'est Jérémy qui m'a demandé de ne pas vous les montrer, il ne veut pas vous inquiéter[4]. » Quant à Vitalia, elle s'isole également pour surveiller sa messagerie : « Il n'y avait aucun mail de maman[5]. »

Si la poétique de la perte s'impose au sein des scènes épistolaires imaginées par l'écrivain, la lettre, « métonymie de l'intimité amoureuse[6] », permet également à l'auteur de démultiplier le récit à la première personne, et d'élargir ainsi la mémoire et la parole au-delà de celles du jeune héros, dépassant par conséquent « cette grande

---

[1] CHEILAN Sandra, *Poétique de l'intime, Proust, Woolf et Pessoa, op. cit.,* p. 140.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis, op. cit.*, p. 202.
[3] CHEILAN Sandra, *Poétique de l'intime, Proust, Woolf et Pessoa, op. cit.,* p. 144.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *Be safe, op. cit.*, p. 187.
[5] *Id.*, *Itawapa, op. cit.*, p. 53.
[6] CHEILAN Sandra, *Poétique de l'intime, Proust, Woolf et Pessoa, op. cit.,* p. 142.

circulation du moi[1] ». Ainsi, dans *Be safe*, Jérémy partage la parole avec son frère Oskar. Cette volonté d'élargissement se pose une fois encore en contraste face aux régulières évocations intimes qui parsèment l'écriture de Xavier-Laurent Petit.

Tout autant solitaire, l'écriture diariste se profile dans le récit, notamment grâce à la technique de la focalisation interne. Parce qu'ils miment cette forme d'écriture intime, les textes du corpus transposent une poétique du quotidien en dévoilant l'intime au jour le jour. C'est le cas de Sisanda, personnage narrateur qui compte les jours en parallèle de ses confidences et nous délivre son histoire pour ainsi dire au fil du temps qui passe : « La journée a été étouffante et comme chaque soir, j'ai du mal à respirer[2]. » Cette inspiration du journal fictif se retrouve dans les romans de l'auteur, essentiellement dans ceux écrits à la première personne du singulier. Dans des monologues rapportés ou narrativisés, le personnage apparaît alors lucide, perspicace ou bien rêveur, mais toujours à l'image de cette identité construite par l'écrivain :

> Tout comme l'autobiographie ou les mémoires, le journal intime, qui se prête naturellement à l'analyse de l'instant présent et apparaît comme un moyen de pénétration psychologique particulièrement efficace, sert souvent de modèle au roman[3].

La scène épistolaire ou diariste favorise par conséquent largement le droit au secret et à la confidence au sein de ces « fictions qui se fondent sur une certaine porosité de la conscience, de la sensation et du monde[4]. »

Mais d'autres scènes associent de la sorte le lexique du corps et celui de l'esprit. L'expérience se dédouble alors entre le vécu du personnage et son analyse de la situation. L'écrivain s'empare ainsi de la pensée et la met en scène dans l'évocation de multiples souvenirs. La scène du souvenir, très présente dans les romans de notre étude, participe, elle aussi, de cette poétique de l'intime avec toute la charge affective

---

[1] LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 9.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 47.
[3] HUBIER Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à la fiction*, Paris, Armand Colin, coll. "U", 2003, p. 100.
[4] *Ibid.*, p. 108.

de l'événement raconté. « Le souvenir engendre le récit du héros et participe à la construction de son moi[1]. » Ainsi, Saturne évoque régulièrement ses parents : « la tête remplie des images d'avant, du temps où, avec les parents, on habitait Llallagua[2]. » Une sensation initiale spécifique entraîne le souvenir à chaque fois : le retour du *Mensajero*, un vent violent qui revient chaque année déclenchera le souvenir de la mort du père. Le texte de Xavier-Laurent Petit orchestre de la sorte les différentes étapes de la vie de Saturne. L'expérience se dédouble donc, entre la pensée et le vécu. Le héros narrateur fait par conséquent de longs retours sur lui-même qui lui permettent de se réapproprier son histoire familiale. La même mécanique rétrospective habite le roman *Fils de guerre*. Le passé rejoint le présent, alors que Jozef, enfant soldat, confie une succession de souvenirs pendant « les longues heures au cours desquelles il m'a confié une part de son histoire[3]. »

Pour finir, la rencontre amoureuse, expérience fondatrice de l'intimité, prend également une large place au sein des récits de l'écrivain, et avec elle, l'expression des sentiments qui nourrissent la perspective intimiste. De façon générale, l'auteur s'attache à transmettre le récit de l'événement intérieur à l'aide d'une palette de sentiments et d'émotions. Les sentiments amoureux, tout comme les sentiments religieux, servent par conséquent la construction d'une identité personnelle qui donnera forme à chaque aventure intime :

> Par là-même, l'intime serait particulièrement signifiant, dans la mesure où il nous donnerait accès à cette part des êtres qui ne triche pas, loin derrière les masques que la vie sociale peut inciter à revêtir. Sa puissance de révélation sollicite et nourrit cet idéal d'authenticité, si étroitement lié à l'idée romantique d'expression, qui, à la faveur d'un déplacement de l'accent moral de l'extérieur vers l'intérieur de soi, va chercher au cœur de la vie subjective cette voix/voie intérieure à laquelle il s'agirait d'être fidèle[4].

---

[1] CHEILAN Sandra, *Poétique de l'intime, Proust, Woolf et Pessoa, op. cit.*, p. 92.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Maestro, op. cit.*, p. 39.
[3] *Id.*, *Fils de guerre, op. cit.*, p. 11.
[4] SERVOISE Sylvie, *L'art de l'intime*, Raison-publique.fr I revue internationale d'éthique, de philosophie sociale et politique, jeudi 31 mai 2012 : http://www.raison-publique.fr/article413.html

Lieu central, la chambre de l'adolescent, ou tout du moins l'espace du sommeil, ancre le récit dans une perspective intimiste : les corps des personnages focalisateurs habitent un territoire familier et quotidien qui invite parfois le lecteur à lire comme un voyeur. L'identification au héros n'en est alors que plus aisée. Xavier-Laurent Petit s'empare de cette géographie de l'intime et fait le choix de la proximité pour dévoiler ainsi l'identité d'un personnage. Néanmoins, en ouvrant le quotidien à un espace lointain et étranger, ses romans s'éloignent de la culture du narcissisme et proposent un voyage qui n'est pas uniquement intérieur.

Pour Serge Tisseron, qui attire l'attention sur la généralisation des pratiques narcissiques, « la question de l'identité est inséparable de l'image de soi[1]. » Mais parce que le héros juvénile s'aventure hors du paysage familier, l'exploration dépasse largement les multiples facettes de l'intime et de fait, accompagne la construction identitaire du jeune protagoniste. Tout en restituant un monde intérieur, l'écrivain appréhende malgré tout le personnage dans sa relation au monde extérieur, selon le principe d'extimité cher à Michel Tournier : « C'est que les choses, les animaux et les gens du dehors m'ont toujours paru plus intéressants que mon propre miroir[2]. »

L'extimité n'est pas le contraire de l'intimité selon Serge Tisseron qui la définit comme « le processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui avant d'être validés[3]. » Pourtant, en 2002, Michel Tournier publie son *Journal extime*, cette chronique d'événements extérieurs à sa personne. Ce néologisme forgé par l'écrivain désigne une « écriture du dehors » et dans sa préface, l'auteur établit une nette distinction entre l'intimité et l'extimité du genre diaristique. C'est bien dans cette lignée que Xavier-Laurent Petit s'éloigne d'un espace centré sur le personnage pour se laisser saisir par le monde alentour.

---

[1] TISSERON Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Hachette, coll. "Pluriel", p. 91.
[2] TOURNIER Michel, *Journal extime*, Paris, La Musardine, 2002, p. 10.
[3] TISSERON Serge, *L'intimité surexposé*, *op. cit*., p. 84.

Ainsi, au-delà de l'espace intime, Xavier-Laurent Petit s'attache donc lui aussi à l'extérieur en faisant la part belle aux paysages et à l'exploration. Chaque personnage focalisateur, en se confiant sur ce qui fait son environnement, dépasse la pensée introspective pour livrer finalement bien plus qu'une écriture de soi. La spatialisation du récit semble dès lors pour l'écrivain un cadre essentiel qui évolue et accompagne la quête identitaire de ses jeunes héros.

2- La construction identitaire dans l'espace géographique

L'approche géographique des personnages de romans consiste à s'intéresser aux réalités dans lesquelles vivent les jeunes héros. Loin de fournir le seul cadre d'une intrigue, l'espace romanesque constitue une véritable carte d'identité. Propres à chacun, mais aussi partagés, les lieux structurants de l'existence apparaissent comme autant de repères identitaires d'un habitant. Les données du récit sont par conséquent inscrites dans celles du monde, entre immobilités et mobilités.

Olivier Lazzarotti tente de dresser la carte géographique de l'identité d'un homme : « le "graphe" de l'ensemble des lieux qu'il a pu fréquenter et qui dessine sa place dans le monde[1]. » Pour ce faire, il propose une double lecture de ces informations : une première statique et énumérative sous forme de liste de lieux, de fréquences, de passages, et une seconde beaucoup plus dynamique faite de trajets et de parcours, dans la mise en œuvre d'une géographie singulière. Il semble intéressant d'appliquer cette perspective aux personnages de Xavier-Laurent Petit, en analysant les espaces habités puis traversés au sein des différents récits du corpus. Parce que les jeunes héros

[1] LAZZAROTTI Olivier, *Habiter, la condition géographique*, Paris, Belin, 2006, p. 121.

possèdent incontestablement ce qu'Olivier Lazzarotti nomme une « signature géographique », il conviendra de rechercher où est le personnage, comment il y est, pour peut-être ensuite affirmer qui il est :

> Elle est désormais l'expression géo-graphique propre de soi, les graphes du passage de chaque homme, désormais « géo-graphe » sur la terre, ceux qui montrent sa place dans le monde. Cela revient encore à donner un sens existentiel fondamental à l'espace habité […] Toute signature géographique est donc manifestation géographique des existences humaines, reconnaissable et identifiable quand la géographie devient à ce point le matériau de son affirmation[1].

Il est tout à fait envisageable d'étendre la réflexion d'Olivier Lazzarotti aux lieux fictionnels. Nous allons ainsi appréhender les personnages comme des habitants aux pratiques géographiques signifiantes, identifier des lieux familiers et les liens qui unissent les sujets à ces lieux. L'écrivain, en implantant sa fiction dans la réalité, fournit, dans la configuration spatiale du monde qu'il dépeint, de nombreux indices sur la part géographique de l'identité humaine. Parce qu'il y a incontestablement une relation entre la géographie des hommes et leur identité, cette approche interprétative de l'espace romanesque tente de saisir la « part des hommes qui se joue dans leur géographie[2]. » Certains lieux pour les personnages jouent le même rôle essentiel que les lieux réels pour le lecteur. Des lieux familiers aux contrées découvertes et explorées, la poétique de l'espace donne par conséquent un sens à la relation qui relie le personnage au territoire qu'il pratique.

2a- Des territoires habités

La place de chacun dans le monde fait de l'habitant un auteur, qui pour reprendre les termes d'Olivier Lazzoretti, « se géographie », c'est-à-dire s'écrit soi-

[1] *Ibid.*, p. 226.
[2] *Ibid.*, p. 231.

même dans le monde. La « dimension existentielle de l'habiter[1] » se retrouve dans les romans de Xavier-Laurent Petit parce que les personnages évoluent dans une géographie qui les constitue. En nous penchant sur les lieux habités par les jeunes héros, puis sur leurs pratiques géographiques et leurs relations aux autres, il semble possible de retracer quelques invariants de cette initiation adolescente partagée avec le lecteur. L'écrivain ne construit-il pas finalement l'identité de son personnage en dressant une carte géographique singulière mais néanmoins universelle ?

Les lieux géographiques de l'enfance

Fondement de l'univers fictionnel, l'espace romanesque permet d'implanter la diégèse dans la réalité : la réalité géographique, mais également la réalité de la jeunesse. L'insertion dans un territoire familier apparaît donc essentielle. Le romancier pousse ainsi les procédés de l'illusion référentielle en recréant les haut-lieux géographiques de l'enfance. L'espace vécu prend alors bien souvent un aspect symbolique. Et cette approche par l'espace vécu semble particulièrement utile pour comprendre l' « expérience humaine de l'espace, le sens des lieux[2]. » Les romans du corpus dévoileraient par conséquent une certaine géographie de l'enfance.

La maison

Gaston Bachelard s'intéresse à la maison dans son exploration des espaces intimes : « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison[3]. » Comme les variations d'un thème fondamental, Xavier-Laurent Petit décline cette première géographie de l'enfance à travers toutes sortes d'habitations : abris, refuges,

---

[1] *Ibid*., p. 229.
[2] GERVAIS-LAMBONY Philippe, « Nouvel espace, nouvelle littérature, et retour. Ecrire les *subusbs* de Johannesburg. Remarques autour du recueil d'I. Vladislavic : *The ExplodedView* », *Bulletin de l'Association des Géographes Français - Géographies*, 2007/3, p.276.
[3] BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957 Réed. 2010, p. 33.

tentes, appartements ou maisons, ces divers sites d'une vie intime émaillent chaque récit.

« Premier monde de l'être humain[1] », la maison accueille et accompagne le personnage juvénile dans l'intrigue romanesque. Parce que l'espace domestique est tout naturellement le premier connu et approprié par l'enfant, l'écrivain représente cet espace intime associé à la sphère privée, à la famille et au corps : « De tous les espaces fréquentés par l'enfant, celui de la maison est sans doute le premier à découvrir, le plus familier, le plus familial, le plus influent dans la construction de ses repères spatiaux et affectifs[2]. » C'est donc bien la représentation de l'espace domestique qui façonne la représentation de l'intimité juvénile dans un premier temps. Les romans de Xavier-Laurent Petit présentent ainsi des modes d'habitation très différents qui reflètent la manière dont les hommes habitent la terre. Mais les territoires de l'intime reposent également sur l'espace du dedans. Il est donc régulièrement question des intérieurs avec les jeunes personnages : « Univers du domestique, la maison constitue, elle, le lieu de la protection familiale et renforce le symbolisme maternel lié à l'espace du dedans[3]. »

Le motif de la maison, dans les romans du corpus, s'installe la plupart du temps dès le début du récit, comme le cadre initial sécurisant que le héros juvénile devra quitter. C'est en effet à partir de cette symbolique que se déploie l'aventure diégétique de chaque sujet. La plupart du temps, la maison traditionnelle est à peine décrite. Mais qu'elle se trouve en ville ou dans un village, celle-ci reste très souvent associée au foyer protecteur. L'image du bonheur s'associe alors au confort et aux instants familiaux chaleureux : « Allongé par terre, à côté du poêle, Pavka dessinait en chantonnant[4]. » Le champ lexical du foyer se retrouve ainsi régulièrement au fil des pages : la

---

[1] *Ibid*., p. 35.
[2] LE RUN Jean-Louis, « L'enfant et l'espace de la maison », *Enfances & Psy* 2006/4 (n° 33), p. 27-36. http://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2006-4-page-27.htm
[3] CHEILAN Sandra, *Poétique de l'intime, op. cit*., p. 285.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage, op. cit*., p. 49.

bouilloire[1] que le personnage remplit, le fauteuil[2] dans lequel il se blottit, le canapé[3] où traîne un livre abandonné. Dans *Be safe*, la chaleur du foyer s'oppose même cruellement aux images de guerre renvoyées par la télévision : « Un feu ronflait dans le gros poêle, des parfums de crumble aux prunes et de biscuits à la cannelle s'échappaient de la cuisine[4]. » Comme le souligne Gaston Bachelard, ces espaces domestiques renvoient fatalement à la sphère de l'intime : « la transposition à l'humain se fait tout de suite, dès qu'on prend la maison comme espace de réconfort et d'intimité, comme un espace qui doit condenser et défendre l'intimité[5]. » Cela se traduit également par la présence familiale.

Mais au-delà de la « maternité de la maison[6] », cette dernière porte en elle un ancrage géographique particulièrement fort. Les habitations apparaissent en effet comme autant de motifs plus ou moins exotiques, témoins d'un ailleurs romanesque voulu par l'écrivain. Ainsi, dans *Un monde sauvage*, Xavier-Laurent Petit décrit les maisons environnantes pour traduire une réalité plurielle au sein d'un pays qui évolue :

> Les plus anciennes étaient encore en bois, avec des façades bleues et vertes qu'il fallait repeindre après l'hiver. Les autres, comme celle de Klara, notre voisine, étaient en béton, chaque année un peu plus délabrées. […] Un peu en dehors du village, le long de la route de Kashtakova, on apercevait le lotissement que les familles de militaires avaient habité du temps de la frontière. Il était abandonné depuis des années[7].

Parce que l'habitat est révélateur d'une réalité géographique spécifique, les personnages du corpus s'inscrivent chacun dans un espace précis : tipi[8], gers[9], kéja[10],

---

[1] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 124.
[2] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 25.
[3] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 138.
[4] *Id.*, *Be safe, op. cit.*, p. 93.
[5] BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 74.
[6] *Ibid.*, p. 35.
[7] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 135.
[8] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 17.
[9] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p.35.
[10] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 9.

autant d'habitations qui témoignent de la volonté qu'a l'auteur d'associer le jeune héros à son milieu, et d'insister sur le rôle et la nature de l'espace habité par les personnages romanesques. Et si l'expérience de la maison apparaît très variée, celle-ci reste néanmoins un véritable lieu d'identité. Quitter ce lieu s'apparente alors à une perte identitaire, une déterritorialisation qu'Adriana accepte difficilement :

> Et puis un matin, le père a fermé la porte de chez nous comme il le faisait une fois par an, quand la famille allait faire ses Pâques et que la maison restait vide. Comme d'habitude, il a flanqué un coup de pied dans les planches parce que ça bloquait un peu. Toute la baraque a vibré jusqu'aux chevrons. Et puis il a donné un tour de clé avant de la jeter au loin, dans la poussière.
>
> On ne reviendrait plus jamais. C'est ce qu'il disait. La sécheresse avait tout brûlé et la vie était devenue trop dure.
>
> Je me suis précipitée pour ramasser la clé et la fourrer au fond de ma poche. Le père s'est contenté de hausser les épaules et on est restés un moment sans rien dire. Sans oser bouger. À peine respirer. […] et moi, je pleurais. […] Personne ne viendrait plus jamais habiter ici[1].

La jeune héroïne ne se résout pas à perdre sa maison et le départ s'apparente vite à un moment douloureux. La figure de la maison est alors reprise par une métonymie puisqu'il est question de la clé dont Adriana ne veut absolument pas se séparer. L'espace perdu sera ainsi souvent idéalisé, comme le foyer de Saturne qui hante les souvenirs du jeune garçon tout au long du récit, « la tête remplie des images d'avant, du temps où, avec les parents, on habitait Llallagua[2]. » Fort de cette identité à reconquérir, Saturne finit d'ailleurs par retourner au village natal. Dans cette lutte pour exister et grandir, les personnages romanesques de Xavier-Laurent Petit habitent des espaces refuges : abri de fortune pour Saturne et sa petite sœur, bidonville pour Adriana et sa famille. À l'ancrage géographique s'ajoute ici un ancrage social. L'approche spatiale permet à l'écrivain d'évoquer la misère et le dénuement. Il s'agit

[1] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 15 et 16.
[2] *Id.*, *Maestro, op. cit.*, p. 39.

bien d'intégrer le personnage à un lieu de pauvreté. Celui qui n'a pas trouvé sa place dans le monde n'habite pas l'espace, il s'y réfugie :

> Depuis bientôt trois semaines qu'on avait déniché ce vieux poste de contrôle abandonné le long des pistes de l'aéroport, personne ne nous avait encore délogés. Ça tenait du miracle, mais personne non plus ne pouvait dire combien de temps ça allait durer. Tout pouvait arriver[1].

Gaston Bachelard évoque la primitivité du refuge : « Physiquement, l'être qui reçoit le sentiment du refuge se resserre sur soi-même, se retire, se blottit, se cache, se musse[2]. » Au sein des romans, le champ lexical reprend effectivement les dynamiques de la retraite et le mouvement animal : les personnages semblent avoir perdu toute identité humaine. Les réflexes animaliers sont inscrits dans les muscles de Saturne qui lui permettent de se faufiler par le trou du grillage pour rejoindre sa tanière[3]. L'écrivain multiplie ainsi les espaces de repli et l'espace vécu semble alors subir un remarquable rapetissement.

Chez Xavier-Laurent Petit, le texte tisse incontestablement « une poétique de la tendresse placée sous le signe de la petitesse et de l'infime[4] ». Des constructions rétrécies à l'image de la maison en carton de la chanson *Pirouette, cacahuète*[5] renvoient une fois encore au monde de l'enfance. Les espaces intimes sont ainsi réduits et partagés, favorisant l'analogie chambre-nid. Les articles indéfinis (un coin, un bout) et l'utilisation des partitifs témoignent à leur tour de cette volonté de présenter l'espace à hauteur d'enfant. Au final, la chaleur du foyer se retrouve également dans ces maisons d'une seule pièce[6]. Quelle que soit son apparence, la maison est un abri, « elle est ce corps enveloppant et protecteur qui vient redoubler, de l'extérieur, l'enveloppe maternelle. Entre les murs extérieurs et l'enveloppe corporelle s'étend l'espace de la

---

[1] *Ibid*., p. 11.
[2] BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 118.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Maestro, op. cit*., p. 147.
[4] CHEILAN Sandra, *Poétique de l'intime, op. cit*., p. 292.
[5] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit*., p. 23.
[6] L'appartement dans *153 jours en hiver*, mais également la *kéja* dans *Mon petit cœur imbécile*, n'a qu'une seule pièce pour tout faire : dormir, manger, cuisiner… Il en est de même pour le tipi indien et la *ger* mongole.

maison[1]. » Mais cette maison, terrain d'expériences sensorielles, est également un lieu d'identité où le jeune construit son espace psychique. Rien d'étonnant alors à ce que l'espace domestique soit le théâtre du quotidien dans les romans pour la jeunesse. Ainsi, Adriana, pour s'identifier à Rose Andersen, ne fait pas qu'emprunter des vêtements et se regarder dans un miroir, elle va jusqu'à investir l'espace, occuper sa loge, dormir dans son lit[2].

Dans les romans de l'auteur, la représentation de l'espace domestique s'inscrit directement au sein de la diégèse et accompagne la transformation psychique du personnage juvénile. Alors que la famille d'Elmir est menacée, la succession de logements[3] traduit parfaitement les errances psychologiques du jeune héros qui perd ses repères et ne sait plus quoi penser. De plus en plus précaires, ces différents refuges successifs accompagnent Elmir et son père dans une situation qui se complique de jour en jour. La maison apparaîtrait donc à l'image de son occupant tout en pouvant se transformer, parallèlement à l'initiation du jeune héros. Incroyablement en lien avec la nouvelle Louise, la nouvelle maison dans l'épilogue de *L'attrape-rêves* en est un exemple saisissant. En effet, après la construction du barrage et l'immersion de la vallée, le village natal est reconstruit. La jeune fille regagne alors un foyer transformé au terme d'une aventure qui l'aura elle-même transformée : « J'ai laissé le soleil me sécher et j'ai sorti mes jumelles. Je les ai braquées sur la dernière maison du nouveau village[4] ».

En conséquence, la façon dont le romancier situe ses personnages dans l'espace n'est pas fortuite. La maison se pose d'emblée comme étant le lieu de l'enfance et de la vie familiale. L'espace apparaît donc bien comme une représentation identitaire du jeune personnage : « le sentiment d'identité découle en grande partie du fait de pouvoir

---

[1] LE RUN Jean-Louis, « L'enfant et l'espace de la maison », *op. cit.*, p. 28.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 141.
[3] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 124 et 149.
[4] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 274.

- ou non - habiter un espace bien à soi[1]. » L'espace intime que constitue la maison s'apparente à un espace fondateur. Et cet espace refuge, garanti par les murs et les cloisons, ne se limite surtout pas à une fonction de clôture et d'isolation.

Le paradoxe du dedans-dehors

Dans la maison, portes et fenêtres traduisent chacun à leur manière une fonction d'ouverture. Chez Xavier-Laurent Petit, le motif de la fenêtre occupe une place importante dans la spectacularisation du monde. Si l'on s'accorde à reconnaître le caractère anthropomorphique de la maison, les fenêtres pourraient en être tout simplement les yeux. La fenêtre, œil de la maison, constitue donc le plus souvent un point de vue, une mise en spectacle du réel. Pour Gérard Wajcman, « aller à la fenêtre est une façon de marcher au monde et de nouer un lien[2]. » Le monde, dans un premier temps, n'est alors que la rue sur laquelle donne la fenêtre. La vue, l'un de nos cinq sens, jouit ici d'un pouvoir considérable. C'est par la fenêtre, « lieu obligé où chacun prend regard avec le monde[3] », que ce sens domine comme moyen de transmettre et de connaître le monde. Parce que la fenêtre stimule l'imaginaire, le personnage juvénile, « le nez collé au carreau[4] », apparaît par conséquent comme un aventurier en puissance.

Ouvrir une fenêtre : il s'agit par conséquent non seulement de s'ouvrir au monde, d'y plonger son regard, mais également de le faire entrer, d'élargir son propre horizon. Car la fenêtre borne les limites du monde familier, comme une frontière qui divise le dedans du dehors. Pourtant, la fenêtre semble tout autant une ouverture qui fait communiquer le dedans et le dehors : un appareil qui sépare et qui relie tout à la

---

[1] LAMARRE Laurence, « L'espace comme représentation identitaire du passage de l'enfance à la maternité dans *Le bonheur conjugal* de Léon Tolstoï » *in Pratiques de l'espace en littérature*, Bouvet Rachel et Foley François (dir.), Cahier Figura, Textes et Imaginaires n°7, 2002, p. 209.
[2] WAJCMAN Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 6.
[3] *Ibid*, p. 8.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *Le col des Mille Larmes, op. cit.*, p. 36.

fois. Ainsi, à la fenêtre, Galshan observe son quartier et l'écrivain plante le décor que la jeune fille devra quitter :

> Elle appuya son front contre la vitre froide. Celle d'à côté avait été remplacée par un carton quand les garçons avaient shooté dedans. Dehors, le spectacle était toujours le même : les grands immeubles bâtis par les Russes se lézardaient, les fers à béton rouillaient et, le long d'Ikhoiturüü, les bus crachotaient leurs nuages de gazole[1].

« Lieu de transition entre le privé et le public, la fenêtre peut aussi devenir le lieu d'une rêverie ou le moyen d'un espionnage, d'une révélation sur soi ou sur le milieu[2]. » L'écrivain en fait souvent ici un lieu de dramatisation : c'est par la fenêtre de l'école que Sisanda[3] surveille chaque jour la course de sa mère, et le signal choisi par Chems pour rejoindre Louise n'est autre qu'une poignée de neige lancée contre la vitre[4]. La fenêtre s'apparente bien alors à un lieu de communication avec l'extérieur.
Et même si cette dernière ne joue pas un rôle toujours décisif, les séquences concernant la fenêtre semblent remplir les multiples fonctions démontrées par Philippe Hamon. Selon son étude, la fenêtre joue un rôle essentiel dans « la thématisation du *pouvoir-voir* du personnage[5]. » Dans les romans du corpus, se mettre à la fenêtre déclenche également très souvent une description qui marque un ralentissement dans l'intrigue. La contemplation devant la fenêtre entraîne par ailleurs d'autres motifs comme la lumière et le regard. Parce qu'elle cadre le décor, et relève ainsi du spectaculaire, la fenêtre permet à l'écrivain d'abandonner le mouvement narratif : « la pose (posture) de spectateur réclame une pause de l'intrigue[6]. »

Aujourd'hui pourtant, « la différentiation entre la maison et la rue, est remplacée par une nouvelle "*topologie électronique*" […]. À présent, nos fenêtres sur le

---

[1] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 6.
[2] HAMON Philippe, VIBOUD Alexandrine, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs 1850-1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 248.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 65.
[4] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 116.
[5] HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 174.
[6] *Ibid.*, p. 176.

monde semblent être ces écrans multiples, portatifs et nomades[1]. » *Be safe*, miroir d'un monde actuel, renvoie de la sorte tout au long du récit les images d'une guerre diffusées sur la chaîne d'infos en continu[2].

Tout comme la fenêtre, la porte s'impose comme un lieu de frontière, de séparation, mais également comme un lieu de passage. Le rôle du seuil, interface entre la rue et la maison, transparaît dans les textes de l'auteur. « La porte schématise deux possibilités fortes, qui classent nettement deux types de rêveries. Parfois, la voici bien fermée, verrouillée, cadenassée. Parfois, la voici ouverte, c'est-à-dire grande ouverte[3]. » Chez Xavier-Laurent Petit, nous retrouvons cette ambivalence du motif de la porte. Fermées ou ouvertes, les portes contribuent à nourrir cette atmosphère intérieure directement reliée au jeune héros. Ainsi le procédé de suspense et de peur peut reposer parfois sur un huis clos qui s'installe progressivement :

> - Euh… je ferme à clé, surtout, tu n'ouvres à personne !
>
> Avant même que je lui demande ce que c'était que cette nouveauté, il avait dévalé les escaliers. Depuis qu'on habite ici, les portes sont toujours ouvertes, sauf la nuit, et il ne s'est jamais rien passé.
>
> Il vieillit, papa, ces temps-ci[4] !

Motif ambigu donc, et symbole d'une communication avec l'espace extérieur, la porte aménage parfois dès *l'incipit* la thématique du départ, ce moment dans le récit où l'espace bascule et où l'aventure commence : ainsi « la porte définit également un temps, celui du passage, le moment où l'on bascule d'un univers à un autre, de la vie à la mort, de la réalité au rêve[5]… »

Georges Banu affirme que si la fenêtre tient de la vision, la porte s'apparente à la frontière : « Si la fenêtre se définit par la transparence et cultive l'exercice du regard,

---

[1] TEYSSOT Georges, *« Fenêtres et écrans : entre intimité et extimité »*, http://appareil.revues.org/1005
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Be safe, op. cit.*, p. 57.
[3] BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 248.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis, op. cit.*, p. 29.
[5] STAWINSKI-JANNUSKA Cécile, « *Le rôle du seuil : les portes dans le récit romantique 1830-1880* », p. 21. http://labyrinthe.revues.org/204

la porte, en se fermant, interdit l'accès direct, le contrôle et la censure[1]. » Seuils franchissables, les portes du corpus s'ouvrent ou se ferment, mais accompagnent régulièrement les passions et les destins des personnages. Acte ordinaire d'une géographie quotidienne, passer la porte peut néanmoins se charger de mystère et de sens. La porte devient aisément la métaphore de l'incertitude, alors que le dedans et le dehors cohabitent au seuil de l'aventure. Les personnages, tiraillés entre l'extérieur et le foyer, espace identitaire premier et intime, entrent et sortent, créant ainsi une tout première mobilité : « Jeremy se tenait sur le seuil de la maison, engoncé dans son uniforme et prêt à partir[2]. »

Objets de frontière, la porte et la fenêtre matérialisent incontestablement l'opposition entre l'espace du dehors et l'espace du dedans. Elles constituent un appel à l'ailleurs et au romanesque au cœur même de l'espace domestique et familial, un passage entre l'extérieur et l'intérieur, un seuil entre le moi et l'Autre.

La circulation, écrire la promenade

La promenade constitue « une scène intimiste décisive qui permet de prolonger la question du rapport entre le corps et la pensée, l'espace du dedans et l'espace du dehors[3]. » Écrire la promenade va ainsi permettre à l'auteur de donner une représentation mouvante de la pensée de ses personnages. Cette mise en mouvement de la vie intérieure introduit alors l'action à venir. Tout en favorisant la perception du monde, la promenade impose le rythme de la rêverie et du souvenir. Déambulation, cheminement, itinéraire : l'espace parcouru apparaît familier mais pourtant fondamentalement tourné vers un ailleurs, dans la tension temporelle de l'attente.

Selon Alain Montandon, la promenade est « notre manière la plus immédiate d'être au monde, de le parcourir, de l'examiner, de l'observer, de le décrire et de le

[1] BANU Georges, *La porte au cœur de l'intime*, Paris, Arléa, 2015, p. 53.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Be safe, op. cit.*, p. 71.
[3] CHEILAN Sandra, *Poétique de l'intime, op. cit.*, p. 251.

vivre[1]. » Véritable expérience de la rencontre entre le sujet et son milieu, la promenade apparaît comme une pratique qui permet au personnage de s'approprier un espace extérieur : sa sensibilité, son mode de perception, sa curiosité lui permettent de dialoguer avec le monde qui l'entoure.

Dans les romans de Xavier-Laurent Petit se retrouvent les trois caractéristiques de la promenade identifiées par Alain Montandon[2] : l'absence de but réel qui fait de la promenade une activité sans utilité immédiate, la limitation dans le temps qui transforme la promenade en aventure plutôt brève et une allure nonchalante et mélodique qui réunit attention et distraction. « C'est dire le mouvement existant entre la perception et l'imagination, la vue et la rêverie, le contact physique et le souvenir[3]. »

Ainsi, la jeune Vitalia va régulièrement se promener vers le rio Castanho, à la rencontre du monde et de ses pensées :

> Quelle que soit l'heure du jour ou de la nuit, les berges du fleuve grouillaient de monde. Les bateaux accostaient, chargeaient, déchargeaient et repartaient en faisant mugir leurs sirènes, les gamins plongeaient des embarcadères et les marchandes de poisson braillaient comme des ânes. La rive opposée semblait si lointaine que c'était un autre continent. Je n'y avais jamais mis les pieds. Par chez nous, les fleuves sont si larges que, lorsque les premiers Européens ont débarqué, ils ont cru découvrir des océans d'eaux douces.
>
> Je me suis assise au bord du fleuve et je n'ai rien fait d'autre que regarder toute cette agitation. Ça faisait des semaines que je n'avais plus de nouvelles de maman et j'avais l'impression que les eaux brunes du Castanho me reliaient à elle[4].

L'écrivain explore ici le lien essentiel qui relie la marche et le mouvement de la pensée, mais également le rapport que le personnage entretient avec l'espace familier et les souvenirs. Le vagabondage et la circulation permettent la description, qui elle-même ralentit la narration : le promeneur juvénile endosse alors la fonction de

---

[1] MONTANDON Alain, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 7.
[2] *Ibid*., p. 14 à 18.
[3] *Ibid*., p. 18.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit*., p. 36.

spectateur. « La promenade flirte sans cesse avec la limite et l'illimité, la nature et l'esprit, le clos et l'ouvert, le repos et le mouvement, l'ici et le là-bas, elle est intersection dynamique, lieu de rencontre[1]. » Dans les romans du corpus, cette promenade de l'attente et de la curiosité dramatise le récit et prend parfois des allures de fugue : « On pédale à toute allure contre le vent, c'est la première fois que je sors tout seul depuis plus d'une semaine[2]. » Les corps des arpenteurs juvéniles quittent l'espace domestique et marchent, grimpent, pédalent. L'auteur illustre ainsi parfaitement cette articulation du corps physique avec le mouvement, comme si la promenade impliquait « un rapport musculaire de l'homme au monde[3] ».

> Le promeneur se tient à la fois dans le monde et au pays du moi, il évoque le passé avant de revenir au présent, évolue en terres de fiction après avoir scruté le monde tel qu'il est. Cela vient sans doute de ce qu'il est parfaitement disponible à la sensation et à la pensée qui l'assaillent et occupent son esprit l'espace d'un instant, avant d'être chassées par d'autres réflexions ou impressions[4].

L'aventure paraît suspendue alors que le promeneur confronte sa propre histoire à l'espace observé. La densité narrative ici s'en trouve affaiblie : « grâce à la prédominance de la description des lieux, on peut dire que l'extérieur est l'espace où le récit marque une pause[5]. » L'aventure cède le pas à la pensée.

La promenade, en menant à la rêverie et aux réminiscences, élargit la cartographie de l'intime. De la même façon, la promenade sentimentale permet à l'écrivain de présenter le dehors comme un nouvel espace de conquête intérieure. Ce moment fort de l'action romanesque, qui fait du héros juvénile déjà un personnage de mouvement, s'installe comme un passage décisif dans la vie du protagoniste. Étape importante avant le passage à l'âge adulte, la promenade amoureuse s'inscrit dans la

---

[1] MONTANDON Alain, *Sociopoétique de la promenade*, *op. cit.*, p. 17.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis, op. cit.*, p. 53.
[3] MONTANDON Alain, *Sociopoétique de la promenade*, *op. cit.*, p. 12.
[4] ANTOINE Philippe, *Quand le voyage devient promenade, Ecritures du voyage au temps du romantisme*, Paris, PUPS, 2011, p. 198.
[5] GIACCHETTI Claudine, *Maupassant - Espaces du roman*, Genève, Droz, 1993, p. 120.

construction identitaire du personnage focalisateur en lien avec un déplacement métaphorique évident.

Ce motif semble par conséquent traité comme le symbole de l'émancipation. Alors que la promenade relève, chez les écrivains romantiques, de la mise en scène de soi, Xavier-Laurent Petit situe chaque scène de promenade au commencement d'une vaste aventure qui interroge le monde qui nous entoure et le sens de la vie. Après sa rencontre avec Chems, Louise découvre la vallée en sa compagnie :

> En quelques semaines, Chems avait exploré de fond en comble tout ce coin de vallée. Il en connaissait chaque source, chaque clairière et chaque ravine mieux que les chasseurs et les forestiers les plus chevronnés et m'entraînait dans des coins où je n'avais jamais mis les pieds. La plupart du temps, j'aurais été incapable de m'y retrouver toute seule. Les aiguilles dorées des mélèzes jonchaient le sol, on s'y enfonçait comme dans un tapis. Le prix à payer pour l'accompagner était mon silence complet […] Cet automne-là, nous avons fait ensemble des dizaines de kilomètres en forêt[1].

La jeune promeneuse quitte alors l'espace familier et semble revendiquer une liberté inédite. Le personnage s'approprie finalement un nouvel espace en s'y déplaçant. L'adolescent sensible erre ainsi entre le monde de l'enfance et celui des grandes personnes. Aventure limitée, premiers pas vers l'âge adulte, la promenade sentimentale ne fait pourtant parfois que mettre l'événement amoureux en lumière, parenthèse essentielle, dans un décor privilégié et partagé :

> Marka s'est glissée à côté de moi.
>
> - On fait un tour ?
>
> Le pont ! Marka m'entrainait vers le pont ! Et plus on s'en approchait, plus j'enfouissais mes mains au fond de mon vieil anorak ! Alors que j'aurais dû lui passer le bras autour du cou, lui prendre la main et trouver des milliers de mots à lui dire[2].

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 59 et 60.
[2] *Id.*, *Be safe, op. cit.*, p. 112 et 113.

« L'un des traits qui permet à première vue de distinguer voyage et promenade est lié à la distance parcourue[1]. » La promenade parcourt alors un lieu périphérique tandis que le promeneur se laisse entraîner et subjuguer. Il apparaît de fait que la vie intérieure entre en mouvement grâce au rythme du corps mais aussi du cœur. Une fois encore, l'écrivain associe la mobilité au projet et à la complicité dans le cheminement. La curiosité, moteur de la promenade, permet en effet l'ouverture sur le monde et la découverte de l'Autre. Objet d'une intimité relationnelle, tension temporelle de l'attente amoureuse, la promenade sentimentale modifie la représentation du monde intérieur et noue la sensualité à la rêverie. L'exploration, dans un premier temps, induit donc souvent une quête amoureuse.

La rencontre, écrire le franchissement

La rencontre, « chiffre d'altérité[2] » et événement fondateur, bouleverse les destins et décide de la suite du récit. La mise en scène de la rencontre apparaît par conséquent essentielle d'un point de vue diégétique : « la rencontre n'est donc pas seulement un "thème", elle est plus essentiellement un élément premier du langage fictif.[3] » Les romans du corpus sont bien tous articulés autour de ce motif littéraire qui investit également la poétique des lieux. Interroger la rencontre comme un topos fondamental à la fiction semble alors naturel. La rencontre que fait le héros juvénile est en effet loin d'être un épisode romanesque banal :

> Ses cheveux longs, attachés en queue de cheval, la finesse de son visage, la couleur de sa peau, ce regard qui semblait en permanence s'échapper je ne sais où… Rien ne collait. Sans parler de ce prénom que personne n'avait jamais entendu. Non seulement le nouveau n'était pas d'ici, mais il était aussi bien trop différent de tout

[1] ANTOINE Philippe, *Quand le voyage devient promenade, Ecritures du voyage au temps du romantisme*, *op. cit.*, p. 197.
[2] DUBOST Jean-Pierre, *Topographies de la rencontre dans le roman européen*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 11.
[3] *Ibid.*, p. 10.

> ce qu'on connaissait. Et cette différence-là, tout le monde l'a ressentie à l'instant même où Chems a mis les pieds en classe. Inquiétante et attirante à la fois[1].

Cette scène de première vue constitue bien « une scène-clé à laquelle se suspend la chaîne narrative[2]. » De ce premier regard dépend en effet toute la suite du récit : l'amour de Louise pour Chems, sa prise de position concernant la construction du barrage, la séparation d'avec son père et son départ de la vallée. Il s'agit bien d'un événement intense qui engendrera la transformation de la jeune héroïne.

> La rencontre entre les deux amants constitue l'un des maillons forts de la chaîne narrative sentimentale. Suivant généralement de près, ou prolongeant l'*incipit*, elle déclenche une série de conséquences dont le retentissement parcourt le roman tout entier[3].

Comme l'a démontré Jean Rousset, la scène de la rencontre obéit à un rituel, un rituel qui « pose un commencement et détermine des choix qui retentiront sur l'avenir du récit et sur celui des personnages[4]. » Les romans de Xavier-Laurent Petit renferment donc plusieurs éléments constitutifs de la scène de première vue, avec néanmoins certaines variations. Ces invariants, que Jean Rousset nomme dynamiques[5], constituent une cellule primordiale : l'effet, l'échange et le franchissement.

L'effet, s'il est parfois atténué, reste avant tout cette impression première produite par la vision de l'Autre : soudaineté, intensité, surprise, curiosité, voire peur ou vertige. Il s'agit pour l'auteur de transmettre « la charge affective qui propulse le récit et porte la lecture[6]. » Ainsi, la rencontre de Gustin avec son père est conçue comme un choc : il est « paralysé par la présence de ce grand échalas sorti de la nuit, je descends l'escalier comme dans un rêve[7]. » La fascination conduit quelquefois jusqu'au

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit*., p. 20 et 21.
[2] ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent - La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981, p. 7.
[3] DUCHE Véronique, « La rencontre dans le roman sentimental traduit de l'espagnol *» in Topographie de la rencontre dans le roman européen*, op. cit., p. 68.
[4] ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent - La scène de première vue dans le roman*, *op. cit.,* p. 8.
[5] *Ibid*., p. 42.
[6] *Ibid*., p. 44.
[7] PETIT Xavier-Laurent, *Piège dans les Rocheuses, op. cit*., p. 11 et 12.

tremblement physique qui saisit le jeune héros : « Un frisson m'a couru le long du dos[1]. »

L'échange se manifeste ensuite par une communication entre les personnages : des paroles, regards, gestes, attitudes ou mimiques significatives. Alors que le message peut être « manifeste ou latent, direct ou oblique, volontaire ou non[2] », les romans de Xavier-Laurent Petit offrent toute une gamme de possibles. Les modalités de l'échange sont par conséquent variées, du regard à la parole bafouillée, en passant par le sourire : « Mon regard a croisé celui de Marka, la sœur de Jeff. Et le petit sourire qu'elle m'a adressé en retour a provoqué un véritable changement de densité au fond de ma poitrine[3]. »

Enfin, le franchissement, c'est-à-dire « l'annulation de la distance[4] » se traduit par un véritable rapprochement des deux personnages, sans pour autant qu'il y ait nécessairement de contact physique dans un premier temps. Les personnages que Xavier-Laurent Petit appelle à se rencontrer sont normalement séparés par un espace qui pourtant sera franchi. Immédiat ou différé, le franchissement implique déjà le surgissement d'un nouveau monde, en opposition au passé, et le fait pour ces jeunes d'avoir « franchi le pas. » Très souvent confié sous le mode de la révélation, le premier baiser du couple est précédé de quelques approches lors des nombreux moments partagés : « Sa main était toujours posée sur mon épaule et mon cœur faisait un bazar épouvantable[5]. »

Dans les œuvres du corpus, la rencontre ne se limite évidemment pas au domaine amoureux. Le jeune personnage focalisateur se confronte parfois à un adulte qui va lui venir en aide et faire basculer son destin. Si des personnages adjuvants accompagnent les héros tout au long du récit, la rencontre la plus emblématique reste

---

[1] *Id.*, *Maestro, op. cit.*, p. 33.
[2] ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent - La scène de première vue dans le roman*, *op. cit.,* p. 44.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Be safe, op. cit.*, p. 36.
[4] ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent - La scène de première vue dans le roman*, *op. cit.,* p. 44.
[5] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 54.

néanmoins celle de Saturne avec le *Maestro* qui recueille les jeunes *pilluelos*. Cet événement fondateur intervient très tôt dans le récit de Xavier-Laurent Petit et s'étend notamment sur plus de trois chapitres. Une fois encore, le portrait dressé par Saturne insiste sur la stupeur et la différence. L'aventure peut commencer :

> Sauf sur les télés de la Plaza Mayor, jamais je n'avais vu quelqu'un habillé comme le vieil homme qui barrait la route aux *macacos*. Sa cravate, sa veste, son chapeau, les cheveux tout blancs qui s'en échappaient… Rien ne collait avec les gens d'ici. Il semblait sortir d'un film, mais pas seulement à cause de son costume. Des hommes d'affaires en cravate, j'en connaissais. Tous les jours, je faisais les sorties de bureaux pour cirer les chaussures de ceux qui travaillaient dans les banques de l'Avenida Nacional. Ils étaient tous fabriqués sur le même modèle avec leurs complets gris et leurs parfums qui, en fin de journée, sentaient la sueur. Mais le vieux n'avait rien à voir avec les *banqueros*. De la tête aux pieds, il était différent[1].

Cette rencontre, fondamentale, occupe le cœur du roman, jusqu'à se demander si le personnage du chef d'orchestre n'en est pas finalement le personnage principal. De la même façon, Vitalia pousse la porte du commissariat[2] et fait la connaissance de l'inspecteur Agostino Agusto qui va l'accompagner dans ses recherches. Très fréquente donc, la scène de rencontre contribue à la dramatisation du récit qui va enchaîner ensuite les péripéties. Tout comme la lecture du roman, qui constitue en soi déjà une forme de rencontre pour le lecteur juvénile, il existe dans les ouvrages du corpus une évidente confrontation avec l'Autre. C'est la plupart du temps à partir de sa rencontre personnelle avec l'Autre que le jeune héros poursuit l'aventure.

Les lieux de rencontre jouent par conséquent un rôle essentiel dans l'espace romanesque. « La distribution topographique entre "lieux de bonnes rencontres" et "lieux de mauvaises rencontres", immédiatement constitutive pour l'enchaînement romanesque, est tout autant signifiante pour l'imaginaire culturel[3]. » Il est intéressant de noter que la poétique des lieux se partage ainsi entre différents espaces

---

[1] *Id.*, *Maestro, op. cit.*, p. 27.
[2] *Id.*, *Itawapa, op. cit.*, p. 69.
[3] DUBOST Jean-Pierre, *Topographies de la rencontre dans le roman européen*, op. cit., p. 9.

particulièrement connotés. Les rencontres bénéfiques se déroulent dans un décor sécurisé et plutôt pacifique (l'espace scolaire, prépondérant, le commissariat, ou bien les grandes étendues de la steppe mongole) alors que les confrontations maléfiques semblent assignées à un type de lieu plus abandonné et inhospitalier (les bidonvilles, les quartiers en ruines, ou l'espace clos de la mine). Les éléments spatiaux apparaissent donc comme des acteurs fondamentaux dans l'intrigue romanesque. La description des lieux appartient alors pleinement à la dramatisation :

> Calle del Rosario. Juste derrière l'ancien ayuntamiento…
>
> On n'y mettait jamais les pieds. D'ailleurs, à part quelques paumés, plus personne n'y allait.
>
> C'était le désert. Tous les vieux taudis d'avant avaient été rasés quand le président avait décidé que le nouveau quartier d'affaires s'élèverait ici. Ce coin de pouilleux allait se transformer en un quartier de *banqueros* ultramoderne, hérissé d'immeubles de béton et de tours de verre comme à Manhattan. Il l'avait promis. Mais les chantiers s'étaient arrêtés les uns après les autres et rien n'avait été terminé. Partout, il ne restait que des pans de murs, des ruines, des gravats, des monceaux de ferraille rouillés. Plus personne n'était capable de dire s'il s'agissait des vestiges des anciennes constructions ou du début des nouvelles. […]
>
> Le 32, calle del Rosario était l'un des rares bâtiments encore debout. Une grande bâtisse lépreuse aux fenêtres protégées par des barreaux et qui semblait aussi déserte et abandonnée que le reste du secteur. La chaleur de la fin d'après-midi écrasait tout. Les mouches bourdonnaient et de gros lézards gris se faufilaient entre les pierres. Les quelques types qui traînaient là nous jetaient des regards par en dessous. La plupart dealaient du *bazoca*, et on ne faisait pas partie de leur clientèle habituelle[1].

Chez Xavier-Laurent Petit, la fonction dramatique des décors et paysages s'affiche comme indispensable à l'intrigue. C'est pourquoi il nous paraît essentiel d'aborder ces lieux et ces espaces prégnants en lien avec la construction identitaire des jeunes héros. La progression s'inscrit alors dans le sens d'un éloignement et d'une ouverture.

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Maestro, op. cit.*, p. 43 et 44.

Des lieux hautement symboliques

Dans la représentation des espaces, il s'agit à présent de s'intéresser aux rapports symboliques qu'entretiennent certains lieux privilégiés dans le récit. Au-delà de l'espace domestique d'origine, la dynamique spatiale poursuit son inscription dans deux types de sites : les lieux que l'on occupe et ceux que l'on traverse. La sortie de l'enfance, au moment du départ, s'impose au lecteur comme un premier déplacement. Puis le récit se nourrit de la transformation spatiale. La circulation, d'abord restreinte entre les lieux peu diversifiés de l'espace d'appartenance, s'intensifie dans des espaces périphériques mais surtout chargés de sens. Quelques itinéraires parcourent en effet les romans du corpus et l'ouverture vers l'extérieur semble se réaliser métaphoriquement.

L'espace scolaire

Une partie des romans du corpus installe un premier espace proche et évident, comme le prolongement de la maison : l'école. Les déplacements initiaux ne sont donc que ces trajets empruntés par les jeunes personnages pour se rendre dans leurs établissements. Présentés par l'écrivain comme autant de lieux d'apprentissage sécurisants, les écoles, collèges ou lycées, contribuent à la mise en scène du jeune protagoniste. Xavier-Laurent Petit construit ainsi une « fiction sur mesure » destinée à un public spécifique. L'espace scolaire semble alors n'avoir pour but qu'un ancrage spatial pour la jeunesse. Parce qu'il cherche à refléter l'adolescence, l'auteur, dans un premier temps, ne peut éviter cette implantation scolaire qui accompagne l'effet miroir indispensable au roman adolescent : des repères accessibles et des identifications possibles.

Au sein de l'espace scolaire, se vivent toutes sortes de rencontres avec des adultes professeurs ou des pairs. Conçu presque au jour le jour, *Mon petit cœur imbécile* investit l'école pour décor dans de nombreuses scènes du récit, reflétant ainsi le quotidien de la jeune héroïne. Dans *Be safe*, l'écrivain réutilise avantageusement ce

procédé de focalisation en organisant de façon régulière son récit dans le lycée d'Oskar :

> Quelques jours plus tard, le surveillant a déboulé en classe alors que M. Jakobson était en pleine démonstration de maths. Le prof l'a fusillé du regard avant de déplier le petit mot qu'il lui tendait. Il l'a lu en silence et est resté un moment sans relever les yeux, comme s'il hésitait à nous regarder. Un silence de mort s'est abattu sur la classe tandis qu'un vertige me clouait sur place.
>
> - Marka et Oskar ! La directrice vous demande.
>
> Sa voix vibrait. Le dernier à avoir été convoqué de cette façon, c'était Michael, quelques semaines auparavant. Ses parents l'attendaient dans le bureau de la directrice, et c'est là qu'il avait appris la mort de son frère. Tué là-bas, dans une embuscade[1].

En contrepoint de cette veine égocentrée, les trajets école-foyer semblent autant de sources d'inspiration pour l'auteur, qui instaure une première ouverture au monde extérieur, parfois riche en rebondissements, à l'image de la route empruntée par le car scolaire de Louise :

> Sur les cartes, la route de la vallée n'était qu'une succession de pointillés rouges. « Route dangereuse ». Des kilomètres de virages serrés qui grimpaient à flanc de montagne. D'un côté, les roches presque en à-pic, et de l'autre, le mugissement de la rivière au fond du ravin. […]
>
> Avec les années, Dolores avait appris à connaître chaque virage et les moindres nids de poule, mais ça ne mettait à l'abri ni des éboulements de pierres, ni des arbres qui s'abattaient parfois en travers de la route[2].

Comme une première topographie périphérique, le trajet permet aux personnages juvéniles une transition entre le dedans et le dehors, un passage entre deux espaces d'appartenance, et une première ouverture au monde environnant. En rentrant du collège, Elmir emprunte le tramway pour un trajet qu'il connaît bien mais se retrouve un jour face à un rassemblement inquiétant de « barbus » :

---

[1] *Id.*, *Be safe, op. cit.*, p. 150.
[2] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 30.

> Les manifestants ont entouré le tramway en faisant signe au conducteur d'ouvrir les portes. Il a d'abord refusé. Les hommes le huaient, l'injuriaient, certains crachaient sur son pare-brise. De plus en plus nombreux, juste séparés de nous par les vitres, ils agrippaient le tram par les poignées, les pare-chocs, glissaient les mains sous la carrosserie et commençaient à la secouer, comme pour le faire basculer. Le tram tanguait d'un côté, de l'autre. Lorsque ses grosses roues ont décollé des rails, nous avons tous hurlé. Nous allions nous renverser ! Il est retombé lourdement, dans un grincement terrifiant, précipitant les passagers les uns sur les autres. Affolé, le conducteur a enfin fait signe qu'il acceptait. Les manifestants ont salué l'ouverture des portes par une explosion de cris[1].

Quitter l'univers scolaire permet ainsi à l'écrivain d'inscrire l'inconnu au sein du quotidien et l'émancipation du héros juvénile passe incontestablement par cet éloignement. En rejoignant des espaces périphériques mis en scène comme prémices à l'aventure, le personnage adolescent abandonne ce décor à finalité réaliste qui n'est principalement qu'un terrain de connaissances de d'identification. Cette première progression s'ouvre sur le dehors et l'ailleurs, vers un espace caractéristique qui s'impose comme une force agissante.

Le labyrinthe

Cadre spatial chaotique, le motif du labyrinthe est clairement exprimé dans plusieurs romans du corpus. Ce lieu de l'égarement, symbole de la perplexité, enferme le personnage dans un espace sans repères. Ainsi, Adriana se risque « dans le dédale du *barrio*[2] » et Elmir éprouve quelques difficultés à se retrouver « dans l'entrelacs des ruelles de la colline[3]. » La figure du labyrinthe se dessine comme la métaphore de l'apprentissage juvénile : tâtonnement, essais et erreurs semblent jalonner le chemin parcouru. Sous cet angle, nous avons affaire ici à un chemin initiatique qui mène le personnage, à travers de nombreux égarements et épreuves, à la connaissance de son

[1] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 18.
[2] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 31.
[3] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 155.

moi. En conséquence, et contrairement au mythe, dans le roman de Xavier-Laurent Petit, le labyrinthe serait conçu non pas pour s'y perdre, mais pour s'y trouver. Il y a, dans cette variation topographique, une première transformation dans le sens de la perte et de la déstructuration. Le parcours engage alors les jeunes héros à se confronter aux lieux et à eux-mêmes. De plus, la progression du récit apparaît perturbée et la conquête difficile. Dans cette valorisation du paysage désordonné, le lieu se construit tout en composant le mouvement diégétique : les structures spatiales font écho aux structures actantielles. Le rapport du personnage à son environnement est donc celui d'un passage dont les mauvaises conditions en ralentissent l'accomplissement :

> Un tronc d'arbre à demi couché émergeait de l'eau. Personne n'a rien dit. Ce long cou de dinosaure ne laissait aucun doute : nous étions passés là une poignée d'heures auparavant, juste avant la pluie.
>
> - On tourne en rond, a fait Augusto[1].

Cette ressemblance entre un déplacement qui se défait de tous les repères et le chemin identitaire de l'adolescent ne fait en définitive qu'accentuer la mise en intrigue au sein de l'aventure et souligner l'épineuse conquête de l'aventurier juvénile. Le labyrinthe définit par conséquent le temps du passage, le moment où le protagoniste adolescent suivrait une direction dans un lieu inconnu et basculerait dans l'âge adulte. Les règles contraignantes du labyrinthe guident l'errance du personnage dans un espace où l'on se perd. À son image, l'espace mental du personnage se présente comme un dédale confus dans lequel il s'enferme. Mais tout en étant le symbole de l'espace contraint par excellence, le labyrinthe se manifeste également comme l'illustration du pouvoir de l'esprit. Dans la mine de turquoise, Gustin réfléchit et cherche à s'orienter dans toutes les galeries souterraines : « Le ventre noué à l'idée de me perdre dans ce dédale, je talonne le chien[2]. »

Lieu du mystère et de l'épreuve, ce concept topographique englobe l'espace et le temps : « Le labyrinthe suggère à la fois une mise en forme de l'espace dans la

---

[1] *Id.*, *Itawapa, op. cit.*, p. 139.
[2] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 78.

temporalité, une mise en mouvement du lieu, et un temps saisissable dans une configuration donnée[1]. » La configuration labyrinthique symbolise ainsi pleinement la quête initiatique.

La frontière

La figure de la frontière apparaît dans les romans de Xavier-Laurent Petit qui s'empare fréquemment de cette limite à la fois topologique et théorique. L'auteur interroge alors la frontière comme une discontinuité spatiale et transforme l'aventure juvénile en une expérience des limites. L'espace, ici contrôlé, approprié, devient un territoire. La frontière, celle-là même que l'aventure permet de traverser parfois, représente des repères spatiaux fondamentaux tout en dessinant une zone particulièrement équivoque. Espace à surveiller, mais aussi appel au franchissement, la frontière pose un bornage dynamique :

> Il faut dire que la frontière est quelque chose qui se décline activement, et qui appartient au sujet. [...] Ainsi, la frontière est une veille autant qu'elle est un lieu, la possibilité d'un regard autant qu'elle est la possibilité d'un partage, l'espoir d'un mouvement autant qu'elle est la certitude d'un arrêt, un pouvoir du sujet autant qu'elle est une contrainte spatiale imposée au sujet. [...] Elle est aussi agie par le sujet[2].

Constituée souvent par un obstacle géographique à l'image de « l'Amour, le fleuve qui séparait les deux pays[3] », la frontière se définit comme une limite bornée et statique. Écrire la frontière, en premier lieu, revient donc à considérer une partition précise des espaces. Le territoire frontalier, lieu isolé géographiquement, se dessine comme un espace intermédiaire :

---

[1] JOURDE Pierre, « Le labyrinthe et le renversement », in *Le labyrinthe*, Université de Haute Alsace, Otrante n°7, 1994, p. 23.
[2] BESSIERE Jean, « Notes sur la frontière. En relisant Michel Butor » *in Une amitié européenne. Nouveaux horizons de la littérature comparée. Mélanges offerts à Olivier-H Bonnerot*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 9.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 47.

> La frontière le surprit au détour d'un long défilé rocheux. Rien ne l'annonçait qu'une barrière de ferraille rongée de rouille. Ryham s'arrêta, saisi par la soudaine fraîcheur. L'air poissait d'humidité. Vers le nord, de gros nuages masquaient les montagnes.
>
> Un garde-frontière sortit d'une misérable baraque de chantier qui semblait plantée là par hasard. Il jeta un coup d'œil fatigué sur les autorisations que Ryham lui tendit et les tamponna à la va-vite, pressé de retourner s'abriter[1].

Ryham, le père de Galshan, sillonne les routes avec le camion de la coopérative sur des milliers de kilomètres, « de l'autre côté des montagnes et de la frontière[2]. » En hiver, le père de Felitsa déneige « les deux cents kilomètres de route dont il avait la responsabilité entre Kashtakova et la frontière chinoise. Une route sillonnée de camions qui faisaient la navette d'un pays à l'autre[3]. » Le paradoxe émerge clairement entre les lignes : zone de rencontre et d'échanges, voire de trafics, la frontière peut rapidement devenir confrontation et exclusion, permettant à l'auteur de mettre en tension son récit :

> Ça venait des miradors.
>
> Les projecteurs se sont déplacés, piégeant soudain deux hommes dans leurs faisceaux comme des lapins dans les phares d'une voiture. Le premier avait réussi à se hisser sur le haut du mur et s'apprêtait à sauter de l'autre côté de la frontière[4].

Parce qu'elle interpelle précisément la question de l'identité, la frontière se manifeste comme une rupture. L'espace se divise par conséquent entre un environnement immédiat et un ailleurs souvent fantasmé. Cette vision dédoublée, entre ici et là-bas, le dedans et le dehors, permet à l'auteur de questionner l'identité nationale et d'impulser une première ouverture à l'ailleurs et à l'Autre.

Le motif de l'horizon illustre de fait une relation entre le personnage et le monde : l'espace perçu est immense et s'empare de son imagination. C'est ce que Michel Collot appelle l'*espacement* du sujet : « *L'expérience du paysage dans ses moments*

---

[1] *Id.*, *Le col des Mille Larmes, op. cit.*, p. 11.
[2] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 12.
[3] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 46.
[4] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 67.

les plus intenses, est une véritable ek-stase[1]*. Tout se passe comme si le sujet sortait de lui-même pour s'étendre à tout l'espace environnant, en une sorte d'ubiquité*[2]*.* »

L'horizon, qui auparavant renvoyait à un principe de clôture, voit sa signification évoluer, toujours selon Michel Collot qui explique comment, à la fin du XVIIIème siècle, « l'horizon cesse d'être l'endroit où se termine notre vue pour être chargé de valeur d'extension[3]. »

L'évocation de l'horizon dans les romans du corpus appuie cette même idée du « triomphe de l'infini sur le fini[4]. » Se dessine alors, comme une prémonition, une levée d'espérance et une croyance en l'avenir :

> L'horizon ruisselait de lumières, bien plus que la lune et toutes les étoiles réunies, et, le long des autoroutes, les phares des voitures clignotaient en d'interminables colliers de pierres précieuses. La nuit palpitait de couleurs… Belle comme un rêve[5].

L'horizon, comme une promesse, appelle au voyage et à l'aventure. Mais il arrive que la frontière s'inscrive dans un désordre généralisé, un chaos, une écriture de la douleur. En lien avec la thématique de la guerre, la frontière devient le front et la recomposition de l'espace géographique se situe alors dans la confrontation à la mort. Dans *Fils de guerre*, la figure de la ligne prend un tout autre sens pour Jozef, qui n'a pas l'âge d'être soldat, mais rejoindra néanmoins le front :

> Une côte. Les camions peinent jusqu'au sommet, basculent de l'autre côté. Un sifflement suraigu déchire les tympans. Tout le monde sursaute. À une trentaine de mètres, un obus explose, projetant une gerbe de boue jusque sur les bâches des véhicules. Un éclat se fiche dans les ridelles[6].

L'Autre devient ennemi et le territoire dangereux. La frontière fonctionne comme un marqueur de distance entre les hommes et un révélateur des tensions et des affrontements. Le conflit révèle ainsi la frontière et lui donne sens.

---

[1] Pour Heidegger, c'est la situation d'un être placé « en dehors « de lui-même.
[2] COLLOT Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 46.
[3] *Id*., *L'horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988, p. 35.
[4] *Ibid*., p. 45.
[5] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit*., p. 11 et 12.
[6] *Id*., *Fils de guerre, op. cit*., p. 142.

Pour Xavier-Laurent Petit, écrire la frontière revient donc à envisager sa dimension dynamique, celle du mouvement et de l'action, mais également celle de la transgression. La frontière est au final bien plus qu'une ligne séparatrice dans les romans de l'écrivain, il s'agit d'un point de passage propice au franchissement. De limite, la frontière devient seuil et le voyage transfrontalier l'occasion d'une épreuve initiatique : « le franchissement est en effet à l'origine d'un voyage de découverte et d'exploration d'un espace autre, et de soi. C'est l'occasion d'un apprentissage sur le monde extérieur et d'une réflexion introspective[1]. »

La frontière sera donc le lieu d'une transformation identitaire pour le personnage qui la traverse. C'est effectivement le cas de Gustin qui traverse l'Atlantique[2] ou d'Adriana qui finit par rejoindre « le pays des *ranjeros*[3]. »

L'écrivain utilise pleinement l'image de la frontière pour signifier le passage à l'âge adulte. La progression spatiale accompagne ainsi le processus initiatique :

> La figure de la frontière est un élément récurrent dans les romans pour enfants car comme le conte ou le mythe, il obéit à une rhétorique extrêmement codifiée et des frontières de toutes sortes y jalonnent la progression des héros vers l'âge adulte[4].

La forêt

Autre espace de l'épreuve et de l'aventure, la forêt tient une place prépondérante dans la géographie de Xavier-Laurent Petit. Qu'elle soit dangereuse, mystérieuse ou accueillante, il s'agit bien d'un terrain d'expérimentation beaucoup plus vaste, un premier pas vers la conquête d'un espace grandissant et à la symbolique particulièrement riche. Dans ce lieu de nature qui s'oppose à la civilisation, mais

---

[1] SABIRON Céline, *Écrire la frontière - Walter Scott ou les chemins de l'errance*, Aix-en-Provence, PUP, 2016, p. 9.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Piège dans les Rocheuses, op. cit*., p. 13.
[3] *Id*., *Les yeux de Rose Andersen, op. cit*., p. 12.
[4] MARTINIERE Nathalie, « Frontières visibles, frontières invisibles dans *Alice in Wonderland, Through the Looking-Glass, Peter Pan* et *Harry Potter* » *in Ecrire la frontière*, Limoges, Pulim, 2003, p. 221.

également espace traditionnel de l'abandon, le personnage juvénile s'isole et entre en initiation. L'espace forestier apparaît par conséquent comme un monde en soi :

> Dans l'histoire de la civilisation occidentale, les forêts représentent un monde à part, opaque, qui a permis à cette civilisation de se dépayser, de s'enchanter, de se terrifier, de se mettre en question, en somme de projeter dans les ombres de la forêt ses plus secrètes, ses plus profondes angoisses[1].

Les descriptions de la forêt laissent en effet deviner un territoire inconnu, déroutant, voire dangereux. Nous rejoignons ainsi Cécile Boulaire qui indique dans son ouvrage sur l'imaginaire médiéval que la forêt est « traditionnellement un lieu de danger : on y perd les enfants surnuméraires et les loups y traquent les petites filles[2]. » Le rapport à l'espace forestier invite alors le personnage adolescent à se surpasser :

> Je restais un moment sans bouger, comme tétanisée. Blessures mortelles ou venins foudroyants, certaines bêtes d'ici ne laissaient aucune chance à leurs proies. Une main sur la poitrine, j'attendais alors que mon cœur se calme, et puis je reprenais mes recherches, le souffle court.
>
> La nuit est tombée ; Une grosse chauve-souris s'est envolée juste sous mon nez et je suis restée un instant étourdie de peur, adossée à la ferraille, des larmes plein les yeux.[3].

La forêt épouse la forme d'un monde irréel, où l'imaginaire prend le pas sur le miroir du monde. Mais parce qu'elle est le lieu de l'étrange et du merveilleux, « la forêt est par excellence le lieu de l'aventure, et c'est bien ce que le héros, en définitive, est parti rechercher[4]. »

L'écrivain peuple ce lieu mystérieux de créatures saisissantes : « Une ombre gigantesque a soudain plongé d'une branche et s'est laissée tomber presque jusqu'à terre, les ailes largement déployées avant de s'évanouir entre les arbres, comme un fantôme[5]. » Espace magique, la forêt enchantée s'incruste entre les lignes, peuplée

---

[1] HARRISON Robert Ligon, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1992, p.11.
[2] BOULAIRE Cécile, *Le Moyen-âge dans la littérature pour enfants (1945-1999),* Rennes, PUR, 2002, p.31.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit*., p. 165.
[4] BOULAIRE Cécile, *Le Moyen-âge dans la littérature pour enfants (1945-1999), op. cit*., p.37.
[5] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit*., p. 53.

d'esprits et de visions : « Aux stranniki ? Aux esprits de la forêt ? Tu crois qu'ils existent vraiment[1] ? »

Mais d'inquiétante, la forêt peut également devenir réconfortante et maternelle à l'image de cette cabane[2] de chasse qui accueille Louise et Chems toutes les nuits. La cabane renvoie évidemment à l'enfance, mais cet abri en hauteur n'est pas sans rappeler le nid, qui selon Gaston Bachelard appartient aux images « qui sollicitent en nous une primitivité[3]. » En pleine forêt, nous retrouvons le paradoxe du nid, qui bien que précaire, « déclenche en nous une *rêverie de la sécurité*[4] » et où les personnages aiment à se retirer.

Le lecteur retrouve cette forêt originelle primitive, presque maternelle, dans les romans du corpus, un espace malgré tout en danger, menacé par la déforestation et les mangeurs d'arbres : « Dans un tumulte de fin du monde, un monstre de fer dévorait la forêt[5]. » Les arbres-ancêtres, les *weweptë*, enracinés là depuis la nuit des temps, font écho à l'arbre des ancêtres que Sisanda rejoint avec sa grand-mère :

> - Nous y voilà, souffle grand-mère, hors d'haleine. L'arbre des ancêtres. Il était là bien avant que la grand-mère de la grand-mère de ma grand-mère soit née, ses racines plongent au centre du monde[6]…

L'arbre, symbole de grandeur et de longévité, fait ici figure d'éternité. Repère à la fois temporel et spatial, cet « organisme vivant qui se renouvelle périodiquement[7] », se distingue par sa verticalité, axe symbolique et bâtisseur. L'arbre représente ainsi la croissance et la progression nécessaires à tout personnage juvénile en quête d'identité.

---

[1] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 74.
[2] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 120.
[3] BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace, op. cit.*, p. 118.
[4] *Ibid.*, p. 130.
[5] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit.*, p. 15.
[6] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 92.
[7] ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 126.

Simple cadre géographique exotique et dépaysant, ce monde qui n'est « qu'un arrière-plan de l'action[1] » prend alors une véritable dimension : « La forêt est un état d'âme[2]. »

L'espace forestier se définit par conséquent clairement comme une géographie de l'enfance. Que le personnage juvénile s'y réfugie ou qu'il la traverse, la forêt s'avance comme un territoire sauvage et symbolique qui accompagne pleinement la quête identitaire adolescente. Lieu d'immensité, aux limites floues et à l'horizon lointain, la forêt est finalement bien plus qu'un espace périphérique. « Le voyage que suppose le dépaysement géographique place le héros et le lecteur dans une situation analogue : tous deux découvrent un univers qui leur est inconnu[3]. »

L'espace, chez Xavier-Laurent Petit, apparaît donc bien signifiant et actif. Le choix des lieux sert étroitement la construction identitaire et l'aventure juvénile. Espace souvent initiatique, le lieu fonctionne métaphoriquement et dépasse le simple décor. La topographie romanesque quitte alors la géographie de l'enfance pour accompagner l'aventure et la transformation sur un territoire grandissant, à l'image de ce que dit l'enseignante à Felitsa : « Il faut que tu ailles voir ailleurs, Felitsa. Le monde ne se limite pas à ce qu'on aperçoit d'ici[4]. »

2b- Des territoires explorés

Les héros de Xavier-Laurent Petit agissent sur une scène qui n'est pas neutre et qui évolue au fil du récit. Le rôle et la nature de l'espace où vont circuler les jeunes personnages romanesques s'imposent alors comme le fondement de l'aventure. L'approche spatiale détermine ainsi les modalités du parcours juvénile. La fabrique de

[1] LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 43.
[2] BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace, op. cit.*, p. 213.
[3] LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 87.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 159.

l'espace sert habilement l'exploration et la conquête, dans une articulation subtile entre l'espace géographique et l'univers mental. Parce qu'il arpente des terres inconnues et que la géographie devient le générateur de l'intrigue, le personnage adolescent devient explorateur pour appréhender le monde et grandir. Nous pensons que la spatialité du héros fait par conséquent écho au paysage qui l'entoure.

Les espaces de la conquête

Les personnages juvéniles quittent le centre et l'espace périphérique pour de vastes étendues. Grâce aux liens qu'ils tissent avec ces lieux, la construction identitaire investit l'espace géographique. Un grand nombre de ces lieux entre en compte tout au long d'un parcours de vie, mais les jeunes héros de roman délaissent très souvent l'espace fondateur de référence qui renvoie aux origines et à l'ancestralité. Au-delà de la géographie familiale, l'écrivain véhicule assurément une certaine idée du voyage : dans un espace incertain se joue la question de la signature et de l'altérité.

L'expérience spatiale que représente la découverte et l'appropriation de ces nouveaux espaces s'inscrit dans une véritable dynamique de conquête.

L'expérience de l'immensité

Les grands espaces finissent par s'imposer au fil du récit. Chez Xavier-Laurent Petit, les paysages se déploient au gré des expériences spatiales des jeunes personnages. L'espace occupe ainsi le devant de la scène, la forêt, le désert ou la steppe dépassant toute mesure humaine. « La lecture prend dès lors la forme d'une exploration des territoires de l'immensité[1]. » Le parcours d'un espace démesuré se retrouve dans plusieurs romans de l'écrivain alors que les jeunes héros semblent

[1] BOUVET Rachel, 2009. « L'expérience de l'immensité et l'exiguïté du récit: le désert et la mer dans les nouvelles de Le Clézio ». En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <http://oic.uqam.ca/fr/publications/lexperience-de-limmensite-et-lexiguite-du-recit-le-desert-et-la-mer-dans-les-nouvelles>. Consulté le 3 juillet 2017. Publication originale : (*Les Cahiers Le Clézio*. 2009. coll. Contes, nouvelles et romances, vol. 2, p. 31-45), p. 9.

répondre à l'appel du dehors. Leur arrivée dans les territoires de l'immensité provoque l'aventure et bouleverse les personnalités.

Parce qu'il s'inscrit en grand format, le paysage occupe le regard et le personnage juvénile prend conscience de l'immensité lors d'une expérience grisante, intense et sensorielle. L'espace, infiniment disponible, s'impose avec une étendue romanesque qui saute aux yeux : « une forêt qui s'étire d'un bord à l'autre de l'horizon et jusqu'aux limites du ciel[1] », « une mer de sable jaune qui s'étend jusqu'à l'horizon[2] », ou bien la taïga qui défile « à perte de vue[3]. »

Ces nouvelles étendues, aux limites floues, et à l'horizon très lointain, sont des caractéristiques qui relient l'ensemble des romans du corpus et s'affichent comme prémices aux aventures des personnages, quand elles ne constituent pas un aspect même de l'aventure :

> La rive opposée semblait si lointaine que c'était un autre continent. Je n'y avais jamais mis les pieds. Par chez nous, les fleuves sont si larges que, lorsque les premiers Européens ont débarqué, ils ont cru découvrir des océans d'eaux douces[4].

L'espace alentour apparaît incontestablement ouvert, même si « cette ouverture est tout autant une forme de liberté qu'une forme d'arbitraire[5]. »

La question de l'étendue se retrouve jusque dans le nom donné à la tigresse repérée par Felitsa et sa mère, « *miss Infinity*[6] » :

> Juste au-dessus du pelage blanc de son ventre, ses rayures dessinaient une tache inhabituelle. Presque horizontale, en forme de huit couché.
> - On dirait le symbole de l'infini, a enfin murmuré p'pa[7].

La quête identitaire s'inscrirait par conséquent dans une « horizontalisation de l'espace[8]. » Mais face à cet espace qui s'offre à perte de vue, comment le personnage

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit.*, p. 89
[2] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 200.
[3] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 150.
[4] *Id.*, *Itawapa, op. cit.*, p. 36.
[5] DAUNAIS Isabelle, « L'étendue : matière et question du roman » *in Topographies romanesques, op. cit.,* p. 97.
[6] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 56.
[7] *Ibid.*, p. 55.
[8] DAUNAIS Isabelle, « L'étendue : matière et question du roman » *in Topographies romanesques, op. cit.,* p. 99.

peut-il s'orienter et progresser ? L'écrivain, dans cette recomposition du monde, encadre l'intrigue par une cartographie détaillée et multiplie les actions dans les décors qu'il a fixés. L'appropriation de l'espace peut commencer et la mobilité même du jeune héros semble alors atténuer cette forme spatiale infinie. Grandi, le héros a fait l'apprentissage de ce que Gaston Bachelard nomme « l'immensité intime » : « Le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime[1]. »

« Entre civilisation et sauvagerie[2] »

Révélateurs d'une nature sauvage, les grands espaces mettent en scène des héros juvéniles à mille lieux de notre cadre habituel. À l'image de son titre emblématique *Un monde sauvage*, Xavier-Laurent Petit invite les lecteurs à pénétrer le monde de l'aventure. Les personnages affrontent alors un espace hostile, et de ce rapport entre l'espace et les personnages naissent les péripéties et le mouvement général du récit :

> À l'origine des oppositions entre civilisation et sauvagerie que l'on retrouve à tous les niveaux du roman d'aventures, il y a ce dispositif du récit qui suppose matériellement un trajet (dans le cas d'un voyage) ou un passage (dans tous les cas) de la civilisation à la sauvagerie, suivi d'un retour[3] […]

L'écart entre le monde quotidien et l'univers de l'aventure est posé. La menace constante, contre laquelle le héros doit lutter, envahit la diégèse. Le temps de l'aventure est avant tout un changement de relation au monde et la découverte notamment de la sauvagerie. Avec le passage du seuil, il est aisé d'identifier quelques invariants repérés par Matthieu Letourneux dans le traitement de la cruauté.

La disparition des liens familiaux est un des premiers motifs récurrents dans les romans de l'auteur. En effet, le départ succède souvent à la séparation : le jeune héros part à la recherche d'un parent et affronte tous les dangers. De plus, la présence de

---

[1] BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 218.
[2] LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 223.
[3] *Ibid.*, p. 276.

thématiques associées à la mort renvoie directement à la découverte de la sauvagerie : le personnage pénètre dans un espace ingrat et dangereux, un espace non habité qui échappe à la civilisation. Xavier-Laurent Petit livre ainsi quelques scènes effrayantes qui relient initiation et sauvagerie dans les principales étapes rappelées par Matthieu Letourneux : « rupture avec le monde connu, franchissement du seuil, découverte de l'autre monde et affrontement[1]. » La découverte d'un monde de violence, au cœur même parfois de la société, illustre pleinement cette idée de sauvagerie :

> Les chasseurs, les femmes, les enfants, les anciens… tous étaient morts. Les mouches tournoyaient en nuages épais au-dessus des flaques sombres qui coagulaient dans la chaleur. Incapable de détourner le regard du massacre, l'Indien ferma les yeux pour tenter d'échapper au cauchemar. Rien de cela ne pouvait être vrai.
>
> Mais lorsqu'il rouvrit les yeux, les corps étaient toujours là[2].

Les univers de l'aventure apparaissent alors particulièrement inquiétants et menaçants. L'animal sauvage y tient une place essentielle. Les romans du corpus sont en effet peuplés de bêtes sauvages, et si le bestiaire participe avantageusement à l'ancrage géographique des récits, il suggère également le dépaysement et la menace :

> L'ingénieur a écarquillé les yeux.
>
> - Des loups ! Vous vous foutez de moi ?
>
> P'pa s'est redressé.
>
> - Connais pas d'autres bêtes capables de tuer un daim de cette taille.
>
> Les autres ont hoché la tête. L'ingénieur a regardé autour de lui comme si la meute entière était tapie derrière les buissons, prête à se lancer à ses trousses.
>
> - Merde alors ! Des loups ! C'est vraiment le bout du monde ici !
>
> Il terminait à peine sa phrase qu'un hurlement s'est élevé. Ça venait de très loin, mêlé aux rafales de vent qui rabattait la neige sur nous[3].

---

[1] *Ibid*., p. 261
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit*., p. 28.
[3] *Id*., *L'attrape-rêves, op. cit*., p. 168.

Dans les images de l'animalité se retrouve donc cette opposition entre le domestique et le sauvage. L'animal est ici traité comme un motif cruel mais également comme un ressort narratif. De la même façon, les scènes de chasse émaillent les textes : Louise part chasser avec son père[1] et les braconniers traquent les tigres[2]. L'animal, gibier ou chasseur, contribue à la sauvagerie de l'espace : « Le sang imbibait la neige. Les entrailles du daim fumaient dans le froid tandis que la bête grondait de plaisir[3]. » La terre d'aventure est ainsi peuplée de bêtes sauvages et les personnages passent de proies à prédateurs. Les références à l'univers de la chasse nourrissent précisément la tension dramatique, comme la menace d'un dehors inquiétant. L'homme réveille sa nature animale et primitive, et la pratique de la chasse semble renvoyer aux différentes situations d'attente, de quête ou de poursuite présentes dans les récits.

« Dans tous les cas, l'affrontement met en jeu la place respective du chasseur et de la proie ; et la violence prend à nouveau son sens fondamental, celui de la conquête d'un territoire, d'une place dans le monde[4]. »

La blancheur comme espace premier

La blancheur illustre cet espace originel, c'est-à-dire le lieu pur et vierge à découvrir : « La blancheur devient le lieu d'une conquête, l'espace sans trace où celui qui le parcourra pourra laisser sa signature[5]. » L'expérience du voyage gagne en authenticité lorsque l'auteur emprunte la mythologie de l'espace blanc. Endroit du non-savoir, promesse d'un espace neuf, la blancheur se veut exploration et enrichissement. Les paysages blancs de Xavier-Laurent Petit appellent à l'exploration. Lieux de solitude et d'isolement dans un premier temps, ces espaces du rien et du vide semblent symboliser une évasion vers un monde nouveau qui affiche son caractère de

---

[1] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 76.
[2] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 57.
[3] *Ibid.*, p.9.
[4] LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 294.
[5] RIDON Jean-Xavier, Le voyage en son miroir. Essai sur quelques tentatives de réinvention du voyage au 20ème siècle, Paris, Kimé, 2002, p. 45.

terra incognita. « La blancheur peut être cet espace paradoxal qui précède toute représentation[1]. » L'univers blanc, dédié à l'aventure et à l'extrême, véhicule un sentiment d'angoisse et de malaise :

> C'était le seul signe de vie. Partout ailleurs, le vallon était dévasté. La terre, les rochers, le monde… tout disparaissait sous une croûte de glace épaisse, dure comme du métal. Il n'y avait plus trace des moutons, plus trace du ciel, ni de la terre, ni de l'est, ni de l'ouest.
>
> Rien qu'une aveuglante blancheur… Rien que la Mort Blanche[2]…

« L'imaginaire de la sauvagerie hésite donc entre une description d'un espace originel de pureté et une représentation de la violence et de la folie[3]. »

La blancheur accompagne l'hiver des grands espaces froids romanesques du corpus : steppe enneigée, hauts sommets, jours neigeux qui se lèvent sur la taïga et le thermomètre qui « flirtait avec les moins quinze[4]. » Mais chez l'écrivain, la blancheur apparaît également comme une perte de repères : la part d'inconnu que contient cet espace constitue le principe dynamique du récit, cette marge du secret et du nouveau se réduisant au fur et à mesure de sa progression. Lieu d'incertitude mais espace idéal à l'élaboration des connaissances, nous remarquons combien est centrale une fois encore la question de l'apprentissage. Nombreux sont les personnages qui finalement cultivent de précieux savoirs. Certains, en inspectant la neige, lisent « sur le sol comme dans un livre[5]. » L' « école de la taïga[6] » permet à Felitsa, la jeune héroïne d'*Un monde sauvage*, d'identifier la trace d'un tigre :

> Je me suis baissée et, comme par magie, des empreintes sont apparues dans la lumière rasante du soir. Blanches sur blanc, invisibles tant que je n'avais pas le nez dessus. […]
>
> J'ai observé les traces comme elle m'avait mille fois montré à le faire.

---

[1] *Ibid*., p. 43.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *153 jours en hiver, op. cit*., p. 103.
[3] LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures, op. cit*., p. 254.
[4] *Id*., *L'attrape-rêves, op. cit*., p. 84.
[5] *Id*., *Le col des Mille Larmes, op. cit*., p. 117.
[6] *Id*., *Un monde sauvage, op. cit*., p. 33.

> Les marques régulières des pattes avaient écrasé la neige en traçant un mince chemin qui disparaissait entre les bouleaux. Un coussinet en forme de trèfle, bien plus large que ma paume… Quatre doigts prolongés de griffes avaient labouré la neige. En un éclair, j'ai su ce que j'avais sous les yeux et mon cœur s'est accéléré. C'était la première fois[1].

Se repérer et interpréter revient à s'approprier un territoire immense et sauvage. Les impressions d'immensité, clairement décrites par l'auteur, touchent à l'espace intime. Cette connivence entre le regard et le corps tout entier avec le paysage habite la quête. Le paysage n'est alors pas seulement habité, il est vécu : « Le dehors porte alors témoignage pour le dedans[2]. » Le héros juvénile, en apprentissage, découvre l'appel de l'espace, et Xavier-Laurent Petit pose l'immensité comme un thème poétique. L'espace vécu se transforme, s'apprivoise, et l'espace affectif avec lui, en se nourrissant de cette contemplation de la grandeur : « Sans cesse les deux espaces, l'espace intime et l'espace extérieur viennent, si l'on ose dire, s'encourager dans leur croissance[3]. »

La conquête par le mouvement

Les romans de Xavier-Laurent Petit sont de véritables aventures spatiales, des récits de déplacements qui font « de l'espace ce qui est porté et non ce qui est porteur[4]. » Le parcours de chaque personnage s'avère à la fois géographique et initiatique. Le caractère spatial de l'expérience n'est en aucun cas anodin : le mouvement investit le rapport à l'espace et participe pleinement à la dynamique du récit. Le parcours est alors un trajet, une ligne à suivre, mais également une construction de l'esprit.

---

[1] *Ibid*., p. 34 et 35.
[2] COLLOT Michel, *L'horizon fabuleux*, *op. cit*., p. 13.
[3] BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace, op. cit*., p. 227.
[4] MARTIN Serge, « Chronique "littérature de jeunesse". L'espace de la relation dans les œuvres de Lecaye, Nadja et Solotareff », *Le français aujourd'hui*, 2010/1 (n° 168), p. 115-123 http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2010-1-page-115.htm

Le mouvement comme rapport à l'espace

Êtres du mouvement, les jeunes héros du corpus sont des arpenteurs qui marquent le sol à l'aide de leurs pas. Chaque ligne tracée par le parcours du personnage romanesque devient itinéraire :

> C'est l'action de se mouvoir qui détermine ici le rapport au lieu : marcher, nager, franchir des cols, dévaler des pentes, parcourir des territoires, ces gestes mettent en relation plusieurs lieux et font du mouvement le principe premier du rapport à l'espace[1].

La notion de route, chemin, piste, sentier est très présente dans les romans de l'auteur qui témoignent de cette nécessité sans doute de se mettre en marche et de repenser son rapport au monde en termes de parcours, physique et intellectuel.

> Il a écarté quelques branches. Ce qu'il appelait le « sentier bleu » n'était qu'une trace étroite qui s'enfonçait sous les frondaisons. […]
>
> D'un coup de machette, il a tranché une grosse liane épineuse qui barrait le sentier à hauteur de visage et, un pas après l'autre, nous nous sommes enfoncés dans la forêt. […] Les coups presque automatiques de la machette rythmaient notre marche. […]
>
> Il hésitait à chaque pas, s'empêtrait dans les lianes et vérifiait dix fois les marques qu'il découvrait sur les troncs avant de se décider à poursuivre. Mais nous avancions peu à peu[2].

L'écriture suit la cadence des pas et reproduit la marche du jeune personnage. Elle semble traduire habilement l'intention de l'écrivain de mettre en valeur une progression continue. Tout au long du trajet, il y a une ouverture de l'espace et des signes à lire : des repères qui permettent de poursuivre son parcours.

> Parcours… le terme suscite d'emblée une image de mouvement, une trace, un chemin, déjà balisé ou dessiné en cours de route, une marche, un voyage ou une traversée. Transposée sur un plan plus général, en termes anthropologiques par

[1] BOUVET Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque », *in Topographies romanesques, op. cit.*, p. 86.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit.*, p. 132 et 133.

> exemple, l'idée de parcours évoque le nomadisme et renvoie ainsi aux temps des origines, ou aux tribus de plus en plus rares qui arpentent encore la planète[1].

Il est chez Xavier-Laurent Petit des espaces qui d'emblée appellent un mode de vie nomade : de grandes étendues désertiques ou montagneuses. La trilogie mongole notamment décline ce rapport à la terre issu du mouvement en présentant une population nomade, les derniers « fils du vent[2] » :

> Mais contrairement à lui, Uugan était resté fidèle au métier de ses ancêtres. Il était berger et continuait, hiver comme été, à parcourir la région avec son troupeau, accompagnée de sa femme, Tsaamed, et de leurs deux enfants jumeaux, Dalaï et Ïalad[3].

Le titre même du troisième roman qui a pour cadre la Mongolie, *La route du Nord,* fait explicitement référence à cette longue expérience des lieux et de leur traversée. La figure du nomade serait ainsi liée à un savoir géographique.

> Cette conception de l'espace en termes de parcours et d'itinéraire s'oppose bien entendu à celle qui est la plus largement répandue sur la planète, à savoir la conception sédentaire, qui privilégie la surface plutôt que l'itinéraire et qui fait de la ligne une ligne fermée, fixe, un tracé sur la plan du cadastre, un pointillé indiquant précisément la frontière entre deux pays, une ligne qui se matérialise sous la forme de la route, du chemin de fer ou chemin creux, mais aussi sous la forme de barrières délimitant les propriétés, de haies séparant les champs, de murs érigés par mesure de protection ou d'intimidation[4].

L'espace ouvert dans lequel circulent les personnages romanesques engage une écriture du mouvement, une mobilité qui inscrit le caractère essentiel de la marche dans la progression narrative.

---

[1] BOUVET Rachel, « Du parcours nomade à l'errance : une figure de l'entre-deux », *in Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 35.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *La route du Nord, op. cit.*, p. 200.
[3] *Ibid.*, p. 34.
[4] BOUVET Rachel, « Du parcours nomade à l'errance : une figure de l'entre-deux », *in Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, *op. cit.*, p. 38.

Les héros juvéniles du corpus revendiqueraient alors une identité de nomade, dans le désir de l'aventure ou dans l'urgence de la fuite. L'apprentissage se donne incontestablement des allures d'exploration :

> Parcourir le monde, c'est bien sûr aussi une façon de l'habiter, de le reconstruire, d'en retracer par soi-même les limites et les bornes. Nommer les choses et les êtres qui peuplent le monde, c'est apprendre à les connaître et, en quelque sorte, les posséder[1].

La dynamique de l'aventure

Le motif du parcours, s'il traduit aisément l'idée d'une progression, permet avant tout la mobilité du jeune personnage. C'est le passage d'un espace à un autre qui finalement détermine la matière même de l'aventure. Le dépaysement est ainsi lié à l'événement aventureux et les différentes étapes du récit suivent l'expérience spatiale. De fait, il existe des éléments dangereux directement issus du cadre géographique. Mettre en valeur le danger que courent les personnages contribue à la dramatisation : la succession des éléments hostiles, le cadre dépaysant et inquiétant, l'accumulation d'épreuves placent alors le lecteur en position d'attente : dans la plupart des romans, « la succession des étapes et des mésaventures est commandée par le cheminement des personnages[2]. »

Le dépaysement apparaît donc non seulement comme un décor sortant de l'ordinaire, mais également dans la nature inhabituelle des événements. La menace puis l'affrontement avec un animal, un homme ou un élément naturel renforcent les procédés de tension et s'intègrent à la façon qu'a l'écrivain de mener le récit. Le rythme et l'efficacité reposent pleinement sur le voyage : l'expérience du dehors construit l'avancement narratif. Tout est mouvement chez Xavier-Laurent Petit et les aventures se fondent sur la construction progressive de l'espace.

---

[1] BRASSARD Denise, « Enjamber le désert : l'écriture nomade chez Serge Patrice Thibodeau » *in Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, *op. cit*., p. 52.
[2] LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures, op. cit*., p. 48.

Ainsi, Gustin marche avec son père vers la mine de turquoise. Cette ascension s'opposera ensuite au sous-sol, dans un antagonisme haut/bas, alors que l'aventure se poursuit dans la mine :

> Quant à nous, direction la mine de turquoise ! Tout là-haut, en pleine montagne.
>
> Lorsque mon père décide enfin d'une halte, nous marchons depuis plus de deux heures sans avoir rencontré la moindre descente : on grimpe, on monte, on escalade… À se demander si cette fichue montagne a vraiment un sommet[1].

L'effort pour se montrer à la hauteur consiste, pour le jeune personnage, à poursuivre le chemin et à avancer aux côtés de son père. Le symbole de l'ascension n'est sans doute pas choisi au hasard. À la mobilité des hommes s'ajoute ensuite celle des animaux. Les bêtes occupent le territoire, rampent, bondissent, se sauvent, à l'image des trajets de la tigresse découverts grâce au collier émetteur :

> C'est devenu un rituel. Trois ou quatre fois par jour, avec Pavka, on allumait l'ordinateur de maman, un fragment de taïga vue du ciel apparaissait à l'écran et, au bout de quelques instants, trois petits signaux lumineux clignotaient. Un bleu et deux orange. Miss Infinity et ses enfants étaient là, à quelques kilomètres de Slobodnié, quelque part dans les gigantesques forêts de la Verkhsnaya. Leurs coordonnées s'affichaient à l'écran. 47° 10' 32,563" nord et 135° 3' 27,641" est… Des chiffres tout à fait mystérieux que maman relevait chaque jour pour les envoyer aux membres du Groupe tigres.
>
> Pavka adorait tout particulièrement la fonction « cheminement » du logiciel, qui permettait de suivre leur itinéraire pendant une journée ou plus. L'écran se couvrait alors d'un réseau de lignes de couleur retraçant le parcours de la miss et de ses enfants. Plus le trait était épais, plus le trajet avait été emprunté. Certains de ces chemins étaient incroyablement larges, de véritables autoroutes que maman appelait des « boulevards à tigres ». Malgré son immense territoire, notre tigresse avait ses habitudes et ses lieux favoris, des terrains de chasse et des chemins bien à elle. Maman savait désormais exactement où placer ses pièges photo[2] !

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 64.
[2] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 131 et 132.

Les animaux du corpus se déplacent donc dans les mêmes espaces que les personnages, et l'écriture de Xavier-Laurent Petit traduit les différentes formes du déplacement. L'espace de papier renferme la mobilité.

Les éléments naturels, eux-mêmes, inspirent le mouvement et l'agitation. De nombreuses tempêtes traversent les romans, le vent souffle et les éclairs sillonnent le ciel : « Pendant toute la nuit, le vent a rugi comme un fauve, il s'engouffrait dans la vallée et la remontait en brisant tout sur son passage, ivre de sa propre puissance[1]. »

C'est cette écriture du mouvement qui fait de ces espaces littéraires de véritables espaces vivants et vécus.

L'acte de paysage

Produit d'un regard, le paysage ancre le corps du personnage dans la progression spatiale du récit mais il ancre également le corps du jeune lecteur dans le livre. Lire le paysage se définit par conséquent dans la réception de l'espace à travers des descriptions, des sensations et des déplacements.

Xavier-Laurent Petit semble partir de ce que sait le lecteur : quand il est emprunté à son univers de référence, le paysage permet de confirmer ses connaissances géographiques. Quand il s'en éloigne, et c'est aussi bien sûr le cas dans les romans de notre corpus, le paysage aide alors à les élargir. Mais systématiquement, la lecture du paysage fait appel à la perception motrice et visuelle du voyageur. Le paysage est ressenti comme un prolongement de l'espace personnel. La proximité entre le personnage et le lecteur adolescents se joue en conséquence dans la découverte et l'appropriation de l'espace. Il s'agit dans tous les cas de croiser les savoirs géographiques et l'expérience topographique.

[1] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 132.

Le cadrage

Chez Xavier-Laurent Petit, la voix descriptive la plus fréquente est celle du narrateur, très souvent le jeune héros. Le paysage est alors vu et apprécié par ce personnage focalisateur. C'est par le point de vue subjectif de ce dernier que l'écrivain met en scène l'espace. Le regard sert ainsi à introduire la description, mais également à l'organiser. En voiture, le paysage défile de chaque côté de la route[1] et le lecteur appréhende le décor par les yeux même du personnage. En avion, Vitalia livre ses impressions au sein d'une vision du monde organisée :

> Agrippée à mon siège, j'ai fermé les yeux en pensant très fort à maman.
>
> Je ne les ai rouverts qu'en sentant l'avion se stabiliser... Sur ma droite, la masse noire des nuages défilait, labourée d'éclairs. Sous nos ailes, il ne restait rien du monde. Tout avait disparu dans une grisaille liquide, tandis que droit devant, sous un ciel de bronze et aussi loin que portait le regard, la forêt ressemblait à un océan[2].

Dans la lignée du paysage offert par la fenêtre, le cadrage évolue donc avec la progression de l'espace : la vision du monde devient périphérique. Alors que le regard se porte dans un premier temps devant, puis sur les côtés, le personnage prend ensuite de la hauteur et surplombe le décor, allant jusqu'à parfois se retrouver au cœur de l'immensité géographique : « Autour de nous, tout est immense : les collines à perte de vue, les sapins, les montagnes qui ferment l'horizon[3]… » Le point de vue accompagne ainsi véritablement le cheminement de l'adolescent en traduisant avec habileté sa place au sein du paysage.

Le motif du regard parsème régulièrement les textes et engendre par conséquent l'appropriation de l'espace : les yeux grands ouverts[4], écarquillés[5], ou en clignant des yeux[6], le jeune héros, et parfois même « les jumelles à portée de main[7] »,

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 150.
[2] *Id.*, *Itawapa, op. cit.*, p. 88.
[3] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 18
[4] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 273.
[5] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 114.
[6] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 18
[7] *Id.*, *Itawapa, op. cit.*, p. 180.

observe et transmet le monde qui l'entoure. « Le récit ne fait pas que décrire un lieu, il nous présente un acte de paysage en formation[1]. »

La description

Les recherches entreprises par Philippe Hamon permettent de dépasser la traditionnelle opposition entre la narration et la description. Selon lui, tout repose sur des compétences distinctes : une compétence de type logique en ce qui concerne la narration et une autre davantage lexicale pour la description. Le système descriptif semble alors beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît et touche à la fois aux états et aux actions. Indispensable à l'intrigue romanesque donc, l'écriture descriptive porte invariablement sur « le faire, le dire ou le voir des personnages[2]. »

Les personnages de Xavier-Laurent Petit sont ainsi porteurs d'une vision du monde, et la description une mise en scène qui fait vibrer une appréciation toute personnelle des lieux. Le paysage littéraire repose ici sur « l'acte de paysage qui se déclenche lors de l'interaction entre un sujet et son environnement, un acte dans lequel les filtres esthétiques et culturels revêtent autant d'importance que les formes et les couleurs des éléments physiques[3]. »

Mais parce que le paysage romanesque est aussi destiné à séduire le lecteur, l'écrivain utilise quelques stratégies qui finalement décrivent sans en avoir l'air. Ces médiations font pourtant clairement appel au paysage : tandis qu'il dessine, prend ou observe une photographie, le personnage une fois encore s'approprie l'espace et le fait sien. La télévision, présente dans certains romans du corpus, retransmet elle aussi un décor, des images du monde comme cet épisode du marathon : « la première fois qu'on voit autant d'images[4]. » De son côté, Oskar découvre sur l'écran le camp militaire

---

[1] BOUVET Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque » *in Topographies romanesques, op. cit.*, p. 85.
[2] HAMON Philippe, *Du descriptif, op. cit.*, p. 202.
[3] BOUVET Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque » *in Topographies romanesques, op. cit.*, p. 86.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 119.

iraquien, « des baraquements de tôle alignés à perte de vue aux portes du désert[1]. » Le reportage fait ainsi office de description :

> De part et d'autre, les rues étaient bordées d'immeubles à demi effondrés et balayés en permanence par cette même poussière ocre que le vent soulevait en rafales. Des gamins nu-pieds cavalaient derrière le véhicule blindé des soldats dans l'espoir de ramasser des chewing-gums ou des stylos à bille.

Lorsqu'elles utilisent les jumelles, Louise et Felista accomplissent clairement cet acte de paysage : pour examiner le nouveau village[2] ou bien pour observer les tigres[3]. La mise en scène intègre alors une réelle tension dramatique à l'écriture descriptive.

Grâce à ce que Mathieu Letourneux nomme le « dépaysement du regard[4] », l'aventure se construit dans et par l'espace géographique. Il s'agit bien d'un changement de regard sur le monde : en faire l'expérience avec les yeux d'un autre adolescent permet de mener à bien ce dépaysement.

La quête de soi se met donc en place au profit d'une nouvelle cartographie qui évoque le déplacement, le parcours et la relation du personnage au territoire.

Xavier-Laurent Petit, dans ses romans, inscrit clairement l'espace et rend compte ainsi du caractère spatial de l'expérience adolescente. C'est donc par les lieux que le lecteur entre dans chaque roman, et l'espace romanesque, au-delà de son inscription géographique, accompagne et interprète la progression identitaire.

Les personnages obéissent au rythme de la quête de soi : le cheminement devient initiatique. La thématique du parcours se soumet aux exigences de l'exploration et évoque les déplacements et les relations des personnages au territoire. En conséquence, le trajet adolescent prend la forme d'un passage et, dans la perspective de l'aventure, le jeune protagoniste assure sa présence au monde.

---

[1] *Id.*, *Be safe, op. cit.*, p. 121.
[2] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 274.
[3] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 93.
[4] LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 145.

Ainsi l'espace s'ouvre sans cesse devant le héros juvénile et fait s'accomplir la métamorphose qui transforme le personnage adolescent. Le voyage est alors une invitation à grandir, le regard en évidente interprétation du monde extérieur. L'expérience géographique prend de la sorte une réelle ampleur existentielle, de la forêt sauvage au désert, en passant par les hauts sommets des montagnes.

« Parcourir l'espace, en faire l'expérience signifie intérioriser ce qui est extérieur, intégrer en soi ce qui est *autre*, aller au-devant d'une altérité constituée de tous ces lieux inconnus[1]. »

3 - La figuration de l'ailleurs

Parce que les récits de Xavier-Laurent Petit offrent un regard porté sur l'ailleurs, les romans du corpus apparaissent finalement comme le miroir d'une véritable géographie. Le texte littéraire, médiateur dans la rencontre et la découverte de l'Autre, s'ancre dans la mobilité et cerne le concept d'identité comme un passage et un point de rencontre.

L'expérience du voyage, première chez l'écrivain, se pare de curiosité et d'étonnement. Le thème de l'identité parcourt en filigrane l'œuvre du romancier, chaque personnage s'interrogeant, à un moment donné de son existence, sur sa propre identité. Le sujet en quête d'identification se lance dans une aventure à la fois géographique et spirituelle. Dans cette prise de conscience de soi, l'individu se place face aux autres : ses parents, ses ancêtres, ses amis proches… Tout questionnement

[1] PROULX Caroline, « Exploration des frontières du soi. Le récit alpin comme mise en fiction d'une expérience limite » *in Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, *op. cit.*, p. 171.

invite alors à se concevoir par rapport à autrui. Le héros juvénile s'interroge régulièrement pour tenter de se connaître et de se comprendre. Devenir soi avec les autres se résume par conséquent dans la mobilité et dans un mouvement d'ouverture à autrui :

> Aucun apprentissage n'évite le voyage. Sous la conduite d'un guide, l'éducation pousse à l'extérieur. Pars : sors. Sors du ventre de ta mère, du berceau, de l'ombre portée par la maison du père et des paysages juvéniles… Apprendre lance l'errance[1].

À l'image du voyage qui s'impose comme un déplacement entre deux espaces, la fiction se dévoile elle aussi comme une rencontre et une ouverture à l'Autre. Le voyage intérieur s'inscrit dans un mouvement de l'esprit. Au périple horizontal s'ajoute alors un itinéraire vertical, le cheminement du grandir, de l'adolescence vers l'âge adulte. Les implications de l'aventure spatiale et allégorique permettent au jeune lecteur de suivre à son tour un chemin métaphorique. Le récepteur endosse une identité et expérimente ainsi une coprésence au monde, à la fois ici et ailleurs.

Les fictions voyageuses de Xavier-Laurent Petit dépassent ainsi la simple découverte de l'altérité exotique : ses romans sont tous ancrés dans des univers et des parcours existentiels originaux. La représentation de l'ailleurs s'enrichit d'expériences multiples empruntes d'altérité. En bousculant les bornes de l'espace familier, l'auteur permet au jeune lecteur de s'abandonner au voyage, le conduisant ainsi à une expérience d'altérité irremplaçable.

Dans tous les cas, l'altérité appelle à un dépassement géographique, et l'écrivain décentre l'espace pour pousser l'aventure au-delà de l'horizon. Les romans du corpus invitent par conséquent les lecteurs à s'interroger sur le monde qui les entoure.

[1] SERRES Michel, *Le Tiers-instruit*, Paris, Gallimard, 1992, p. 29.

3-a- Un contexte social, économique, politique

Les romans du corpus élargissent l'horizon du lecteur en lui présentant de nouvelles réalités sociopolitiques. L'Autre apparaît dans ces différentes fictions par l'évocation de pays lointains. La réalité sociale sur laquelle se fonde le quotidien des jeunes personnages focalisateurs supporte en effet la dynamique de chacun des romans. La rencontre avec la question sociale se fait alors essentiellement à travers celle du personnage.

Xavier-Laurent Petit permet ainsi au jeune lecteur de s'éloigner de son propre monde en situant ses romans dans des pays étrangers et en confiant très souvent la narration au jeune héros. Au fil de sa lecture, le récepteur part à la rencontre de ces enfants ou adolescents qui vivent ailleurs. Seule exception, Gustin, adolescent français assimilé au jeune lecteur, voyage aux États-Unis. Il y trouvera néanmoins le reflet de plusieurs réalités et se créera de nouveaux liens affectifs.

Le récit de vie

Au moyen de ses romans, l'auteur donne sens, cohérence et continuité à une existence tout en projetant sur elle un ensemble de valeurs. Plusieurs objectifs semblent alors véritablement atteints. Tout d'abord, le récit constitue une formation, il témoigne d'une époque, d'un pays. Le récit est ensuite un modèle moral, il offre une véritable leçon de vie en nous présentant un personnage qui influence le lecteur. Enfin, chaque récit construit une complicité, il entretient avec le lecteur une relation particulière qui va satisfaire sa curiosité.

Le récit enseigne

Les romans de Xavier-Laurent Petit permettent au jeune lecteur de lire le monde grâce à la dramatisation de l'expérience humaine portée par chacun des textes. Le récit

« a, auprès de l'adolescent, une fonction décisive d'élucidation du monde[1]. » Son mode de fonctionnement permet en effet de se préparer au réel d'abord dans l'imaginaire. Ainsi, Claude Le Manchec affirme que « le goût pour le récit semble donc bien lié à la fois au savoir et au jeu de la lecture[2]. »

Ces fictions suscitent bien sûr l'identification du lecteur à un personnage, mais elles provoquent également un intérêt intellectuel pour les questions soulevées par ce dernier. Chaque récit sollicite donc à la fois les facultés d'imagination et les facultés de réflexion du jeune récepteur. Il s'adresse autant aux capacités d'analyse du « lectant » qu'à l'affectivité du « lisant » pour reprendre la distinction de Vincent Jouve[3].

Sous la forme de romans réalistes, les ouvrages du corpus rejoignent les adolescents dans leur réalité quotidienne, mais les projettent aussi dans un autre monde qui suscite les interrogations.

Selon Claude Le Manchec toujours, l'interprétation[4] possède trois dimensions. Tout d'abord, la compréhension. Il s'agit de l'aptitude à se mettre à la place des personnages du récit. En lisant *Mon petit cœur imbécile* par exemple, le lecteur juvénile est invité d'emblée à entrer dans un jeu de proximité avec le personnage narrateur. Sisanda lui confie toutes ses difficultés quotidiennes. Mais le fait que ce dernier raconte, comme allant de soi, des situations surprenantes qui diffèrent de celles du lecteur conduit aussi implicitement à un décalage et à une mise à distance. Tour à tour étonné, amusé ou ému, le jeune récepteur prend du recul afin de mieux observer et comprendre son propre monde. Dans *Piège dans les Rocheuses*, le narrataire peut tout aussi facilement s'identifier à Gustin, personnage focalisateur, qui souligne les comportements parfois absurdes des adultes et ouvre les yeux sur une réalité bien différente de la sienne. Ainsi, il intervient dans le conflit qui oppose son père et son oncle :

---

[1] LE MANCHEC Claude, *L'adolescent et le récit, op. cit*., p. 7.
[2] *Ibid*., p. 20.
[3] JOUVE Vincent, *L'effet-personnage, op. cit.,* p. 81 à 91.
[4] LE MANCHEC Claude, *L'adolescent et le récit, op. cit*., p. 102.

> - Ne m'approche pas, fais-je en reculant vers une fissure du rocher. Vous êtes fous, tous les deux ! Elle est finie votre guerre, finie ! Ça fait plus de vingt ans. Je ne veux plus en entendre parler. Arrêtez ! Arrêtez de vous battre[1] !

L'explication, ensuite, renferme l'élucidation des difficultés posées par le récit. D'un point de vue lexical, le lecteur se familiarise tout au long de sa lecture, avec les nombreux mots étrangers et noms propres. Dans *Les yeux de Rose Andersen* par exemple, certains mots espagnols sont récurrents et parsèment le texte : le terme *Cerco* (la clôture) est réutilisé bien après la note de bas de page du premier emploi. Le lecteur devra s'approprier tout ce vocabulaire nouveau. La complexité de chacun des romans apparaît également dans leur structure même et les nombreux regards rétrospectifs qui apportent sens et cohérence au récit. Comme pour un puzzle, le jeune lecteur reconstitue pièce par pièce l'existence qui lui est projetée.

L'application, enfin, correspond à l'ensemble des leçons que le lecteur peut tirer du récit. Xavier-Laurent Petit incite le lecteur à reconstruire en creux une réalité à l'opposé de la sienne. Les romans renvoient ainsi des images du monde actuel en révélant des signes et des caractéristiques réalistes, mais bien loin de l'expérience ordinaire du jeune récepteur. La littérature devient alors un moyen d'initiation à une expérience différente et à la vie d'adulte. L'auteur propose au lecteur d'expérimenter une situation sur le mode imaginaire : il peut par exemple se retrouver perdu dans les steppes mongoles (*153 jours en hiver)* ou en pleine forêt amazonienne (*Itawapa*), mais également séquestré (*L'oasis, Piège dans les Rocheuses*). La littérature s'apparente de ce fait à une leçon d'humanité :

> Le lecteur acquiert ainsi les bénéfices d'une expérience qu'il n'a pas eu à éprouver concrètement. Il lui suffit de remplacer les éléments du monde romanesque par leurs équivalents dans son monde de référence[2].

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Piège dans les Rocheuses, op. cit*., p. 142.
[2] JOUVE Vincent, *La lecture, op. cit.,* p. 102.

Le lecteur relie l'inconnu au connu

Si les romans du corpus présentent un univers réaliste, ceux-ci véhiculent très souvent des valeurs et des rôles empruntés à une société éloignée. La littérature se fait alors l'écho de cet espace étranger. Xavier-Laurent Petit se réfère à une société et à une histoire pour séduire le jeune lecteur. Ce dernier s'intéresse, voire s'identifie à l'Autre du texte, que ce soit le narrateur ou bien un personnage : il puise dans sa mémoire des représentations du monde, cherche des éléments situés dans son vécu et s'interroge.

L'intérêt du récit réside alors autant dans ce que le lecteur y reconnaît de lui-même que dans ce qu'il y apprend, ce que Vincent Jouve appelle « la redécouverte de soi » :

> Ce que permet la lecture, c'est donc la découverte de son altérité. L' « autre » du texte, qu'il s'agisse du narrateur ou d'un personnage, nous renvoie toujours, par réfraction une image de nous-mêmes[1].

Même si l'étranger n'est finalement qu'un miroir de soi-même, cette relation à l'Autre reste dominée par une constante : la curiosité. La fiction, en suscitant l'étonnement du lecteur, éveille sa curiosité et le rend réceptif à l'altérité qui s'empare de lui.

Nous y voyons de nouveau une ressemblance avec l'expérience du voyage : la fiction est une rencontre, une ouverture à l'Autre, où la curiosité romanesque du lecteur le rend avide de connaître la suite. Par ailleurs, dans l'ensemble des romans, du corpus, le récit de singularités se transforme aisément en voyage de curiosité, le texte se veut écriture des lointains, de l'inconnu, du nouveau. Xavier-Laurent Petit construit ainsi très souvent ses récits sur la curiosité du jeune personnage focalisateur qui questionne, enquête, fouille et écoute les conversations. L'exploration, en tant que telle, est déjà le fruit d'une curiosité. Ainsi, Adriana grimpe jusqu'à une plate-forme pour observer l'autre côté de la frontière :

[1] *Ibid.*, p. 97.

> À nos pieds, le mur du Cerco serpentait, hérissé ici et là de miradors qui veillaient sur le pays des ranjeros tandis que les 4 x 4 des gardes-frontière patrouillaient pleins phares. Mais aux limites de l'horizon, bien au-delà du Cerco et du désert, les villes de la frontière scintillaient, mille fois plus lumineuses et plus proches que je ne les avais jamais vues. L'horizon palpitait de richesse. La chaleur qui, à la tombée du jour, s'élevait du sable les grossissait comme une loupe et il aurait presque suffi de tendre la main pour en cueillir les diamants[1].

Au-delà de la simple investigation, le jeune personnage traduit cette curiosité par un certain nombre de questions adressées aux adultes : Gustin reconstitue ainsi le passé en interrogeant son père et son oncle, mais également en examinant des photos et articles de journaux découverts dans une boîte de fer blanc[2]. Le même procédé se retrouve dans *Be safe*, alors qu'Oskar et son frère tentent de percer la vérité sur le passé militaire de leur père.

De façon générale, le souvenir appelle l'analepse qui va permettre de renseigner le lecteur sur le récit. Quant aux questions, elles apparaissent dans certains extraits particulièrement nombreuses et accentuent alors le côté enfantin du personnage. Face à la menace terroriste, Elmir n'a de cesse d'interroger son père :

> - Mais pourquoi font-ils ça ?
> - Et toi, ce que tu écris, ça leur plaît ?
> - C'est pour ça que tu as acheté un pistolet ?
> - Et c'est pour ça que tu as fermé tous les volets, cette nuit ?
> - Pour ça aussi que tu ne veux plus que j'aille en tram à l'école ?
> - Tu vas avoir des gardes du corps comme Michaël Jackson ?
> - Tu oserais tirer sur quelqu'un[3] ?

La curiosité des personnages semble par conséquent tout à fait s'apparenter à la jeunesse, mais surtout également à celle du voyageur, ainsi qu'à celle du lecteur en train de lire le monde. Lire le voyage permet sans aucun doute de satisfaire son appétit du monde et sa soif de grandir. « Le pari des romanciers, c'est de construire ainsi une

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 61.
[2] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 109.
[3] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 46 à 48.

passerelle entre deux mondes, créant les conditions d'une sympathie qui peut, ensuite, déboucher sur une prise de conscience plus générale et propice à l'action[1]. »

Grandir et apprendre

La lecture de ces romans permet également au jeune récepteur d'améliorer ses compétences langagières et interculturelles. N'oublions pas que l'intérêt didactique de tels témoignages est avant tout littéraire. Le lecteur se familiarise avec la langue écrite de l'auteur, même si la littérature doit être considérée comme un objet d'enseignement pour elle-même, et pas uniquement comme un support à différentes activités d'apprentissage.

Dans les romans du corpus, c'est bien souvent le personnage adulte qui transmet un savoir langagier même si certains mots, insérés dans le contexte, n'ont pas à être expliqués. C'est en rencontrant ces termes, précis et peu courants dans sa sphère de référence que le lecteur juvénile enrichit son propre lexique. Dans *Piège dans les Rocheuses*, cette fonction de régie s'exerce par l'intermédiaire du personnage de Renard-Rouge, le père de Gustin :

> D'une anfractuosité de la roche, il tire deux perches de bois solidement emballées entre lesquelles une grosse toile est tendue. Il les fixe sur le dos de Washaki à l'aide d'un harnais en cuir.
>
> - Qu'est-ce que c'est que ce truc ?
>
> - Un travois. Les Indiens ne connaissaient pas la roue. Lorsqu'ils avaient de lourdes charges à porter, ils utilisaient des perches que leurs chevaux ou leurs chiens tiraient. C'est pour ça que j'ai besoin de Washaki quand je monte ici. Il me sert de tracteur[2].

[1] BALLANGER Françoise, « Images de marginaux dans le roman français contemporain pour la jeunesse », *in L'inscription du social dans le roman contemporain pour la jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 68 et 69.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 76.

De même, la langue anglaise qui parsème le texte de *Piège dans les Rocheuses* fait directement écho à l'enseignement de l'anglais au collège[1]. Ainsi, le jeune lecteur, collégien lui aussi, sollicite et approfondit ses propres connaissances scolaires.

Cadre de l'instruction par excellence, l'école traditionnelle est présente dans les ouvrages de Xavier-Laurent Petit. Son importance transparaît dans la nécessité de savoir lire : c'est grâce à ce savoir que Galshan lit *Le vieil homme et la mer* à son grand-père[2] et que Sisanda lit l'article[3] sur la course. Mais cet enjeu, somme toute fondamental, vient directement en concurrence avec les savoirs traditionnels. Le grand-père de Galshan refuse de l'envoyer au collège malgré les menaces de l'inspecteur du district et brûle la lettre officielle[4]. Dans le même ordre d'idées, la grand-mère de Sisanda l'emmène auprès de l'arbre des ancêtres :

> - Mais ce soir tu viendras avec moi, *bintizuri*. Je suis vieille et je peux mourir à chaque instant. Il est temps que je t'apprenne toutes ces choses…
>
> - Tu oublies mon imbécile de cœur, grand-mère. Jamais je ne pourrai te suivre.
>
> - Bénia te portera sur son dos, comme lorsque tu vas à l'école. Mais cette fois, au lieu que ce soit une femme de la ville qui t'apprenne je ne sais quoi, c'est moi qui t'apprendrai ce que je sais. Il est temps[5].

Les liens familiaux sont donc particulièrement présents dans tous les romans de l'écrivain. Chaque jeune héros, même séparé de ses parents en début de récit, leur est profondément attaché. Certains parents occupent d'ailleurs une place prépondérante au sein de l'intrigue. Ainsi, le père d'Elmir, journaliste, entraîne son fils dans des péripéties liées à son métier et la mère de Sisanda, qui court le marathon pour payer l'opération de sa fille, apparaît peut-être finalement comme la véritable héroïne de l'histoire. Il arrive que le héros juvénile parte également sur les traces d'un parent : Vitalia[6] quitte tout pour Itawapa, retrouver sa mère dont elle n'a plus de nouvelles.

---

[1] *Ibid*., p. 13.
[2] *Id*., *153 jours en hiver, op. cit*., p. 81.
[3] *Id*., *Mon petit cœur imbécile, op. cit*., p. 37.
[4] *Id*., *153 jours en hiver, op. cit*., p. 93.
[5] *Id*., *Mon petit cœur imbécile, op. cit*., p. 89.
[6] *Id*., *Itawapa, op. cit.*

De fait, le cercle familial est bien la première étape de la construction identitaire et les modèles parentaux incontournables. « Assumer son adolescence, c'est depuis toujours entrer en conflit avec le cercle des adultes[1]. » Xavier-Laurent Petit n'échappe pas, dans son écriture, à une certaine représentation de la famille, du collectif. Le jeune protagoniste, dans chacun des romans, est en effet tout d'abord présenté par rapport à sa famille.

Les héros juvéniles, tous personnages focalisateurs dans les ouvrages du corpus, « attirent notre attention sur un objet, un événement ou un autre personnage à travers leur propre regard[2]. » Ils s'interrogent sur le comportement des plus grands et les adultes proches sont alors susceptibles de proposer des modèles d'identification. En quête de son équilibre intérieur, c'est aussi dans le regard de ses aînés que le jeune épie son image. Les romans se fondent ainsi sur la découverte progressive de l'adulte par l'adolescent et les treize fictions se déploient autour des rapports que les héros entretiennent avec celui-ci. Le lecteur découvre d'ailleurs leur évolution au rythme de leurs rapprochements. L'état d'esprit des personnages juvéniles semble alors étroitement lié à l'attitude des adultes et les romans du corpus se focalisent sur la sympathie ressentie par le jeune protagoniste à l'encontre des grandes personnes, en commençant par les membres de la famille.

Au fil du récit, certains liens familiaux vont donc gagner en complicité, d'autres se construire, et certains se perdre pour mieux se retrouver. Le personnage de l'aîné reste malgré tout particulièrement fort à travers un des grands-parents, présent dans plusieurs romans. *Maestro*, en ce sens, en est un exemple très représentatif puisque le personnage éponyme, chef d'orchestre au grand cœur, vient en aide aux enfants des rues. Dans *L'oasis* également, un adulte étranger à la sphère familiale joue dans la vie du jeune héros un rôle compensatoire prépondérant : il s'agit de la vieille Nourrédia, citée dès l'*incipit* et dans l'épilogue. L'adulte de rencontre, véritable personnage refuge,

[1] THALER Danielle et JEAN-BART Alain, *Les Enjeux du roman pour adolescents, op. cit.*, p. 185.
[2] JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, coll. Écriture, PUF, 1992, p. 127.

encadre donc le récit et s'apparente ici à une grand-mère qui participe pleinement à la construction identitaire du jeune Elmir.

Xavier-Laurent Petit fait de ses romans un réel espace de questionnement individuel. Le cadre géographique permet tout naturellement de poser cette question identitaire dans une perspective historico-culturelle. L'écrivain associe donc la dimension géographique à la dimension historique et insiste sur l'ancrage héréditaire en accordant une place fondamentale aux liens familiaux. La quête généalogique de Vitalia[1] est très représentative de ce thème identitaire : soumise continuellement au questionnement, et sur les traces de sa mère, la jeune héroïne finit par découvrir ses origines indiennes à Itawapa.

Les romans du corpus témoignent par conséquent d'une aventure personnelle à laquelle chaque jeune lecteur va pourvoir s'identifier. Il suffit pour cela de se laisser aller à vivre cette expérience de vie par procuration, et de s'initier ainsi aux réalités de l'existence :

> Pour sa part, le jeune lecteur n'éprouve pas de difficulté à se reconnaître en un héros, saisi dans sa vérité et sa différence, s'il appartient à son monde de référence. Il se situe en se comparant à lui. Il en devient solidaire parce qu'à travers lui, il peut voir, aimer ou prendre en horreur[2].

Tout comme le voyageur tire des leçons de son périple, le récepteur observe et lit dans le miroir du monde. Apprendre et grandir consisteraient alors plutôt à ouvrir les yeux sur le monde et à partager la vie de ces jeunes héros. Nous pouvons y percevoir toujours la même dualité avérée entre réalité et imagination :

> La littérature de voyage oscille sans cesse entre ces deux pôles. C'est en cela qu'elle se destine souvent si aisément à un public adolescent, oscillant lui aussi entre la volonté de devenir adulte et l'envie de faire durer ses rêves propres à l'enfance[3].

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit*.
[2] OTTEVAERE-VAN PRAAG Ganna, *Le roman pour la jeunesse, op. cit.,* p. 37.
[3] FAVARO Patrice, *La littérature de voyage pour la jeunesse, op. cit*., p. 130.

Et si les romans sont effectivement construits dans les points de vue du jeune protagoniste qui s'interroge sur lui-même et l'âge mûr, il semblerait que l'auteur souhaite montrer comment l'adolescent soumet ses devanciers et lui-même à un examen exigeant. Pourtant, l'analyse par le personnage focalisateur dans ses rapports d'identification avec les adultes l'amène à déceler les motivations de ces derniers. En cela, les perspectives adulte et juvénile ne se rejoignent-elles pas ?

Se projeter, découvrir le monde

Si la rencontre avec l'altérité entraîne des effets sur la construction identitaire, Xavier-Laurent Petit propose un enrichissement de la figure de l'Autre et une ouverture à la différence.

Le jeune lecteur accède alors à la vérité du monde dans le jeu de l'identification. « Pas de plaisir au récit sans envie d'être autre, de s'aventurer masqué pour mieux voir et mieux savoir, différemment de l'expérience ordinaire[1]. »

Pour chaque roman, dans une perspective plus vaste, le récepteur est invité à lire le monde et son expérience du monde à travers le prisme du récit. Il convient de souligner une nouvelle fois cette volonté d'associer le lecteur au voyage.

La figure de l'étranger

Dans le roman, il s'agit donc, par la lecture, de suivre le voyageur dans ses trajets, l'auteur plaçant effectivement le moindre déplacement au cœur de son récit. Accompagner Gustin dans son aventure devient inévitable : sur le long trajet de l'aller en avion et pick-up[2], pendant les différentes chevauchées[3], tout au long de l'excursion à pied[4]…

---

[1] LE MANCHEC Claude, *L'adolescent et le récit, op. cit.*, p. 24.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 7 à 15.
[3] *Ibid.*, p. 20 et 21.
[4] *Ibid.*, p. 63.

Comment ne pas y voir la plongée du sujet dans le monde, un déplacement spatial se doublant d'une aventure intérieure qui se lit en termes fondamentalement géographiques ?

Dans les autres romans du corpus, si l'empreinte du voyage apparaît essentiellement au lecteur, à son tour plongé dans un espace étranger, Xavier-Laurent Petit semble avoir construit ses récits sur la rencontre de la différence.

Seuls les touristes, évoqués par moments, appartiennent sans aucun doute au même environnement que le lecteur : le grand-père d'Adriana a vu « une femme rousse comme de l'or, une *ranjera*, avec une peau si blanche et si fine […]. Ses yeux étaient verts… Verts comme des dollars[1] ! »

Mais au sein de chaque ouvrage, la rencontre de l'Autre est régulièrement portée par la différence, la différence d'avec le lecteur européen bien sûr, mais également la différence d'avec les siens. Sisanda est réellement différente, de par sa maladie, son cœur « pas fait comme celui des autres enfants[2] », et Pavka symbolise à lui tout seul « l'enfant pas comme les autres[3] », le sujet tabou qui inquiète la maîtresse d'école et qui fait dire aux amis : « vraiment zarbi, le p'tit frère[4] ! »

Le personnage différent des autres, par son physique, ses habitudes de vie, ses croyances, est régulièrement traité par l'écrivain, à l'image de l'oncle de Sisanda :

> Enfin… Je ne compte pas onc'Benia, le frère de Maswala, un colosse un peu bizarre qui ne parle jamais mais se contente de rire et de chantonner sans fin en gardant les brebis dans les collines. La plupart du temps, onc'Benia dort dehors, au milieu de ses bêtes, mais parfois, à la saison des pluies, ou quand le vent souffle trop fort il vient dormir avec nous. Il se couche toujours au même endroit, juste devant la porte, pour ester tout près de ses brebis. Ou peut-être pour nous protéger. Sauf Maswala, grand-mère et moi, tout le monde ici l'appelle Zuzu, l'idiot. Mais onc'Benia n'est pas si *zuzu* que ça. Parfois je me dis qu'il comprend plein de trucs.[5]

---

[1] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 12 et 13.
[2] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 21.
[3] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 50.
[4] *Ibid.*, p. 134.
[5] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 10 et 11.

Toute cette humanité, décrite dans les ouvrages du corpus, participe à ce que Patrice Favaro nomme :

> cet enchantement du monde [qui] tire son essence de la différence. C'est à travers le regard, exempt de tout préjugé, que nous portons sur l'Autre qu'il se manifeste le mieux. […] le voyage sait en ce domaine faire évoluer autant le regard du narrateur que celui du lecteur. Il est initiation à l'altérité[1].

Primordial, le motif de l'étranger se trouve de nouveau posé en termes d'identité. Souvent représentée par un personnage d'une autre culture, la figure de l'étranger interroge cette dynamique identitaire et traverse le paysage romanesque. Mais plutôt que de regarder l'Autre, Xavier-Laurent Petit propose directement le regard de l'Autre. L'écrivain met alors en scène des personnages étrangers qui évoquent leur propre condition. La figure fictionnelle de l'étranger permet finalement d'appréhender l'Autre comme un miroir idéal, et les textes du corpus agissent comme médiateurs dans la rencontre et la découverte de l'Autre. Le lecteur se retrouve par conséquent en situation de dépaysement, dans une expérience de l'altérité qui en dit long sur soi et sur les autres. Alors que les concepts d'identité et d'altérité se répondent en miroir, le texte littéraire pose une subjectivité et inscrit l'identité du personnage comme noyau narratif fondamental. L'auteur élargit ainsi considérablement la perspective de l'altérité et lire ses romans revient pour le jeune lecteur à faire l'expérience de la différence et de cette altérité.

À l'image des récits de voyage, les romans du corpus proposent un regard distancié sur un ailleurs plus ou moins lointain qui s'impose alors comme un lieu d'observation privilégié.

Entre jeu et savoir

Pendant toute la durée du récit, le lecteur est sollicité pour essayer le masque d'un autre. Il se fait autre. Il joue un personnage et vit par procuration une aventure

[1] FAVARO Patrice, *La littérature de voyage pour la jeunesse, op. cit.*, p. 288.

qui sort de son champ d'expérience. Cette nouvelle expérience, bien que fictive, permet un apprentissage de soi et du monde. Le jeune lecteur, par le jeu de l'identification, s'initie à certaines réalités sociales inéluctablement inscrites dans les multiples univers romanesques. Car Xavier-Laurent Petit décrit bien une réalité sociale sur laquelle se fonde le quotidien de ses personnages. Il permet par la même occasion au récepteur de porter un regard critique sur la société humaine et de s'interroger sur le devenir social. « Le romanesque sert avant tout de médiation[1]. »

La pauvreté domine comme une réalité qui s'impose au lecteur souvent dès les premières lignes du roman : le logement exigu, le manque de nourriture, la difficulté pour trouver un travail ou se soigner. Certains détails significatifs se retrouvent dans plusieurs ouvrages, comme la difficulté liée à l'emploi. La place du père qui travaille loin des siens pour faire vivre sa famille est alors essentielle : celui de Sisanda n'est pas revenu depuis plus de deux ans et envoie de l'argent[2], celui de Galshan ne revient jamais chez lui pour très longtemps, quatre ou cinq jours, parfois une semaine, jamais plus[3], et celui d'Adriana n'arrive même pas à trouver du travail[4]. La problématique du logement apparaît également comme préoccupante. Abris sommaires et fragiles, tanières, cabanons, l'insécurité matérielle saute aux yeux du lecteur ; les personnages dorment à même le sol ou sur un matelas de paille, toute la famille dans l'unique pièce, sans confort :

> J'ai regardé notre cabanon, écrasé de soleil aux portes du désert, avec sa bâche bleue censée nous protéger du sable et qui battait au vent. La première borne d'eau était à vingt minutes de marche et au moindre tourbillon, des milliers de sacs en plastique s'envolaient comme des nuées d'étourneaux[5].

Thématique récurrente dans les romans de l'auteur, la pauvreté est la triste réalité de ces récits qui proposent une distance géographique séparant les sociétés des

---

[1] *Ibid.*, p. 115.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 10.
[3] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 11.
[4] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 44.
[5] *Ibid.*, p. 24.

pays riches de celles des pays plus pauvres. Lors de la lecture, le jeune récepteur se retrouve ainsi au Mexique, en Sibérie, au Kenya ou en Mongolie : il découvre une réalité totalement opposée à la sienne.

La maladie, deuxième réalité qui rejoint parfois cette problématique de la pauvreté, est également présente dans certains romans du corpus. Malformation cardiaque[1], cancer[2], dépression[3] ou drogue[4], la maladie s'articule essentiellement autour de deux axes. Tout d'abord, les symptômes corporels ressentis par le personnage permettent de transmettre des sensations, des malaises, des difficultés à vivre. Cette entrée particulièrement physique renforce la proximité et contribue largement à l'effet de réel puis dans un second temps à l'illusion référentielle : en effet, le lecteur peut plus facilement s'identifier au malade, développe un sentiment d'empathie et va jusqu'à souffrir avec lui. Les soins nécessaires, et accordés ou non au personnage, se dessinent dans un décor spécifique : le milieu hospitalier, le docteur, l'infirmier (*Mon petit cœur imbécile*), la maison de repos (*L'oasis*), la clinique privée (*Les yeux de Rose Andersen*).

> Le seul endroit prêt à l'accepter était la Blue Valley Property, une clinique privée, sur la route de la frontière. Un coin de paradis en bordure du désert, planté d'arbres et parsemé de fontaines. Un lieu peint de couleurs fraîches où les malades en cure de désintoxication étaient appelés des « hôtes ». La secrétaire m'a tendu leurs tarifs avec un petit sourire engageant. Le prix de la journée dépassait de trente dollars ce que je gagnais par mois[5].

Ensuite, les inégalités devant la maladie sont mises en avant : l'absence de soins pour certains, le manque de moyens, et l'origine du trouble qui apparaît dès la naissance ou suite à une situation instable et défavorisée.

Dans ces romans pour la jeunesse, le lecteur peut ainsi vivre cette expérience qu'est la maladie : être confronté à la souffrance, à la différence et aux

---

[1] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*
[2] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*
[3] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*
[4] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, Maestro, op. cit.*
[5] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 168.

recommandations. Le lecteur juvénile se trouve lui aussi en attente, en attente d'une guérison et d'un avenir meilleur.

> Il faut que je fasse bien attention. À ne pas courir, à ne pas faire d'efforts, à ne pas jouer avec les autres, à ne pas à ne pas crier, à ne pas me fatiguer, ni m'inquiéter, ni m'essouffler… et ne fais pas ci, et ne fais pas ça, et gnagnagna[1]…

La violence enfin, et notamment la violence faite à l'enfant, prolonge cette critique sociale qui dénonce les manquements du pouvoir envers l'enfance. Dans *Les yeux de Rose Andersen*, le travail des enfants est clairement posé. Dans *L'oasis*, c'est le terrorisme qui est traité et la violence s'avère omniprésente dans le quotidien du jeune héros : attentats, explosions, incendies, menaces et couvre-feu constituent un réel climat d'insécurité. Pareillement, dans les romans évoquant la guerre, les passages douloureux se succèdent. Et si *Fils de guerre* inscrit son récit au cœur même de la folie des hommes, la construction narrative de *Be safe* met habilement en miroir deux guerres (Vietnam et Iraq) et deux générations. *Piège dans les Rocheuses* impose ainsi la violence de la guerre du Vietnam :

> Ils approchent par derrière alors qu'on les croit devant. D'un seul coup de couteau ils savent supprimer un type, dans le silence le plus total. Et toi, tu n'entends rien, pas un cri, pas un souffle. Juste la peur qui te noue les tripes et te démolit la tête. T'avances à pas de loup dans leurs saloperies de galeries… Et puis tu n'entends plus ton copain. Alors, tout doucement, tu murmures : « Hé, Jim, t'es là ? » … […]
>
> Et ton copain ne répond pas. T'avances la main pour le toucher et… […]
>
> Quand tu sens sa main sous la tienne, lui ne bouge plus et s'écroule comme une masse. Mort ! La gorge tranchée par des types que tu n'as pas entendus venir et qui sont peut-être encore là, autour de toi, à portée de bras. S'ils t'ont laissé en vie, c'est juste pour que tu crèves de trouille, tout seul, sous terre, à pleurer de peur comme un gosse. Piégé au fond de ton trou. […]
>
> Alors tu fais n'importe quoi, tu deviens comme fou, incapable de te contrôler, tu tires, tu tires dans le noir, au hasard[2].

---

[1] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 23.
[2] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 97 et 98.

La violence constitue malheureusement un phénomène social répandu dont l'univers romanesque de Xavier-Laurent Petit ne fait que refléter la pénible réalité. L'auteur, en écrivant cette violence, se pose en critique des réalités sociales et culturelles. Il dénonce l'injustice et sensibilise le jeune lecteur. En traitant des thèmes sociaux, l'écrivain pousse ce dernier à s'interroger sur l'actualité et le devenir du monde, tout en réfléchissant sur ses possibilités de changement.

Daniel Delbrassine regrette cependant le manque d'engagement de nature politique au sein des romans qui se préoccupent des thèmes de sociétés : « Dénoncer la pauvreté et la "fracture sociale" est une chose, s'avancer ostensiblement sur le terrain politique en est une autre[1]… »

Pourtant, ouvrir les yeux du lecteur est déjà nous semble-t-il un premier pas. Il ne saurait bien sûr être question de se résigner face à de telles situations. Cette préoccupation pour les thèmes de société est donc bien présente au sein des treize romans qui se situent pour certains du côté des plus pauvres. La pauvreté, le travail des enfants, la drogue, la maladie et la violence sont à la fois représentés et dénoncés par Xavier-Laurent Petit. Par là même, l'auteur oriente la réflexion et sollicite l'engagement des jeunes lecteurs. Pourrions-nous alors malgré tout appréhender ces textes comme une symbolique de la résistance ?

Des différences, un monde en opposition

Lire est donc une expérience de la pensée qui permet d'accueillir en soi d'autres réalités. À ce titre, la littérature pour la jeunesse occupe une place particulière dans la construction des discours sur l'Autre. Attentifs aux questions sociales, Xavier-Laurent Petit a choisi pour cela, dans ses fictions, de révéler la vérité du monde qui noue entoure : une fiction pour aborder la réalité.

Le jeune lecteur, porteur d'angoisses et d'interrogations existentielles, trouve alors matière à réflexion dans la fiction littéraire. Les différents romans du corpus, en

[1] DELBRASSINE Daniel, *Le roman pour adolescents aujourd'hui, op. cit.*, p. 352.

abordant des sujets graves et profonds, permettent une interprétation de ce qui nous entoure. Cette fonction référentielle du roman enrichit l'appréhension du réel et entretient une vision sans cesse renouvelée du monde dans le temps et dans l'espace.

« La littérature pense le monde et la condition humaine[1]. » Le corpus présente ainsi une mosaïque de représentations qui s'affrontent et reflètent à cette occasion la complexité d'un ailleurs à découvrir. Au jeune lecteur de s'aventurer sur les chemins de la connaissance des autres et de la pensée. L'homme et sa société deviennent explicitement objets de savoir.

L'écrivain choisit de représenter toute la diversité d'un pays. L'identité de ce dernier est donc régulièrement apparente au fil du récit et participe à cette image du monde réel que l'auteur entend donner. Des oppositions sociales et culturelles sont ancrées dans les paysages mêmes des récits : entres les quartiers résidentiels et les autres plus populaires, voire les bidonvilles, mais également entre les lieux habités et les grands espaces naturels. La modernité n'a de cesse de s'opposer aux croyances ancestrales sur fond de conflit générationnel, et la diversité des peuples apparaît entre les lignes à l'image de l'identité évoquée par Vitalia :

> Nous sommes un pays d'anciens esclaves, d'émigrants et de métisses. Toutes les nations de la Terre se sont brassées ici et personne ne connaît vraiment ses origines. Prenez dix habitants de Leopoldina, pas un n'a la même couleur de peau que son voisin. Une femme à peau d'ébène peut donner naissance à un bébé presque blanc, et ce petit brun râblé peut tout à fait être le frère de ce grand roux aux yeux clairs. Ni le Vieux ni sa femme - morte bien avant ma naissance et que je ne connaissais que par une photo jaunie - n'avaient ce physique d'Indien. La part indienne de ma mère avait resurgi comme une source, après avoir serpenté sous terre pendant des générations.
>
> Elle ne m'en a légué qu'une parcelle. Chez moi, hormis mes yeux en amande et ma peau mate, la « part blanche » l'a emporté haut la main. Le seul héritage que mon père d'un soir m'a laissé[2].

[1] CHIROUTER Edwige, extrait du blog : http://edwigechirouter.over-blog.com/
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit.*, p. 45.

Ces différences, décrites tout au long des romans s'affrontent ainsi sur de nombreux axes, dont le premier, la particularité physique, émerge au fil des récits. Les personnages sont la plupart du temps décrits en fonction de ce qu'ils ne sont pas. Ainsi, une tête de riche devient « la même que la nôtre, mais en plus clair, sans ces cheveux plats et noirs[1] ». « Les gueules trop foncées[2] » accompagnent les vêtements poussiéreux, et Renard-Rouge est « le seul indien roux aux yeux bleus de tous les Etats-Unis[3]. » Les « Barbus[4] » eux-mêmes se distinguent par la particularité de leur visage. Sisanda, avec sa malformation cardiaque nous apparaît également différente des autres :

> Apollinaire dit que dans mon cas, c'est normal. Normal ! À force de voir des gens mal fichus, il doit s'imaginer que c'est naturel d'être malade. Ce qui serait « normal », ce serait de courir et de galoper et de jouer dehors comme les autres. Pas de rester allongée comme une bête exténuée sans pouvoir rien faire[5].

À cela s'ajoutent des différences langagières et culturelles. Certains personnages particulièrement cultivés s'opposent à d'autres. Le personnage de l'enseignant, représentatif du savoir culturel, apparaît dans plusieurs ouvrages : M. Harrison possède une « pièce tapissée de livres[6] », Mlle Habari reçoit des lettres[7], Mme Sniejana a écrit un livre[8]. La mère de Galshan est « une femme qui ne connaissait que ce métier inutile de professeur d'anglais[9] » et qui offre quelques livres à sa fille avant son départ, dont *Le vieil homme et la mer*. Pareillement, Elmir prête ses livres à son ami Ismène car « ses parents n'ont jamais de quoi lui acheter un livre[10]. »

Pour finir, le contraste social domine la plupart des romans de l'écrivain. Les différences langagières ou même physiques révèlent d'autres différences largement

---

[1] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 15.
[2] *Ibid.*, p. 116.
[3] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 12.
[4] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 63.
[5] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 47.
[6] *Id.*, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 267.
[7] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 103 et 104.
[8] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 81.
[9] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 21.
[10] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 126.

présentes au sein des romans : des oppositions principalement sociales. L'auteur intègre cette dimension dans ses récits, comme par exemple lorsque la jeune narratrice évoque son travail de femme de ménage dans les studios de cinéma :

> Autant dire qu'il ne me restait rien. Et pourtant, je travaillais comme une brute.
>
> Mes journées se passaient à faire le ménage des loges des acteurs qui tournaient pour les Next Dream Studios. […] Je rangeais leur linge, je vidais leurs cendriers, je lavais leurs verres, je secouais leur tapis, et les jours de vent, j'essuyais le sable rouge du désert qui se déposait sur leurs fenêtres. […] Je les croisais tous les jours dans les couloirs. Eux ne me voyaient pas. À leurs yeux, j'étais à peu près aussi insignifiante qu'une poignée de porte, un distributeur de glaçons ou la serviette avec laquelle ils s'essuyaient en sortant de leur douche. Une serviette que j'avais changée et une douche que j'avais nettoyée[1].

L'auteur envisage alors les problèmes sociaux et les différences en choisissant le point de vue d'un héros issu d'un milieu défavorisé : ici le personnage narrateur d'Adriana. Mais cette confrontation de deux mondes émerge largement entre le Maestro et Saturne[2] : un langage familier contre un langage soutenu, des lieux d'habitation en contradiction, des vêtements différents et des repères culturels en totale opposition.

Xavier-Laurent Petit présente donc aux jeunes lecteurs des univers qui s'affrontent, et avec eux, les êtres humains qui les habitent. En recherchant le contraste, l'écrivain crée des personnages aux caractères, au choix et aux actes opposés. Les récits, alors abordés comme une construction d'actions humaines, permettent une nouvelle fois d'appréhender un monde tout en opposition.

Dans les romans du corpus, deux univers nous paraissent à chaque fois en confrontation : le monde des adultes face au monde de l'enfance. Chaque personnage focalisateur appréhende l'univers des grandes personnes tout en gardant ses propres spécificités. Le jeune héros semble alors bien proche du jeune lecteur. Ainsi, si le monde adulte repose sur la violence, la guerre, le travail et l'effort, l'enfance reste

---

[1] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 134 et 135.
[2] *Id.*, *Maestro, op. cit.*

caractérisée par quelques images inchangées, quelle que soit la destination du voyageur. Le jeu, naturel chez l'enfant, se retrouve dans chaque roman et le relie au monde enfantin : alors que Sisanda souffre de ne pas pouvoir « jouer avec les autres[1] », Elmir se passionne pour les game boys[2]. Le chant, également représentatif de l'univers juvénile, trouve sa place dans plusieurs récits. Mais si les chansons de Franky Enamorado[3] émaillent le récit d'Adriana, celles composées par Oskar et Marka[4] rendent réellement compte de leurs sentiments adolescents.

Au sein du monde adulte, les personnages eux-mêmes apparaissent contrastés et témoignent une nouvelle fois de cette diversité humaine racontée dans les treize romans. Ainsi, la grand-mère de Sisanda s'oppose à Mwaï l'infirmier lorsqu'il faut soigner Maswala piquée par le scorpion ; médecine traditionnelle et médecine moderne s'affrontent :

> Grand-mère Thabang me montre la mèche de poils d'antilope qui pend toujours au cou de Maswala.
>
> - Sans toi, ma petite princesse, Swala serait morte.
>
> Mwaï lui adresse un sourire resplendissant auquel grand-mère répond par une grimace.
>
> - Tu as raison, vieille Thabang. Il fallait bien deux médecines pour combattre le venin du njanonge, la tienne, et la mienne[5].

Ce procédé se retrouve au cœur de plusieurs romans : tradition contre modernité. De la médecine à l'éducation, les adultes s'opposent régulièrement. Le grand-père de Galshan affronte l'inspecteur du district scolaire car il n'envoie pas sa petite fille à l'école. Là encore, deux personnalités opposées se rencontrent : un personnage âgé riche de traditions et de savoirs ancestraux contre un homme de la ville, moderne, ambitieux et résigné.

---

[1] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 23.
[2] *Id.*, *L'oasis, op. cit.*, p. 31.
[3] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*
[4] *Id.*, *Be safe, op. cit.*
[5] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 100.

La moto s'arrêta, le type qui en descendit brossa la poussière de sa parka et, malgré le froid, la plia soigneusement sur le guidon. Avec sa cravate, ses petites lunettes d'écaille et son costume gris, il semblait perdu au milieu de la steppe et des moutons[1].

Deux mondes se font face, avec leurs savoirs si différents. Baytar prédira d'ailleurs l'arrivée du Davkhar Djout, la *Mort Blanche*, et ses « interminables journées de neige, de glace et de vent[2] » :

- As-tu fait attention à la neige de ce matin, Hylbang ?
- Je ne comprends pas ta question.
- Elle est pourtant simple. As-tu observé la neige qui tombe ce matin ?
- Pas particulièrement. Pourquoi ?
- N'as-tu pas remarqué comme ses flocons étaient fins, découpés et aigus comme de minuscules rameaux de saxaouls…
- Et alors ?
- Alors c'est un signe qui ne trompe pas. Dans quelques heures, le Djout va s'abattre sur la région. Le vent du nord qui va se lever sera terrible. Il fera encore plus froid qu'aujourd'hui, plus froid peut-être que tu n'as jamais connu depuis ta naissance ! Ni toi, ni moi, ni ton commissaire principal n'auront envie de se risquer sur les pistes par un temps pareil.

Hylbang éclata de rire.

- Décidément, Baytar, tu es d'un autre siècle ! J'ai écouté la météo hier soir, rien de tel n'est prévu. Et crois-moi, ils ont des moyens autrement plus perfectionnés que les tiens !

Les yeux de Baytar se plissèrent doucement.

- Peut-être… Peut-être aussi que ta météo n'a pas observé que les marmottes et les souris se sont terrées bien tôt, cette année. Peut-être n'a-t-elle pas bien observé non plus les flocons des dernières neiges… Les anciens m'ont appris cela, Hylbang. Crois-moi[3]…

[1] *Id.*, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 52.
[2] *Ibid.*, p. 166.
[3] *Ibid.*, p. 94 et 95.

Face au savoir du vieil homme, comment ne pas malgré tout ressentir un certain respect pour Hylbang Dshjuguwaa, cet inspecteur volontaire et militant qui affirme :

> Nous ne sommes plus au Moyen Âge ! Nous sommes des milliers à tenter de moderniser ce pays, à tout faire pour que les jeunes de l'âge de Galshan puissent devenir ingénieurs, médecins, informaticiens. Nous aurons bientôt un ordinateur au collège et toi, tu… tu lui montres à faire voler un aigle ! Mais est-ce que tu comprends seulement que ces vieilleries ne lui serviront jamais à rien ? Elle perd un temps précieux avec ces sottises ! C'est maintenant, c'est à son âge qu'elle doit apprendre[1] !

Dans sa mise en fiction du monde, l'écrivain semble témoigner de cette diversité, mais ne prend en aucun cas position. Son écriture, marquée par la pluralité culturelle, propose d'autres horizons au lecteur. La tradition, dans ce cadre, rejoint l'ancrage spatial et les spécificités géographiques.

En traitant des luttes et des disparités au sein de ses personnages, Xavier-Laurent Petit poursuit sa recomposition identitaire dans le cadre d'une approche globale de la réalité sociale. L'auteur, qui a choisi une perspective juvénile, rend ainsi ses fictions porteuses d'informations et de valeurs. Pour chaque roman, à travers la rencontre de deux textes, celui écrit par l'écrivain et celui lu par le récepteur, semble naître une véritable leçon de vie et d'ouverture au monde. Le roman pour la jeunesse aurait-il dans ce cas de réelles vertus éducatives ?

3-b-Connaissances humanistes, questions d'éducation

La culture humaniste contribue à la formation du jugement, du goût et de la sensibilité. Les romans de Xavier-Laurent Petit, en enrichissant la perception que le jeune a du réel, lui proposent la diversité des situations humaines, l'invitent à la

[1] *Ibid.*, p. 79.

réflexion sur ses propres opinions et sentiments, tout en suscitant des émotions esthétiques. Ainsi, le jeune lecteur acquiert à la fois le sens de la continuité et de la rupture, de l'identité et de l'altérité. Le socle commun qui cadre la scolarité obligatoire de chaque élève décline ainsi un domaine qui se consacre à la vie des humains en société :

> Ce domaine est consacré à la compréhension du monde que les êtres humains tout à la fois habitent et façonnent. Il s'agit de développer une conscience de l'espace géographique et du temps historique. Ce domaine conduit aussi à étudier les caractéristiques des organisations et des fonctionnements des sociétés. Il initie à la diversité des expériences humaines et des formes qu'elles prennent : les découvertes scientifiques et techniques, les diverses cultures, les systèmes de pensée et de conviction, l'art et les œuvres, les représentations par lesquelles les femmes et les hommes tentent de comprendre la condition humaine et le monde dans lequel ils vivent. Ce domaine vise également à développer des capacités d'imagination, de conception, d'action pour produire des objets, des services et des œuvres et à donner le goût des pratiques artistiques, physiques et sportives. Il permet en outre la formation du jugement et de la sensibilité esthétiques. Il implique enfin une réflexion sur soi et sur les autres, une ouverture à l'altérité, et contribue à la construction de la citoyenneté, en permettant à l'élève d'aborder de façon éclairée de grands débats du monde contemporain[1].

Les romans du corpus, en posant la question du regard que l'on porte sur l'Autre, interrogent par conséquent notre rapport au monde et placent le jeune, promesse du futur, au cœur du récit et de la société. Dans chaque ouvrage, « c'est d'une reconstruction de l'enfance ou de l'adolescence qu'il a été question par une démarche s'employant à relancer la roue de l'Histoire, là où l'avenir était fermé[2]. » De nombreuses références culturelles apparaissent au fil des récits, permettant au récepteur d'enrichir ses connaissances et d'ouvrir son esprit. Cette ouverture culturelle repose sur différents savoirs et repères, présents dans la littérature pour la jeunesse.

[1] Socle commun de connaissances, de compétences et de culture, 2015, p. 14. http://eduscol.education.fr/cid86943/le-socle-commun.html#lien0

[2] PERROT Jean, *Mondialisation et littérature de jeunesse, op. cit.*, p. 51.

Un des apprentissages fondamentaux s'inscrit alors dans « la question de l'humain, de la formation à l'humanité par une certaine culture, la culture lettrée[1]. »

La littérature, une école d'humanité ?

La littérature donne assurément quelques repères pour comprendre la complexité du monde. Le roman pour la jeunesse offre en cela une véritable nature encyclopédique puisqu'il renferme un certain nombre de savoirs. Les jeunes héros de Xavier-Laurent Petit, souvent confrontés à un choix ou bien une expérience de réflexion sur la condition humaine, nous entraînent dans cette conception de l'homme qui se construit : le récit donne alors accès à l'intériorité du personnage quant à la manière dont il peut interroger le sens de sa vie.

« La réalité que la littérature aspire à comprendre est, tout simplement (mais en même temps, rien n'est moins complexe), l'expérience humaine[2]. »

L'écriture d'une vie propose la construction affective et intellectuelle d'un être. C'est une écriture de la différence qui livre une vie singulière et repose sur l'apprentissage de l'altérité. La parole littéraire permet ici de brasser le réel et l'imaginaire, d'ancrer les représentations et de les mettre en partage.

Dans la lignée du dossier présenté par Sylvie Servoise pour la revue *Raison publique*, « La littérature pour la jeunesse : une école de vie[3] ? », nous souhaitons souligner ici, dans la parole de l'adulte écrivain, quelques points qui permettent d'appréhender chaque roman comme un lieu d'interrogation et d'exploration. L'expérience intense de l'altérité à laquelle l'auteur convie le lecteur serait par conséquent basée sur l'ouverture à l'Autre dans l'intimité de la lecture :

---

[1] HUYNH Jeanne-Antide, « Culture humaniste : Textes et pratiques » *in Le Français aujourd'hui*, Paris, Armand Colin/AFEF, n° 167, décembre 2009, p. 3.
[2] TODOROV Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, p. 73.
[3] *Raison publique,* n°13, octobre 2010 : http://www.raison-publique.fr/article368.html

> La littérature a ceci d'irremplaçable qu'elle contribue à l'éthique pratique par l'expérience provoquée chez le lecteur qui pénètre dans un monde nouveau, étranger, et part à la découverte de l'autre. Elle nous rend donc plus vaste[1].

Des textes pour penser

« Si le paysage peut susciter un tel intérêt de la part des sciences humaines, c'est qu'il ne donne pas seulement à voir mais aussi à penser[2]. » Michel Collot désigne précisément le paysage comme un espace perçu, lié à un point de vue, « une étendue de pays qui s'offre au regard[3]. » Dans la veine de la littérature voyageuse, les romans de Xavier-Laurent Petit apparaissent comme autant de paysages qui s'offrent à la lecture et conduisent à la réflexion.

De nombreux chercheurs attribuent à la littérature une dimension cognitive déterminante et soulignent la capacité de celle-ci à nous fournir des connaissances. Ainsi, l'écrivain écrirait pour « divertir ses lecteurs - soit, au sens propre de l'expression, pour les détourner un instant de la réalité du monde et de leurs préoccupations quotidiennes en les faisant entrer dans un monde fictif ou poétique[4]... » Dans sa capacité à reproduire la réalité, mais également dans cette possibilité qui lui est donnée de s'en écarter, le roman envisage, sur un mode imaginaire, l'expérience de la vie et du monde. Pour Jacques Boucheresse, « la littérature n'est-elle pas le moyen le plus approprié pour exprimer, sans les falsifier, l'indétermination et la complexité qui caractérisent la vie[5] » ?

Les fictions du corpus interpellent indiscutablement. La construction du barrage suppose une réelle transformation du paysage dans *L'attrape-rêves*. Parce qu'il renferme des interrogations environnementales et écologiques, le roman propose

---

[1] COMPAGNON Antoine, « Que peut la littérature ? », entretien avec Sophie Viguie Vinson réalisé le 16/7/2016, *in Sciences humaines* n°284, p. 18-21, 2016.
[2] COLLOT Michel, *La pensée-paysage*, Paris, Actes Sud, 2011, p. 17.
[3] *Ibid*.
[4] SABOT Philippe, « Que nous apprend la littérature ? » *in Le travail de la littérature, Usages du littéraire en philosophie, op. cit*., p. 139.
[5] BOUCHERESSE Jacques, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008, p. 54.

différents points de vue et l'auteur se garde bien de prendre parti. Le nouveau barrage, tout en redynamisant le secteur, entraîne malgré tout la destruction de la vallée et rompt un équilibre naturel remarquable. À chacun de réfléchir et de se forger une opinion :

> Et pour commencer, tout ce qu'on connaissait allait disparaître. Le village allait être englouti sous des milliers et des milliers de mètres cubes d'eau. La vallée et la forêt, la route, nos maisons, nos jardins le petit cimetière en contrebas… Tout allait être démoli submergé par l'eau du lac de retenue. On s'est tus, soudain pétrifiés, en essayant de mettre des images sur ce qu'on entendait[1].

Entre l'ingénieur et les habitants de la vallée, les échanges sont réguliers, nombreux, et parfois houleux. Xavier-Laurent Petit resitue d'ailleurs son récit dans l'actualité géographique : « L'idée du barrage remontait à près de dix ans. À l'époque, Loys était déjà en charge du projet mais entre-temps, il avait été amené à travailler en Chine, sur le chantier du barrage des Trois-Gorges[2]. »

Selon Paul Ricœur[3], la littérature est une véritable expérience de la pensée. Le philosophe développe dans ses travaux l'idée d'une métaphore vive qui fait du texte littéraire une expérience signifiante, authentique et singulière. Chaque récit renfermerait par conséquent une évidente fonction référentielle. La fiction offre ainsi la possibilité incroyable d'expérimenter de l'intérieur :

> La littérature et la philosophie sont toutes les deux des discours qui donnent sens et intelligibilité à notre existence. Elles naissent de l'étonnement devant le monde, expérience fondatrice dont l'enfance nous rappelle chaque jour la force, et cherchent toutes les deux à éclairer notre condition[4].

La lecture nécessite fortement la participation : une implication psycho-affective du lecteur qui conduit Edgar Morin à penser que la vie et la littérature entretiennent

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 142 et 143.
[2] *Ibid.*, p. 139.
[3] RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
[4] CHIROUTER Edwige, « À quoi pense la littérature de jeunesse ? Philosopher avec les enfants grâce à la lecture de récits », http://www.raison-publique.fr/article754.html

des rapports de très grande proximité. Selon lui, « vivre est une aventure[1] », et réciproquement, la littérature une école de la vie : « L'enseignement de la littérature est d'autant plus utile qu'il développe en même temps sensibilité et connaissance[2]. » La fiction démontre alors la subjectivité humaine et permet notamment d'affronter les problèmes fondamentaux de l'existence. Chaque roman apparaît donc comme un moyen de connaître, mais également de ressentir, de sympathiser et de se découvrir. En misant notamment sur la focalisation interne, Xavier-Laurent Petit délivre au lecteur une existence singulière qui interpelle et qui émeut. Le narrateur occupe une place essentielle dans la façon de transmettre le monde et l'autorité énonciative prend ainsi une couleur idéologique.

Les programmes de l'école insistent pareillement sur l'importance de la littérature pour la construction culturelle et personnelle du jeune. Certains ouvrages de Xavier-Laurent Petit ont d'ailleurs intégré les listes de références de l'Éducation Nationale[3]. Ses romans, en composant un espace de représentation, donnent à voir la géographie. Ils entretiennent l'illusion qui conduit le lecteur à se croire le témoin d'un monde dans toute sa variété. Cette illusion géographique fait du récit un espace véritablement réflexif et élargit considérablement l'horizon du lecteur. Quand celui-ci lit un roman, il « participe à l'humanité » pour reprendre l'expression d'Edgar Morin[4], et s'éveille à la compréhension d'autrui :

> C'est le message de la compréhension anthropologique qui porte en elle la conscience de la complexité humaine. Elle consiste à comprendre que les êtres humains sont des êtres instables chez lesquels il y a la possibilité du meilleur et du pire (certains peuvent avoir de meilleures possibilités que d'autres), qu'ils ont de

[1] MORIN Edgar, *Enseigner à vivre*, Paris, Actes Sud, 2014, p. 21.
[2] *Ibid.*, p. 15.
[3] Toutes les sélections sont consultables en suivant le lien ci-dessous :
http://eduscol.education.fr/cid105688/selection-2016-litterature-pour-les-collegiens.html
[4] À l'origine, le philosophe emploie cette expression pour la fiction cinématographique : les spectateurs sont alors capables de comprendre et d'aimer certains personnages, même peu recommandables. Dans tous les cas, ils ressentent de la compassion au-delà du côté négatif.

multiples personnalités potentielles et que tout dépend des événements, des accidents qui les affectent[1].

Selon Thomas Pavel, le roman réfléchit et l'intérêt de chaque ouvrage vient de ce qu'il propose sur l'organisation de l'humanité. L'œuvre littéraire interroge les rapports entre les hommes et réinvente une réalité finalement pour mieux la comprendre :

> Le roman est le premier du genre à s'interroger sur la genèse de l'individu et sur l'instauration de l'ordre commun. Il pose surtout, et avec une acuité inégalée, la question axiologique qui consiste à savoir si l'idéal moral fait partie de l'ordre du monde : car s'il en fait partie, comment se fait-il que le monde soit, au moins en apparence, si éloigné de lui, et s'il est étranger au monde, d'où vient que sa valeur normative s'impose avec une telle évidence à l'individu ? Dans le roman, genre qui considère l'homme par le biais de son adhésion à l'idéal, poser la question axiologique revient à se demander si, pour défendre l'idéal, l'homme doit résister au monde, s'y plonger pour y rétablir l'ordre moral ou enfin s'efforcer de remédier à sa propre fragilité, si, en d'autres termes, l'individu peut *habiter* le monde où il voit le jour[2].

Les romans du corpus ne se contentent donc pas de décrire la réalité, ils l'incarnent et donnent accès à une pensée qui se déploie tout au long de la lecture. Pour saisir et apprécier le sens d'un roman, il suffit de se laisser entraîner dans son univers et d'accéder à la pensée qui l'anime : l'être humain pris dans ses difficultés pour habiter le monde.

Clémentine Beauvais analyse d'ailleurs la littérature pour la jeunesse d'un point de vue sartrien à partir de la célèbre phrase « On n'écrit pas pour des esclaves[3]. » Malgré le paradoxe du récepteur, ce jeune lecteur implicite « considéré à la fois comme être-en-puissance et comme être temporairement dominé par l'adulte[4] », l'écrivain

---

[1] MORIN Edgar, *Enseigner à vivre*, *op. cit.*, p. 55.
[2] Pavel Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 46 et 47.
[3] SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* , Paris, Gallimard, 2010 (1948), p. 71.
[4] BEAUVAIS Clémentine, «"On n'écrit pas pour des esclaves" : Une lecture sartrienne du roman de jeunesse engagé », *in Idéologie(s) et roman pour la jeunesse au XXIème siècle*, Modernités n°38, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 279.

s'adresse bien à un lecteur en puissance, un futur adulte, qui s'engage sur le chemin réflexif en attendant de pouvoir s'affirmer. Qui plus est, Clémentine Beauvais réaffirme les liens entre le roman pour la jeunesse et la littérature engagée dans l'interpellation du lecteur juvénile.

> On y retrouve ses paramètres les plus importants : dévoilement de réalités sociopolitiques, portraits sans complaisance des rapports avec les autres, relation auteur-lecteur impliquant l'espoir d'un projet continué, responsabilisation du lecteur, et objectif assumé (par les éditeurs et/ou les auteurs) de s'engager[1].

Des textes engagés

Les romans du corpus pourraient par conséquent s'apparenter à des récits engagés. Dans son approche des romans pour adolescents, Joëlle Turin identifie plusieurs catégories dont notamment les textes engagés. Il est possible d'en retrouver quelques invariants dans le corpus romanesque de Xavier-Laurent Petit, tout particulièrement le thème porteur de la guerre qui diffuse « des valeurs humanistes de tolérance et de solidarité plutôt que des notions d'héroïsme[2] », ainsi qu'une douloureuse quête de soi tiraillée entre le passé et le présent :

> Un autre aspect de ces romans engagés s'inscrit dans un mouvement de pensée qui affirme le droit et le besoin qu'ont les enfants pour grandir de connaître le passé de leurs aînés. Un grand nombre de textes mettent en scène la découverte de secrets de famille, articulant ainsi la grande Histoire et l'histoire familiale, la mémoire familiale et la mémoire collective, et jouant sur le goût du mystère et de l'énigme, les ressorts les plus efficaces de la fiction[3].

Les fictions du corpus articulent ainsi habilement le présent et la mémoire collective à partir des lieux de mémoires et des traces psychologiques : guerre du Vietnam (*Piège dans les Rocheuses, Be safe*), camp de prisonniers sibérien (*Un monde sauvage*), minorités indiennes (*L'attrape-rêves, Itawapa*).

---

[1] *Ibid*., p. 282.
[2] TURIN Joëlle, « La littérature de jeunesse et les adolescents », op. cit., p. 47.
[3] *Ibid*.

La littérature pour la jeunesse, autrefois consciemment éducative, ne peut s'abstraire de ce décalage entre un auteur adulte et un récepteur juvénile. Est-il question de morale pour autant ?

Affirmer que la littérature entretient une certaine relation à la vérité et à la vie sous-tend l'hypothèse d'une « contribution originale, et pour une part irremplaçable, à la réflexion morale[1]. » Parce qu'ici, l'écrivain propose une connaissance expérimentale de la réalité géographique, il contribue assurément au développement de cette réflexion. Et même si elle le dépasse ou lui échappe, la dimension éthique accompagne silencieusement le travail du romancier, révélant parfois sa véritable ampleur et sa fonction d'apprentissage lors de la lecture :

> Le roman déploie ainsi les conditions d'une exploration éthique des ambiguïtés et des incertitudes propres à la vie humaine ; et à ce titre, il est appelé à jouer un rôle important dans nos vies ordinaires, non pas en nous livrant, à nous ses lecteurs, une morale toute faite (c'est bien ou c'est mal), mais en développant notre imagination morale et notre aptitude au raisonnement pratique, en nous ouvrant donc aux perspectives indicatives (et non prescriptives) d'un questionnement sur l'évaluation de notre propre vie : « comment pourrions-nous vivre ? », voire « comment vivre[2] ? »

Xavier-Laurent Petit reconnaît pourtant son intention de raconter avant tout une bonne histoire plutôt qu'un roman qui fera réfléchir le lecteur. De la même façon, il privilégie l'expression « parcours dramatique » à celle de « parcours initiatique » et n'apprécie guère l'appellation d'écrivain engagé :

> Je préfère le mot *concerné* qui signifie que l'on est entouré par des cercles. Il y a ceux qui écrivent beaucoup à partir d'eux-mêmes et ceux qui vont écrire à partir de ce qui les entoure, de ce qui les concerne. Je pense que je fais nettement partie des seconds[3].

---

[1] SABOT Philippe, « Que nous apprend la littérature ? » *in Le travail de la littérature, Usages du littéraire en philosophie, op. cit*., p. 146.
[2] *Ibid*., p. 147.
[3] *Mon écrivain préféré*, propos recueillis par Sylvie Dodeller, p. 47 et 48.

Mais au-delà du plaisir de l'histoire racontée, les romans du corpus peuvent largement contribuer à l'enrichissement intellectuel et moral du récepteur et interférer dans le rapport qu'a ce dernier au monde : découverte et exploration de nouveaux espaces, rencontre avec différents personnages et témoignages, expérimentation de scénarios singuliers. Ces mêmes ouvrages, sans visée éducative explicite, encouragent malgré tout la curiosité et la réflexion face à la complexité du monde. « Le lecteur garde le pouvoir, construit son point de vue[1]. »

Parfois, le changement de focalisation permet d'orienter sensiblement ce même point de vue. La première partie d'*Itawapa* est en cela particulièrement représentative puisque l'auteur place ainsi clairement la déforestation et le massacre des Indiens au centre de l'attention du lecteur :

> Les détonations s'espacèrent, les cris aussi. Le silence revint. L'Indien s'arrêta, la vue brouillée et les oreilles bourdonnantes. Il n'entendait que le souffle de la forêt. Comme si le vacarme des instants précédents n'avait jamais existé.
>
> Il continua d'avancer. Et aperçut soudain les mangeurs d'arbres à quelques pas de lui. Hébétés, leurs armes à la main, ils regardaient les corps tombés dans les herbes et couverts de sang[2].

Le jeune récepteur, de par son expérience littéraire, appréhende alors les notions de bien et de mal, puis se construit, au fil des différents récits, tout un système de valeurs et de jugements qui lui est propre :

> Mais, dans l'enceinte irréelle de la fiction, nous ne nous lassons pas d'explorer de nouvelles manières d'évaluer actions et personnages. Les expériences de pensée que nous conduisons dans le grand laboratoire de l'imaginaire sont aussi des explorations menées dans le royaume du bien et du mal[3].

Différents travaux philosophiques et psychologiques ont permis de cerner la relation entre la perception de valeurs et les émotions ressenties : ces dernières interviendraient dans la formation du système moral autant que la pensée rationnelle.

---

[1] VASSALLO Sylvie, « Les livres pour enfant ne sont pas des manuels de morale » *in Le Monde* du 14-02-2014
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit.*, p. 27.
[3] RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 194.

Christine Tappolet affirme d'ailleurs que nos émotions fournissent un accès cognitif fondamental aux valeurs :

> Les choses qui nous entourent, les événements, les personnes et leurs actions, entre autres, nous affectent de diverses manières. Ces entités nous embarrassent, nous dégoûtent, nous surprennent, nous indignent, nous attirent, nous choquent, nous font peur, nous attristent, nous réjouissent, nous déçoivent, nous ennuient, nous intéressent, nous plaisent ; elles provoquent en nous de l'admiration, de la fierté, de la jalousie, de la pitié, de la joie, de l'espoir, de la peine, de la gratitude, de la colère, de la rage, du mépris, de la haine, de l'amour, du désir, de l'envie, de la honte, du remords ou encore du regret. Ces différentes manières d'être affecté sont en général considérées comme des émotions[1].

Les émotions, occasionnées par ce qui nous entoure, joueraient par conséquent le même rôle à l'égard des valeurs que nos sens dans la perception du monde. Les émotions remplissent ainsi une fonction essentielle dans la perception des valeurs, y compris semble-t-il dans les situations de fiction : « le fait de ressentir une émotion par rapport à une situation fictive suggère que si la situation avait été réelle, une émotion du même type aurait été éprouvée[2]. » Par la pratique des textes, le lecteur accède donc à différentes émotions qui lui permettront alors d'avoir conscience de certaines valeurs.

> L'expérience littéraire, processus créatif activant l'imagination et la perception émotionnelle, permettrait alors à l'enfant d'explorer l'espace moral sans pourtant lui présenter des réponses normatives préfabriquées. Autrement dit, la lecture développe et affine la perception émotionnelle, donc axiologique, de l'enfant : ce faisant, elle intègre, enrichit et nourrit le rapport de celui-ci avec la réalité extérieure[3].

Dans son exigence de dire le monde, l'écrivain participe à la construction d'un répertoire sensible chez le jeune lecteur. À l'exploration géographique s'ajouterait par

---

[1] TAPPOLET Christine, *Émotions et valeurs*, Paris, PUF, 2000, p. 127.
[2] *Ibid*., p. 177.
[3] POZZI Giulia, « De l'expérience narratrice à l'expérience morale : quel rôle pour la littérature pour la jeunesse ? », http://www.raison-publique.fr/article371.html

conséquent celle d'un espace moral. Les fictions voyageuses de Xavier-Laurent Petit offrent ainsi aux lecteurs une sensibilisation morale, une forme d'éducation non pas « par l'intermédiaire de préceptes éthiques abstraits, mais par le spectacle des aspects tangibles du bien et du mal qui prennent alors pour lui toute leur signification[1]. »

Les romans du corpus portent des enjeux moraux difficiles à présenter autrement : le sens du respect, de la famille, de l'amitié. Dans la totalité des œuvres de l'écrivain, les héros incarnent des valeurs très positives et le récepteur juvénile, en s'identifiant, les prend à son compte. Les valeurs familiales et les qualités humaines sont mises à l'honneur : affection, solidarité, courage et fidélité apparaissent au cœur des textes. La justice et le droit des enfants sont plusieurs fois traités. La liberté et l'esprit critique sont des valeurs également présentes dans plusieurs ouvrages.

Ces romans sont par conséquent constamment traversés par la question des valeurs. Celles-ci imprègnent chaque récit et participent activement à la construction identitaire. « La notion de valeur procède de l'idée qu'il existe une hiérarchie entre les êtres, les choses, les actions, de l'idée que certains comportements valent mieux que d'autres[2]. » L'opposition entre le Maestro et le Président Alfredo Ayanas, par exemple, a ceci d'intéressant qu'elle engage certains enjeux moraux explicites qui font sans aucun doute réfléchir le lecteur. Le chef d'orchestre et le dictateur ont tout en commun, et pourtant leurs chemins prennent finalement deux directions totalement opposées puisque l'un devient un artiste au grand cœur et l'autre un despote ignoble et cruel :

> - Je connais le président, Saturnino, c'est vrai. C'est un ami d'enfance, peut-être le plus ancien de mes amis. Nous habitions côte à côte, dans la même rue, et chaque jour, nous allions à l'école ensemble. Nous nous sommes suivis au collège, et puis au lycée. Nous avons été amoureux de la même fille. C'est tellement loin, tout ça… Qui accepterait encore d'être son mai ?
>
> - Mais vous avez quand même dîné avec lui.
>
> - Voilà plus de dix ans que je n'ai pas mis les pieds dans ce pays, Saturnino. Pendant dix ans, j'ai donné des concerts dans le monde entier, sauf ici. J'avais trop

[1] BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 18.
[2] DEVRIESERE Viviane, *Littérature de jeunesse et stéréotypes d'Européens*, Paris, L'Harmattan, p. 29.

> honte de ce qui s'y passait. Trop honte de ce qu'Alfredo faisait. Je suis revenu finalement sans trop savoir pourquoi. Je crois que je ne supportais plus de vivre si loin. Il fallait que je fasse quelque chose. Dès qu'Alfredo a appris mon retour, il a tenu à m'inviter. Il m'a sorti de grandes phrases creuses… Jamais je n'ai assisté à un dîner aussi triste. Un vieux musicien exilé face à un vieux président corrompu. On n'avait rien à se dire[1].

Selon Vincent Jouve, le texte littéraire renferme effectivement toujours des valeurs. Certaines semblent inhérentes à l'œuvre, ce qu'il appelle alors « l'effet-idéologie[2] » et d'autres sont revendiquées ouvertement, c'est « l'effet-valeur[3]. » Le discours du personnage, son comportement et ses pensées orientent indiscutablement un point de vue sur le monde :

> Revendiquée ou non dans l'œuvre, la notion de valeur fait de la littérature une grille, un prisme à travers lequel est lu le monde. Elle peut à ce titre participer à la création de l'identité d'un individu et d'une nation[4].

La vision du monde que nous offrent les romans du corpus se fait l'écho des problématiques actuelles, sociales et politiques. Xavier-Laurent Petit, par la géographie de ses textes, tisse habilement un lien privilégié entre l'individu et le monde, et fait de chacun de ses romans un lieu essentiel de relation à l'Autre : un voyage dans les textes pas si éloigné des voyages réels.

Pour une géographie littéraire ?

L'importance de l'espace est telle chez Xavier-Laurent Petit qu'il paraît tout naturel d'interroger les liens unissant la géographie et la littérature à l'aune des romans du corpus. Reprenant à notre propre compte le titre de l'un des ouvrages de Michel

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Maestro, op. cit.*, p. 100 et 101.
[2] JOUVE Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 10.
[3] *Ibid*.
[4] DEVRIESERE Viviane, *Littérature de jeunesse et stéréotypes d'Européens*, *op. cit*. p. 30.

Collot, « *Pour une géographie littéraire*[1] », nous pouvons à présent étendre notre réflexion selon laquelle la géographie, qui n'est plus seulement physique ou humaine, mais culturelle, investit la production romanesque de l'auteur. Les travaux portant sur le rôle de l'espace dans la fiction se multiplient et de nombreux chercheurs se consacrent au paysage littéraire, faisant naître chez Michel Collot l'expression de « tournant spatial[2] » :

> On assiste donc à une convergence remarquable entre les deux disciplines, les géographes trouvant dans la littérature la meilleure expression de la relation concrète, affective et symbolique qui unit l'homme aux lieux, et les littéraires se montrant de leur côté de plus en plus attentifs à l'espace où se déploie l'écriture[3].

La rencontre d'une science (la géographie) et d'un art (la littérature) fait se confronter deux langages qui alimentent efficacement les fictions voyageuses de l'écrivain. La question de la place du sujet dans le monde apparaît clairement comme une des préoccupations majeures du corpus.

L'approche géographique

La géographie tient une large place dans l'œuvre de Xavier-Laurent Petit qui plonge ses personnages romanesques dans une territorialité spécifique. Parce qu'il ancre précisément ses fictions dans un cadre géographique référentiel, l'auteur se sert de l'espace comme un puissant atout romanesque. Issus d'un ailleurs plus ou moins lointain, les lieux participent alors à un ensemble identifiable et localisable. Repérer les référents géographiques permet de cerner aisément cette première approche de l'œuvre de l'écrivain. Pour chaque récit, les données géographiques alimentent les lieux évoqués dans la diégèse.

Les éléments naturels qui composent les paysages témoignent dans un premier temps d'une véritable géographie physique, comme une écriture de la terre qui

[1] COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*
[2] *Ibid.*, p. 15.
[3] *Ibid.*, p. 10.

s'appuierait sur une dimension référentielle issue de notes et de recherches. La thématique spatiale affiche par conséquent de véritables savoirs géographiques en décrivant précisément la topographie : végétation, topologie, géologie, habitat, rien n'est oublié. Les espaces naturels sont par conséquent adaptés à la représentation du territoire. Ainsi, les différentes forêts convoquées se font face à la lecture du corpus : la taïga[1] et la forêt amazonienne[2] appellent chacune un univers éloigné. Il en va de même pour les déserts, qui affichent également leurs particularités, entre le désert caillouteux mexicain[3] et les dunes du désert algérien[4].

Parce que l'écrivain ancre ses fictions dans un territoire situé, les lieux romanesques annoncent alors une spécificité géographique au service du récit. L'espace se nourrit de la géographie physique, mais également humaine, avec des personnages qui s'inscrivent au sein d'une topographie précise et parfaitement plausible. Les cheveux plats et noirs[5], les peaux mates[6] et les sourires chinois[7] illustrent à leur façon ces espaces habités. Les allusions historiques, dispersées au fil des récits, sont autant de témoignages géographiques qui dessinent çà et là quelques lieux de mémoire. La description d'un ancien camp de travail fait ainsi écho à une page sombre de l'histoire soviétique et participe pleinement à la mise en espace de l'intrigue :

> J'ai regardé les vestiges des baraquements du camp de prisonniers. Des planches aux trois quarts pourries dépassaient entre les sapins qui avaient repoussé. Sur certaines d'entre elles, on distinguait encore des noms gravés dans le bois, illisibles pour la plupart. Maman disait qu'il s'agissait de tombes. Il y en avait des dizaines. Où qu'on porte les yeux, on les apercevait, dissimulées par les herbes, surgissant entre les racines, à demi rongées par les mousses et les champignons[8]…

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage, op. cit*.
[2] *Id*., *Itawapa, op. cit*.
[3] *Id*., *Les yeux de Rose Andersen, op. cit*.
[4] *Id*., *L'oasis, op. cit*.
[5] *Id*., *Les yeux de Rose Andersen, op. cit*., p. 15.
[6] *Id*., *Itawapa, op. cit*., p. 45.
[7] *Id*., *Maestro, op. cit*., p. 60.
[8] *Id*., *Un monde sauvage, op. cit*., p. 73 et 74.

L'auteur se réfère à la connaissance directe qu'il a pu prendre des lieux et l'influence de ces derniers sur la diégèse est indéniable. Les textes du corpus font ainsi référence à des espaces variés qui situent chaque récit, mais qui en accompagnent également la trame narrative. Les structures spatiales correspondent en effet à l'organisation narrative : le roman est ainsi un parcours, une traversée et souvent la transition d'un lieu à un autre. Le lecteur passe alors, avec le personnage, d'un lieu clos et délimité à un horizon ouvert et illimité. Les descriptions entretiennent les différents paysages, quand la narration suit les multiples trajets effectués par les héros juvéniles : lieux familiers, lieux de passage, lieux d'accueil.

L'approche géographique révèle sans aucun doute cet intérêt pour l'acte et le processus d'écriture de la terre : laisser ses empreintes sur la neige ou sur la page permet alors de s'approprier doublement le monde. L'invitation au franchissement est lancée, entre l'espace clos familier et l'ouverture de la route, dévoilant quelques géographies intérieures de l'écrivain. Au seuil du livre, Xavier-Laurent Petit se joue déjà de la frontière entre fiction et réalité. La lecture des avant-textes s'avère ainsi d'une grande richesse pour tenter de mieux cerner les sources de cette écriture voyageuse. L'auteur dédicace ainsi un de ses romans à des compagnons voyageurs : « À Alain et Christine, en souvenir de notre surprenante rencontre à Meeteetse[1]. »

L'écriture romanesque des lieux ne cesse donc d'interroger le rapport de l'homme à l'espace et à la géographie. L'écrivain utilise les déplacements de ses personnages pour rendre compte de la topographie et chaque récit s'organise tout naturellement autour d'un lieu central à partir duquel l'espace va être parcouru et investi d'un sens particulier : des lieux affectifs de l'enfance aux territoires sauvages et illimités. La description spatiale, par le biais de l'errance du héros juvénile, rappelle très souvent la technique cinématographique du *travelling* où la caméra suit les déplacements du personnage. L'espace géographique organise ainsi la lecture du roman, il en est l'élément fondateur.

[1] *Id., Piège dans les Rocheuses, op. cit.*

Création et mouvement sont donc intimement liés. La carte, première façon de percevoir le monde et de le représenter, se manifeste comme un réflexe possessif, à la fois du registre de l'art et de l'écriture. Avec l'ancrage spatial s'ajoute cette fois la volonté de « s'encrer » dans la représentation géographique du lieu. Les personnages du corpus s'aident en effet des cartes et se réfèrent immanquablement à ces représentations du monde. Vitalia, à la recherche de sa mère, interroge régulièrement le parcours qu'elle devra par la suite emprunter :

> Sur la carte que j'avais punaisée au mur de ma chambre, je pouvais suivre du bout du doigt le tracé du fleuve jusqu'à l'endroit où il se jetait dans le rio de Baixo. Je remontais ensuite vers l'ouest à travers un inextricable labyrinthe de rivières et d'affluents mais je finissais toujours par arriver là où vivait maman. À Itawapa. Au bout du monde.
>
> Sur le papier, rien n'était plus simple, c'était comme un fil qu'il suffisait de suivre. Mais dans la réalité, entre les crues, les pluies diluviennes et le reste, personne ne s'y serait risqué[1].

Outils d'orientation et de mesures, il apparaît que les cartes accompagnent parfaitement la progression géographique :

> Le premier usage de la carte est de dresser une image organisée du monde, d'en permettre la connaissance. Outil de savoir hybride entre image et langage, mimétisme et codification, elle permet et impose un certain rapport au monde, tente de le contenir tout en donnant à voir ce qui la déborde[2].

Symbole de ce motif du voyage dont l'écrivain semble faire la dynamique essentielle de son œuvre, la carte mène d'un lieu à un autre, soulignant cette utilisation toute particulière que l'auteur fait de la géographie.

Tout est finalement géographie chez Xavier-Laurent Petit, y compris le vocabulaire spatial que l'on retrouve dans les métaphores, preuve que son écriture, la langue elle-même, s'inspire largement de la thématique géographique : un plongeon

---

[1] *Id., Itawapa, op. cit.*, p. 37.

[2] BROQUA Vincent, « Rotting mas and forgottent things : ce que les mots désignent dans *La route* de Cormac MacCarthy », *in La géographie dans le monde anglophone, espace et identité*, Paris, Michel Houdiard, 2010, p. 218.

dans le vacarme « comme on saute dans une rivière glacée[1] », le rire qui « dévale comme l'eau à la saison des pluies[2] », Oskar et Marka, « à la fois euphoriques et exténués, comme des voyageurs qui touchent enfin terre après un interminable voyage dans des territoires inexplorés[3]. »

Il est sans doute intéressant de se rappeler ici, qu'au sens étymologique du terme, métaphore signifie transport. Ce trope majeur constitue ainsi « une source importante de créativité pour la pensée géographique[4]. »

L'approche littéraire

La représentation du lieu par le texte modifie sensiblement le rapport à l'espace : en le reconfigurant, l'auteur le charge d'une forme et d'un sens spécifiques. L'espace se pare de valeurs esthétiques et idéologiques qui font que la signification l'emporte souvent sur la référence. Le cadre géographique, non seulement influence la diégèse, mais revêt alors une forte subjectivité. La représentation littéraire des lieux les transforme en une image, c'est-à-dire un paysage. À la fois perçu, vécu et imaginé, l'espace devient un paysage regardé, respiré et écouté. Un espace cette fois que le personnage parcourt, habite ou contemple.

Il ne s'agit plus ici d'aborder une géographie référentielle, un pays qui servirait de décor au récit, mais plutôt l'image de ce pays, le paysage donc. Xavier-Laurent Petit met régulièrement l'accent sur le sensible, la perception et le point de vue. La dimension poétique, particulièrement présente, nourrit un imaginaire géographique à mi-chemin entre l'expérience et l'écriture, le réel et le fictif, l'extérieur et l'intérieur. Cette subjectivité caractérise les images du monde produites par l'écriture de l'auteur, la géographie littéraire serait donc toujours plus ou moins imaginaire. L'espace fictionnel que la littérature invente est bien un espace de langage. L'illusion géographique naît alors de l'ancrage de la fiction dans le réel, dans la capacité de la

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'atttrape-rêves, op. cit.*, p. 85.
[2] *Id.*, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 99.
[3] *Id.*, *Be safe, op. cit.*, p. 134.
[4] BROSSEAU Marc, *Des romans géographes, op. cit.*, p. 83.

réécriture à exprimer une réalité géographique, voire surtout l'univers imaginaire du lecteur :

> Ce mélange, apparemment contradictoire, de précision et d'ambiguïté est essentiel à l'invention d'une terre d'accueil propice à l'imagination. Les détails viennent garantir l'existence du pays imaginaire et la véracité du récit, l'ambiguïté permet à l'auditeur ou au lecteur de s'y projeter individuellement à partir de tel ou tel point d'accroche offert par le récit et d'y trouver une place singulière qui entre en résonance avec son pays intérieur[1].

La reconfiguration des lieux permet donc au lecteur de trouver sa place. L'espace littéraire, chez Xavier-Laurent Petit, semble ainsi parfaitement articulé entre référence et fiction. Son écriture, qui prend appui sur une expérience sensible du monde, engage la création d'un espace commun à l'auteur et au lecteur : « Un monde possible se superpose abondamment au monde réel de l'encyclopédie du lecteur[2]. » L'écrivain ne décrit pas le monde, il l'explore et le partage. Le regard du lecteur-voyageur entre alors en authentique posture d'interprétation du monde extérieur.

Nous pensons véritablement que la configuration des éléments du paysage est inséparable des figures poétiques. « C'est cette interaction entre le réel et sa représentation littéraire qui rend nécessaire et fructueux le dialogue entre géographie et littérature[3]. »

L'expérience littéraire développe ici une vision du monde : elle donne à voir et déplace le regard au-delà de l'horizon du lecteur. Le travail de la littérature consiste ainsi à offrir alors du paysage et de la « pensée en acte[4] » où les parcours spatial et narratif vont de pair et créent un parcours de lecture. S'intéresser à l'écriture romanesque de l'espace, à la manière de penser et d'écrire les lieux, mais également à

---

[1] BAYARD Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?, op. cit.*, p. 111.
[2] ECO Umberto, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 171.
[3] COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 89.
[4] MACHEREY Pierre, « Littérature et/ou Philosophie », *in Le travail de la littérature, Usages du littéraire en philosophie,* Rennes, PUR, 2012, p. 35.

l'inscription de la diégèse dans une géographie du quotidien, permet de poser d'emblée une manière originale de saisir le monde :

> Géographie, art et littérature, une rencontre attendue, un même amour des signes, une même passion pour l'inscription du paysage : sur la matière de la page. […] la géographie inscrit en son étymologie même le tracé, le traçage, l'encrage sur le papier des signes qui constitue une représentation de la terre, soit presque les cartes come une fiction, la fiction vraie qui consiste à ne jamais pouvoir faire coïncider la chose et sa représentation et à tenter, pourtant, de braver cette impossibilité par l'encrage des mots sur la page[1].

Ainsi s'explique la familiarité qui existe entre la philosophie et la littérature. Les romans du corpus produisent et provoquent de la pensée, en proposant une expérience de voyage singulière. La littérature constitue par conséquent un accès possible au monde, portée par une conscience agissante, alors que l'attention de l'écrivain se dirige conjointement vers le cœur et l'esprit des personnages. La vraisemblance spatiale s'accompagne alors d'une immersion sensorielle et affective dans l'univers du jeune héros.

L'expérimentation romanesque consiste en une manipulation fictionnelle de personnages et de paysages fictifs, une sorte de laboratoire spéculatif qui ferait envisager la littérature du point de vue de sa portée pratique ou éthique. Véritable chantier de l'imagination et de la sensibilité, l'œuvre de Xavier-Laurent Petit propose un regard sur le monde en écho à sa propre vie :

> Pour Bouveresse, la vérité du roman tient donc en définitive à cet esprit éthique qui l'anime et qui met en contact le lecteur avec sa propre expérience de la vie. […] Pour être vraie et recevoir une valeur proprement éthique, l'œuvre littéraire n'a donc pas à coller à la réalité, pas plus qu'elle n'a à imposer au lecteur un jugement moral déterminé sur ce qu'elle raconte ou met en scène. […] La littérature et la vie se trouvent en quelque sorte placées en miroir l'une de l'autre, l'écrivain étant en

[1] BROQUA Vincent, « Tracés en vie, pour une géographie amoureuse. Parcours en littérature et en art », *in La géographie dans le monde anglophone, espace et identité*, *op. cit*., p. 120.

charge d'assurer, par les moyens propres de la fiction et de la narration, leur communication et leur échange à travers l'expérience imaginative de la lecture[1].

En conclusion de cette deuxième partie, nous pouvons affirmer que la géographie revisitée par l'imaginaire auctorial est particulièrement saillante du fait de son évolution tout au long du cadre fictionnel.

Chez Xavier-Laurent Petit, l'espace, élément fondateur de la diégèse, se caractérise bien au-delà des référents géographiques qui ancrent chaque fiction en territoire étranger. L'écrivain, en racontant des histoires, habite les espaces et se réfère à la spatialité de l'expérience humaine. Les lieux romanesques rendent ainsi compte d'une identité et d'un cheminement. Le paysage de l'enfance se définirait donc par des lieux familiers et accessibles dans un premier temps. Le parcours du personnage, en s'inscrivant dans des espaces symboliques puis de plus en plus vastes, traduit parfaitement la quête identitaire de l'aventure adolescente. Ainsi, les fictions voyageuses du corpus, à la fois proches et dépaysantes, investissent le territoire juvénile tout en ouvrant l'horizon du lecteur sur l'ailleurs.

L'écrivain ne cesse d'accorder à l'espace et aux lieux une place essentielle et croissante. La question de ces lieux traverse tout le corpus et leur configuration s'énonce alors essentiellement en termes de circulation. C'est le mouvement, particulièrement présent au sein des romans de l'auteur, qui fait de l'espace des territoires vécus et explorés, et qui traduit l'appel du dehors et du grandir. Étonnant paradoxe de cette écriture voyageuse qui enferme dans un livre pour ouvrir le monde au lecteur.

---

[1] SABOT Philippe, « Que nous apprend la littérature ? » *in Le travail de la littérature, Usages du littéraire en philosophie, op. cit.*, p. 148.

Le texte littéraire s'avère un médiateur éminemment efficace dans la rencontre et la découverte de l'Autre. La situation de dépaysement remet assurément en question le regard préconstruit, s'il existe, puis tente d'élaborer une nouvelle connaissance. Parce qu'ils s'adressent aux lecteurs adolescents, Xavier-Laurent Petit inscrit la jeunesse au cœur de ses fictions : personnages en formation, en quête d'identité, et qui vivent une expérience fondatrice portée par la géographie.

Ainsi, les représentations véhiculées par le corpus offrent un double regard : elles racontent l'Autre, différent dans un espace éloigné, et permettent dans le même temps aux lecteurs de l'accompagner dans cette mobilité, cette aventure. Miroirs d'une géographie reconfigurée par l'auteur, ces romans sont indiscutablement porteurs d'une quête inscrite dans une progression spatiale. Le thème de l'identité parcourt toute l'œuvre de Xavier-Laurent Petit. Cette prise de conscience de soi, ce questionnement, invitent tout naturellement le lecteur à se concevoir par rapport à autrui. La conception de l'identité, comme parcours, passage et point de rencontre, s'inscrit pleinement dans une topographie romanesque souvent symbolique mais surtout essentielle à la fiction.

S'intéresser à la posture lecturale semble alors incontournable : il s'agit de prendre en compte la subjectivité et le rapport au monde du lecteur juvénile, mais également de l'accompagner dans la découverte d'un espace étranger. L'écriture sensible de l'auteur fait vibrer une appréciation singulière des lieux et renvoie une certaine image du monde : des paysages observés, arpentés, explorés, imaginés, voire fantasmés, et reconfigurés par la littérature : « La littérature ne reproduit pas le monde tel qu'il est, elle produit des versions du monde[1]. »

D'importants échanges entre géographes et littéraires ont pris pour thème le rôle joué par la littérature dans la compréhension de l'espace, et tout particulièrement la façon dont l'homme habite le monde. Les romans de Xavier-Laurent Petit donnent

[1] *Ibid.*, p. 194.

à lire un parcours de vie à travers la géographie terrestre et par l'intermédiaire du langage. Dans cette géographie littéraire, l'écrivain articule ainsi l'espace perçu, vécu et représenté. Il met en évidence des paysages, et un regard géographique qui invite fortement à l'approche géopoétique.

Partie III

L'expérience du monde, une géographie de l'être

> La géopoétique est une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé.
>
> **Kenneth White**
> *(site www.kennethwhite.org).*

Dans la lignée du récit de voyage qui possède depuis longtemps des liens étroits avec nombre de disciplines, le projet géopoétique fait explicitement appel à l'espace et se manifeste par une sensation de participation à la vie de la Terre. Traversée à la fois géographique et intellectuelle, ce courant de pensée pluridisciplinaire se propose d'explorer une autre manière d'être au monde, de l'habiter, et revisite ouvertement l'expérience du lieu.

La perspective géopoétique s'impose ainsi à notre approche des textes de Xavier-Laurent Petit en les inscrivant à la croisée de différentes disciplines et en analysant pour chacun d'eux l'expérience de la Terre proposée. L'écrivain, qui privilégie incontestablement un abord sensible, s'accommode de ces retrouvailles entre le corps et l'esprit et n'en finit pas de traduire ce dynamisme évident entre le dedans et le dehors. Il y a chez l'auteur une réelle continuité entre les espaces extérieur et intérieur, un rapprochement et un enracinement sensitif. Chaque roman du corpus apparaît par conséquent comme un périple géographique accompagné d'une pensée et d'une présence corporelle. L'expérience du monde, fondatrice, nourrit ce regard singulier sur l'espace qui nous entoure. L'espace du dehors, tel qu'il est appréhendé par l'auteur, retient l'attention car il permet assurément de dépasser les perspectives littéraires et géographiques pour atteindre un terrain de rencontre entre la science, les lettres et les arts. La dimension géographique, si importante, suggère en effet des manières singulières d'habiter le monde : chaque parcours lie le jeune lecteur à la Terre et lui procure de nouvelles découvertes.

Afin d'évoquer l'écriture géopoétique de l'écrivain, il convient de revenir sur les grands principes de cette dynamique fondamentale de la pensée édifiée par Kenneth White. Les textes de Xavier-Laurent Petit peuvent-ils se dévoiler dans ce rapport au monde où la langue, la culture, les paysages et le corps jouent un rôle déterminant ? C'est bien parce que la figure du dehors domine au fil des romans que nous souhaitons à présent ancrer notre réflexion dans une telle perspective géopoétique.

Interroger le processus d'écriture et la personnalité de l'auteur s'impose ensuite dans cette réflexion centrée sur la question de la représentation géographique. Les territoires dans lesquels se déroulent les aventures juvéniles s'érigent comme autant de paysages mettant en scène la fiction. L'organisation des romans de Xavier-Laurent Petit repose en effet sur un environnement situé et une appropriation de l'espace par les sens et par le mouvement. La toponymie, particulièrement riche bien que fictionnelle, renvoie à la réalité du monde et aux différents enjeux liés à la mobilité des hommes sur la surface de la Terre. Les œuvres du corpus interrogent par conséquent pleinement cette interface entre le texte et le monde. Parce que les territoires de la fiction sont ici envisagés comme des milieux qui rendent palpable une certaine conscience exotique, il importe de questionner la posture créatrice. Il s'agit dans un premier temps d'identifier comment l'auteur explore sa propre conscience du monde, de cerner les pas de l'écrivain sur les traces d'un autre, ou à la découverte de ses espaces de prédilection.

Le texte littéraire suggère ainsi tout naturellement au lecteur son appartenance au monde. De fait, il conviendra de revenir également sur la posture ouverte du récepteur : déporté sans cesse vers un ailleurs où la pensée chemine, sensible aux différents savoirs géographiques, aux tensions et aux variantes d'écriture. Puisque chacun possède une perception de l'espace spécifique qui découle de ses propres expériences, une préfiguration mentale existe avant toute lecture ou écriture. Toute perspective de lecture semble par conséquent à son tour liée à un ancrage géographique. À l'image de l'écrivain, chaque lecteur est habité par des paysages. Pour ces deux-là, la préfiguration de l'espace existe, bien avant le récit. Et si le processus d'écriture configure l'espace parcouru par les personnages, il semblerait qu'une reconfiguration spatiale inévitable s'opère au cours du processus de lecture. Au final, que l'on s'intéresse à l'amont ou à l'aval du récit, il s'agit dans les deux éventualités de questionner la sensation que chacun a d'être au monde.

« La relation entre le texte littéraire et le monde est un vaste domaine de réflexion où la critique littéraire rencontre la philosophie[1]. » Les fictions de notre corpus, par les descriptions de l'espace qu'elles proposent, donnent forme au monde qu'elles représentent. Bien au-delà des choix lexicaux, c'est en appréhendant les paysages de sa fiction que l'écrivain, puis le lecteur, se mettent en étroite relation avec le dehors.

Parce qu'il propose un parcours qui s'aventure au cœur d'un espace singulier, à la fois géographique, intime et linguistique, Xavier-Laurent Petit invite à une lecture géopoétique : l'auteur utilise la langue pour faire découvrir ses territoires à de jeunes récepteurs. Il suffirait donc à chacun d'épouser la posture de l'explorateur : le paysage des romans s'interprète alors comme une ouverture au monde.

1 - Une approche géopoétique des textes

Kenneth White fonde le concept de géopoétique à la fin des années 70, souhaitant rétablir le lien essentiel entre l'homme et la Terre au centre d'une réflexion qui n'en finit pas de se développer. Il s'agit bien d'une pratique géo-centrée, un champ de recherche en constante évolution, qui explore conjointement le monde extérieur et le monde des idées : « La géopoétique se propose d'explorer une autre manière d'être dans le monde, un autre être-au-monde plus dynamique et plus ouvert[2]. » Pour illustrer le projet géopoétique, nous pénétrerons dans ce courant de pensée pluridisciplinaire et en préciserons les particularités. Les grandes lignes de ce projet culturel audacieux résonnent assurément à la lecture des romans de Xavier-Laurent

[1] LEVY Clément, *Territoires postmodernes, Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, PUR, 2014, p. 153.
[2] DUCLOS Michèle, « Kenneth White, un écossais extravagant. Essai d'une généalogie de la géopoétique », *in Horizons de Kenneth White, Littérature, pensée, géopoétique*, Colloque de Bordeaux, Paris, Isolato, 2008, p. 18.

Petit. Au sein même du corpus, les lieux de pensée et d'écriture apparaissent alors comme une invitation à découvrir un grand paysage qui raconterait la plénitude du monde.

L'écrivain poète et essayiste d'origine écossaise qui a créé ce néologisme est le principal théoricien du mouvement. En 1989, il fonde l'Institut international de géopoétique, puis propose rapidement un développement en archipel : c'est en effet sous cette appellation que sont désignés les différents centres du réseau[1]. Le sens géographique de ce terme intéresse tout particulièrement Kenneth White qui y associe un mode de pensée éclaté et ouvert, une expansion et une complexification du système. Selon lui, la métamorphose se construit dans l'unité :

> Celle-ci ne peut venir que d'un rapport dynamique entre les divers groupes, centres, ateliers et l'Institut, chaque membre d'un groupe étant conscient d'une appartenance plus large, sans jamais perdre de vue tout le contenu latent et tout le rayonnement possible de l'idée géopoétique[2].

La géopoétique de Kenneth White s'avère donc très large ; elle dépasse de loin le champ de la poésie et de la littérature en visant la création d'un nouvel espace culturel. Ainsi, la culture « a pour base le rapport entre l'esprit humain et la terre, elle en constitue le développement sur les plans intellectuel, sensible et expressif[3] » :

> Avec le projet géopoétique, il ne s'agit ni d'une « variété » culturelle de plus, ni d'une école littéraire, ni de la poésie considérée comme un art intime. Il s'agit d'un mouvement majeur qui concerne les fondements mêmes de l'existence de l'homme sur la terre[4].

---

[1] L'Institut a décentralisé, « archipélisé », pour reprendre l'expression de Kenneth White, son mouvement géopoétique en ateliers régionaux, voire nationaux, autonomes dans leur collaboration, mais néanmoins fidèles aux lignes de force annoncées par le poète dans son Texte inaugural.

[2] Précisions et perspectives. Lettre ouverte de Kenneth White (consultée le 11 novembre 2017) : http://institut-geopoetique.org/fr/nouveautes?id=146:precisions-et-perspectives-lettre-ouverte-de-kenneth-white&catid=2

[3] Définition reprise parmi les textes de référence figurant sur le site *Archipel* de l'Institut international de géopoétique (www.geopoetique.net).

[4] WHITE Kenneth, extrait du *Texte inaugural* (page consultée le 11 novembre 2017) : http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/texte_inaugural/index.html

1-a- Histoire de la géopoétique

Le projet géopoétique porté par l'écrivain et penseur Kenneth White repose sur le constat de médiocratie[1]. Avec ce néologisme puissant, l'auteur critique l'état de culture actuel et souligne cette médiocrité qui règne sur l'Occident depuis la seconde moitié du XXème siècle. La parole whitienne dénonce une pensée et un art de la métaphysique dualiste qui a, selon lui, constitué « l'autoroute de l'Occident », synonyme de progrès mais également d'une course folle à laquelle se livre le monde occidental moderne : « nous sommes arrivés au bout de l'autoroute, du chemin du faire de l'Occident[2]. »

Face à l'impasse de la modernité dans un monde en crise, l'œuvre du franco-écossais Kenneth White se propose d'ouvrir un autre espace et de donner du sens au séjour de l'homme sur la Terre. Essais, récits de voyage, poèmes, la production s'accompagne d'un bilinguisme (l'œuvre est écrite en français et en anglais), d'une insatiable curiosité et d'une ouverture sur le collectif.

Kenneth White

L'écrivain naît en Écosse, plus précisément à Glasgow, le 28 avril 1936. Trois ans plus tard, la famille s'installe au sud-ouest de cette ville de la révolution industrielle, dans un village côtier. L'enfance de Kenneth White reste modeste mais épanouie dans un décor naturel approprié à l'essor de l'énergie créatrice qui sera la sienne : dans ses écrits, l'Écosse du poète apparaît centrée sur la géographie et le sens de l'espace vécu. Dans ce village maritime, au cœur d'un espace naturel signifiant et inspirant, une logique géographique et existentielle se dessine alors.

---

[1] Lire à ce sujet l'article de Kenneth White intitulé « Face à la médiocratie » écrit le 8 avril 2011 à *La Revue des ressources*. Disponible en ligne : http://www.larevuedesressources.org/face-a-la-mediocratie,1940.html et consulté le 12 novembre 2017.

[2] WHITE Kenneth, *Le Plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 21.

Paysages fondateurs

La topographie whitienne prend forme à partir d'éléments naturels récurrents et de quelques traits évocateurs constitutifs de ce paysage premier baigné par le silence et la solitude. L'océan, vécu depuis l'enfance, est une présence persistante, associée à la thématique de l'insularité comme lieu d'isolement. La montagne et la roche répondent à la mer et au rivage, le tout baigné de lumière, trait majeur du paysage océanique. Les paysages de l'enfance sont bien sûr animés par toutes sortes d'animaux, et tout particulièrement les oiseaux.

L'Écosse étant le plus septentrional des pays celtes, le Nord convoque tout un ensemble d'images chez l'écrivain : le froid, l'espace vaste et silencieux, l'aurore et la clarté solaire. Le Nord sauvage et barbare, tel le monde blanc de la culture celte, invite à pénétrer un espace premier. Mais le Nord est aussi une direction, un cheminement et au-delà de la contemplation hivernale, ce concept témoigne déjà d'un premier itinéraire intellectuel : Kenneth White sort du cadre écossais et dépasse un *landscape* (paysage physique) omniprésent.

> Tous les éléments constitutifs de la topographie whitienne (océan, rivage, île, oiseaux, Nord, blancheur), sont liés et appellent la même finalité ontologique, le « vide » que traduit la prégnance de la lumière. Cette topographie réconcilie nature et culture, jouissance sensorielle et intensité de la contemplation spirituelle[1].

Puis vient la période urbaine où Kenneth White entre à l'université de Glasgow pour y entreprendre des études de français et d'allemand, avec le latin et la philosophie comme matières secondaires. Privé de son paysage fondateur, le poète traverse la civilisation industrielle et montre un réel intérêt pour la ville avec notamment une attirance pour les ponts. Malgré un décor de grisaille et de feu, Kenneth White subit l'influence de Glasgow, le côté stimulant de la vie urbaine et des apports culturels nouveaux. Durant cette période glasgovienne, la ville et le *townscape* (paysage urbain) lui apportent en effet la culture et la présence des autres à l'opposé de la nature qui

[1] DUCLOS Michèle, *Kenneth White, nomade intellectuel, poète du monde*, Grenoble, Ellug, 2006, p. 27.

permet le repos et les retrouvailles avec soi-même. Ainsi, le poète s'identifie également à sa ville, lieu de toutes les concentrations, caractérisée par la densité et l'effervescence :

> L'influence de Glasgow, ville presque mythique dans l'esprit de White, a été tout aussi puissante sur son esprit que celle du rivage et de la colline. Elle a fait du poète ce qu'il est, indomptable, avec dans l'intelligence un côté gavroche qui, à l'occasion, se manifeste par un comique populaire garant d'une grande santé physique et mentale[1].

C'est par ailleurs le moment où Kenneth White découvre d'autres grandes cités liées à la pratique du voyage : Munich, Paris, Amsterdam, Barcelone… Il lit énormément, écrit, puis revient à l'université de Glasgow enseigner dans le département de français. Pendant quatre ans, il enseigne les Encyclopédistes et la poésie française. L'écrivain mène donc de front ses cours et l'ensemble de ses multiples activités car Kenneth White s'active sur le plan culturel, voire politique :

> Quand, après mon isolement munichois, j'avais retrouvé ma bonne ville infernale de Glasgow, mon langage prit, forcément (force de l'environnement sinon force des choses), un accent social, et je me suis plongé dans l'étude de tous les livres sur lesquels je pouvais mettre la main - et, à Glasgow, ils étaient nombreux - concernant les groupes révolutionnaires, anarchistes, antinomiques, à travers le monde[2].

Cet extrait témoigne assurément de l'impact de l'espace sur le caractère des habitants, exemple pertinent de typologie à la fois physique et mentale. Pour l'écrivain, le *mindscape* (paysage mental) émerge assurément du paysage physique : il déchiffre ainsi le tempérament celte écossais en soulignant l'incidence d'un pays fait de contrastes et de contradictions. Modelé par sa terre natale, Kenneth White se plonge alors dans la culture celte avant d'entreprendre un périple mental et géographique à travers de nombreuses autres cultures et énergies.

---

[1] *Ibid*., p. 45.

[2] WHITE Kenneth, *Le livre des abîmes et des hauteurs*, Pau, Coverdi, 1996 (non paginé). Cité par Michèle Duclos *in Kenneth White, nomade intellectuel, poète du monde*, *op. cit*., p. 51.

Itinéraire d'un nomade intellectuel

L'Allemagne est le premier pays étranger dans lequel Kenneth White séjourne, il a commencé l'apprentissage de l'allemand à quinze ans, trois ans après celui du français. Fort d'une orientation déjà fortement géopoétique (il a lu très jeune de nombreux auteurs allemands et bien au-delà des textes proposés par l'université), l'écrivain explore les différents aspects de la culture allemande : le romantisme, la poésie et les grands courants historico-culturels. Heidegger, Nietzsche, Spengler et d'autres penseurs encore vont nourrir sa propre réflexion.

Christophe Roncato insiste sur l'accord existant entre la pensée de Heidegger et la poétique de White :

> Le Dasein est en prise directe sur le réel, selon cette conception de l'existence il n'y a plus d'interface entre le sujet et le monde, il n'y a d'ailleurs plus de sujet en tant que tel, mais une présence aux choses. Ainsi, une fois qu'il s'est débarrassé de ces structures, l'individu ne peut que cheminer ou éprouver le réel. La rupture sujet/objet ayant été abolie, il n'y a plus de séparation, mais une sorte de co-présence entre l'existence et le monde, ce que Heidegger nommera « une topologie de l'être » et que White aura tôt fait de repérer et de pointer du doigt[1].

Kenneth White se sent en résonance avec la pensée de Heidegger qui se veut mouvement : « Toute une poétique a émergé à partir de la question du Dasein et de la pensée envisagée comme une marche, un cheminement[2]. » Le poète érudit pense bien sûr à ses propres expériences et à sa poésie issue d'une saisie intuitive et d'une sensation d'être au monde :

> On quitte la notion d'une personne qui pense dans sa « sphère intérieure » et qui ensuite s'exprime, ou se représente le monde, pour essayer d'arriver à la connaissance du *Dasein* : « Le *Dasein*, écrit Heidegger dans *L'Être et le Temps*, n'en vient pas à sortir de sa sphère intérieure, en laquelle il serait d'abord encapsulé, mais c'est son mode d'être primordial que de se retrouver toujours déjà dehors[3]. »

---

[1] RONCATO Christophe, *Kenneth White, Une œuvre-monde*, Rennes, PUR, 2014, p. 74.
[2] *Ibid*.
[3] WHITE Kenneth, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, p. 287.

En 1967, Kenneth White décide, pour des raisons culturelles et intellectuelles, de quitter définitivement la Grande-Bretagne. Il revient vivre et travailler en France :

> À ce jour, Kenneth White a vécu plus longtemps en France que dans son pays de naissance, l'Écosse. Il a adopté la nationalité française en 1979 sans renoncer à sa citoyenneté britannique et tout en se considérant comme « citoyen du monde », mieux encore : « habitant de la planète[1]. »

Au sein de la culture française, ses choix se portent sur les auteurs qui ont œuvré à sortir de toute forme d'enfermement. Ce sont des écrivains attachés à leur terre natale mais aussi souvent de grands voyageurs et tous développent un sens de l'espace. Rimbaud l'accompagne tout au long de sa carrière, mais également Segalen et Thoreau sur lesquels il a beaucoup écrit. Fasciné par le surréalisme qui traverse ses propres problématiques comme le rapport entre politique et poétique, il rend hommage à ce mouvement intellectuel majeur du XXème siècle dans la thèse qu'il soutient à Paris : *Le nomadisme intellectuel*[2].

Kenneth White poursuit son travail d'observation et de relation à la France tout en se déployant au monde. Il réside aujourd'hui sur le rivage breton et a retrouvé « pour territoire cette marge océanique du continent européen qui ouvre sur l'espace atlantique[3]. »

L'Orient de Kenneth White

Un autre aspect de l'œuvre de Kenneth White est la forte présence de l'Orient, un Orient précis, solidement documenté, qui inspire véritablement sa création. Cet attrait pour l'autre grande civilisation de la planète apporte à l'itinéraire mental de l'écrivain une confirmation du monde qu'il s'efforce de saisir : « Il ne s'agit pas de

---

[1] DUCLOS Michèle, *Kenneth White, nomade intellectuel, poète du monde, op. cit.*, p. 105.

[2] En 1979, Kenneth White présente une thèse en deux volumes à la Sorbonne. Ce travail traverse le territoire de neuf auteurs français, britanniques et américains des XIXème et XXème siècles. En 1987, il reprend ce thème du « nomadisme » et une partie du contenu de sa thèse dans un livre, *L'esprit nomade*, qui intègre six portraits individuels : George Borrow, Matthew Arnold, Henri Thoreau, Hugh MacDiarmid, John Cowper Powys, Victor Segalen.

[3] DELBARD Olivier, *Les lieux de Kenneth White, Paysage, pensée, poétique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 8.

s'orientaliser mais de s'orienter vers un lieu de réconciliation entre un Occident et un Orient de la pensée, un lieu de l'esprit plus large, plus ouvert, plus stable[1]. »

Kenneth White a éprouvé très tôt un intérêt particulier pour l'Asie. Ses relations à l'Orient sont tout d'abord intellectuelles et l'auteur explore les différentes dimensions de cette culture qui joue un rôle majeur dans sa pensée et dans son travail. Des voyages en Asie suivent dans un périple géographique qui traverse trois lieux où s'impliquent son vécu, son savoir et son imaginaire : l'Inde/Tibet, la Chine et le Japon. Chez lui, les deux appellations (Asie/Orient) coexistent sans être interchangeables cependant : « J'aime mieux parler d'Asie maintenant. L'Asie est un espace, l'Orient un terme d'opposition[2]. »

Les pérégrinations asiatiques[3] occupent une place prégnante dans l'œuvre de Kenneth White et de toute évidence, l'aventure est à la fois culturelle et mentale. En 1985, son voyage au Japon apparaît comme un pèlerinage : il va suivre les pas de Bashô vers les régions du Nord. Ce voyage d'une durée de cinq mois est une randonnée poétique dans un paysage hautement signifiant : « Le terrain japonais est sans cesse en mouvement, pris dans le tourbillon des éléments[4]. »

Le Japon offre à Kenneth White deux formes littéraires radicales qui s'imposent à lui : le haïku qui dit la fulgurance du monde tout en réconciliant le vécu, la pensée et le cosmos, et la littérature du chemin qui contribuera grandement au concept du *waybook*. Ce dernier diffère indéniablement de la littérature de voyage occidentale ; la frontière entre le dedans et le dehors est effacée au profit d'une totalité discontinue et dynamique du monde :

> Bien plus complexe que le « livre de voyage » au sens ordinaire du mot, le livre-de-la-route poétique pouvait amalgamer paysage extérieur et paysage intérieur, géographie et espace intellectuel, topographie et imaginaire. Il pouvait juxtaposer expérience, information et didactisme. Il pouvait combiner plusieurs niveaux de

[1] DUCLOS Michèle, *Kenneth White, nomade intellectuel, poète du monde, op. cit.*, p. 167.
[2] WHITE Kenneth, *Le Poète cosmographe*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1987, p. 79.
[3] Lire notamment *Le visage du vent d'Est, Les cygnes sauvages*, *Scènes d'un monde flottant*, et il existe également de nombreux poèmes.
[4] DELBARD Olivier, *Les lieux de Kenneth White, Paysage, pensée, poétique, op. cit.,* p. 99.

> temps : le présent (le mouvement du voyageur) ; le passé (échos, citations, références à la tradition culturelle) ; le futur (grâce à des allusions discrètes au but du voyage, en termes physiques et en termes spirituels) ; l'éternel (grâce à un poème surgissant de la prose du présent ou du passé). Des sensations archaïques (la vapeur et les nuages vus et ressentis comme des formes vitales cosmiques ; des oiseaux blancs comme véhicules de l'âme) pouvaient se trouver à côté des idées modernes les plus pointues. Le rythme était rapide, les rapports jamais trop évidents (une continuité profonde permettant beaucoup de discontinuité de surface), l'accent étant mis sur une mobilité dynamique[1].

Kenneth White place toute sa poétique sous le signe du mouvement et de l'énergie. Son écriture se distingue par un réel sens de l'ouverture et pour ce faire, l'écrivain ne cesse d'explorer le « dehors » et quantité de traditions littéraires et artistiques autres qu'occidentales.

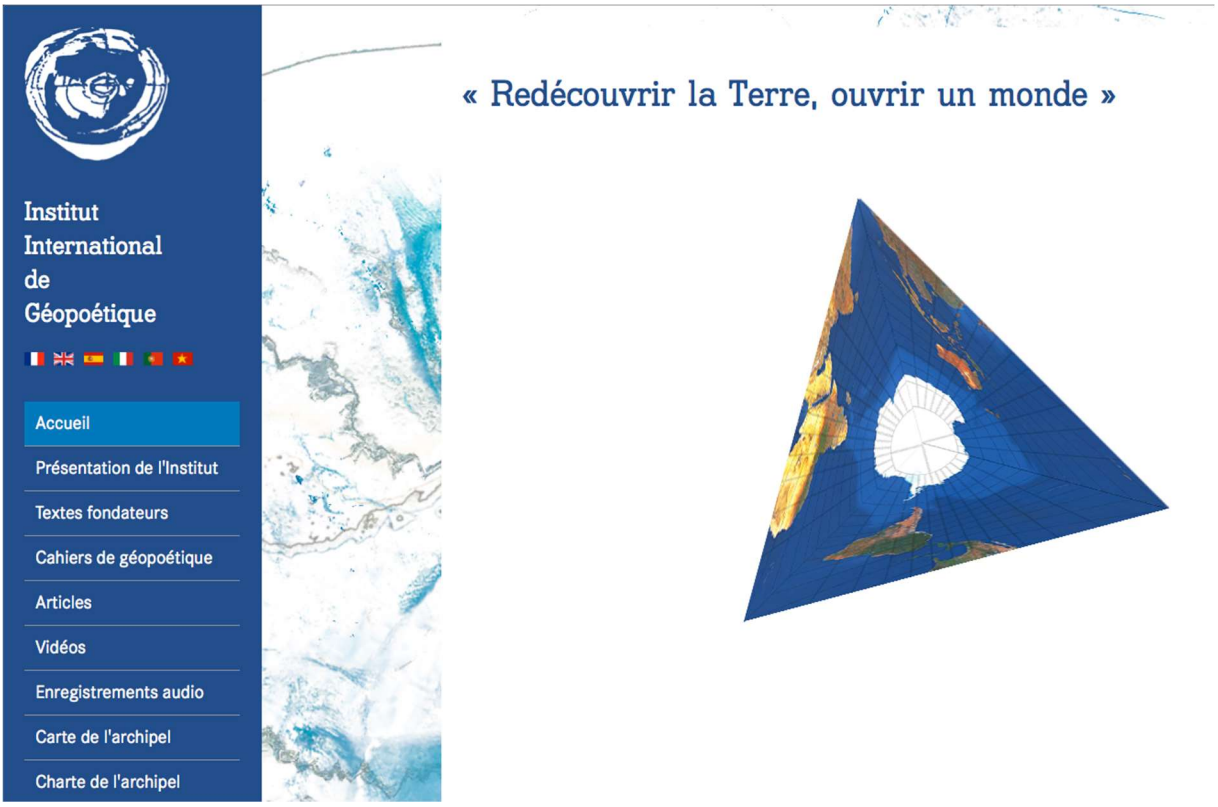
L'Institut international de géopoétique

L'Institut international de géopoétique (ou IIG) a été créé en 1989. Une façon sans doute pour Kenneth White de passer de la théorie à la pratique et d'appeler des groupes d'individus à travailler autour d'un concept et d'une idée. Transdisciplinaire et transnational, cet organisme concrétise le rôle fondamental et fondateur de la géopoétique. Il sera suivi par le lancement des *Cahiers de géopoétique* et l'organisation de colloques.

Afin d'éclairer sa démarche ambitieuse et originale, Kenneth White se voit obligé de préciser sa pensée et ses objectifs. Ainsi, le 26 avril 1989, il publie le « texte inaugural[2] » de l'Institut dans lequel il fixe les grandes lignes du concept de géopoétique et explique ses objectifs. Il travaille ensuite au *Plateau de l'Albatros*[3],

[1] WHITE Kenneth, *L'Esprit nomade, op. cit.*, p. 264.
[2] http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/texte_inaugural/index.html (page consultée le 14-11-17)
[3] WHITE Kenneth, *Le Plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique, op. cit.*

véritable ouvrage de référence auquel il donne le sous-titre explicite d'*Introduction à la géopoétique*.



Kenneth White propose une philosophie de vie qui tente de faire surgir une pensée du paysage et somme toute une nouvelle géographie, plus dense, qui explore des perspectives existentielles autant qu'intellectuelles : « La géographie essaie de mesurer, de fixer et d'encadrer la terre, la géopoétique essaie d'approfondir une expérience de la terre et de la vie sur la terre, ou de la vie avec la terre[1]. » Si le concept se rapproche de la géopolitique (même si elle dépasse les relations d'État à État pour évoquer les rapports de l'être humain à la Terre), ou bien de l'écologie, il s'agit avant tout d'une manifestation culturelle dynamique et plurielle.

Pour approcher le monde comme une poétique, ce qui est la préoccupation majeure de Kenneth White, pour être, vivre, penser et écrire autrement, la stratégie se

[1] *Ibid.*, p. 190.

déploie autour de trois axes forts : la création de néologismes, l'élaboration d'une logique, le développement et le perfectionnement d'un style.

La langue du poète tend vers une immédiateté, un style direct, vers plus de simplicité, de clarté, d'énergie. Féru des jeux de langage, il entend mener la poésie vers une « prose du monde[1] », une littérature mondiale :

> Littérature mondiale peut signifier non seulement du monde entier mais d'un monde entier. Cette interprétation-là, évidemment, est autrement plus exigeante, et comporte de multiples difficultés. Elle exige non seulement un encyclopédisme, mais un « sentiment de la planète[2] ».

Tout en suivant son propre chemin, Kenneth White s'est finalement lancé dans la création de l'IIG pour redynamiser le monde dans lequel il évolue. Autonome, indépendant et libre, cet organisme s'inscrit dans un intérêt de la Terre qui va de pair avec la curiosité des cultures qui s'y épanouissent :

> « Habiter poétiquement la terre » est un vers de Hölderlin dont Heidegger a fait un commentaire illustre. Cette expression a servi de catalyseur à de nombreux poètes de la seconde partie du XXème siècle, elle symbolise l'union entre la philosophie et la poésie et invite la collectivité à repenser son rapport au monde, à dépasser le stade de la technique pour, à nouveau, vivre en bonne intelligence avec l'environnement. Cette philosophie de la vie invite à « nouer le vivre et l'écrire pour faire que la vie soit vraiment habitante[3] ». Sous l'impulsion de l'œuvre whitienne, les géopoéticiens appartiennent à cette tradition[4].

Par l'Institut, le fondateur de la géopoétique se lance donc dans la concrétisation de son projet : un travail collectif très soutenu ponctué par de nombreuses publications. Le lancement du premier *Cahier de géopoétique* a en effet lieu dès l'automne 1990 :

> En mettant les choses au pire, disons qu'avec les *Cahiers de géopoétique*, avec l'Institut international de géopoétique, qui regroupe des individus de tous bords, de

[1] Intitulé d'un séminaire que Kenneth White a mené à La Sorbonne et qui évoque Maurice Merleau-Ponty.
[2] WHITE Kenneth, *Le Plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique, op. cit.,* p. 85.
[3] PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 16.
[4] RONCATO Christophe, *Kenneth White, Une œuvre-monde*, Rennes, PUR, 2014, p. 201.

> tous pays, qui pensent à peu près selon les lignes que je viens d'indiquer, il s'agit au minimum, d'un baroud d'honneur. Mais, au maximum, il pourrait s'agir vraiment d'un « nouveau monde ». Car autant la scène socioculturelle générale est de plus en plus frappée d'indigence, autant, dans des domaines retirés, à partir de silences prolongés se sont élaborés des travaux et des compositions qui bouleversent complètement les idées reçues, brisent totalement les comportements convenus, ouvrent des perspectives inouïes. Le but des *Cahiers*, et de l'Institut, tout en présentant des analogies ou des préfigurations surgies ici et là, est de rassembler ces travaux et, grâce à eux, d'ouvrir un nouvel espace culturel. […] L'ambition des *Cahiers de géopoétique* est de dresser, d'un point de vue qui ne soit pas seulement celui de l'Homme, une *magna mundi carta* : une grande carte, une grande charte du monde. On verra[1].

Kenneth White place son projet sous le signe de l'archipel, synonyme de ramification, de mise en réseau et d'arborescence :

> À ce titre, cette archipélisation est une proposition concrète pour sortir des constructions verticales qui caractérisent les sociétés modernes. Elle est aussi une tentative inédite de traduire par des faits les avancées de la pensée contemporaine[2].

[1] Ceci est un extrait de l'éditorial du cahier n°1. Consulté le 15 novembre 2017 et disponible sur : http://institut-geopoetique.org/fr/cahiers-de-geopoetique

[2] RONCATO Christophe, *Kenneth White, Une œuvre-monde*, *op. cit*., p. 205.

La pensée géopoétique, à la fois sous le signe du rhizome (esprit d'horizontalité) et de l'arbre (esprit de verticalité), s'impose dans une charte[1] qui définit les lignes de force de la politique envisagée par Kenneth White.

Selon l'étude de Christophe Roncato[2], les années d'existence de l'Archipel se répartissent en deux périodes. Un premier temps de déploiement (de 1992 à 2005) débute par une réelle effervescence puis une certaine perte de vitesse. Le passage à l'acte est donc inégal et de nombreux foyers potentiels ne se sont finalement pas concrétisés. Puis, suite au bilan des activités de l'IIG depuis sa création, un second temps (de 2005 à aujourd'hui) connaît des années fructueuses avec un recentrage sur les pôles forts. Ceux-ci bénéficient souvent d'un ancrage solide, épaulés par des structures déjà en place, comme des centres de recherches ou des universités, ou bien des réseaux d'enseignants chercheurs.

Selon le souhait de Kenneth White, les *Cahiers* évoluent à la croisée de différentes disciplines : littérature, sciences, philosophie et arts plastiques. Ils intègrent également un ou plusieurs textes anciens pour dire la complexité et la beauté du

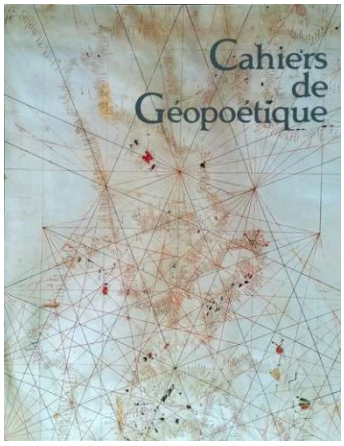
[1] La charte de l'Archipel élaborée par Kenneth White se trouve dans son intégralité sur le site de l'IIG, page consultée le 15 novembre 2017 : http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/carnet/charte.html
[2] RONCATO Christophe, *Kenneth White, Une œuvre-monde*, *op. cit*.

monde. Enfin, les *Cahiers* se terminent par des textes en prose ou en vers, mettant en avant l'aspect esthétique. La notion de carte[1], mémoire de la terre qui, de fait, occupe une place importante dans ces productions, est devenue le symbole parfait du travail des géopoéticiens.

Ces *Cahiers*, au nombre de 6, ont été arrêtés par Kenneth White qui souhaite depuis se consacrer davantage à ses écrits personnels. Il a d'ailleurs décidé de laisser la présidence[2] de l'IIG en 2013.

Quelques principes fondateurs

Ce grand courant d'ouverture au monde se caractérise dans un premier temps par une expérience continue entre l'individu et le monde qui renonce à une certaine pensée occidentale dualiste depuis la philosophie grecque classique confortée ensuite par l'humanisme cartésien. Kenneth White veut assurément s'extraire du clivage existant entre ces deux approches complémentaires et indépendantes de la connaissance : « une approche analytique, traditionnellement scientifique et philosophique, et une approche contemplative "immédiate", mystique, religieuse mais aussi poétique[3]. » Dans son approche globale du monde, l'écrivain nourrit sa pensée, par-delà son expérience existentielle, de la traversée des grandes cultures anciennes. Parce que la Terre est bien plus grande que l'espace de notre première expérience, le regard de ce voyageur ne s'arrête ni à l'horizon qui limite un pays, ni à celui qui clôt une culture. Kenneth White proclame la nécessité d'une pensée qui se joue des contraires :



[1] La couverture des *Cahiers* est illustrée par une carte du Vénitien Albertin de Virga datant de 1409 : les années de la Renaissance sont annonciatrices d'un profond renouveau dans tous les domaines du savoir et de plus, cette carte rappelle l'entreprise de codage et de tissage qui caractérise la logique géopoétique.
[2] Kenneth White a été remplacé à la présidence de l'IIG par Régis Poulet.
[3] DUCLOS Michèle, « La langue de l'aurore et de l'origine », *in Le Monde ouvert de Kenneth White*, Essais et témoignages réunis par Michèle Duclos, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1995, p. 45.

> Au-delà de l'état de scission […] fondée sur une division des facultés et sur la séparation du sujet et de l'objet, de l'esprit et de la matière, de la raison et de l'imagination, de l'âme et du corps, de la liberté et de la nécessité, de l'être et du néant, du concept et de l'existence, du fini et de l'infini, de l'intelligence et de la nature, et j'en passe, le désir du poète, de l'homme complet, est de « vivre poétiquement sur la terre » (Hölderlin)[1].

Le projet géopoétique, en revisitant le concept d'espace et la géographie, s'oppose finalement à celui du temps et de l'histoire. Parce qu'il privilégie le rapport de l'homme à l'espace plutôt qu'au temps, Kenneth White souhaite indéniablement abaisser « la température historique[2]. » Ce glissement de l'historique vers le géographique relevé par Christophe Roncato apparaît ici essentiel :

> 1989, date de la création de l'Institut international de géopoétique et bicentenaire de la révolution, est une année charnière pour l'Occident : la chute du mur de Berlin, la fin d'un communisme d'état en Europe et celle d'un demi-siècle de guerre froide étaient l'occasion de rebattre les cartes. Ainsi, en créant l'Institut international de géopoétique le 28 avril 1989, c'est-à-dire à un point de bascule de l'histoire occidentale, White propose une alternative concrète à la marche effrénée de l'homme[3].

L'aboutissement d'une logique occidentale et l'impasse de la modernité nécessitent une nouvelle façon de voir et de penser le monde. Repenser les rapports de l'homme au monde s'impose alors à l'écrivain qui ambitionne de dépasser la conscience historique.

La figure du dehors

La géographie, science du dehors par excellence, est incontestablement au cœur de la géopoétique. En effet, la démarche intellectuelle de Kenneth White se veut profondément spatiale et exploratoire pour réconcilier l'homme avec le monde. En vivant et en pensant l'espace comme une réalité primordiale, l'écrivain n'a de cesse de

---

[1] WHITE Kenneth, *La figure du dehors*, Paris, Grasset, Collection « Le livre de poche, Biblio essais », 1978, p. 53.
[2] ID., *Le Plateau de l'Albatros, op. cit.*, p. 87.
[3] RONCATO Christophe, *Kenneth White, Une œuvre-monde*, *op. cit.*, p. 198.

chercher à étendre ses limites et le rapport au dehors se traduit aussi bien dans une pratique qu'une parole. Son œuvre se distingue par un sens inouï de l'ouverture qui place la poétique du monde sous le signe du mouvement et de l'énergie. Pour lui, le dynamisme entre la pensée et le dehors se trouve directement à l'origine du concept de monde : « C'est ce qui émerge des rapports entre l'esprit et la terre […] ce que les hommes font de la terre[1]. » Il s'agit bien d'une nouvelle cartographie mentale, un courant qui concerne la façon dont l'homme fonde son existence sur la Terre. Kenneth White revisite par conséquent la place de l'homme dans le monde et la possibilité d'une habitation poétique de la Terre. « L'écriture de la Terre n'est pas une simple description. C'est sur une *kinesis* que White met l'accent, non sur une *mimesis*[2]. »

Le monde de Kenneth White est ainsi un monde ouvert où le sujet vit l'espace comme l'expression signifiante de son contact avec l'extérieur. « La géopoétique se fonde sur un contexte extrêmement large, dominé par la triade : Homme, Espace, Art[3]. » Fondamentalement tourné vers la perception topologique, le projet géopoétique appelle un retour au corps et à l'espace blanc. Alors que le monde n'est autre que le couple formé par l'homme et la Terre, le « monde blanc[4] », chez Kenneth White, apparaît comme l'espace naturel retrouvé, en dehors du milieu culture établi. Il s'agit d'un espace vide, primitif, archaïque : un espace premier qui s'oppose à un espace secondaire humanisé, dénaturé. La blancheur investit les textes et la pensée du poète :

> Le « monde blanc » fut d'abord pour moi un concept purement géographique, indiquant l'espace circumpolaire (arctique et subarctique), espace dont, à un moment donné, j'avais besoin, afin d'échapper au bruit multicolore de notre civilisation. Ensuite, il a pris d'autres dimensions. En premier lieu, quelques poèmes eskimo et amérindiens me semblaient porteurs de quelque chose qui m'importait au plus haut point. Puis il y eut quelques études sur le chamanisme. Et la lecture de

[1] WHITE Kenneth, *Le Plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique, op. cit.,* p. 25.
[2] DUCLOS Michèle, *Kenneth White, nomade intellectuel, poète du monde, op. cit.*, p. 255.
[3] TOMAŠEVIC Bosko, « Une approche de la géopoétique whitienne » *in Le monde ouvert de Kenneth White*, *op. cit.*, p. 85.
[4] Lire à ce sujet le chapitre « Approches du monde blanc » *in La Figure du dehors, op. cit.,* p. 141 à 154.

> certains vieux textes celtiques où il était question d'un « monde blanc » (*gwenved, finn mag*). Et telle page de Lévi-Strauss où il parle de cette aire circumpolaire comme d'un espace de mouvements, d'échanges, et de communications à un moment où l'Europe était enfermée sur elle-même. Et pour finir, il y a la phrase Zen qui décrit l'identité suprême comme un héron blanc à la clarté de la lune. […] Un concept fertile, en somme - ce qui manque dans notre poésie, dans notre culture depuis bien longtemps[1].

Toujours plus en avant sur le chemin du dehors, Kenneth White utilise fréquemment le mot paysage pour décrire sa démarche. Selon lui, le paysage est bel et bien la représentation de la vie de la Terre, si bien que l'homme du dehors éprouve un fort besoin de paysage. La thématique du cheminement s'impose par conséquent comme un moteur de la création, un accès au monde : « La marche équivaut alors à une mise en avant du corps, une prise de contact avec le réel[2]. »

Augustin Berque constate que le moindre paysage pose pleinement la question de l'être et affirme la « géographicité[3] » de l'être humain. Ce géographe insiste sur ce qui fait selon lui le fondement de notre humanité, la place de l'homme dans l'espace : « Il manque à l'ontologie une géographie, et à la géographie une ontologie[4]. » Être, c'est forcément être quelque part et il ne serait en aucun cas raisonnable de faire abstraction de la géographie. En partant du concept même d'existence, terme dont le sens originel renvoie à constat - se tenir (*sistere*) au dehors (*ex*) - Augustin Berque revient sur cette séparation entre culture et nature dans son chapitre « Renaturer la culture, reculturer la nature » :

> Le présent livre a pour objet d'analyser cette relation, qui est indissociablement géographique et ontologique. J'appelle cela l'écoumène, en rendant au vieux terme grec *oikoumene* son genre féminin, qui en fait à la fois de la terre et de l'humanité : ce en quoi la terre est humaine, et terrestre l'humanité.

---

[1] WHITE Kenneth, *Le Monde blanc, itinéraires et textes*, Lausanne, PAP, 1989, p. 9

[2] RONCATO Christophe, *Kenneth White, Une œuvre-monde*, *op. cit*., p. 67.

[3] Depuis les travaux du géographe français Éric Dardel, la géographicité se définit comme la relation fondamentale qui lie tout individu à l'espace et aux lieux.

[4] BERQUE Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, Collection « Alpha », p. 9.

> L'écoumène, c'est l'ensemble et la condition des milieux humains, en ce qu'ils ont proprement d'humain, mais non moins d'écologie et de physique. C'est cela l'écoumène, qui est pleinement la demeure (*oikos*) de l'être de l'humain. […]
>
> Répétons ici que l'écoumène est bien une relation : la relation à la fois écologique, technique et symbolique de l'humanité à l'étendue terrestre[1].

Le diagnostic posé par Augustin Berque s'oppose ainsi à l'abîme creusé au fil des siècles dans l'histoire occidentale. Le géographe, qui élabore une approche originale de la question de la place de l'homme dans l'espace, s'emploie à combler le vide existant entre géographie et philosophie. Cette recherche fondamentale d'un dépassement et du statut de l'extériorité conduit à voyager physiquement et mentalement. La géopoétique ouvre alors tout naturellement le champ à de grands voyageurs de l'espace et surtout de l'esprit : il s'agit « d'aller pas à pas de la géographie physique à la géographie mentale[2]. »

L'esprit nomade

Parce qu'il refuse de se laisser enfermer dans des limites étroites et rigides, Kenneth White s'affirme comme un « nomade de l'esprit qui essaie d'habiter pleinement la Terre[3]. » Le nomadisme intellectuel naît par conséquent de la multidisciplinarité et de l'incroyable curiosité portées par le mouvement géopoétique.

Le nomade intellectuel s'impose en totale contradiction avec un héritage qu'il juge néfaste : l'écrivain classique, homme de lettres soucieux de lui-même et du bien écrire, le philosophe enfermé dans sa pensée, ou bien l'intellectuel engagé et social. Il ne se coupe en aucun cas de sa relation directe à la Terre et suit « un chemin en dehors des normes et cadres reconnus[4]. »

Le mouvement apparaît donc primordial dans ce courant de pensée et chaque récit de Kenneth White semble se caractériser par un mouvement à la fois géographique et mental. Le nomade intellectuel fréquente les lieux et interroge les

---

[1] *Ibid.*, p. 16 et 17.
[2] WHITE Kenneth, *La Figure du dehors*, *op. cit.*, p. 216.
[3] *Id.*, *Le lieu et la parole*, Cléguer, Éditions du Scorff, 1997, p. 99.
[4] *Id.*, *La Figure du dehors*, *op. cit.*, p. 43.

réseaux de culture. Ce tempérament ignore donc, ou du moins relativise, la séparation entre l'extérieur et la pensée :

> Le nomade, qui est en chacun de nous comme une nostalgie, comme une potentialité, n'a pas la notion d'identité personnelle, la conscience de soi lui est étrangère […] il énonce, il articule un espace-temps aux focalisations multiples qui est comme une ébauche de monde[1].

Pourtant, le nomade whitien n'est pas forcément un aventurier planétaire et l'écrivain a d'ailleurs découvert la pensée de l'Orient bien avant de s'y rendre. Il s'enorgueillit paradoxalement d'une certaine sédentarité à l'égard du voyage : « Avec les départs personnels, en chair et en os, il y a toujours eu dans ma vie et ma pratique les globes et les mappemondes, ainsi que les livres[2]. » Selon Kenneth White, la thématique du voyage implique malgré tout une dynamique du physique et du mental au bénéfice de ce dernier. Le rapport au dehors s'impose aussi bien comme une pratique qu'une parole. « Ce nomade intellectuel n'est pas un routard, mais il n'en devient pas pour autant un rat de bibliothèque indifférent au monde[3]. » Ainsi, le parcours mène autant de par le monde qu'à travers les territoires de la pensée :

> Parfois, souvent, White a « rêvé » les pays, les paysages, découverts dans des livres, avant même d'aller sur place - ainsi du Labrador - et même parfois sans y aller : ainsi de l'Inde. Il a beaucoup écrit sur la poésie américaine avant de mettre les pieds aux États-Unis, ce qui ne l'empêche pas de célébrer dans *Les Rives du silence* des « Éléments du système fluvial américain » et un « logos Americanos » où se dégagent des lignes de force entre la culture et la géographie physique du pays[4].

Cette pensée qui se manifeste par le mouvement traduit avant tout un processus et non un état. Le nomadisme intellectuel, concept clé de la géopoétique, synonyme de mobilité et de pluridisciplinarité, fait sans cesse référence à d'autres textes, à d'autres

---

[1] *Id.*, *L'Esprit nomade*, *op. cit.*, p. 17.
[2] *Id.*, *Le Plateau de l'Albatros, op. cit.*, p. 16.
[3] DUPIN Nicolas, « Sur les chemins du vide. Introduction à la littérature de voyage selon Kenneth White » *in Le Monde ouvert de Kenneth White, op. cit.*, p. 63.
[4] DUCLOS Michèle, *Kenneth White, nomade intellectuel, poète du monde, op. cit.*, p. 137.

auteurs, à d'autres cultures. Le géopoéticien invite au cheminement dans l'espace ouvert par les textes.

« Une des caractéristiques majeures et marquantes de l'œuvre de Kenneth White, c'est qu'elle ouvre des perspectives. Elle porte de l'espace, elle est portée par l'espace[1]. » De la même façon, les romans pour la jeunesse de Xavier-Laurent Petit explorent une autre manière d'être sur Terre, une traversée à la fois géographique et intellectuelle qui renouvelle notre vision du monde.

1-b- La perspective géopoétique

« À l'origine de la géopoétique, il y a un paysage (*landscape*), un espace mental (*mindscape*) et un terrain linguistique (*wordscape*)[2]. » Ces trois mots clés s'articulent habilement pour dire le monde. Ainsi, proposer une lecture géopoétique des textes de Xavier-Laurent Petit se justifie par leur évident point commun : chacun des romans du corpus évoque un paysage contemporain et livre une vision éminemment spatiale de l'existence.

Bien que la géopoétique soit transdisciplinaire, le rapport au dehors s'appréhende différemment selon que l'on est écrivain, scientifique ou artiste peintre. Dans le cadre de notre étude, la poétique du dehors se définirait donc dans le mouvement et la question de l'altérité, mais également par des choix lexicaux et grammaticaux. Il s'agit alors de repérer quelques invariants, les thèmes récurrents, et bien sûr les valeurs sous-jacentes qui épousent pleinement la perspective géopoétique. Selon Catherine Chauche, « la fonction de la littérature est bien de tracer la topologie de l'être[3]. » En inscrivant ses personnages dans un paysage et en retraçant le

[1] DALL'AGLIO Emmanuel, *Horizons de Kenneth White. Littérature, pensée, géopoétique,* (Colloque de Bordeaux organisé par l'association A.R.D.U.A.), Paris, Isolato, 2003, p. 11.
[2] Propos de Kenneth White dans la préface de *Langue et monde* de Catherine Chauche.
[3] CHAUCHE Catherine, *Langue et monde. Grammaire géopoétique du paysage contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 27.

cheminement de la pensée, un itinéraire tout aussi mental que géographique, l'écrivain pénètre semble-t-il le champ géopoétique. Les paysages de la fiction romanesque témoignent ici d'une géographie de l'être qui ferait de Xavier-Laurent Petit un géopoète.

Mettre en lumière le caractère géopoétique des romans de Xavier-Laurent Petit consiste par conséquent à souligner la dynamique topologique d'une œuvre marquée par une énergie langagière spécifique. Il s'agira, à travers les différents paysages du corpus romanesque de se rapprocher du concept de géopoétique développé par Kenneth White : le goût de l'ailleurs, de la distance, du divers dans un rapport privilégié à la Terre.

L'approche littéraire

« Le but visé de la géopoétique est d'intensifier le rapport de l'être au monde, de le rendre plus harmonieux, de manière à pouvoir s'émerveiller, encore et toujours, face à la beauté du monde[1]. » Dans son essai, Rachel Bouvet s'appuie sur le courant géopoétique mais se saisit du texte comme objet d'analyse. Parce que la littérature permet de traduire une pratique concrète des lieux, nous pouvons considérer les romans du corpus comme marqués par l'expérience d'un monde sensible où la géographie des lieux accède parfois même au rang de personnage[2]. Il s'agirait finalement de comprendre comment l'auteur et le lecteur construisent ou reconstruisent l'espace du récit.

Le projet géopoétique, à la fois préoccupé de recherche et de création, a pour ambition de rendre la conscience du monde sous-jacente à toute démarche artistique, mais dans une approche plurielle : à la fois scientifique, philosophique et littéraire :

---

[1] BOUVET Rachel, *Vers une approche géopoétique, Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio,* Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 9.

[2] La *Mort Blanche* (l'hiver de la steppe mongole) dans *153 jours en hiver,* est assimilée à un personnage : elle frappe, précède les habitants et emporte les bêtes du troupeau. De la même façon, la forêt (tropicale dans *Itawapa* ou boréale dans *Un monde sauvage*) inquiète ou protège. La personnification de la nature accentue alors sa dureté ou sa bonté envers l'homme faible et éphémère.

> La géopoétique place au premier rang de ses préoccupations l'exploration physique des lieux, *in situ*, l'interaction concrète avec l'environnement, qu'il soit naturel ou urbain, la perception intime des paysages, le cheminement singulier d'un individu, immergé dans le monde. Entrer en contact avec le dehors, avec les choses, implique d'adopter une démarche particulière, où l'on tente de se débarrasser des filtres qui composent la manière habituelle de voir les choses, de décentrer le regard, l'ouïe, le toucher, afin de laisser le monde venir à soi[1].

L'attention accordée au rapport de l'homme à l'espace dans les romans étudiés témoigne malgré tout d'une réelle ouverture et permet de penser leur lecture à partir d'une approche géopoétique telle qu'elle est envisagée dans les travaux de Rachel Bouvet. Chez Xavier-Laurent Petit, le rapport à l'espace est clairement fondé sur la mobilité et le mouvement. Il importe donc de lire ses textes à partir d'un angle qui reconnaît cette place centrale accordée à l'espace géographique :

> Si la découverte première d'un espace fictionnel donne souvent l'impression de s'immerger dans un autre univers, l'analyse conduit à revisiter tous ces lieux devenus familiers et à saisir avec plus d'acuité les lignes de force, les paysages et les subtilités de l'espace romanesque[2].

Comment alors analyser l'espace romanesque ? C'est là toute la question envisagée par Rachel Bouvet qui s'emploie à chercher de quelle manière le texte parvient à écrire la Terre :

> On peut aller jusqu'à considérer, à la suite de Marc Brosseau, le roman comme étant lui-même « géographe ». Dans le cas où le texte romanesque suggère à sa façon une « écriture de la Terre », lorsqu'il s'agit autrement dit de romans géographiques, le rapport entre le sujet et le monde se trouve au premier plan. La lecture prend alors les traits d'une aventure intellectuelle et sensible à travers les chemins de la planète. L'imaginaire favorise dans ce cas une ouverture au monde

[1] BOUVET Rachel, *Vers une approche géopoétique, Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio, op. cit.,* p. 26.
[2] *Ibid.*, p. 171.

plutôt qu'un repli vers des zones intérieures sans commune mesure avec l'espace environnant[1].

Indéniablement, les œuvres du corpus renferment une importante dimension géographique et les différents univers créés par chaque récit possèdent leur propre cartographie. L'expérience de l'immensité apparaît alors exemplaire, avec de grands espaces qui s'étalent dans chaque roman, « un genre qui semble tout à fait approprié pour suggérer l'étendue[2]. »

Dans les romans de Xavier-Laurent Petit, le paysage ne se limite pas à décrire un lieu, il renvoie à un acte, une perception qui permet de l'envisager de manière sensible et dynamique. L'expérience n'en est que plus intense et s'ouvre au regard. L'espace, porté par le voyage sensoriel, joue un rôle fondamental dans la transformation du personnage focalisateur.

Le conflit qui a opposé Kenneth White à Rachel Bouvet invite malgré tout à rester prudent quant à une approche trop spécifiquement littéraire de la géopoétique. Dans une critique particulièrement sévère de son livre *Vers une approche géopoétique*, Kenneth White juge le propos décevant, fruit d'une « vague rencontre entre littérature et géographie[3] ». Accusée de réduire certains concepts fondamentaux et de suivre plusieurs pistes « à la fois tortueuses et naïves », Rachel Bouvet revient sur ces critiques ainsi que sur l'exclusion de l'atelier québécois *La Traversée* dans une réponse[4] publiée sur son propre site. Les éclaircissements apportés par la chercheuse reprennent le principal désaccord entre la géopoétique portée par Kenneth White et celle pratiquée au Québec : il ne concerne pas le rapport à la Terre, mais bien le rapport à l'humain. Rachel Bouvet défend son approche géopoétique de la littérature et expose sa

---

[1] *Ibid*., p. 193.
[2] *Ibid*., p. 200.
[3] L'article de Kenneth White constitue l'annexe n°1 (p. 475 à 479). Il est consultable sur le site de l'IIG : http://institut-geopoetique.org/fr/articles/177-lecture-analytique-du-livre-de-rachel-bouvet-vers-une-approche-geopoetique (page consultée le 27 novembre 2017).
[4] Cet article constitue l'annexe n°2 (p. 481 à 483) et est consultable sur le site de Rachel Bouvet (page consultée le 27 novembre 2017) : https://rachelbouvet.wordpress.com/2015/12/01/eclaircissements-a-propos-de-la-geopoetique/

démarche face aux textes : « Chaque domaine du savoir et des arts est susceptible d'être appréhendé à partir d'une posture qui trouve son inspiration dans la géopoétique. » L'ancrage géopoétique apparaît de la même façon essentiel dans l'interprétation des textes du corpus. Comprendre la manière dont l'écrivain, mais aussi le lecteur, construit l'espace du récit rejoint ici notre préoccupation première. L'œuvre de Xavier-Laurent Petit peut être appréhendée à partir d'une méthode qui trouve pareillement son inspiration dans la géopoétique et s'interroge sur le rapport de l'homme à la Terre.

Un axe pluridisciplinaire

À l'instar de Kenneth White qui ouvre, avec sa pensée géopoétique, un véritable et nouvel espace de culture, les fictions de Xavier-Laurent Petit donnent à lire un monde où les voix se font parfois multiples. Au-delà du narrateur, la place accordée à l'intertextualité témoigne sans aucun doute de cette ouverture et d'une certaine polyphonie. Parce qu'il cite des artistes et des œuvres, parce qu'il insère des extraits et favorise les échos, l'auteur s'engage dans une pérégrination à travers les terres et les cultures. Xavier-Laurent Petit accorde souvent un intérêt particulier à des écrivains, qui, à l'image des compagnons de route de Kenneth White, accompagnent le récit. Ainsi, les poèmes d'Emily Dickinson escortent le personnage jusqu'à résonner auprès du lecteur :

> *Les forêts galopaient tellement qu'elles tombaient…*
>
> D'une manière ou d'une autre, j'avais l'impression que ces mots-là, Emily Dickinson les avait écrits pour moi. J'avais vu ça quand j'étais gamine, au moment des tempêtes d'hiver. Ça soufflait parfois si fort que les arbres semblaient vraiment galoper, près de trébucher comme s'ils s'empêtraient dans leurs racines. Ce qui se passait quand le vent finissait par les déraciner.
>
> Mais ce n'était pas très facile à expliquer[1].

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 37 et 38.

Les écrivains admirés par Xavier-Laurent Petit semblent de fait trouver leur place dans ses livres, quelquefois dès la dédicace. Certains romans d'aventures célèbres s'y construisent même un emplacement troublant, faisant largement écho au récit comme *Le vieil homme et la mer* dans *153 jours en hiver*, ou bien *Le livre de la jungle* dans *Un monde sauvage*. Parfois, la découverte de l'autre déclenche même précisément l'écriture du roman : pour *L'oasis*, l'auteur s'inspire de la vie de l'écrivain algérien exilé Rachid Boudjedra qu'il vient de rencontrer[1].

Cet esprit d'ouverture sur le monde, mais aussi sur d'autres œuvres, s'installe dans une dynamique proche de celle de Kenneth White, cette « dynamique fondamentale qui peut traverser la poésie, la philosophie, la science et éventuellement la politique[2]. » Le nomadisme intellectuel prend ainsi forme chez Xavier-Laurent Petit qui explore tout à la fois des pistes artistiques ou scientifiques.

Si la musique l'inspire très largement, comme par exemple dans *Be safe*, il s'avère que cette dernière joue avant tout un rôle essentiel dans le développement des idées. En effet, par la création de chansons, Oskar et Marka expriment tout naturellement leurs émotions : ils évoquent la guerre et leurs frères partis en Irak. Parce que la musique est ici une autre forme de langage, elle apporte sa contribution au déroulement de l'intrigue et accroît l'intensité d'un contexte déjà fort sensible. Dans les romans de Xavier-Laurent Petit, la référence musicale s'installe alors comme une tonalité, une gamme chromatique qui s'étend du drame au suspense, en passant par le rire : un procédé qui, au final, vient alimenter la notion de point de vue ou de polyphonie. Mais la musique apporte également sa contribution au traitement de l'espace, telle une géographie audible qui transmet habilement aux lecteurs un paysage véritablement sonore doublé d'une expérience sensible. Ainsi, les chansons d'amour de Franky Enamorado accompagnent Adriana tout au long de son aventure et témoignent pleinement d'une identité géographique :

---

[1] Alors qu'il reçoit le prix Prométhée en 1996 pour son recueil de nouvelles, Xavier-Laurent Petit rencontre Rachid Boudjera, membre du jury, alors en exil et sous haute surveillance. Leur discussion, les journaux quotidiens qui évoquent l'Algérie et les livres de l'écrivain algérien, notamment *Timimoun*, lui donne l'idée de son roman *L'oasis.*

[2] RONCATO Christophe, *Kenneth White, Une œuvre-monde*, *op. cit*., p. 16.

J'ai allumé la radio en sourdine.

« T'es si jolie, ma Suzy-y-y

qu'il ne se passe pas un jou-our

sans que je pense à l'amou-our

après lequel je cou-ours

depuis tou-oujou-ou-ours. »

Franky Enamorado ! Dans sa loge, Rose Andersen écoutait Radio Sonrisa, comme ceux du barrio ! Mais peut-être que dans ces moments-là, elle s'appelait plutôt Anita Sanchez[1]…

Dans *Maestro*, Xavier-Laurent Petit évoque plus largement le pouvoir rassembleur de la musique. Les enfants des rues se retrouvent pourtant autour d'une musique qui ne leur est pas habituelle : la musique classique. *La Marche de Radestky*, Strauss, Haendel, Vivaldi, ces références culturelles viennent illustrer la formation de l'orchestre et l'apprentissage de la musique. À l'origine de ce roman existe un article[2] du journal *Libération* en date du 22 février 2003, dont l'auteur s'est inspiré pour conduire son exploration et construire son histoire. Revenir à la genèse de *Maestro* revient à identifier la manière dont la réalité a, une fois de plus, inspiré la fiction. L'article en question déclenche chez l'auteur l'envie d'écrire :

> On y raconte le projet fou de Freddy Céspedes, un chef d'orchestre bolivien qui est parvenu, par on ne sait quel prodige et déploiement d'énergie, à faire venir des instruments de musique pour monter son orchestre avec les gamins des rues d'El Alto, une banlieue populaire de La Paz. Lors d'une émeute, le conservatoire est incendié et les élèves se précipitent pour tenter de sauver des flammes leurs violons, leurs contrebasses, leurs flûtes. L'image de ces enfants barbouillés de suie sortant des décombres des instruments à demi-calcinés déclenche chez Xavier une envie d'écrire, de bâtir une histoire[3].

D'autres romans du corpus rebondissent ainsi sur l'actualité, mais cette fois en mettant en scène des scientifiques. C'est le cas d'*Itawapa* et d'*Un monde sauvage* qui

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 139.

[2] SENEMAUD Anne, *Symphonie inachevée à La Paz*, http://www.liberation.fr/tribune/2003/02/22/symphonie-inachevee-a-la-paz_431742 (page consultée le 1er décembre 2017).

[3] *Mon écrivain préféré*, propos recueillis par Sylvie Dodeller, *op. cit.*, p. 16 et 17.

prennent très largement appui sur un contexte environnemental fort. Dans ces deux ouvrages, les mères des personnages focalisateurs sont liées à la nature et à la recherche. La mère de Vitalia, après des études d'anthropologie et d'ethnographie, collabore à un programme de protection des peuples indiens qui appelle l'aventure :

> Du jour au lendemain, la « professora » Juana Zabrosky a planté là son douillet bureau de fac, ses livres, ses recherches et ses étudiants pour se transformer en une sorte d'Indiana Jones[1].

De son côté, la mère de Felitsa, responsable d'une réserve naturelle, emmène ponctuellement sa fille dans ses tournées de garde forestier et fréquente « les scientifiques du "Groupe tigres", une dizaine de biologistes et d'éthologues de l'Académie des sciences et de la Zoological Society à qui elle servait régulièrement de guide[2]. » Il se trouve que les deux mères surveillent chacune un espace immense, sauvage et menacé :

> À elle seule, elle surveillait plus de 200 kilomètres carrés de forêts, de marais, et de *sertões não traçados*. Des territoires inexplorés et impossibles à cartographier. La forêt y était si dense que les satellites eux-mêmes ne parvenaient pas à les observer. À l'exception de quelques chercheurs d'or qui n'en étaient jamais revenus et de ma folle de mère, personne ne se risquait là-bas. C'était le domaine réservé des jaguars, des caïmans, des anacondas et du joli serpent surucucu dont la morsure vous rayait du monde des vivants en quelques instants[3].

Dans ces deux romans, les sciences du vivant s'imposent avec une nature éminemment présente qui rappelle le schéma du roman d'aventures : dans un espace géographique spécifique et lointain, l'écrivain explore la biodiversité alors que l'histoire naturelle rejoint le récit initiatique. La tigresse d'*Un monde sauvage*, véritable objet d'étude, en est un exemple très significatif. Là encore, un article[4] de journal

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit.*, p. 47.
[2] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 44 et 45.
[3] *Id.*, *Itawapa, op. cit.*, p. 48 et 49.
[4] http://abonnes.lemonde.fr/livres/article/2011/12/08/metaphysique-du-feulement_1614672_3260.html (page consultée le 4 décembre 2017).

inspire Xavier-Laurent Petit et le pousse à lire *Le tigre : une histoire de survie dans la Taïga*[1] de John Vaillant à qui il rend hommage dans la dédicace du roman.

Chez Xavier-Laurent Petit, de nombreux personnages secondaires portent également le message scientifique et prouvent que la littérature peut parfois raconter la science. Quelques voix spécifiques témoignent alors d'une réalité qui relève bien souvent de l'aventure : l'ingénieur qui dirige la construction du barrage[2], le médecin de Sisanda qui pratique dans un hôpital à six heures de piste[3]…

Ces références nombreuses, et qui touchent à des domaines très divers, construisent un référentiel intertextuel conséquent qui témoigne d'une fréquentation assidue de la culture et de l'altérité. Il s'agit par conséquent d'un authentique mouvement vers le dehors, et non pas d'un repli sur soi et ses impressions. Comme chez Kenneth White, la pratique de l'espace et l'exploration du monde ne semblent pas avoir de frontières :

> White puise à foison dans la diversité des cultures, des langues, des auteurs, des textes, mais jamais pour brouiller les pistes, isoler ou aliéner le lecteur, mais plutôt pour densifier le regard de celui-ci sur les choses[4].

À travers ses romans, Xavier-Laurent Petit réconcilie de la même façon différents modes de connaissance du monde et ouvre très largement ses récits à la science de l'humain et à la vie sur Terre. Il rejoint en cela une véritable vision géopoétique qui suit les lignes du monde et façonne une « textonique[5] » de la Terre. Ce néologisme supplémentaire créé par Kenneth White cible l'espace romanesque dont l'analyse vise avant tout une ouverture sur le monde :

---

[1] VAILLANT John, *Le tigre : Une histoire de survie dans la taïga*, traduit de l'anglais par Valérie Dariot, Lausanne (Suisse), Noir sur Blanc, 2011.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit*.
[3] *Id*., *Mon petit cœur imbécile, op. cit*.
[4] PORTEOUS Véronique, « De l'iconoclasme au dépouillement dans la poétique de Kenneth White. Du lieu commun à l'espace des possibles » in *Fonctions du cliché : du banal à la violence*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 1997, p. 161.
[5] Néologisme créé par Kenneth White, que l'on retrouve dans son essai *Panorama géopoétique - Théorie d'une textonique de la Terre*, Paris, Éditions de la Revue des Ressources, collection « Carnets de la grande ERRance », 2017 (deuxième édition revue et corrigée).

> La textonique est le contraire du textualisme. Ce dernier concept, ultra-littéraire, marqué d'un absolutisme intellectualiste, veut ramener tout, la Terre entière, au texte. La textonique, au contraire, ouvre l'esprit au « texte » de la Terre[1].

Dans ce premier volume des Carnets de la grande ERRance[2], un livre d'entretiens menés par Régis Poulet, le théoricien de la géopoétique choisit finalement le terme « panorama » pour titre :

> J'ai fini par opter pour un titre purement « optique ».
>
> Panorama, *pan horama*, une vue complète dans tous les sens. C'est ce que Pétrarque avait devant les yeux au sommet du mont Ventoux. Ce fut un moment crucial, marquant un grand tournant dans la culture occidentale[3].

À l'aune de ce panorama géopoétique, dans son désir d'exprimer au mieux la tension existant entre la rationalité géographique et l'enchevêtrement des existences humaines, Xavier-Laurent Petit propose des textes souvent pluriels portés par plusieurs sujets, voix et regards sur le monde, qui ne sont pas sans rappeler le concept bakhtinien[4]. C'est en ouvrant chacun de ses romans sur d'autres horizons que l'auteur se rapproche en définitive du « vagabondage intertextuel[5] » de Kenneth White.

Motifs géopoétiques

L'œuvre de Xavier-Laurent Petit est assurément émaillée de motifs géopoétiques : thèmes et symboles récurrents parsèment en effet les textes et les affinités avec la pensée de Kenneth White apparaissent rapidement troublantes. Certes, l'approche géographique saute aux yeux, mais il semblerait que les romans du

---

[1] WHITE Kenneth, *Panorama géopoétique - Théorie d'une textonique de la Terre*, *op. cit.*, p. 108.

[2] Ces entretiens, publiés par les ERR (*La Revue des Ressources* est une revue en ligne créée en 1998), ont pour but de faire le point sur la réflexion contemporaine autour du *géo-*, c'est-à-dire du rapport à la Terre, au regard de ce que la géopoétique propose.
http://www.larevuedesressources.org/ (page consultée le 8 décembre 2017)

[3] WHITE Kenneth, *Panorama géopoétique - Théorie d'une textonique de la Terre*, *op. cit.*, p. 10 et 11.

[4] Les concepts de « polyphonie » et de « dialogisme » s'appuient sur l'émancipation des personnages et les voix des différents personnages, tout aussi indépendantes et signifiantes. La multiplicité des visions du monde repose ainsi sur une multiplicité de consciences et de langages.

[5] BOUVET Rachel, *Vers une approche géopoétique, Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio, op. cit.,* p. 24.

corpus gravitent autour de plusieurs fondements chers à la géopoétique. Si l'écrivain pour la jeunesse s'est emparé des deux principes fondamentaux que sont l'appel du dehors et l'esprit nomade, son écriture s'appuie avant tout sur une expérience intime du lieu, une certaine disposition de l'esprit et des sens, qui interroge la pratique de l'espace et la manière d'habiter la Terre.

Le cheminement

La géopoétique présente un monde ouvert au marcheur : un homme libre de cheminer tant sur le plan du territoire que sur celui de la pensée. L'écrivain offre ainsi au lecteur promeneur un point de vue qui élève son regard et le dirige vers le lointain. Parce qu'ils proposent chacun un cheminement singulier doublé d'un itinéraire intérieur, un parcours jalonné d'expériences multiples et de rencontres déterminantes, les romans du corpus s'attachent à l'espace, mais avant tout au mouvement, principe premier de la géopoétique.

Les personnages de Xavier-Laurent Petit arpentent des lieux, traversent des espaces et découvrent des contrées dans un traitement particulièrement dynamique de l'aventure. L'exploration et la découverte du dehors s'effectuent principalement par la marche : personnages nomades[1], excursions en ville, en montagne ou en forêt, promenades, les héros adolescents semblent s'approprier le monde et explorer un espace grandissant qui se dévoile progressivement sous leurs pieds et sous leurs yeux.

> La marche peut être abordée de différentes manières. On peut l'aborder du point de vue sociologique : marches populaires, marches politiques, marches de protestation, processions religieuses, pèlerinages, marche méditative, marche d'exploration, marche de rééducation après un accident et cætera. Mais la marche a des motivations autrement plus profondes. Elle est l'activité humaine la plus naturelle après la respiration. L' « homo viator », le chasseur-cueilleur accomplissait jusqu'à cinquante kilomètres par jour. Aujourd'hui, on recommande au sédentaire de marcher une demi-heure. La marche est passée de nécessité à vertu, vertu pour

[1] Le grand-père de Galshan est un des derniers représentants d'un peuple nomade (trilogie mongole).

> toutes les composantes du corps : du cœur qu'elle tonifie à l'obésité qu'elle prévient, des articulations qu'elle ménage au système immunitaire qu'elle protège, du métabolisme général qu'elle active à la respiration qu'elle amplifie. […]
>
> Les géographes, qui ont beaucoup arpenté pour découvrir, mesurer et cartographier, en ont très peu parlé ; la marche était plutôt considérée comme un moyen d'atteindre des buts. Elle appartenait donc aux vecteurs implicites du savoir. Au contraire, les voyageurs, écrivains, philosophes lui ont consacré de très belles pages, car elle est une activité qui met en rapport l'espace du dehors avec l'espace du dedans[1].

Chez Xavier-Laurent Petit, la marche donne accès au paysage et intensifie le lien avec la Terre. Il s'agit d'une véritable expérience qui fait sens, aiguise la perception et appelle les souvenirs. Marcher apparaît alors bien plus qu'un moyen pour se déplacer d'un point à un autre. Le rôle essentiel de l'expérience vécue s'impose en dévoilant à l'arpenteur adolescent un monde proche et concret, tout en lui permettant de retrouver la sensation de l'espace. Bien au-delà de la proximité avec le lecteur, c'est le traitement de l'espace romanesque tout entier dont il s'agit. L'expérience du lieu passe par le mouvement et l'intime :

> Et nous nous remettions en marche. Il ne fallait surtout pas penser aux bestioles répugnantes qui devaient grouiller sous nos semelles, ne pas penser que nous étions au bout du monde, désespérément seuls, et que si par malheur il nous arrivait quoi que ce soit, jamais personne ne viendrait nous chercher là. Je murmurais en boucle le nom de maman au rythme de mes pas. « *Ma-mã… Ma-mã…* Ma-man… » J'avançais comme une mécanique, soulevant les pieds juste ce qu'il fallait pour ne pas m'empêtrer dans les branches qui jonchaient le fond. *Ma-mã… Ma-mã*[2]…

Les romans du corpus renferment ainsi le rythme d'un cheminement spatial (les personnages parcourent des terres proches ou lointaines) et mental (les personnages grandissent et ont changé à la fin de l'aventure). Le mouvement de l'esprit apparaît inséparable du mouvement physique : c'est parce que le héros juvénile engage une

[1] LEVY Bertrand, *Marche et paysage : les chemins de la géopoétique*, Genève, Métropolis, 2007, p. 7 et 8.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit.*, p. 137.

réflexion introspective pendant son voyage que l'auteur livre une pensée en mouvement. Il s'agit bien de se mettre en route et d'entrer en contact avec le dehors. Cette prise en compte de l'altérité déporte le lecteur et le rapproche de l'itinéraire mental poursuivi par Kenneth White :

> Si certains lieux traversés par le White des premiers récits en prose assument des significations récurrentes, ce seront surtout ceux qui suggèrent un cheminement personnel atypique et à contre-courant. Les uns parce qu'ils sont cachés, les autres parce qu'ils invitent à un dépassement du monde immédiat[1].

Les symboles jouent un rôle important dans les romans de l'auteur : labyrinthes et souterrains, ponts et forêts. Le mouvement des saisons (de l'hiver vers le printemps) et les éléments (la glace, le brouillard, la pluie, et enfin le soleil) accompagnent également avec force les itinéraires adolescents. Comme dans l'œuvre de Kenneth White, le symbole de l'aube se dessine parfois, telle une ouverture, une sortie de la nuit :

> Juste avant le lever du soleil, alors qu'il pointe à peine au-dessus des arbres, tous les oiseaux se mettent à chanter d'un coup, comme si un chef d'orchestre invisible leur en avait donné l'ordre. Renard-Rouge arrête son cheval au pied d'un grand mélèze, ferme les yeux et reste un long moment immobile[2].

Chaque récit se caractérise donc par un mouvement à la fois géographique et mental. Xavier-Laurent Petit s'engage dans la recherche d'un dépassement qui conduit à voyager et à donner le goût de l'ailleurs et de la distance. Mais l'aventure évolue systématiquement dans un contact immédiat avec la Terre. Tout comme la géopoétique de Kenneth White est ancrée dans le vécu, la pratique de l'espace romanesque commence ici avec un corps en mouvement.

---

[1] JAMET Pierre, *Le local et le global dans l'œuvre de Kenneth White*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 85 (Métaphorique de la topographie).
[2] *Id.*, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.*, p. 55.

La place du corps

L'interaction concrète avec l'environnement passe par le corps et les différents sens qui permettent aux jeunes héros d'entrer directement en contact avec le monde. L'écriture particulièrement physique de Xavier-Laurent Petit privilégie cette approche corporelle et sensible. Ainsi, la marche est, dans un tout premier temps, appréhendée physiquement, par la fatigue ou la douleur :

> Depuis une bonne heure, je suis silencieusement Renard-Rouge qui marche sans se retourner. Vaguement inquiet de ce qui arriverait si, par malheur, je le perdais de vue à travers l'enchevêtrement des arbres, je le colle au plus près. Mes chaussettes tire-bouchonnent au fond de mes chaussures et je sens déjà poindre une ampoule, juste au-dessus du talon. Plusieurs heures de marche, a-t-il prévenu[1] !

S'appuyant sur la perception et sur le mouvement, l'expérience géopoétique fait appel au corps, comme médiateur entre l'esprit et la nature. Il s'agit au final d'une expérience *in situ* qui permet de relier le vécu sensible au mouvement de la pensée. Tout mouvement suppose une perception et révèle les qualités émotives du lieu traversé. Considérée comme une pratique du paysage, la géopoétique implique ainsi une perception active et affective que l'on retrouve dans les différents romans du corpus. L'expérience géopoétique s'appuie par conséquent sur un corps qui, une fois encore, s'impose dans le rapport entre l'extérieur et l'intérieur. Ancrée dans le vécu, l'aventure met nécessairement le corps en scène : le jeune héros se nourrit, souffre de la chaleur ou du froid, éprouve les sensations du déplacement. Le paysage peut ainsi être perçu par l'intermédiaire d'un corps en marche, tout absorbé dans l'effort à fournir : « La marche équivaut alors à une mise en avant du corps, à une prise de contact avec le réel, à ce que White nomme le "passage extérieur"[2]. » Chez Xavier-Laurent Petit, les corps des personnages sont assurément inscrits dans les textes jusqu'à devenir complices de l'espace géographique. Ainsi, Maswala « court à longues foulées, se faufile entre les herbes, bondit par-dessus les buissons d'épineux[3]. » Dans

---

[1] *Ibid.*, p. 63.
[2] RONCATO Christophe, *Kenneth White, Une œuvre-monde*, *op. cit.*, p. 67.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*, p. 43.

les romans du corpus, l'appropriation de l'espace passe dans un premier temps par une accommodation du corps :

> Nous nous y sommes engagés comme dans un tunnel, sans rien voir du ciel. La pénombre verdâtre qui nous enveloppait bourdonnait d'insectes. Les arbres étaient si hauts et les feuillages si drus que la lumière n'atteignait jamais le sol. La végétation était encore plus épaisse encore qu'à Itawapa, plus secrète. Nous y étions des intrus. Des oiseaux s'envolaient à notre approche et des bêtes filaient presque sous nos pas, parfois si proches que je sursautais. Jamais on ne les apercevait, on n'entendait que le bruit de leur fuite. L'air était épais, si lourd que j'avais la sensation de soulever une part du ciel à chaque pas[1].

Le corps se réduit alors à une interaction directe avec le paysage traversé. L'immersion dans l'espace autre peut s'accompagner ensuite d'un emprunt, alors que le corps romanesque s'accommode à l'extérieur et le modifie. Certains personnages vont en effet parfois jusqu'à transformer le paysage : « Un owoo[2] marquait le sommet du col. Ils y ajoutèrent chacun une pierre et Galshan s'éloigna de quelques pas, les mains enfouies au fond des poches[3]. »

Il est assurément des espaces géographiques où le corps du voyageur s'avère soumis à rude épreuve : l'immensité qui allonge le trajet, le climat rude et le caractère sauvage d'une nature extrême, sont autant d'obstacles que le jeune héros rencontre sur son chemin. Lors d'un changement d'espace, les désagréments se font vite sentir jusqu'à transformer le périple en voyage initiatique. Le climat notamment, qu'il soit sibérien ou équatorial, met systématiquement le corps du voyageur à l'épreuve : « J'ai ôté mon gant, le froid m'a aussitôt mordu les doigts comme un petit carnivore affamé[4]. »

La question du corps rejoint ici pleinement le genre viatique dont la littérature illustre amplement l'espace parcouru et le corps voyageur. L'approche sensorielle,

---

[1] *Id.*, *Itawapa, op. cit.*, p. 155 et 156.
[2] Un owoo est un cairn, c'est-à-dire un amas artificiel de pierres placé à dessein pour marquer un lieu particulier.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Le col des Mille Larmes, op. cit.*, p. 107.
[4] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 35.

abondante dans le corpus, témoigne de cette expérience et d'une intimité partagée : vers la connaissance de soi, mais également du monde.

Chez Kenneth White, le rapport entre l'*éros* et le *logos*[1] revient à appréhender l'espace avec le corps dont la coopération est indispensable. Il s'agit bien d'« une expérience centrée sur le corps - une expérience psycho-physiologique qui peut atteindre le plus haut degré d'intensité […]. C'est là l'expérience poétique essentielle sans laquelle il n'y a pas de poésie véritable[2]. »

Les perceptions deviennent un véritable outil de connaissance du milieu pour le héros juvénile, mais aussi pour le lecteur. L'écrivain appréhende le corps médiateur, c'est-à-dire le corps « dans son ensemble, non seulement comme siège des perceptions mais également comme habitudes posturales, comme conscience kinésique[3]. » Par son expérience sensible et physique de l'espace, le héros juvénile prend conscience du paysage traversé, ressent et exprime des sensations, dont le sentiment particulier de quitter les limites de la civilisation.

L'expérience du vide

La géopoétique prend appui sur un paysage archaïque débarrassé de ses représentations. Dans cette découverte du « vide », les territoires sont à explorer et tout en impliquant le corps, lient habilement perception et émotion :

> Le paysage archaïque. C'est un lieu peu habité, où la trace de l'homme n'est pas exclusive comme dans une ville, un lieu qui sert de support à la méditation, où dominent l'univers minéral, l'eau et la lumière, mais aussi le végétal si l'on se trouve dans une forêt. Présence forte des éléments, mais aussi connaissance historique, géographique, culturelle, de cet espace qui va devenir un lieu à explorer corporellement à l'aide des sens mais aussi dans une saisie poétique[4].

---

[1] Le mouvement du corps, inséparable de l'esprit vif et inspiré par l'espace, implique les trois constantes géopoétiques : *éros*, *logos* et *cosmos*.
[2] WHITE Kenneth, *La Figure du dehors, op. cit.*, p. 56.
[3] LOUYS Gilles, « Nicolas Bouvier : le corps médiateur », *Viatica* [En ligne], *Le Corps du voyageur*, mis en ligne le 03/01/2007, URL : http://viatica.univ-bpclermont.fr/le-corps-du-voyageur/dossier/nicolas-bouvier-le-corps-mediateur (page consultée le 16 décembre 2017)
[4] DORON Jack, « L'appel du vide » *in Le Monde ouvert de Kenneth White, op. cit.*, p. 98.

Il s'agit bien chez Kenneth White du « monde blanc », ce Nord « moins précis dans sa géographie que dans son acception psychologique et morale[1] », lié au froid, à la blancheur, mais également étrangement à son patronyme (*White*) et au toponyme de son Écosse natale (*Alba*). Dans les romans du corpus, plusieurs espaces premiers et très peu peuplés s'imposent à l'aventure : déserts, forêts vierges, hautes montagnes, steppes et savanes.

> La géopoétique est fondée sur le désir de l'individu de se situer dans l'univers de la manière la plus dense, la plus intense, la plus "vide" possible (c'est sa base existentielle) et elle implique une résistance à une civilisation, à une société où s'agitent des êtres fractionnés[2].

La couleur blanche, chère à Kenneth White, a donc une portée existentielle et pointe un renouveau, une naissance :

> Je suis restée une partie de la nuit, le front collé aux vitres glacées, à regarder les flocons tourbillonner et tout ensevelir comme si quelque chose de neuf pouvait sortir de toute cette bancheur[3].

L'espace blanc s'étale ainsi sur plusieurs romans du corpus et en occupe une place centrale, comme un écho à ce concept fort de la géopoétique. L'immensité récurrente du décor permet au personnage focalisateur de prendre la mesure du temps et de l'espace. Dans un corps à corps sensoriel, Xavier-Laurent Petit installe une relation réciproque entre la nature et l'esprit :

> Dehors, la neige vibrait de lumière. La main en visière, elle observa la ligne plus sombre du sentier, là-bas, à flanc de pente. Tout était désert, parfaitement immobile. Galshan happa une goulée d'air glacial. La petite pointe d'inquiétude qui nichait en elle depuis son réveil s'enfonça plus profondément dans sa chair, aigüe comme une grosse écharde[4].

---

[1] DUCLOS Michèle, « La langue de l'aurore et de l'origine » *in Le Monde ouvert de Kenneth White, op. cit*., p. 59.
[2] Revue *Cahier de Géopoétique* n°5 (Éditorial).
[3] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit*., p. 71.
[4] *Id*., *153 jours en hiver, op. cit*., p. 128.

Cette exploration, dans le regard et dans le geste, se présente comme une perception primitive, une fréquentation dense et singulière du monde, une pratique de l'espace qui permet de capter le réel et de penser le dehors :

> Tout semblerait converger vers la nécessité de sortir de la cage : soit, le langage, ses codes et ses stéréotypies, vers une intégration de l'espace "naturel" le plus dégagé possible et non plus artificiel, dans un paysage archaïque et ce grâce à une rythmique cette fois-ci plus "primaire". C'est tout le propos de Kenneth White[1].

La littérature de Kenneth White, tout en évoluant dans le complexe, semble avoir atteint une forme de simplicité. L'image du « monde blanc » intellectualise une expérience qui mêle un certain absolu et la réalité commune. Le poète parvient à garder les pieds sur terre à travers une logique de l'instantanéité : « une grande partie de son œuvre tisse autour de cette notion capitale qu'est le vide. On trouve la figure du vide au cœur de la plupart des grands textes du bouddhisme[2]. » Le vide s'accompagne de toute une méthode de libération qui entraîne un basculement radical, une sortie, la possibilité d'un rapport moins sophistiqué avec le monde. L'enjeu du vide est ici existentiel.

> Si le concept de « monde blanc » trouve des échos dans de nombreux travaux d'hier et d'aujourd'hui, il n'en reste pas moins que l'approche whitienne a bien sa spécificité. Il est à noter que l'expression même a évolué au fil des années. Ainsi, à partir des années 1990 le terme « monde blanc » tend à disparaître de l'œuvre whitienne et à être remplacée par diverses expressions. Le titre de l'anthologie *Open World* en est la marque, le blanc est remplacé par l'ouvert. Si le terme « *white world* » disparaît progressivement, il n'en va pas de même pour l'adjectif *white*, le substantif *whiteness* et l'idée qui se niche à l'intérieur de la couleur. La récurrence du blanc en fait une vraie thématique, une réelle tonalité qui permettrait à elle seule de distinguer l'œuvre de Kenneth White de n'importe quelle autre[3].

---

[1] PORTEOUS Véronique, « De l'iconoclasme au dépouillement dans la poétique de Kenneth White. Du lieu commun à l'espace des possibles », *in Fonctions du cliché : du Banal à la Violence*, Claudine Raynaud et Peter Vernon (dir.), Tours, PU François Rabelais, 2017, p. 198.

[2] DUPIN Nicolas, « Sur les chemins du vide. Introduction à la littérature de voyage selon Kenneth White *», in Le Monde ouvert de Kenneth White, op. cit.,* p. 69.

[3] RONCATO Christophe, *Kenneth White, Une œuvre-monde*, *op. cit*., p. 62.

La couleur blanche symbolise avant tout une disposition face au monde que l'homme peut investir à son gré. L'écriture de Xavier-Laurent Petit semble s'inspirer de cette ouverture en situant ses aventures aux confins de la Terre et en invitant le lecteur à repousser sans relâche les limites de sa propre géographie.

Les marges

Parmi les paysages romanesques grandioses et singuliers qui mettent le corps et l'esprit à rude épreuve, nombreux sont les espaces frontaliers et excentrés. L'ensemble des romans du corpus célèbre la beauté des confins et des lisières, laissant deviner un penchant de l'écrivain pour les marges dont la fréquentation contribue assurément à ouvrir l'espace géographique. Ses personnages, habitants des rivages et des extrêmes, arpentent des territoires ouverts sur le rêve et l'aventure en quête d'un destin neuf qui passe parfois par un retour à la nature.

Refuge premier ou étendue à conquérir, le motif du bout du monde investit très largement l'espace romanesque de Xavier-Laurent Petit. Habitants de l'extrême et des territoires sauvages, parfois explorateurs juvéniles et aventuriers malgré eux, ces personnages focalisateurs semblent échapper à l'environnement familier pour entraîner le lecteur aux confins du monde. Dès les premières pages, le décor est souvent planté : « Juste la forêt, quelques ours et des hivers à vous glacer le sang. On habitait le bout du monde et ça suffisait à ce qu'on ne se mélange pas avec les autres[1]. » La distance est ainsi posée alors que se noue le pacte de lecture.

Pour l'adolescent de papier, l'appel du dehors se traduit la plupart du temps par une rupture, la nécessité brutale de s'enfuir ou de retrouver quelqu'un, accompagnée parfois d'une exhortation à partir. Et parce que Slobodnié n'est qu'une « minuscule bourgade perdue au bout du bout de la taïga[2] », l'enseignante de la jeune

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 10.
[2] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 11.

héroïne l'encourage à quitter les lieux de l'enfance : « Il faut que tu ailles voir ailleurs, Felitsa. Le monde ne se limite pas à ce qu'on en aperçoit d'ici[1]. »

L'importance du regard est une fois encore évidente. Une tension se forme alors que le héros juvénile observe le lointain. La posture dynamique qui consiste à suivre la ligne d'horizon remet en cause la limite même au profit de l'exploration et du cheminement : « Et puis nous trouvons le sable. Une mer de sable jaune qui s'étend jusqu'à l'horizon, avec des vagues de dunes[2]. » C'est aussi parce qu'elle observe régulièrement la frontière « inaccessible comme le paradis[3] » que la famille d'Adriana décide de rejoindre la ville des *ranjeros* de l'autre côté, vers le Nord.

Écrivain des rivages, des frontières et des lisières, Xavier-Laurent Petit affiche une volonté géographique en quête d'espaces ouverts. « Espaces de l'extrême, les déserts, les toundras, les forêts, les banquises et les océans incitent à la recherche d'absolu, à la méditation sur les origines ou sur l'avenir de l'humain et de la planète[4]. » Dans les romans du corpus, l'exploration ne s'arrête pas à la dimension physique, elle concerne également les différents registres du savoir et se rapproche ainsi du mouvement géopoétique.

Xavier-Laurent Petit traite habilement cette immensité séduisante pour tous ceux en quête d'une vie nouvelle, décor quasiment vierge abritant une faune exceptionnelle, espace ouvert pour la conquête ou l'aventure, et souligne ainsi la nécessité de préserver les liens avec le lointain. Ses paysages de l'immensité engendrent une sensation d'agrandissement et permettent aux personnages de déplier une véritable amplitude intérieure. Déserts, steppe mongole, forêts amazonienne ou sibérienne, autant d'espaces à conquérir, dans une nature exubérante ou monotone, qui offrent aux différents protagonistes des aires de marche et de respiration. Dans ce cadre, l'espace des romans est bien un extrême, mais habité, et vécu dans le quotidien :

---

[1] *Ibid*., p. 159.
[2] *Id*., *L'oasis, op. cit*., p. 200.
[3] *Id*., *Les yeux de Rose Andersen, op. cit*., p. 13.
[4] BOUVET Rachel, « Paysages des confins » *in Géopoétique des confins*, Rachel Bouvet et Rita Olivieri-Godet (dir.), Rennes, PUR, 2018, p. 21.

> Dans un éblouissement de lumière, les roches étincelèrent comme des miroirs tandis que l'air se réchauffait brutalement. Une rafale de vent tiède coucha les hautes herbes, et la prairie desséchée ondula jusqu'à l'horizon, comme une immense bête en train de s'ébrouer.
>
> Galshan talonna son cheval. Elle avait quitté le campement de son grand-père peu avant l'heure du Lièvre dans l'espoir de profiter de la fraicheur du matin. Mais c'était peine perdue. D'ici une heure ou deux, la chaleur serait tout aussi étouffante que les jours précédents.
>
> Voilà des semaines que, jour après jour, le soleil et le vent du sud brûlaient tout sur leur passage[1].

Ce détour, sans aucun doute nécessaire pour mieux se connaître soi, conduit à lire le franchissement de ces marges comme un seuil existentiel. Il est intéressant de constater combien les romans du corpus laissent de place à l'errance et à la quête : Vitalia poursuit les confins à la recherche de sa mère, Galshan sillonne la steppe mongole et Adriana franchit les frontières.

> Telle est bien l'idée qui nourrit la pensée de Kenneth White, lequel se présente volontiers comme un pèlerin des lisières en quête d'espaces ouverts propices au dialogue et aux rencontres. […] Que l'on prenne ses recueils poétiques, *Limites et Marges*, *Les Rivières du silence*, voire ses essais *La Figure du dehors*, *L'Esprit nomade*, et tout récemment *Le Rôdeur des confins*, son écriture confirme un penchant avéré pour les marges et leurs espaces afférents[2].

Chez Xavier-Laurent Petit, la simple mention des titres parfois suffit à comprendre ce goût pour les confins et invite à pousser les limites. *L'oasis*, *Un monde sauvage*, *Itawapa* sont assurément des choix qui attestent de l'éloignement. L'écrivain semble entretenir une attirance pour les endroits reculés et entraîne le lecteur au-delà de ses habitudes, dépassant clairement les limites de son espace familier. Cet ensemble romanesque exprime donc une curiosité, une ouverture, un désir assumé de

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *La route du Nord, op. cit.*, p. 9.

[2] DESHOULIERES Anne, « "Les langues de l'errance", une approche liminale du monde chez Jack Kerouac, Ernesto Sábato, J. M. G. Le Clézio, Kenneth White » *in Frontières, marges et confins*, Corinne Alexandre-Garnier (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris X, 2008, p. 299.

connaissance. Il s'agit assurément d'un décentrement et d'une propension à se tourner vers le dehors. L'auteur y propose un cheminement au cœur de paysages immenses et sauvages ainsi qu'une voix jaillissant de ces zones géographiques extrêmes ou marginales : « La marge comme espace libre, où respirer, où se mouvoir. La marge comme chemin - je rappelle qu'en sanskrit, *marga* signifie sentier[1]. »

Tous ces paysages, emblématiques et lointains, contribuent à rapprocher l'expérience physique et poétique : l'isolement, le caractère inhospitalier, l'immensité, témoignent des différentes façons d'habiter le monde et de l'exprimer. Les thématiques géopoétiques identifiées dans l'ensemble des romans du corpus jouent un rôle essentiel dans l'écriture de Xavier-Laurent Petit, ce dernier s'approchant ainsi de l'œuvre de Kenneth White qui « rôde autour du monde à la façon dont un chat rôde autour de son territoire[2]. » Les multiples paysages disséminés à travers le corpus appellent immanquablement au voyage pour qui cherche à savourer la plénitude du monde.

1-c- Le grand paysage de l'esprit

En géopoétique, l'expérience des lieux s'avère primordiale, davantage que les lieux eux-mêmes, dans une démarche qui « consiste à se mettre à l'écoute du site, à adopter une posture d'abandon plutôt que d'appropriation[3] ». L'espace, en apparaissant à l'homme dans sa cohérence et sa beauté première appelle tout naturellement le concept de paysage. L'attrait chez Kenneth White pour ce concept a pour origine l'expérience directe qu'il a eue dès l'enfance avec un paysage dense de la côte écossaise. En mars 2011, lors de sa conférence angevine[4] qu'il intitule *Le grand*

---

[1] WHITE Kenneth, *Le Champ du grand travail*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2002, p. 52.
[2] *Id.*, *La maison des marées*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 88.
[3] BOUVET Rachel, « Pour une approche géopoétique du paysage : des grands sites au sentier des Lauzes », *in Paysage politique. Le regard de l'artiste*, Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), Rennes, PUR, 2010, p. 110.
[4] Cette conférence, qui a eu lieu à la bibliothèque Toussaint le 29 mars 2011, a été filmée et peut être visionnée avec ce lien : https://www.dailymotion.com/video/xhwik5

paysage de l'esprit, Kenneth White retrace l'évolution de son œuvre et dresse la carte de son itinéraire sur un espace bien plus grand que celui de sa première expérience.

> Le paysage est en effet le lieu où l'espace du dehors prend sens et cohérence sous le regard subjectif de l'être humain […]. Le paysage est le lieu de rencontre privilégié entre l'être humain et le monde, car c'est par lui que s'offre à l'homme la présence du dehors. Ainsi, c'est en pénétrant de multiples paysages que White aiguise son regard et affirme la réalité de l'espace du dehors : sa triple démarche de vie, de pensée et d'écriture se construit finalement comme un grand voyage existentiel, intellectuel et poétique.
>
> Le paysage est une réalité vivante, sans cesse mouvante ; il n'existe que par la présence d'une perspective, d'un horizon. Le point de vue du paysage est donc synonyme d'ouverture et de cheminement et se prête parfaitement à la problématique que nous voulons spatiale et dynamique[1].

Les romans du corpus se conçoivent donc difficilement sans la présence de paysages. L'écriture de Xavier-Laurent Petit en effet le voyage ou l'ailleurs par le biais de nombreux paysages authentiques et variés. Le traitement de l'espace romanesque s'impose au lecteur comme une expérience vécue, un acte de paysage toujours renouvelé qui se construit de manière intime et perceptive. « Il est donc clair que la notion même de paysage sous-entend une projection humaine, sensible et symbolique sur le monde objectif, ensemble de données factuelles dont l'analyse est le fait de l'écologie[2]. »

L'acte de paysage

En introduction, il paraît nécessaire de se référer à la distinction qu'opère Alain Roger entre pays et paysage[3] :

> La frontière qui sépare pays et paysage est en effet perméable, l'un et l'autre coexistant dans un subtil mélange, l'un n'éliminant pas l'autre, mais se nourrissant

[1] DELBARD Olivier, *Les lieux de Kenneth White. Paysage, pensée, poétique, op. cit.*, p. 12.
[2] *Ibid.*, p. 36.
[3] ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 18 et 19.

> mutuellement de leurs représentations, de leurs composantes ou de leurs structures. Cependant, et c'est sans doute dans un premier temps la différence importante qui s'impose à l'analyse, le pays et le paysage se distinguent suivant la lecture qui en est faite et l'appréciation qui en est donnée : si selon les différents groupes sociaux, pays et paysage ne renvoient pas forcément au même regard, la distinction qui en est toujours faite réside dans le caractère « artialisé » ou « poétisé » du paysage que ne possède pas le pays. On pourrait dire ainsi que le pays devient paysage lorsqu'il devient objet de contemplation, de poésie ou d'évasion[1].

C'est donc selon Alain Roger l'art qui transformerait le pays en paysage et pour Xavier-Laurent Petit, écrire le voyage reviendrait alors effectivement à modifier le pays en paysage. La place du regard s'en trouve par conséquent une nouvelle fois essentielle. Dans son *Journal extime*, Michel Tournier, qui se considère comme un écrivain de la géographie[2], souligne l'importance du regard dans l'évocation des paysages : « Sans l'œil qui les regarde, existeraient-ils[3] ? »

Mais pour beaucoup de critiques, le paysage semble être devenu une sorte de langage bien plus qu'une représentation, ce qu'Arlette Bouloumié nomme « le génie du lieu[4]. » Au-delà du constat, appréhender le paysage se transforme finalement en une véritable expérience à vivre. L'acte de paysage retient ainsi toute notre attention, tel qu'il est défini par Rachel Bouvet :

> Véritable processus sémiotique au cours duquel le sujet interagit avec l'environnement, il met en jeu les sens, l'affectivité, les savoirs et les codes culturels, esthétiques et linguistiques, qui déterminent la sélection et l'appréciation de certains aspects du relief, de la végétation, du réseau hydrographique, etc. Plus le site est grandiose, plus l'acte de paysage est à même de susciter des émotions intenses, une fascination dont il est difficile de se déprendre. Les « grands sites »

---

[1] LUGINBUHL Yves, « Le paysage rural. La couleur de l'agricole, la saveur de l'agricole, mais que reste-t-il de l'agricole ? », *in La théorie du paysage en France, 1974-1994*, Alain Roger (dir.), Seyssel, Champ-Vallon, 2009, p. 322.

[2] Michel Tournier assurait qu'il y a deux sortes d'écrivains : ceux de la géographie et ceux de l'histoire. Lire à ce sujet la préface qu'il a écrit pour *Le génie du lieu. Des paysages en littérature*, Sous la direction d'Arlette Bouloumié et d'Isabelle Trivisani-Moreau, *op. cit.*

[3] TOURNIER Michel, *Journal extime, op. cit*., p. 10.

[4] BOULOUMIE Arlette et TRIVISANI-MOREAU Isabelle (dir.), *Le génie du lieu. Des paysages en littérature*, *op. cit.,* p. 13.

> protégés, célébrés par les peintres et les écrivains, semblent voués d'emblée à la jouissance esthétique ; on peut aller plus loin et affirmer que l'expérience du lieu, lorsqu'elle met en jeu l'intimité du sujet, peut aussi lui donner l'occasion de se ressourcer, de renouveler son rapport au monde[1].

Augustin Berque, qui a développé en France le concept de mésologie[2], définit le paysage comme avant tout trajectif. Il est essentiel selon le géographe de dépasser le dualisme moderne qui oppose l'objet au sujet, dans ce qui serait d'un côté une forme objective de l'environnement, une géométrie de l'étendue, et de l'autre le miroir de l'âme :

> La dichotomie entre l'objectif et le subjectif, en l'affaire, est purement abstraite ; ce qui existe concrètement est nécessairement trajectif. Et c'est justement le cas du paysage. Ni simple objet, ni simple fantasme subjectif, le paysage est trajectif ; et c'est bien pour cela qu'il n'a pas toujours existé, ni dans toutes les sociétés. Autrement dit, le paysage suppose à la fois ce que l'environnement est en soi et ce qu'il est pour un certain observateur. […]
>
> Pour qu'il y ait avènement du paysage à partir de l'environnement objectif, il faut que celui-ci soit assumé par nos sens, notre action, notre pensée et notre parole[3].

Ainsi, la géographie humaine s'appuie aujourd'hui sur des concepts extérieurs (sociologie, histoire, art, philosophie) pour s'intéresser à la manière qu'ont les hommes de la transformer, de l'investir, de l'interpréter. À l'image d'une science sociale, elle se préoccupe de l'espace perçu dans une approche pluridisciplinaire sans aucun doute issue des arts de la représentation (peinture, photographie, littérature). Dans le texte littéraire, l'inscription du paysage existe par conséquent au-delà de l'ancrage

---

[1] BOUVET Rachel, « Pour une approche géopoétique du paysage : des grands sites au sentier des Lauzes », *in Paysage politique. Le regard de l'artiste*, *op. cit.,* p. 107.

[2] La mésologie est la science des milieux humains. Dans *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014, Augustin Berque expose le parcours scientifique et intellectuel qui l'a conduit à s'intéresser à la mésologie et à la refonder autour des concepts de médiance (couple dynamique formé par l'individu et son milieu) et de trajection (prise en compte du mouvement et des pratiques).
Pour l'actualité de la recherche en mésologie et de nombreuses ressources, consulter le site *Mésologiques, étude des milieux*, URL : http://ecoumene.blogspot.fr

[3] BERQUE Augustin, « Cosmophanie, paysage et haïku » *in Projets de paysage* n°12, Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace, article en ligne consulté le 20 décembre 2017 sur le site de recherche *Mésologiques* :
http://ecoumene.blogspot.fr/2015/02/cosmophanie-paysage-et-haiku-berque.html

géographique et ne peut faire l'économie d'un rapport sensoriel au lieu. Il existe probablement une dimension invisible qui renforce la sensation d'un espace vécu tel qu'il apparaît au cœur du mouvement géopoétique : « comment rendre justice à l'espace dans le texte sans renoncer à sa dimension incarnée[1] ? »

L'inscription de l'Histoire dans l'espace, comme par exemple l'évocation du camp sibérien dans *Un monde sauvage*, renvoie directement au concept d'habiter d'Olivier Lazzarotti[2] qui analyse l'habitant à la fois comme un spectateur et un producteur de monde. Il semblerait que le paysage puisse alors devenir « le miroir de la peine des hommes[3]. » Ainsi, le cadre donné par Xavier-Laurent Petit pour situer l'action se révèle chargé d'une lourde signification et d'une connotation éminemment métaphorique. Ce paysage littéraire, qui renferme les reflets d'un moment dramatique subi par certains personnages, s'impose chargé de sens et presque prémonitoire :

> Dès que P'pa était disponible, il s'occupait de Pavka tandis que j'allais rejoindre Aleksandr. On se retrouvait sur le chemin qui menait à l'ancien camp de prisonniers. On se donnait la main, on s'asseyait côte à côte et on parlait pendant des heures, surpris d'avoir tant de choses à se dire.
>
> Bien avant d'arriver au camp, on avait découvert une clairière en retrait du chemin. Quelques années auparavant, les forestiers avaient bâti là une cabane qui avait miraculeusement résisté aux hivers. Les mousses et les lichens qui l'avaient peu à peu envahie la dissimulaient aux regards. Même de la piste toute proche, il était impossible de la repérer.
>
> Jamais on n'allait au-delà. Jamais on n'allait jusqu'au camp.
>
> - Ça porte malheur, assurait Aleksandr, c'est ma grand-mère qui le dit.
>
> Même si madame Sniejana ne me l'avait jamais demandé, je ne parlais ni de son mari ni des années qu'elle avait passées ici à abattre des arbres pour une voie de chemin de fer jamais terminée[4].

---

[1] BARON Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *op. cit.*
[2] LAZZAROTTI Olivier, *La condition géographique, op. cit.*
[3] BOUGUERRA Mohamed Ridha, « Le paysage miroir de l'histoire dans le roman algérien. L'inscription de l'Histoire dans le paysage », *in Paysage politique. Le regard de l'artiste, op. cit.*, p. 153.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 169 et 170.

La prise en compte du temps historique par l'écrivain lui permet ici d'éclairer l'espace présent, comme un indice au rebondissement dramatique qui ne manquera pas d'arriver. Teinté émotionnellement, ce paysage s'inscrit dans la pratique des lieux, leur perception et la mémoire collective. « Le paysage sert ainsi au romancier de truchement pour traduire une vision du monde inséparable de la conjoncture historique qui lui a donné naissance[1]. »

La pensée-paysage

> On ne peut parler du paysage qu'à partir de sa perception. En effet, à la différence d'autres entités spatiales, construites par l'intermédiaire d'un système symbolique, scientifique (la carte) ou socioculturel (le territoire), le paysage se définit d'abord comme espace perçu : il constitue « l'aspect visible, perceptible de l'espace[2] ».

Michel Collot évoque l'expérience du paysage comme une rencontre et une interaction entre le dedans et le dehors. Selon lui, le paysage ne donne pas seulement à voir, « il donne à penser et à penser autrement[3] ». Dans le syntagme qui procure le titre à son ouvrage, le chercheur semble suggérer que le paysage donne à penser autant que la pensée se déploie comme un paysage. Expression d'une relation intime entre l'homme et le monde, l'appropriation paysagère fait intervenir trois composantes qui vont s'articuler : un site, un regard, une image. Ainsi, le paysage serait le résultat de l'interaction entre le site, sa perception et sa représentation : « je considérerai donc le paysage comme un *phénomène*, qui n'est ni une pure représentation ni une simple présence, mais le produit de la rencontre entre le monde et un point de vue[4]. » Michel Collot s'appuie sur la phénoménologie, et en particulier celle de Merleau-Ponty, qui réunit le sensible et l'intelligible, et défend un *cogito* perceptif[5] ou corporel. La

---

[1] BOUGUERRA Mohamed Ridha, « Le paysage miroir de l'histoire dans le roman algérien. L'inscription de l'Histoire dans le paysage », *op. cit*., p. 154.
[2] COLLOT Michel, « Points de vue sur la perception des paysages », *in Espace géographique*, Tome 15, n°3, 1986, p. 211.
http://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1986_num_15_3_4144 (page consultée le 28 décembre 2017)
[3] *Id*., *La Pensée-paysage, op. cit*., p. 12.
[4] *Ibid*., p. 18.
[5] À la différence du *cogito* cartésien qui repose sur la réflexion et l'introspection.

perception s'apparente par conséquent déjà à un acte de pensée, et parce que l'expérience est source de sens, le paysage devient le lieu d'émergence d'une certaine forme de pensée. En effet, selon Merleau-Ponty, tout visible comporte une part d'invisible : ce qui n'est pas directement donné mais que le sujet identifie néanmoins (la face cachée des objets par exemple ou bien ce qui sort de notre champ de vision). Lorsqu'un aspect du paysage est occulté, le sujet l'intègre malgré tout à ce qui est perçu : « On ne voit pas seulement ce qui est présent à la vue à un certain moment d'un certain point de vue, mais un "monde visuel" qui continue au-delà jusqu'à l'horizon[1]. » Le paysage apparaît comme l'image même du monde vécu, alors que le sujet prend la distance nécessaire à une vue d'ensemble ouverte sur l'horizon :

> Cette ouverture est la condition de l'émergence du paysage. Elle est liée à la conquête de la station verticale qui définit l'homme comme un « être des lointains ». Elle a permis à nos ancêtres de porter leur regard, autrefois rivé au sol et à leur environnement immédiat, en direction du ciel et jusqu'aux lointains, pour y tracer un horizon. C'est au croisement de ces deux traits, la verticale de la silhouette humaine et la ligne d'horizon, que naît l'orientation de l'espace, désormais distribué entre le ciel et la terre, le haut et le bas, l'avant et l'arrière, la droite et la gauche, le proche et le lointain[2].

Dans les textes du corpus, chaque paysage est à la fois vu et parcouru : par le mouvement et l'immersion dans le paysage, l'écrivain insiste ainsi sur le rôle médiateur du corps. Il s'agit là de relativiser une posture classique qui place le spectateur en face du paysage. Parcourir physiquement les lieux renforce une certaine solidarité entre le corps percevant et le monde perçu.

Selon Michel Collot, l'interaction entre l'extérieur et l'intérieur, source de subjectivité, fait sens, dans son acception première d'orientation. Néanmoins, si la définition du paysage privilégie le point de vue individuel, comment dès lors envisager un paysage commun ? Il s'avère que le paysage est aussi un lieu commun

[1] COLLOT Michel, *La Pensée-paysage, op. cit.*, p. 22.
[2] *Ibid.*, p. 21.

structuré par « la connivence des regards[1]. » Le paysage serait par conséquent singulier, mais en même temps cultivé, façonné, humanisé : le sujet percevant partage ce paysage avec une communauté, il n'est jamais enfermé en lui-même. Bien au contraire, en s'ouvrant au monde, le sujet abandonne tout regard solipsiste.

Identité, altérité

Le paysage crée un véritable dialogue entre identité et altérité. Défini à partir d'un point de vue, il constitue un excellent exemple d'espace habité où le sujet se caractérise comme être-au-monde. La phénoménologie a beaucoup démontré que le territoire perceptif est vécu comme un prolongement du corps. Le paysage se révèle ainsi façonné par la perception individuelle : une vue de l'esprit, une construction mentale qui fait le lien entre le dedans et le dehors, un regard spécifique qui rend l'acte de paysage fortement singulier. La fréquentation du paysage semblerait par conséquent définir l'identité d'un sujet :

> Aborder le paysage, c'est, d'une part, découvrir notre rôle comme habitant d'un lieu, gardiens d'un patrimoine, témoins d'une culture et acteurs responsables de son avenir. D'autre part, c'est souhaiter prendre possession de nouveaux lieux, même pour la brève durée d'un voyage ou d'une promenade[2].

Pourtant, identité et altérité sont loin d'être dissociables puisque le désir d'enracinement va de pair avec l'envie de découvrir. Le paysage se partage en effet entre tous les êtres humains qui y vivent et le perçoivent ; il appartient à chacun et encourage l'ouverture à l'altérité spatiale et temporelle. Cette fonction sociale du paysage, en permettant une vue d'ensemble qui donne à penser, l'éloigne somme toute d'une vision rapprochée, chargée des valeurs de l'affectivité la plus intime :

---

[1] *Id.*, « L'horizon du paysage » *in Lire le paysage, Lire les paysages*, St Étienne, C.I.E.R.E.C., 1984, p. 126.
[2] CASTIGLIONI Benedetta, « Éducation au paysage et éducation en vue du développement durable » *in Facettes du paysage. Réflexion et propositions pour la mise en œuvre de la Convention européenne du paysage*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2012, p. 231.

> Cela ne fait pas pour autant du monde sensible un *idios cosmos* et du paysage un espace purement privé ; l'horizon, qui l'identifie à mon champ visuel, manifeste aussi son irréductible extériorité et son ouverture à d'autres points de vue[1].

L'horizon joue donc incontestablement un rôle d'ouverture : « ce lointain qui appelle vers un ailleurs invisible et inaccessible[2]. » Michel Collot affirme que l'horizon s'avère finalement « une invitation perpétuelle à créer le paysage parce qu'il ouvre en lui une dimension d'altérité[3]. » Cette ligne qui ferme le paysage pousserait malgré tout le regard à explorer plus avant. Derrière l'horizon, nous savons que le monde continue et ce recul possible de l'horizon donne au paysage une profondeur infinie. L'homme ne serait-il pas en définitive un être des lointains ? Aux frontières de ce qu'il croit être son propre paysage vient s'inscrire l'Autre :

> Ce que je ne vois pas du paysage, c'est ce que d'autres, au même moment, peuvent voir. La troisième dimension marque la place réservée au point de vue de l'autre. Elle m'interdit de considérer le paysage comme une propriété privée dont je ne pourrais faire le tour ; elle y inscrit la présence incontournable d'autrui[4].

Dans les textes du corpus, il arrive que Xavier-Laurent Petit oppose l'ici du paysage à l'ailleurs de l'horizon. Cet appel du dehors, motif géopoétique par excellence, repose sur une opposition spatiale qui nourrit la relation à l'Autre. Au cœur d'une progression spatiale qui part des espaces familiers vers les confins du monde, les paysages romanesques deviennent ainsi une véritable entrée dans l'altérité. Le paysage, même porteur d'une identité singulière, tient par conséquent une place essentielle dans la création d'une altérité signifiante. Particulièrement éclairant, le paysage permet à la fois la recherche de soi-même et la découverte de l'Autre, il offre une façon d'interpréter le monde et aide à décentrer le regard. Dans un premier temps lié à la question de l'intime, c'est bien le paysage qui construit la relation entre l'homme et le monde.

---

[1] COLLOT Michel, *La pensée-paysage, op. cit.*, p. 29.
[2] *Ibid.*, p. 98.
[3] *Id.*, « L'horizon du paysage » *in Lire le paysage, Lire les paysages*, op. cit., p. 125.
[4] *Ibid.*, p. 126.

L'expérience du monde passe donc par le paysage. François Jullien s'attache à faire de celui-ci une question philosophique et non plus esthétique. Trop longtemps objet visuel, il paraît essentiel de reconduire le paysage du côté du sujet : « le paysage s'est couché d'emblée, en Europe, et sans qu'on perçoive à cela la moindre résistance, sous le primat de la perception visuelle[1]. » Le paysage est par conséquent bien plus qu'un rapport visuel pour François Jullien qui déplace l'expérience du monopole de la vue vers le vivre :

> Il y a donc « paysage » - ce sera là ma nouvelle (et dernière) définition du paysage - quand ma capacité connaissante bascule - s'inverse - en *connivence* : que le rapport d'objectivation que j'entretiens avec le monde se mue en entente et communication tacite. Non pas, à proprement parler, que je « personnifie » des éléments du paysage, ou que je me « projette » en eux, que je prête de ma subjectivité aux choses ou que j'anime l'inanimé - toutes opérations dont le sujet se veut encore le maître et qui ne sont que des facilités. Mais s'opère de fait cette transmutation : quand du pays devient paysage, ce que j'appréhende en lui ne m'est plus indifférent, mais fait signe, « me parle », « me touche », comme on dit familièrement (pourra-t-on sortir de ce familier ?) - expressions avancées en tâtonnant et qu'il faudra clarifier. C'est-à-dire qu'il se promeut de lui-même en partenaire et que la mise en tension qui le singularise m'intègre et se fait partager : il y a paysage quand du pays se laisse *rencontrer*. Il y a paysage autrement dit, quand un relationnel s'établit (se rétablit) avec le monde qui me fait revenir en amont - trouve sa source en deçà - de celui qu'établit la raison connaissante ; et que le *lieu* soudain devient un « lien[2] ».

Le propre d'un paysage serait de nous faire appartenir au monde. Cette approche philosophique très inspirée de la pensée chinoise du paysage rejoint pleinement les fondements géopoétiques : aller à la rencontre d'un monde redevenu connivent. Le paysage, désormais ressource, donne à rencontrer, à découvrir un extérieur qui devient intime et se transforme en intérieur.

---

[1] JULLIEN François, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, Collection « Bibliothèque des idées », 2014, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 215 et 216.

La littérature s'inspire de cette expérience sensible pour produire une pensée-paysage. Le langage devra de fait être particulièrement sensible et Xavier-Laurent Petit y parvient en donnant du corps à sa parole. À chaque roman correspond un paysage qui lui est propre et l'auteur exprime une immersion dans ce même paysage qui engage les sens et le corps tout entier : « La tâche de l'écriture consiste à expliciter le sens impliqué dans cette expérience […]. La littérature est à sa manière une phénoménologie ; elle tente d'inventer un langage apte à formuler le logos impliqué dans le phénomène[1]. »

Merleau-Ponty souligne ainsi cette dimension physique du langage qui donne corps à la pensée :

> C'est comme si la visibilité qui anime le monde sensible émigrait, non pas hors de tout corps, mais dans un autre corps moins lourd, plus transparent, comme si elle changeait de chair, abandonnant celle du corps pour celle du langage[2].

Chez Xavier-Laurent Petit, les corps des héros juvéniles se mêlent ainsi à la chair du monde. Ces personnages romanesques, qu'ils marchent dans la forêt, grimpent une montagne, chevauchent dans la prairie ou roulent sur une route, engagent une perception sensorielle du paysage. Le mouvement, essentiel au corpus, permet ainsi un nouveau rapport à l'environnement et au monde, ce que le courant géopoétique met en œuvre depuis la fin des années 80. L'écriture géopoétique témoigne d'un goût prononcé pour l'errance physique et mentale. Les thématiques au cœur de cette recherche reposent notamment sur un espace-temps particulièrement ouvert et Xavier-Laurent Petit semble cheminer dans ce même rapport renouvelé à la Terre. Son écriture compose un langage spécifique qui s'enivre de l'immensité du dehors. Comment cette grande sensibilité envers les paysages s'accommode-t-elle de la posture géopoétique ? Pourquoi ainsi revisiter les différentes façons d'habiter le monde et de l'exprimer ? Le propre rapport aux lieux et à l'espace de l'écrivain entre ici en jeu.

---

[1] COLLOT Michel, *La pensée-paysage, op. cit.*, p. 202.
[2] MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 198.

2- L'intimité géographique de l'écrivain

L'écrivain est un voyant qui porte son regard aiguisé et sensible sur le monde. Or, les romans de notre corpus se déroulent dans un cadre spatial et temporel précis, soigneusement détaillé par l'auteur. L'inscription des réalités géographiques dans la trame romanesque invite le lecteur à considérer d'emblée un ou plusieurs paysages. Espaces pleins, vides, riches ou pauvres, il s'agit bien d'espaces vécus et leur description s'apparente de fait à une géographie relationnelle. Dans cette « vision dynamique de l'être-au-monde[1] », que retenir de cette spatialité qui domine chaque récit ? Le style de l'écrivain, à la fois plus libre que l'observation documentaire et plus rigoureux qu'une expérience de voyage, révèle une existence qui ne s'arrête pas aux limites corporelles mais offre une véritable lecture du monde. Xavier-Laurent Petit est-il l'un de ceux pour qui l'imagination suffit à camper un décor ?

Michel Collot défend l'hypothèse d'une spatialité de la pensée : « Le lien qui unit la pensée à l'espace est inscrit dans les métaphores spatiales de nos langues, qui servent à exprimer nos idées les plus abstraites[2]. » Il semblerait par conséquent que la géographie serve aussi tout naturellement à écrire des romans. S'intéresser à l'espace fictionnel nous amène dès lors à interroger les conceptions spatiales de l'écrivain et son goût pour le monde. Pourrait-on penser le texte littéraire à l'aune de la géographie sans interroger la posture créatrice ? Au sein d'un parcours littéraire singulier, quels liens l'auteur lui-même entretient-il avec la géopoétique de Kenneth White ?

Si l'étude du corpus a maintes fois révélé un attrait pour l'ailleurs et la prédominance des paysages, nous souhaitons à présent associer l'écrivain à nos propres réflexions. Voir, lire et écrire le monde : ce triptyque essentiel à la littérature semble ici porté par un rapport à l'espace évident. Nous avançons l'hypothèse que Xavier-Laurent Petit, en fidèle observateur du monde, possède très certainement une

---

[1] GERMAIN Nathan, « Lire et écrire le paysage : dynamisme et relation dans l'épisode de la description de l'épisode de Fontainebleau », *Revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 04/11/2017, URL : https://revues.univ-pau.fr/opcit/249 (page consultée le 12/01/18).
[2] COLLOT Michel, *La Pensée-paysage, op. cit.*, p. 39.

grande sensibilité géographique. Véritable constante de son œuvre littéraire, le voyage restitue à n'en pas douter une forme d'expérience des lieux dans un double rapport à l'écriture et à la sensation :

> Le voyage, c'est d'abord une expérience et une sensation du monde. Ensuite, cela vous rend, d'une manière non scolaire, philosophe. Le voyage, c'est l'être et le néant en alternance rapide, c'est-à-dire ni la néantisation de l'être ni l'étatisation du néant. C'est à la fois une suite de phénomènes et une grande bouffée de vide, à la fois un mouvement et une vision. On y respire, et bien respirer, c'est le début de *l'inspiration*[1].

La rencontre entre géographie et littérature invite donc précisément à interroger la spatialité de l'écrivain. Il s'agira de mettre en évidence les pratiques et les savoirs géographiques de Xavier-Laurent Petit et de cibler dès maintenant cette connivence avec le monde dont les textes ne seraient au final qu'un écho. Envisager l'existence de la dimension géographique, parallèlement dans l'œuvre et dans la vie de l'auteur, devrait aider à cerner sa manière singulière d'investir les lieux et de mettre en œuvre son regard.

2-a- L'inspiration géographique

Entre la rigueur scientifique et les méandres de l'imagination, Xavier-Laurent Petit invente une autre réalité géographique. Cet auteur pour la jeunesse, assurément écrivain géographe, décrit les lieux et inscrit les paysages au cœur de ses récits. Le paysage, outil rappelons-le, partagé par l'écrivain et le géographe, lui permet de réinventer le lien entre l'espace et les mots. Au-delà par conséquent du temps qui passe et de l'exploration intime, cette approche spatiale témoigne sans aucun doute d'une éducation géographique qu'il nous faut interroger. Cette question du rapport à l'espace

[1] WHITE Kenneth, « Invention au voyage de l'esprit » *in L'invitation du voyage*, Paris, Le Passeur Éditeur, 2016, p. 143.

a été posée à l'auteur qui, dans une correspondance[1] régulière, a bien voulu se livrer. C'est somme toute la construction d'un itinéraire géographique singulier que nous interrogeons. Il existe ainsi plusieurs manières d'envisager l'attachement au monde : l'ancrage dans un lieu, les savoirs géographiques, et la fictionnalité. L'approche des lieux par la littérature rejoint en définitive la dimension du rapport homme-espace et repose pleinement sur la culture géographique de l'écrivain.

Géographies de l'enfance

L'évocation d'un cadre spécifique à l'enfance de l'écrivain s'impose comme un premier matériau pour analyser les rapports que ce dernier entretient avec les lieux. Les réponses[2] données par Xavier-Laurent Petit laissent en effet présager d'un type de relation au monde basée sur la curiosité et l'ouverture. L'environnement qui a servi de décor à la jeunesse de l'écrivain et son expérience de l'espace familier mettent en lumière les quelques lignes de force qui ont construit la personnalité de l'auteur et son goût pour la géographie. Les espaces domestiques, mais également les espaces de jeu, indiquent que chaque enfant vit en situation dans un milieu précis et déterminé. En 1976, une étude[3] du C.N.R.S. appréhende l'environnement juvénile comme un espace construit : les rapports entre l'enfant et différents critères du milieu sont alors mis en évidence par des données statistiques. Les chercheurs souhaitent démontrer à l'époque que « l'espace est l'entité où viennent se fondre, s'organiser les aspects moteur, affectif et intellectuel de la personnalité[4]. » L'environnement, support de toute une vie symbolique comme l'a démontré Gaston Bachelard[5], devient le lieu d'un vécu extérieur

---

[1] Voir annexe n°3, p. 485 à 497.

[2] Toute la correspondance avec l'auteur est retransmise en annexe. Suite aux différents questionnaires, les écrits de Xavier-Laurent Petit ont été classés en sept parties : géographies de l'enfance, géographies imaginaires, les voyages, lectures, le métier d'écrivain, les éditeurs et présentation de la nouveauté « Histoires naturelles ».

[3] CHOMBART DE LAUWE Marie-Josée, BONNIN Philippe, MAYEUR Marie, PERROT Martine, DE LA SOUDIERE Martin, *Enfant-en-jeu : les pratiques des enfants durant leur temps libre en fonction des types d'environnement et des idéologies,* Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1976. https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/447459/filename/ENFANT_EN_JEU_1976_halshs00447459_.pdf

[4] *Ibid.*, p. 17.

[5] BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace, op. cit.*

et intérieur. C'est pourquoi nous avons interrogé Xavier-Laurent Petit sur son habitat et sa propre pratique des lieux de l'enfance.

La maison natale

Au commencement, les questions proposées à l'écrivain concernent tout particulièrement son enfance et le paysage initial qui lui correspond. Les premières expériences géographiques de l'auteur apparaissent essentiellement marquées par une très grande sédentarité. L'enfance de Xavier-Laurent Petit se déroule en effet entre une maison familiale située en banlieue parisienne et celle de sa grand-mère paternelle en Charente. La santé fragile de sa mère implique très vite un décor stable et rassurant qui rend « tout déplacement difficile et hasardeux[1] ». La maison familiale, « une grande maison un peu déglinguée[2] », semble bien ancrée dans le souvenir et l'imaginaire de l'auteur qui évoque ce lieu comme un ensemble isolé et intimidant :

> Le soir, la nuit, ou par temps de vent, cette maison pouvait devenir inquiétante. C'est du moins le souvenir que j'en garde : des craquements, le sifflement du vent sous les portes, ma chambre, légèrement à l'écart des autres, et le jardin plongé dans l'obscurité[3]…

Xavier-Laurent Petit porte assurément ce coin du monde en lui, un espace concret et symbolique à la fois, qui a marqué ses premiers livres pour la jeunesse. Cet espace clos de la maison protège, entoure le sujet et construit ce que Gaston Bachelard appelle « la topographie de notre être intime[4]. » Rien d'étonnant à ce que l'écrivain s'inspire alors de ce lieu fondateur :

> Mais au-delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques. […] En somme, la maison natale a inscrit en nous la hiérarchie des diverses fonctions d'habiter[5].

---

[1] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°4, p. 499.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*.
[4] BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace, op. cit., p. 18.*
[5] *Ibid., p. 42.*

Sphère de l'intime, ce premier espace entre le corps de l'enfant et le monde imprègne les romans que l'auteur va écrire à destination d'un jeune lectorat. Ainsi, la maison de Mélie[1] reprend assurément quelques caractéristiques de la maison familiale des Petit :

> Parce qu'il suffit que mon médecin de père quitte la maison pour que tous les bruits se réveillent. Les escaliers grincent, les branches craquent, les vitres crissent, les volets battent sans même un pet de vent. Et je ne parle pas de ce que j'entends dans le grenier. Ça mugit, ça coince et ça gémit dans tous les coins[2].

Le roman *L'homme du jardin* a entièrement pour cadre une grande maison au sein de laquelle une jeune fille de treize ans vit seule avec son père. Alors que ce dernier est de garde tout le week-end à l'hôpital, elle soigne et héberge un homme blessé et recherché par les gendarmes. Reposant sur un fort suspens qui n'est pas sans rappeler les récits policiers[3], l'auteur fait preuve d'un sens de l'intrigue et de la chute et explore quelques thèmes récurrents dans le roman adolescent : le secret familial, la filiation et la quête de l'identité.

La maison d'enfance de Xavier-Laurent Petit semble appartenir à la catégorie des maisons que l'on habite et qui vous habitent. Ce thème, de longue date cher aux écrivains, se retrouve également très présent dans la littérature pour la jeunesse. Dans son étude sur les représentations de la maison, Leila Frouillou[4] interroge les rapports entre la littérature pour la jeunesse et la géographie. Cette dernière souligne notamment la « puissance d'évocation et le rôle qu'y jouent l'image et plus largement l'imaginaire[5]. » En analysant quelques reproductions d'espaces domestiques dans les albums, la chercheuse identifie les représentations archétypales révélatrices d'une

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'homme du jardin*, Paris, l'école des loisirs, 2001.
[2] *Ibid.*, p. 9.
[3] Avant d'écrire pour la jeunesse, Xavier-Laurent Petit a écrit deux romans policiers publiés chez Critérion à Paris : *Le crime des Marots* (1994) et *Passage de la Main d'or* (1995). Il a également composé un recueil de nouvelles, *L'année de la baleine* aux éditions Littéra (Strasbourg) en 1995 qui a reçu le prix Prométhée de la nouvelle.
[4] FROUILLOU Leila, « Les albums pour enfants et les géographies de l'enfance. L'exemple des représentations de la maison » *in Carnets de Géographes*, n°3, décembre 2011, Rubrique « Carnets de lectures ». www.carnetsdegeographes.org/PDF/Lectures_03_02_Frouillou.pdf
[5] *Ibid.*, p. 2.

vision adulte de l'enfance qui s'appuie sur des codes sociaux et spatiaux. Mais qu'ils mettent en scène la maison de façon classique ou qu'ils déforment les normes habituelles de ces lieux, les auteurs questionnent régulièrement cet espace de référence :

> L'espace le plus approprié, le plus chargé, celui qui porte le plus d'émotions et d'affects, de souvenirs et d'espoirs. Le lien entre identité et territoire explique que l'espace domestique participe de la "conscience individuelle" (Tuan, 1982). Associé à la sphère privée, à la famille et au corps, cet "espace physique" concourt à la composition du "territoire d'intimité" et donc à la construction du soi, selon le psychanalyste R. Neuburger[1].

Ainsi les géographies de l'enfance s'imprègnent de tous ces lieux domestiques qui font le quotidien des enfants et les accompagnent dans leur développement vers l'âge adulte. Rien d'étonnant à ce que Xavier-Laurent Petit convoque par conséquent ses souvenirs de la maison familiale pour le cadre de tout un roman. Cet espace intime s'impose comme un refuge plus ou moins rassurant qui renvoie incontestablement à une dialectique intérieur/extérieur :

> La maison est un abri, elle est ce corps enveloppant et protecteur qui vient redoubler, de l'extérieur, l'enveloppe maternelle. Entre les murs extérieurs et l'enveloppe corporelle s'étend l'espace de la maison. Ni dedans de soi, ni dehors, c'est un lieu intermédiaire. C'est l'espace de l'intimité familiale. Il est plus ou moins étendu selon les moyens et l'histoire de la famille, plus ou moins sophistiqué, et son aménagement varie selon les cultures. Il est ce chez-soi familier que, simultanément, nous pouvons fermer ou ouvrir à d'autres que nous laissons entrer, pour partager notre intimité à des degrés divers et généralement assez maîtrisés. La maison cultive ce paradoxe d'un dedans-dehors, sorte d'extériorisation de notre moi, évagination qui simultanément nous entoure[2].

---

[1] STASZAK Jean-François, « L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur », *Annales de géographie*, Vol. 110, n°620, 2001, p. 346.

[2] LE RUN Jean-Louis, « L'enfant et l'espace de la maison », *op. cit.*, p. 28.

Parmi ses souvenirs d'enfance, l'auteur évoque également une maison de vacances, en Charente, qui se présente comme un espace contraint :

> J'ai passé toutes mes vacances d'enfant dans la maison de ma grand-mère paternelle, en Charente, une maison que je ne peux mieux définir que comme celle de l'ennui. Quatre pièces en rez-de-chaussée entourée d'un jardin clos : à peu de choses près, mon univers de vacances se résumait à cela[1].

Loin des grands espaces illimités que nous avons identifiés au sein du corpus, les lieux de jeunesse de l'écrivain sont donc par conséquent limités et clos. L'extérieur pourtant s'impose dans les deux cas même si le jeune Xavier-Laurent Petit ne s'aventure guère au-delà du jardin.

Le jardin

La place du jardin apparaît essentielle dans les souvenirs de l'écrivain. Cet espace, privé lui aussi (par opposition au jardin public) et favorable au repli, s'avère parfait pour le rêve. Le jardin présente en effet une dimension imaginaire particulièrement forte :

> En ses solitudes heureuses, l'enfant rêveur connaît la rêverie cosmique, celle qui nous unit au monde. [...] C'est dans les souvenirs de cette solitude cosmique que nous devons trouver le noyau d'enfance qui reste au centre de la psyché humaine. C'est là que se noue au plus près l'imagination et la mémoire. C'est là que l'être de l'enfance noue le réel et l'imaginaire, qu'il vit en toute imagination les images de la réalité[2].

Le jardin peut donc être considéré comme une première ouverture au monde. Représentation de la nature, et de la relation que l'homme entretient avec celle-ci, cet espace vaudrait à la fois protection et ouverture. Avant tout parce qu'il est clos, le jardin reste un espace originel avec lequel le sujet fait corps. Cet abri, paradis de verdure, se révèle un véritable terrain d'aventures :

---

[1] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°4 p. 500.
[2] BACHELARD Gaston, *Poétique de la rêverie,* Paris, PUF, 1989, p. 84.

> Le jardin…
>
> Plutôt fouillis et pas très entretenu, c'était un vrai jardin, je veux dire un endroit où jouer, se cacher et traquer les petites bêtes. Au fond : deux gros marronniers. Je n'ai jamais réussi à grimper dans celui de droite, ses premières branches étaient inaccessibles. Celui de gauche a longtemps – au moins dans mon souvenir – été mon repaire. J'y emmenais de quoi goûter, de quoi lire, j'y rêvassais et étais capable de grimper assez haut pour avoir la sensation d'un véritable danger. Je me demande si ce n'est pas là que j'ai pour la première fois eu la sensation d'être "ailleurs", une sorte de voyage aérien…Il s'agirait là plutôt d'une géographie verticale[1].

Dans cet espace confiné dont il reste le maître, l'écrivain s'adonne à la rêverie et trouve refuge dans un grand marronnier. La présence de l'arbre, sémaphore ouvert sur l'horizon, permet au jeune garçon de s'évader et devenir un Robinson des hauteurs : « L'histoire ne dit pas si le baron perché descendait de son arbre avec un livre maculé de traces de doigts chocolatées[2]. »

Lieu de découverte par excellence, le jardin invite également à une première approche de la nature. Xavier-Laurent Petit y a développé inévitablement une attirance pour les sciences naturelles :

> Par un curieux renversement des choses, la monotonie – c'est peu dire - de ces semaines charentaises a été, me semble-t-il, un moment infiniment propice à la rêverie, une sorte de "morne plaine" où l'imaginaire avait toute latitude pour se déployer. Une façon d'échapper aux limites contraintes du jardin. Ce qui aurait horrifié ma grand-mère !
>
> Là-bas, peu de livres (hormis, bien entendu, les vies de saints et ceux à caractère religieux). En revanche, les étés chauds – et même parfois écrasants – de Charente étaient un lieu idéal pour l'observation des insectes, lézards, orvets et autres bestioles… Une passion que j'ai toujours[3] !

---

[1] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°4, p. 500.
[2] DODELER Sylvie, *Mon écrivain préféré, op. cit.*, p. 7.
[3] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°4, p. 500.

Dans la construction de la personnalité, il semble que l'espace du jardin, ce microcosme de la nature, joue un rôle fondamental. Zone de passage entre le dedans et le dehors, espace de transition, le jardin illustre parfaitement les relations que le sujet entretient avec le monde qui l'entoure. Dans *L'homme du jardin*, Xavier-Laurent Petit se fait le peintre d'un paysage qui lui est sans aucun doute familier. La description du jardin est ainsi amorcée du point de vue de la fenêtre :

> Glacée de peur, je risque un œil par le rideau entrouvert. Le jardin fait sa tête des mauvais jours, avec cette brume d'automne, épaisse et collante qui, par temps froid, remonte de rivière. J'essaye en vain de percer le nuage opaque qui enrobe le paysage. Devant la fenêtre, le grand sapin dresse sa longue silhouette grisâtre. Ses branches les plus basses pendent comme des tentacules[1].

Le champ lexical relatif à la saison automnale installe un décor inquiétant, tout comme la personnification du jardin qui souligne une présence particulièrement embarrassante. Ce dernier apparaît finalement comme une scène de théâtre, un décor habité que le personnage focalisateur surveille depuis le seuil qu'est la fenêtre. En décrivant ainsi le jardin, Xavier-Laurent Petit suscite l'imaginaire et l'idée même d'un lieu enchanté. La jeune héroïne observant cet espace étrange éprouve alors un sentiment de détresse qui prélude à la découverte d'« un corps d'homme allongé dans l'herbe[2] ». Il lui faudra percer le mystère qui entoure la présence et l'identité de cet homme. Telle est l'intrigue du roman qui se place sous le signe du réalisme, mais qui met déjà l'accent sur les lieux de la fiction. Le jardin y semble doté d'une valeur métaphorique. En ouvrant la maison et en pénétrant dans le jardin, Mélie entreprend le chemin de la connaissance qui lui révèlera qui elle est vraiment. C'est ainsi que le jardin s'avère le lieu au sein duquel il est possible de retrouver son enfance. Les paysages intérieurs qui s'y inscrivent témoignent assurément de notre rapport au monde :

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'homme du jardin*, *op. cit.,* p. 27.
[2] *Ibid*., p. 29.

> À l'articulation du dedans fermé et du dehors ouvert, du privé (la demeure) et du public (la rue), de l'architecture et du paysage, de la culture et de la nature, le jardin occupe une position cruciale pour la réalisation et la régulation de l'intimité. Sas, seuil, filtre entre l'intérieur et l'extérieur, il circonscrit un site protégé, un espacement de sécurité qui tient l'étranger à distance, un espace de transition entre le secret et la communication, un écran entre le *Heimlich* et l'*Unheimlich*, entre le sanctuaire où s'abrite la vie intime, et le vaste monde où on doit s'employer et parfois se perdre ; il assourdit les spasmes affairés de la société, assouplit le battement du temps et égaye la quiétude minérale de la maison[1].

Les premières géographies de l'écrivain naissent par conséquent dans ces lieux de l'enfance. Le jardin, espace de rencontre avec le monde extérieur, mais aussi la maison familiale et sa grande bibliothèque nourrissent de nombreuses rêveries géographiques.

Géographies imaginaires

L'imaginaire géographique commence par se nourrir majoritairement de l'expérience réelle ou fictionnelle qui traverse l'enfance de l'écrivain : lieux de mémoire par excellence, les espaces sont vécus ou bien s'invitent entre les lignes. Ce sont ces mêmes espaces imaginaires qui nous interpellent une nouvelle fois sur le rapport entre le réel et la fiction. La tentation géographique, née d'un besoin d'évasion, prend racine dans cette sédentarité qui caractérise les années de l'enfance et de l'adolescence. Privé de mobilité, Xavier-Laurent Petit finit par arpenter des espaces recouverts de textes. À la maison et à l'école, un monde nouveau s'ouvre à lui au fil des pages. Chez cet auteur, l'imaginaire est très tôt créateur de paysage.

[1] MADELENAT Daniel, « L'intime en ces jardins… » *in Jardins et intimités dans la littérature européenne (1750-1920)*, Études réunies par Simone Bernard-Griffiths, Françoise Le Borgne et Daniel Madelénat, Presses Universitaires Blaise Pascal, Collection « Révolutions et Romantismes » n°12, Clermont-Ferrand, 2008, p. 24.

La bibliothèque

Premier patrimoine littéraire, l'importance des lectures juvéniles dans le désir créateur s'avère ici essentielle. Pour Xavier-Laurent Petit, le contact avec le monde du dehors s'effectue alors par les livres :

> Combien il est difficile – et combien il serait intéressant – quand on étudie un écrivain, de déceler non pas les influences avouées, les grands intercesseurs dont il se réclame, ou qu'on réclamera plus tard pour lui, mais le tout-venant habituel de ses lectures de jeunesse, le tuf dont s'est nourrie au jour le jour, pêle-mêle et au petit bonheur, une adolescence littéraire affamée[1].

L'écrivain évoque son exploration d'un mode avant tout romanesque : la magie de ses lectures d'enfance, ces livres soigneusement rangés dans le rayon jeunesse de son esprit et qui ont constitué son premier émoi littéraire. La maison familiale renferme en effet une bibliothèque incroyable, une pièce entière qui regorge d'ouvrages précieux :

> Dans cette maison, une pièce un peu à part, que j'ai rarement eu l'occasion de trouver ailleurs. Ma mère, brièvement professeur de philosophie, ancienne élève de Bachelard, et dernier rejeton d'une très bourgeoise famille de scientifiques, avait le culte des livres (tiens, tiens !). Cette pièce leur était pour ainsi dire réservée. Dans une longue bibliothèque vitrée - et dans le plus grand désordre – se côtoyaient quantité de livres, de Simenon à Kant, en passant par Colette, Darwin, et de nombreux livres scientifiques du 19ème et début du 20ème (Edmond Perrier, le grand-père de ma mère, et donc mon arrière-grand-père maternel, a été directeur du Muséum d'histoire naturelle de Paris entre 1900 et 1919.)
>
> Côté géographique, il y avait là un atlas, un atlas scolaire tout simple, édité par Bordas, je crois. Je crois bien avoir passé des heures à le feuilleter, à décalquer les cartes, à imaginer des trajets… Une géographie horizontale qui résonnait avec les romans de Jules Verne que je dévorais alors[2]…

Le romancier exprime clairement son attachement à ses lectures de jeunesse et exprime la fascination exercée par la bibliothèque. « Au premier rang des auteurs qui

---

[1] GRACQ Julien, *Le rivage des Syrtes*, Paris, Corti, 1991, p. 160 et 161.
[2] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°4, p. 500.

ont compté, et comptent encore[1], » se trouve Jules Verne qu'il lit dans les Hetzel d'origine. Puis Xavier-Laurent Petit découvre la bibliothèque verte et ses autres grands aventuriers : « À bien y regarder, il y a là-dedans pas mal d'horizons, de voyages et de voyageurs[2] ! » En poursuivant ce tour d'horizon des livres d'aventures lus par l'auteur durant sa jeunesse, le motif de l'aventure saute aux yeux. Ce sont donc les livres qui, incontestablement, ont ouvert le monde au romancier. Des bandes dessinées, des documentaires, des atlas, et bien sûr des romans nourrissent cette curiosité de l'ailleurs. Le futur écrivain se promène ainsi entre les pages de lieux en lieux :

> Certains noms de lieux me faisaient rêver, bien sûr, mais j'avoue ne plus savoir s'il s'agit là de réels souvenirs d'enfance ou d'une reconstitution d'adulte. Qu'importe ! Les plus beaux souvenirs sont ceux que l'on s'invente, c'est bien connu. Parmi ces noms, Samarcande, Nijni-Novgorod (déjà cité, je crois en fait qu'il se trouve dans Michel Strogoff), le détroit de Torres (dans 20 000 Lieues sous les mers), l'île de Pâques, Thulé, ou le Klondike[3]…

Se pencher ainsi sur la relation de l'écrivain avec l'univers des livres permet de percevoir comment, imprégné comme il le fut par toutes ces lectures, Xavier-Laurent Petit continue aujourd'hui d'explorer le motif de l'aventure auquel il associe aisément celui de l'évasion. Parce qu'elles l'emmènent aux quatre coins du monde, ces premières lectures ouvrent l'horizon, développent l'imaginaire et commencent à construire sans aucun doute le monde intérieur de l'écrivain d'aujourd'hui :

> Cette propriété des lectures d'enfance à susciter des rêveries durables, sources de créativité, chacun certainement en aura fait l'expérience.
>
> Si tout roman d'aventures s'élabore, pour nombre d'écrivains, dans le souvenir de Verne, Conrad ou De Foe, c'est peut-être parce qu'écrire l'aventure consiste pour eux à faire le pari de retrouver l'enfance perdue, l'enfance et ses bien-aimées figures mythiques, l'enfance passée dans la liberté fabuleuse des livres[4].

---

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*.
[4] SAUVAGE Sylvie, « Vocation littéraire et lectures d'enfance », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2005/3 (nº 61), p. 49-56. (article consulté le 28 mars 2018)
URL : https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2005-3-page-49.htm

Cette fidélité à un monde imaginaire récurrent se retrouve dans l'œuvre entière qui fourmille d'allusions aux contes et romans qui enchantèrent sa jeunesse. Ses personnages sont d'ailleurs eux-mêmes profondément marqués par leur goût pour les livres d'aventures, comme la jeune Felitsa, « seule, plongée dans *Le livre de la jungle*[1] ».

Par une intertextualité fortement présente dans les romans du corpus, l'écrivain semble ainsi revisiter ses lectures juvéniles. Et puisque l'enfant vit incontestablement dans le monde imaginaire de son livre pendant et même bien après la lecture, il est aisé d'identifier le rôle de toutes ces lectures d'enfance chez le romancier. La trace de ces nombreuses réminiscences parsème les textes : *Les Aventures du capitaine Hatteras*[2] de Jules Verne, *Le vieil homme et la mer*[3] d'Ernest Hemingway, *Le livre de la jungle*[4], de Rudyard Kipling. Ces trois exemples sont à eux seuls comme un esprit d'enfance qui perdure chez l'auteur et qui illustre l'hypothèse de Sigmund Freud selon laquelle toute œuvre littéraire est « continuation et substitut du jeu enfantin d'autrefois[5]. »

La bibliothèque de Madame Sniejana fascine Felitsa : « Il y avait des livres partout. Du sol au plafond. Les étagères pliaient sous leur poids[6]. » Dans *L'oasis*, le livre va jusqu'à être chargé de sens, il scelle les amitiés et illustre les désaccords :

> - Hé attends ! crie soudain Ismène derrière moi, c'est à toi, je n'en veux plus !
> Il jette quelque chose qui atterrit à mes pieds, dans la poussière. C'est un livre. *Le Dernier des Mohicans*. Je le pose sur une pierre. Je ne veux pas le reprendre[7].

Le livre s'apparente également à un symbole de liberté dans ce roman, car c'est par excellence le trésor que l'on parvient à sauver des flammes :

> Je n'ai plus le souvenir de ma fuite. Je ne garde que l'image d'une course haletante à travers les ruelles de la vieille ville, de hululement des voitures de police qui fonçaient vers le lieu du drame, réveillant toute la ville sur leur passage. J'ai pédalé

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage*, *op. cit.*, p. 133.
[2] *Id.*, *L'oasis*, *op. cit.*
[3] *Id.*, *153 jours en hiver*, *op. cit.*
[4] *Id.*, *Un monde sauvage*, *op. cit.*
[5] FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1952, p. 183.
[6] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage*, *op. cit.*, p. 61.
[7] *Id.*, *L'oasis*, *op. cit.*, *p. 159.*

> droit devant moi, aveuglé de terreur, les yeux brouillés de larmes, le précieux livre de Jules Verne serré entre ma chemise et ma peau[1].

Sylvie Sauvage rappelle que, chez le jeune lecteur, « l'espace fictif, le monde romanesque, finit par prendre le caractère de la réalité et par devenir un monde en soi, la solution de continuité entre réel et imaginaire tendant à s'abolir[2]. » Les premiers livres aimés jouent par conséquent un rôle fondamental en marquant l'imagination et en influant sur la personnalité. Chez Xavier-Laurent Petit, l'expérience de lecture s'avère ainsi fondatrice jusque dans ses choix de vie : il sera enseignant puis écrivain.

L'école

Élevé dans une famille très pratiquante du côté de son père, Xavier-Laurent Petit est destiné aux écoles privées catholiques. Néanmoins, les lieux-mêmes qui abritent sa scolarité primaire s'avèrent particulièrement insolites et dépaysants : il fréquente l'internat Saint-Georges[3], une école fondée par des jésuites pour accueillir les enfants russes ayant fui leur pays après la révolution de 1917. Ce lieu emblématique de la communauté slave de Meudon constitue donc pour le futur écrivain une première rencontre avec l'altérité. La langue russe quotidienne de l'institution, sa bibliothèque slave particulièrement riche, la pratique du rite orthodoxe, tout concourt à attiser la curiosité géographique et à façonner ce goût de l'ailleurs et de l'insolite :

> Une bonne part de ma scolarité primaire s'est donc déroulée dans une école "jésuite" absolument extraordinaire : l'école Saint Georges, à Meudon. Pourquoi était-elle tenue par des jésuites en grande partie d'origine russe ? Mystère !
>
> Mais de fait, ce lieu proposait tout à la fois une école, une bibliothèque et un centre culturel russe, où l'on venait d'un peu partout pour apprendre la langue (pour les "grands") autant que la balalaïka ou la peinture d'icônes. Un grand vent slave y

---

[1] *Ibid.*, p. 84.

[2] SAUVAGE Sylvie, *Imaginaire et lecture chez Alain Fournier*, Bruxelles, Peter Lang, 2003, p. 51.

[3] Installé en 1946 dans le Potager du Dauphin qui jouxte l'avenue du château à Meudon, l'Internat St Georges a été revendu à la ville qui a entrepris de sauvegarder ce patrimoine historique et culturel en 2002. Ce parc de 15 000 m^2 est aujourd'hui ouvert au public :
http://artcorusse.org/fete-de-stgeorges-ste-olga-au-potager-du-dauphin-meudon/
http://artcorusse.org/70eme-anniversaire-de-la-venue-a-meudon-de-linternat-st-georges/

soufflait, tout droit venu de Moscou, Vladivostok ou Nijni –Novgorod ! Dépaysant !

L'école elle-même était constituée de trois maisons de bois "façon isba", installées dans un grand parc et dont chacune abritait une classe. […]

L'école n'existe plus, mais je crois bien que le centre culturel russe de Meudon, après avoir été à deux doigts de la fermeture voici quelques années, continue de proposer des activités linguistiques et artistiques slaves[1].

Lorsque l'on interroge Xavier-Laurent Petit sur sa scolarité et les enseignants qui ont croisé sa route, peu de souvenirs remontent. Pourtant, à travers ses romans, l'écrivain donne à voir l'école sous ses aspects les plus élogieux. Souvent au centre du récit de vie en littérature de jeunesse, l'institution scolaire apparaît comme l'espace dédié à l'instruction et à la culture. Ce futur instituteur y puise par conséquent l'origine de sa propre identité intellectuelle et surtout géographique. En effet, la découverte d'auteurs et de textes se poursuit assurément pour Xavier-Laurent Petit sur les bancs de l'école :

Aucun souvenir de ce qui a bien pu se passer en CM1 & 2.

En revanche, je voue un culte tout particulier à ma maîtresse de CE2 : madame Delalune (ou bien "de Lalune", voire même "de La Lune" ???… Quoi qu'il en soit, c'est un joli nom.)

Chaque soir, un quart d'heure avant la sortie, elle nous faisait ranger nos affaires. Nous étions prêts à partir, et elle nous lisait un passage du *Merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède* ! Un moment de pur bonheur et de dépaysement, tout entier voué au voyage et agrémenté de noms parfaitement imprononçables (Madame Delalune – j'opte pour l'orthographe du tiers-état - s'entraînait-elle chez elle à les prononcer correctement ?).

Incontestablement, elle a été une institutrice géographique[2].

Le chemin de l'école à lui seul s'apparente donc à un voyage et les aventures de papier continuent de le hanter. Les résultats scolaires, eux, sont insuffisants :

[1] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°5, p. 506.
[2] *Ibid*.

> Tradition oblige, sa famille bourgeoise et catholique confie le cas désespéré aux « bons pères jésuites ». En 1967, Xavier fait sa rentrée de sixième à Franklin, l'appellation familière du collège et lycée Saint-Louis-de-Gonzague[1]…

Après son redoublement en quatrième, le déclic se fait et le cancre rattrape le temps perdu en se passionnant pour toutes les matières :

> Soudain tout m'intéresse. Je découvre que j'aime apprendre, que j'ai un appétit pour le savoir, la connaissance. De préférence, moins ça sert à quelque chose, plus ça me paraît intéressant. Le grec, le latin, les maths, je n'ai pas trop de barrières. Je n'ai pas le souvenir de m'être ennuyé une demi-seconde grâce à des enseignants fabuleux, d'une ouverture d'esprit incroyable[2].

Rien de surprenant par conséquent à ce que la figure du professeur s'installe au cœur de ses romans. Le professeur de littérature dans *L'attrape-rêves*, ou bien l'institutrice d'*Un monde sauvage*, témoignent de cet attachement aux êtres de culture, bienveillants et généreux. Dans la littérature pour la jeunesse, l'incontournable figure du maître en tant que maestro, poursuit sa mission d'éducation et cherche à insuffler l'amour de la connaissance. Cette vocation s'appuie chez Xavier-Laurent Petit sur une ouverture à des horizons spirituels nouveaux et variés qui suscitent la curiosité et l'adhésion. L'enseignant de papier ressemble alors fortement à celui rencontré dans la vraie vie :

> Plus tard, Xavier croise M. Davoigneau, tout feu tout flamme lorsqu'il s'agit de partager son amour des livres, dont la description évoque immédiatement l'un de ses confrères imaginaires, monsieur Harrison, le professeur de littérature si charismatique de L'attrape-rêves. […]
>
> Il y a aussi la rencontre décisive avec M. Piveteau, une gueule de croque-mort à l'humour féroce, qui leur apprend à lire les grands textes au-delà des lignes et à développer leur sens critique[3].

---

[1] DODELER Sylvie, *Mon écrivain préféré, op. cit.*, p. 30 et 31.
[2] Propos recueillis par Sylvie Dodeler, *Mon écrivain préféré, op. cit.*, p. 31.
[3] DODELER Sylvie, *Mon écrivain préféré, op. cit.*, p. 32.

Claude Pujade-Renaud[1], en s'intéressant à la manière dont les écrivains mettent en scène la vie scolaire, propose une version romanesque de l'école dont la quatrième de couverture se fait l'écho :

> Qu'ils soient fondés sur des souvenirs personnels ou sur des œuvres d'imagination, nombreux sont les romans et les pièces de théâtre qui explorent des registres quelque peu négligés par la recherche pédagogique : passion d'enseigner ou d'apprendre, histoires d'amour et de mort entre élèves et professeurs, rivalité ou complicité entre parents et enseignants, portraits tragiques ou comiques d'instituteurs, d'élèves et de professeurs, bouffonnerie de certaines scènes scolaires (leçons, inspections, examens, distribution des prix, etc.), lien éventuel entre enseigner et écrire. La fiction fournit une *vérité* qui va bien au-delà de la simple étude de la *réalité* scolaire et les romanciers s'avèrent être souvent les précurseurs audacieux des chercheurs en éducation.

En recueillant de nombreuses traces scolaires laissées dans les mémoires, l'auteure invite « les ex-usagers de l'école que nous sommes tous, à porter un regard sur elle à travers le filtre de la littérature[2]. » Nourrie de ses propres souvenirs scolaires, l'image renvoyée aux usagers actuels par Xavier-Laurent Petit renferme des personnages enseignants particulièrement constructifs. Les enseignants du corpus, héros positifs qui incarnent à eux-seuls les belles valeurs de l'école, exercent de fait une influence sensible sur le destin de leurs élèves. Ces derniers partagent, accompagnent, voire recueillent :

> Je me suis alors souvenue de ce que M. Harrison m'avait dit le jour où il m'avait offert les poèmes d'Emily Dickinson. *Si un jour tu as besoin de quoi que ce soit, tu sais où me trouver.* Je n'avais personne d'autre chez qui aller[3].

Sans doute Xavier-Laurent Petit rend-il hommage à quelques enseignants remarquables croisés sur sa route, et qui l'ont admirablement accompagné dans son cheminement, à l'image de madame Sniejana[4] qui encourage sa jeune élève Felista à

---

[1] PUJADE-RENAUD Claude, *L'école dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006.
[2] *Ibid*., p. 13.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves*, *op. cit., p. 265.*
[4] *Id*., *Un monde sauvage*, *op. cit., p. 159.*

quitter le village pour découvrir le pays alentour. Pour l'écrivain aussi, le monde ne se limite bientôt plus à ce qu'il aperçoit et Xavier-Laurent Petit dépasse rapidement l'exploration d'un monde romanesque en se lançant dans l'expérience personnelle du voyage.

Les lieux de l'écrivain

Xavier-Laurent Petit n'est pas un écrivain voyageur, c'est-à-dire fondamentalement nomade et qui a fondé son œuvre sur une expérience personnelle du voyage. Dans un monde où l'individu est de plus en plus mobile, c'est avant tout un romancier curieux du monde qui l'entoure, et qui finalement a beaucoup voyagé. Avide de paysages, l'homme habite aujourd'hui un espace qu'il a élu et qu'il sillonne. Sa vie, rythmée par les déplacements et l'exploration, s'étend sur différents lieux appropriés. Nous avons alors interrogé l'habiter et la géographie de celui qui a su si bien développer l'acuité de son regard sur les êtres et les lieux.

Habiter

Olivier Lazzarotti[1] a rapidement adopté ce verbe « habiter » au cœur de sa pratique de la géographie. En insistant sur la manière d'être sur la terre et la mobilité de l'homme, le concept s'attache à l'espace habité mais aussi à la pratique géographique des lieux. Il apparaît essentiel par conséquent de cerner le profil géographique de l'écrivain, et dans un premier temps, d'identifier l'espace qu'il a choisi d'habiter.

Pour Jean-Marc Besse, habiter est avant tout une géographie :

> Mais on habite aussi les seuils, les rues, les villes, les paysages. On habite aussi dehors et dans une suite incessante de passages, de l'intérieur vers l'extérieur et de

[1] LAZZAROTTI Olivier, *Habiter : la condition géographique, op. cit.*
Olivier Lazzarotti, professeur à l'université de Picardie Jules Verne, est le directeur d'une équipe de recherche du même nom : *Habiter Le Monde* https://www.habiterlemonde.org/ (page consultée le 28 juin 2018).

> l'extérieur vers l'intérieur. Tous ces lieux dans lesquels nous nous trouvons ont leur qualité propre, leur profondeur particulière, leur résonnance en nous, leur mémoire. Tous portent aussi bien des rêves et des désirs que des désespoirs et des abandons[1].

Comme chacun, Xavier-Laurent Petit a cherché sa maison à partir de laquelle il lui est devenu possible d'exister. Interroger l'écrivain sur l'habiter, c'est interroger ce qu'il en est de son monde, du monde qu'il a édifié au cœur de l'espace et du temps et dans lequel il a ordonné son existence. L'auteur a longtemps habité Paris ou la région parisienne avant de se décider pour la Bourgogne. Il se partage aujourd'hui entre deux lieux :

> Maison, ou plutôt, maisons.
>
> Ma compagne, Marige[2], et moi partageons notre vie entre deux lieux : Dijon, et un petit village du nord de la Côte d'Or, Brion. Côté ville, et côté campagne, ou, plus exactement côté forêt[3].

Entre Brion, un petit village au cœur d'une zone faiblement peuplée, le bout du monde de Xavier-Laurent Petit, et le centre-ville très minéral de Dijon, le couple réside dans deux lieux exactement inverses. « Quelques points communs cependant entre ces deux maisons, anciennes toutes les deux : le bois, la pierre, les sculptures et tableaux de Marige, les livres… et l'espace[4]. »

Cette région d'adoption plaît à Xavier-Laurent Petit, lequel illustre parfaitement les pensées de Jean-Marc Besse sur l'aspect mobile de l'habiter. Parce qu'il évoque toute une série de migrations et l'idée de « l'habitant au participe présent », dans ses activités quotidiennes ou exceptionnelles, le philosophe et historien explique l'expérience géographique comme celle de la localisation et de l'éloignement :

> Car habiter, c'est tracer des lignes et dessiner des surfaces, c'est écrire sur la terre, parfois en puissants caractères, et y laisser des images. On appellera cela

---

[1] BESSE Jean-Marc, *Habiter. Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, Paris, 2013, p. 9.
[2] Marige Ott, dont le véritable prénom est Marie-Geneviève, est plasticienne : http://marigeott.fr/
[3] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°6, p. 507.
[4] *Ibid*.

géographie. Et ce n'est rien d'autre que transformer la surface de la Terre en une sorte de grande demeure, en un intérieur universel[1].

Les récits de vie sont par conséquent des histoires de mouvements et Xavier-Laurent Petit avoue lui-même avoir tendance « à pousser un peu plus à l'est, du côté du Jura, par exemple, dans un environnement plus montagnard (même s'il ne s'agit que de petites altitudes), ce qui se fera peut-être un jour[2]… » Selon Jean-Marc Besse, notre vie se développe comme une carte vivante qui se dessine progressivement sous nos yeux et où s'inscrivent des lieux et des chemins :

> Mouvements de longue portée, comme une basse continue, qui nous mènent du lieu de notre naissance à celui de notre mort ; mouvements à temporalités plus courtes, voire saccadées, qui sont ceux de notre formation, de notre carrière professionnelle, de nos vies familiales ; mouvements quotidiens, de courte durée, qui nous conduisent de la maison au lieu de travail, aux commerces, à l'école. Toute notre vie se déroule dans des intervalles que nous traversons plus ou moins vite, en essayant de ne pas trop trébucher[3].

La question « Où habitez-vous ? » permet alors de rencontrer une autre géographie car habiter est bien plus qu'être logé ou résidant, c'est finalement répondre de son identité et c'est ce que nous entendons ici par le profil géographique de l'écrivain. Autant qu'une question d'espace, habiter est également une question de temps qui renferme à la fois une permanence et une continuité. « Ainsi, c'est d'abord parce qu'ils habitent que les humains sont géographes[4]. » Le « pouvoir d'habiter[5] » renferme des manières d'être dans des espaces de vie, il permet d'inscrire et de s'organiser dans l'espace. La pratique des lieux évoquée par Xavier-Laurent Petit témoigne d'une manière personnelle d'habiter l'espace et le temps, d'appréhender le milieu d'un espace véritablement vivant et d'y circuler.

---

[1] BESSE Jean-Marc, *Habiter. Un monde à mon image*, *op. cit.*, p. 10.
[2] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°6, p. 507.
[3] BESSE Jean-Marc, *Habiter. Un monde à mon image*, *op. cit.*, p. 173.
[4] *Ibid.*, p. 92.
[5] L'expression est empruntée à Ivan Illich (article consulté le 2 juillet 2018) : http://www.lechappeebelle.ca/2015/04/au-dela-du-droit-au-logement-l-art-d-habiter/

Marcher

Alors que le thème de la marche émerge de nouveau comme sujet de recherche, différents champs disciplinaires[1] attestent d'une véritable pensée de la mobilité. La marche vue par les philosophes a notamment constitué tout un magazine estival[2]. D'après Pascal Picq, « la marche et sa compagne, la bipédie, cheminent depuis que les hommes réfléchissent à leur condition terrestre[3]. » Le paléoanthropologue français assure que c'est bien la marche qui fait de nous des humains : « C'est elle qui entraîne les corps et les pensées dans tous les domaines qui édifient la condition humaine : philosophie, religion, histoire, politique et, aussi, science[4]. »

L'attention à l'environnement apparaît comme une des premières caractéristiques de la marche. Ajoutons la mise en jeu du corps dans ce qui s'affirme comme une pratique itinérante de l'espace. Rien d'étonnant alors à ce que Xavier-Laurent Petit confie avoir toujours aimé marcher :

> Marige et moi nous baladons, randonnons, ou “trekkons” ensemble depuis que l’on s’est rencontrés.
>
> Nos premières vacances, voici pas mal de temps nous ont menés sur le chemin de Stevenson, dans les Cévennes : une vingtaine de jours pour relier La Bastide Puylaurent à Montpellier, en suivant le chemin que Robert Stevenson avait lui-même emprunté un siècle plus tôt en compagnie de son ânesse, Modestine !
>
> La géographie à l’allure du pas. Vallée après vallée. La marche donne le temps de regarder, d’écouter, d’observer, et de rencontrer.
>
> Depuis, nous marchons. Il est rare qu’une semaine se passe sans que nous ne fassions au moins une grande balade de plusieurs heures. Qu’il s’agisse de Brion ou de Dijon, nous n’avons que l’embarras du choix sur les itinéraires : plus “civilisés” du côté de Dijon avec des randonnées à travers le vignoble et la côte, plus “sauvages” à Brion, lorsqu’on s’enfonce dans cette “vraie” forêt du Châtillonnais, digne du petit Chaperon Rouge. Il y a d’ailleurs eu plusieurs

[1] Différents champs disciplinaires comme l'anthropologie, la sociologie, l'urbanisme, la philosophie, la géographie, la littérature, les démarches artistiques…
[2] Philosophie Magazine : Hors-série n°34 « Marcher avec les philosophes », été 2017.
[3] PICQ Pascal, *La marche : Sauver le nomade qui est en nous*, Paris, Autrement, coll. « Les Grands Mots», 2015, p. 36.
[4] *Ibid.*, p. 40.

> observations récentes de loups dans les parages. Chic ! (Mon voisin agriculteur m'étranglerait pour ce "chic !")
>
> Et puis des virées fréquentes dans le Jura, la Chartreuse, le Vercors…
>
> Au final, où que nous allions, le voyage se fait en grande partie à pied (je ne parle pas, bien sûr, du déplacement d'un pays à l'autre), ou est entrecoupé de longues randonnées[1].

La marche permet au piéton d'être au monde et d'agir sur le monde. Elle se révèle une véritable activité d'ancrage qui se décline d'après Rachel Thomas[2] selon quatre registres : l'ancrage pratique issu d'une technique banale ancrée dans chaque corps, l'ancrage social qui réunit parfois plusieurs individus, l'ancrage perceptif né de l'emprise sensible de l'environnement, et l'ancrage affectif qui met en jeu la sensorialité du piéton et sa motricité. C'est par conséquent un instrument essentiel de lecture et de recomposition du paysage. L'art de la promenade, technique à la fois de récréation et de recréation, permettrait finalement de mettre en forme le spectacle du monde. Rebecca Solnit[3] constate ainsi que de nombreux philosophes ont beaucoup marché, tandis que le philosophe Frédéric Gros[4] évoque les écrivains marcheurs et les penseurs promeneurs.

L'art de marcher, pour reprendre le titre de l'essai de Rebecca Solnit, permet de saisir le monde à travers le corps et le corps à travers le monde. Activité d'amateur par excellence, la marche génère un sentiment d'espace et de liberté :

> Idéalement, marcher est un état où l'esprit, le corps et le monde se répondent, un peu comme trois personnages qui se mettraient à converser ensemble, trois notes qui soudain composeraient un accord. Marcher nous permet d'habiter notre corps et le monde sans nous laisser accaparer par eux. Nous sommes libres, alors, de penser sans pour autant nous perdre entièrement dans nos pensées[5].

---

[1] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°6, p. 508.

[2] THOMAS Rachel, « La marche en ville. Une histoire de sens », *L'Espace géographique*, vol. tome 36, no. 1, 2007, pp. 15-26.
https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2007-1-page-15.htm (page consultée le 9 juillet 2018)

[3] SOLNIT Rebecca, *L'art de marcher*, Arles, Actes Sud, 2002.

[4] GROS Frédéric, *Marcher, une philosophie*, Paris, Carnets Nord, 2009.

[5] SOLNIT Rebecca, *L'art de marcher*, *op. cit*., p. 12.

Rebecca Solnit souligne l'étrange consonance créée entre cheminement intérieur et extérieur et comment l'histoire de la marche peut devenir l'histoire matérielle de la pensée. En se précisant si volontiers piéton, Xavier-Laurent Petit se construit une filiation de marcheurs célèbres : son premier projet sur le chemin de Stevenson met incontestablement en évidence son attirance pour l'écriture et l'aventure. Au-delà du symbolique et du sacré, il serait pourtant juste de considérer la marche comme un exercice de simplicité et de contemplation du monde. La marche et la promenade sont en effet omniprésentes dans l'œuvre de Xavier-Laurent Petit : les jeunes héros partent faire un tour à la moindre occasion, l'appel de la nature et du lointain y est récurrent. Cette figure mobile du marcheur fait évidemment écho à la propre fréquentation assidue des chemins par l'écrivain. Ce dernier pratique manifestement les trois formes de promenades[1] identifiées par Frédéric Gros. Tout d'abord, la promenade comme rite absolu renvoie à une âme enfantine et aux promenades de l'enfance, des parcours bien tracés qui empruntent des sentiers différents. La promenade comme libre délassement permet ensuite de se détendre et de changer d'air et de rythme. Enfin, la promenade comme redécouverte se traduit par une pratique récréative où l'imagination joue avec les impressions. Cette disponibilité de l'esprit offre au promeneur de subtiles surprises et trouvailles. « Et dans ce jeu sans conséquences, il se peut que le monde se livre davantage au promeneur, tout au long de ses déambulations fantasques, qu'à l'observateur sérieux et systématique[2]. »

Avec la randonnée longue s'accentue ce mouvement de déprise. Le philosophe soutient d'ailleurs que « la grande séparation du "dehors" et du "dedans" se trouve bouleversée par la marche[3]. » En adoptant la grande randonnée, Xavier-Laurent Petit goûte cette inversion et comment le « dehors » n'est plus une transition (pour aller d'un endroit à un autre) mais la stabilité (alors que les lieux d'accueil deviennent les transitions). Adepte de la lenteur, pour avoir « le temps de regarder, d'écouter,

[1] GROS Frédéric, *Marcher, une philosophie, op. cit.*, p. 217.
[2] *Ibid.*, p. 226.
[3] *Ibid.*, p. 50.

d'observer et de rencontrer[1] », le marcheur découvre cet étirement du temps qui approfondit l'espace. « C'est un des secrets de la marche : une approche lente des paysages qui les rend progressivement familiers[2]. » Lorsque l'on marche, rien ne bouge véritablement (contrairement aux déplacements plus rapides en train ou en voiture) et le paysage s'installe lentement dans le corps comme une présence, ce qui permet à Frédéric Gros d'imaginer la définition suivante : « Le paysage est un paquet de saveurs, de couleurs, d'odeurs, où le corps infuse[3]. »

Prendre la mesure de l'espace : marcher permet de faire vivre le paysage. L'expérience de la marche se nourrit d'un réel sentiment de gravité. Au-delà du corps lourd et pesant pendant l'effort, c'est le contact avec le sol à chaque pas qui traduit notre attachement à la terre, ce perpétuel appui du pied qui sans cesse retombe : « Il faut s'enraciner chaque fois pour repartir. […] Pas moyen d'être davantage terrien qu'en marchant : la monotonie démesurée du sol[4]. »

À chaque marche son expérience philosophique donc, mais se mettre en marche permet avant tout de se rendre disponible au monde. Et si la marche installe le promeneur au creux même du paysage, elle correspond à chaque fois à un apprentissage singulier. Xavier-Laurent Petit, par son attirance pour les forêts, témoigne d'une expérience spécifique qui tend vers un retour aux origines. Nous retrouvons ces différentes expériences de marches dans les romans du corpus : la marche en forêt qui s'enfonce entre les arbres comme dans un labyrinthe, la marche en montagne qui se construit sur le modèle de l'ascension, la marche vers l'ouest, vers ce que les Américains appellent « *the wild* », la marche dans le désert ou à l'opposé, en ville. Le marcheur habite le paysage par la répétition de ses pas et découvre un autre rapport à l'espace et au temps. La marche « rappelle à chacun son statut d'*Homo viator*,

[1] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°6, p. 508.
[2] Gros Frédéric, *Marcher, une philosophie, op. cit.*, p. 54.
[3] *Ibid*., p. 55.
[4] *Ibid*., p. 247.

avançant à son rythme, calme et régulier, en migration perpétuelle depuis la nuit des temps[1]. »

Après la déconnexion matérielle, la connexion peut devenir spirituelle, mais dans tous les cas, la lenteur apparaît nécessaire pour apprécier le mouvement, et le paysage appelle la marche : « Tout grand paysage est une invitation à le posséder par la marche[2] », écrit Julien Gracq. Les paysages des livres de Xavier-Laurent Petit sont ainsi arpentés par les personnages qui les livrent ensuite au lecteur, simplement. Ces paysages, même les plus exotiques, sont ceux de la langue de l'écrivain, et peut-être de ceux qu'il a traversés lui-même, dans sa propre passion pour la randonnée.

> Les lieux se donnent à qui se donne à eux ; mieux on les connaît, plus on y sème souvenirs et associations, qui y germent, invisibles, attendant qu'on repasse par là pour les récolter, tandis que les lieux nouveaux offrent des idées et des possibilités inédites. Partir à la découverte du monde est un des meilleurs moyens d'aller à la découverte de l'esprit, et qui voyage à pied circule de l'un à l'autre[3].

Voyager

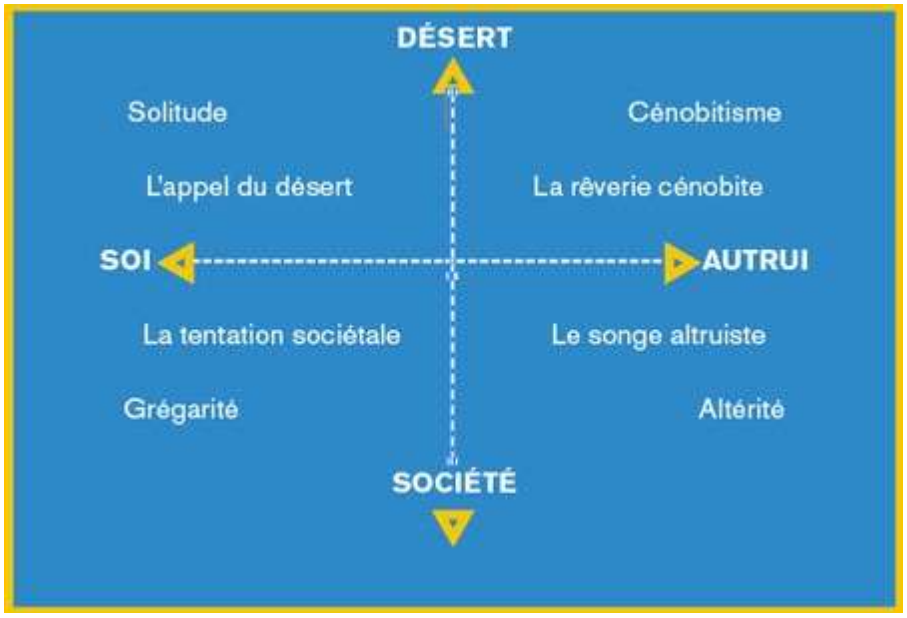
L'envie du monde se traduit tout naturellement chez l'écrivain par l'envie de voyager. Or le voyage recèle chez chacun d'entre nous nos préférences et nos habitudes. Il est probable que les vacances et les voyages de l'écrivain en disent long sur sa mentalité et sa sensibilité. En interrogeant Xavier-Laurent Petit sur sa vie voyageuse, nous souhaitons comprendre sa propre vision du monde et découvrir à quel genre d'aventurier contemporain il appartient. L'imaginaire du voyageur et l'expérience viatique déterminent assurément *L'Envie du monde*[4]. Dans cet essai, l'anthropologue Jean-Didier Urbain recherche les grandes motivations qui poussent à parcourir le monde. Il identifie « quatre désirs capitaux » à l'origine de la pratique

---

[1] LHERETE Héloïse, « Le sens de la marche », *in L'imaginaire du voyage*, Revue Sciences Humaines n°240, août/septembre 2012.
Dans ce même numéro, lire l'article de Jean-François Dortier « Homo viator »
https://www.scienceshumaines.com/homo-viator_fr_29145.html (page consultée le 13 juillet 2018).
[2] GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 87.
[3] SOLNIT Rebecca, *L'art de marcher*, *op. cit.*, p. 24.
[4] URBAIN Jean-Didier, *L'Envie du monde*, Paris, Bréal, 2011.

touristique. Pour commencer, l'appel du désert consiste en un attrait pour les espaces immenses silencieux et inhabités qui ne sont pas sans rappeler le décor de certains romans du corpus en alimentant avantageusement l'aventure et l'exploration. À l'opposé, la tentation sociétale correspond à une effervescence et un besoin de chaleur humaine qui s'assouvit dans des événements plutôt festifs. La rêverie cénobite se rapporte à la communauté (hôtels, croisière, clubs de vacances ou bien maison de famille et résidences secondaires). Enfin, le rêve altruiste et humaniste entraîne vers des terres d'aventures et d'exotisme, vers des peuples et civilisations différentes.

> L'univers de nos mobilités d'agrément se découpe ainsi en quatre zones de désirs dont les sens respectifs résultent de la conjonction des paramètres que sont, d'une part, la société et son contraire : le désert ; d'autre part, autrui et son contraire : soi. La diagonale grégarité/cénobitisme est incontestablement l'axe de gravité des mobilités de loisir aujourd'hui. Entre les bonheurs de l'extase collective et ceux cachés du repli intime, entre connivence et confidence, les vacances oscillent entre le besoin de société et le besoin de compagnie. Vie publique et vie privée. Vie mondaine ou ermitage. Sur cet axe se décline la plus grosse part de nos vacances et voyages[1].



[1] *Id.*, « Pourquoi voyageons-nous ? » *in L'imaginaire du voyage*, Revue Sciences Humaines n° 240, août/septembre 2012.

Le tourisme renvoie ainsi évidemment à autrui et à la mobilité. Le voyage quant à lui se révèle un éternel recommencement. Partir, revenir, Xavier-Laurent Petit n'échappe pas à la règle. Il organise ses voyages et articule de la sorte une véritable lecture du monde. Dans ses réponses, l'écrivain, qui a déjà beaucoup voyagé, évite une énumération ennuyeuse en présentant avec habilité « un petit florilège de destinations[1] » : le plus nordique, le plus au sud, le plus à l'ouest, le plus forestier, le plus haut, le plus inconscient, le plus familial, le plus regretté, le plus habituel… et tout ce qu'il reste (dont un absent inexplicable, les États-Unis, au regard des romans écrits par l'auteur qui semblent pourtant bien se dérouler là-bas).

À la lecture de toutes ces destinations, différents commentaires s'imposent. Et pour commencer, le rapport singulier que l'auteur entretient avec l'espace n'est pas sans rappeler ses propres choix d'écriture. L'emploi du superlatif « le plus » témoigne ici, une fois encore, de cet attrait pour les marges et les extrêmes qui nourrissent les romans du corpus. Assurément, Xavier-Laurent Petit recherche la distance : les grands espaces et les terres lointaines qui hantent ses récits. « Le plus grand fjord du monde en partie non cartographié[2] » côtoie ainsi l'état insulaire de la Tasmanie et les hauts plateaux yéménites. Dans les réponses de l'écrivain, des chiffres sont introduits et renforcent ce concept tenace d'immensité : « 800 km au nord du cercle polaire[3] », un environnement de sommets gigantesques « qui dépassent tous 7000 voire 8000 mètres[4] ». Face à la démesure émerge également la place de la forêt primaire, centrale, inscrite dans des zones équatoriales fascinantes (l'Indonésie, la Guyane) qui inspireront immanquablement l'auteur. Enfin, le paragraphe « tout ce qu'il reste[5] » rassemble en quelques lignes les grands axes de la traversée de l'espace telle que Xavier-Laurent Petit la conçoit : des noms propres séduisants, des routes à suivre et des déserts à explorer, des coins du monde infréquentables…

---

[1] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°6, p. 508.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid*.

Le rapport à la temporalité semble tout autant intéressant. À travers les rythmes du voyage, la vitesse de déplacement et la durée de ses séjours, l'écrivain s'ouvre une voie singulière à l'expérimentation sensible du monde. Ce dernier se plaît à retourner dans un lieu, comme Venise qui s'affiche comme « presque une habitude[1] ». Il s'agit pour l'auteur de remplacer les contraintes temporelles les plus courantes par un rythme de vie dont il serait l'instigateur. Ainsi, les rythmes du voyage moderne pèsent à l'écrivain :

> J'aime voyager, mais je n'aime pas les voyages. Je m'explique : me retrouver ailleurs est un vrai bonheur. Y aller est un sale moment à passer.
>
> Je ne supporte pas, les ambiances d'aéroports, cette impression d'être filtré, fliqué, passeporisé, ce grouillement de voyageurs, ces formalités…Je voyage en train toutes les fois que c'est possible.
>
> À vrai dire, j'adorerais retrouver le rythme des voyages "d'autrefois", lorsqu'il fallait quelques mois de bateau pour rejoindre l'Australie. Le voyage commençait alors dès la porte de la maison fermée.
>
> J'aimerais essayer un jour le voyage en cargo[2].

Xavier-Laurent Petit souhaite donc entrer dans le temps de son voyage dès qu'il quitte physiquement les lieux de son quotidien. Les formalités engendrent chez lui une expérience physique et émotionnelle tout particulièrement difficile. Son souhait d'envisager le voyage en cargo témoigne d'une volonté de découvrir la dimension temporelle et spatiale du voyage. Cette formule qui rassemble de plus en plus d'émules permet assurément de retrouver le vrai sens du voyage en mettant l'accent sur le chemin à parcourir et non plus la destination : « Entre tourisme industriel et périple au long cours, le voyage en cargo offre une parenthèse, un autre rapport au temps et à l'espace, et séduit de plus en plus de voyageurs[3]. » Nouvelle façon de parcourir le monde, ce phénomène en expansion s'inscrit assurément dans un besoin de découvrir

---

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*.
[3] CIRENDINI Olivier, *Le voyage en cargo ou l'éloge de la lenteur*, Journal *Le Monde*, article du 30-11-2011 : https://www.lemonde.fr/voyage/article/2011/11/30/le-voyage-en-cargo-ou-le-charme-de-la-lenteur_1610051_3546.html

le monde autrement. « Passer le temps » se transforme alors en « avoir du temps ». Cette maîtrise temporelle semble correspondre à un sentiment de liberté qui fait du voyageur un touriste différent, affranchi et parfaitement indépendant.

Chez Xavier-Laurent Petit, le voyage s'apparente par conséquent à une expérience vécue et des espaces parcourus. Il s'agit de s'engager dans une appropriation active de l'espace, qui ouvre la voie à cette même expérimentation sensible du monde qu'il transmet dans ses romans. Chaque voyage s'articule comme une aventure singulière, personnelle ou familiale, parsemée de choix et de prises de risques à l'image de ce séjour au Yémen[1] au printemps 2001.

Enfin, la recherche d'un sentiment de liberté et d'authenticité pousse l'écrivain à voyager le plus souvent en dehors des circuits organisés et des destinations privilégiées par les touristes. Ce voyageur indépendant recherche la solitude et la singularité jusqu'à Venise où il aime à séjourner et où « il reste tellement de lieux, de rio, de campo, de campiello, de fundamenta en retrait, cachés, discrets, voire secrets, où il fait bon prendre le soleil avec un bouquin[2] ! »

Adepte du carnet de voyage, Xavier-Laurent Petit se passionne également pour la photographie et les « eutrapélies » : « *u*n vieux mot de philo que j'adore. Il pourrait se traduire par "de petits riens qui font plaisir" : un caillou, un coquillage, une branche[3]… » Son attachement aux atlas et aux livres de géographie lui rappelle que la géographie est une histoire dont il sait habilement s'emparer :

> Quoi de plus émouvant que de tomber sur un atlas du début du 19ème, avec des zones blanches, des flous cartographiques, des manques : le centre de l'Afrique était encore *terra incognita*, pour ne rien dire de l'Antarctique, ou du nord du Groenland…
>
> Ces mêmes atlas racontent aussi l'histoire : sur l'un, Empire de Russie, mais sur l'autre Union des Républiques Socialistes Soviétiques. Sur l'un, Afrique

[1] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°6, p. 509.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*.

> Occidentale Française, mais sur l'autre, Sénégal, Mauritanie… et sur un troisième : Royaume du Dahomey. La géographie est une histoire[1].

Partout dans le monde, les hommes s'orientent en nommant les lieux. La langue et ses noms propres n'en finissent donc pas de séduire le romancier qui succombe à la magie onomastique. Véritable invitation au voyage, la toponymie renferme pour l'auteur les termes les plus attractifs, à l'image de « l'Engadine, un mot qui, à lui seul, fait rêver[2]… »

En regardant de près les espaces parcourus par Xavier-Laurent Petit, deux absents (inexplicables selon l'écrivain) sautent aux yeux : La Grande-Bretagne et les États-Unis. La passion déclarée pour les écrivains américains et les nombreuses références à la littérature américaine[3] prennent alors de fait une couleur fort surprenante :

> Oui, je sais j'ai bien quelques bouquins qui semblent bien se passer là-bas, et pourtant, je n'y suis jamais allé. Mon Amérique à moi est dans les romans et les livres des Jim Harrison, Rick Bass, Katheleen Dean Moore, Russel Banks, Louise Erdrich, Annie Dillard et quelques autres[4]…

Une fois encore, le lien entre la réalité et la fiction se resserre. La géographie de l'écrivain est assurément un espace de papier, à la fois culturel et sensible. Cette géographie imaginaire qui se nourrit des œuvres littéraires conduit à interroger les lectures du romancier qui se joue de la frontière entre réalité et fiction. Les récits de l'écrivain recomposent une géographie et ses fictions empruntent parfois au monde américain. Alors que Gustin[5] part retrouver son père au Wyoming, l'écrivain offre aux jeunes lecteurs de son roman les paysages des Rocheuses. La dédicace, présente au début de ce livre, attire l'attention : « À Alain et Christine en souvenir de notre surprenante "rencontre" à Meeteetse. » Quelle surprise alors d'apprendre que l'écrivain

---

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves*, *op. cit.*
[4] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°6, p. 509.
[5] PETIT Xavier-Laurent, *Piège dans les Rocheuses*, *op. cit.*

n'a jamais mis les pieds aux États-Unis ! Interrogé à ce sujet, Xavier-Laurent Petit dévoile le sens de cette dédicace qui voyage habilement entre fiction et réalité :

> Quant à Meeteetse…
>
> J'aime lorsque j'ai une histoire en tête avoir devant moi une carte du pays dans lequel ça se passe, même si ce pays n'est pas toujours nommé. J'avais donc sous les yeux une carte du Montana en écrivant "Piège…", et la jolie sonorité du nom de cette petite ville me plaisait. Va pour Meeteetse.
>
> Quelques semaines (?) ou mois (?) plus tard, je discute de tout cela avec Christine et Alain : la sœur de Mari(g)e et son mari qui revenaient d'un voyage aux Etats-Unis… et étaient passés par Meeteetse. Ils m'ont montré les photos qu'ils avaient prises là-bas, Alain m'a donné un plan de la ville… Bref, Meeteetse a pris ce jour-là un grand coup de réalité !
>
> D'une certaine façon, il s'agissait bien d'une "surprenante" rencontre : eux sur place, et moi sur le papier[1].

La géographie de papier tient donc une place tout aussi conséquente chez cet auteur. Nourri de ses voyages et de ses lectures, mais également attentif au monde, il divertit ses jeunes lecteurs en les associant à sa propre vision du réel. Assurément écrivain géographe, Xavier-Laurent Petit témoigne chaque fois d'une aventure hautement géographique mais singulière : il écrit la Terre en plaçant les paysages au cœur de ses romans et en s'imprégnant de références spatiales et littéraires. Des mots et des paysages définissent ainsi la géographie de l'écrivain.

2-b- Un écrivain géographe ?

Le roman géographique s'articule à partir de deux géographies : l'une du réel, presque scientifique, et l'autre imaginaire, directement issue de la personnalité de l'écrivain. Dans tous les cas, parce qu'ils interrogent les rapports de l'homme à la terre, les romans de Xavier-Laurent Petit s'avèrent des récits dont le caractère géographique

[1] Voir l'échange de courriers avec l'auteur, annexe n°3, p. 492.

très prononcé n'échappe pas au lecteur. Les lieux évoqués et l'appropriation du territoire nous permettent ainsi de supposer que cet auteur écrit très certainement une géographie pour la jeunesse.

Les paysages, au cœur de l'œuvre de Xavier-Laurent Petit, sont ceux-là mêmes qui « selon Julien Gracq, sont des paysages synthétiques, qui se souviennent des paysages réels, mais sont recomposés, souvent fondus l'un dans l'autre[1]. »

« La culture géographique[2] » de l'écrivain soutient son rapport au paysage et l'acuité de son regard transparaît entre les lignes. C'est pourquoi les personnages de l'auteur semblent si souvent en interaction avec le milieu environnant. Pourtant, Xavier-Laurent Petit n'a aucune formation de géographe, contrairement à Julien Gracq qui ne se contente pas d'employer un discours géographique, mais se définit pleinement dans sa capacité à analyser un paysage :

> Quand je voyage (…), ma formation géographique laisse pointer le bout de son nez (…). Instinctivement on a une autre manière de voir, plus structurale. Je me demande quelquefois ce qu'est le monde des gens qui n'ont pas de formation géographique. Le voyage doit être pour eux une espèce de fantasmagorie mal liée, une juxtaposition heurtée de formes étranges où rien ne s'enchaîne[3].

Le regard géographique de Julien Gracq dépasse par conséquent l'art du paysage : « je crois que j'ai cette formation de géographe dont je ne me défais pas et j'ai toujours eu ce sentiment primitif, instinctif du lien entre l'homme et le milieu, l'homme et l'environnement[4]. » La culture géographique n'en est pas dépoétisante pour autant, puisqu'elle enrichit l'expérience que l'écrivain a du monde et du paysage. Ainsi, nous semble-t-il que Xavier-Laurent Petit puise dans sa propre culture géographique pour nourrir ses romans : il convoque ses savoirs et son expérience du monde. Lectures et voyages l'aident à composer une grande force d'évocation dans une relation

---

[1] OSTER Daniel, « Julien Gracq, un écrivain géographe (2/3) : une géographie sentimentale ». http://cafe-geo.net/geographie-et-litterature-12-julien-gracq-et-la-geographie/

[2] Jean-Louis Tissier s'interroge sur cette notion de culture géographique dans son article « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq ». https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1981_num_10_1_3607

[3] GRACQ Julien, dans son entretien avec Jean-Louis Tissier (1986)

[4] *Id.*, Entretien radiophonique France Culture 1977, cité par Jean-Louis Tissier dans son article.

fondamentale au paysage. Les personnages de l'auteur sont des êtres attentifs et sensibles au milieu qui les entoure ; ses paysages de roman présentent parfois « un véritable statut de narrateur latent : l'espace sollicite le regard qui tente de l'interpréter[1]. » Bien plus qu'un simple décor, le paysage chez Xavier-Laurent Petit accompagne et sollicite le héros juvénile. Et parce que ses récits reprennent le thème central de la formation, une lecture géographique dans cette perspective, met assurément en valeur les procédés choisis par le romancier pour atteindre son objectif littéraire.

La culture géographique

La littérature produit immanquablement une géographie différente. Comment Xavier-Laurent Petit, en tant qu'auteur, écrit-il la géographie ? Pour rendre le spectacle du monde, l'écrivain s'affiche à la fois comme un homme de terrain et de bibliothèque. Ses personnages, très réceptifs aux couleurs de leur milieu, naissent de ses propres curiosités et de ses repères. Être géographe n'est donc pas qu'une affaire de spécialiste, c'est avant tout une question de sensibilité. La lecture des romans de l'écrivain s'impose alors comme une démarche appropriée qui interroge la notion de culture géographique chez Xavier-Laurent Petit. Bien au-delà du thème géographique lui-même, chaque fiction de l'auteur s'inscrit véritablement dans l'espace.

L'espace comme mesure du temps

Dans les romans du corpus, le temps s'écoule au rythme des saisons et des transformations de la nature. Le temps qui passe adhère ainsi pleinement au paysage de différentes façons : l'itinéraire s'accompagne d'une succession de paysages, la boucle se conclut par un retour à la maison, le passage se traduit par une rupture.

[1] OSTER Daniel, « Julien Gracq, un écrivain géographe (2/3) : une géographie sentimentale », *op. cit.*

L'écrivain suscite de la sorte une mise en espace du temps, y compris lorsque l'action ralentit, jusqu'à donner parfois l'illusion de l'immobilité :

> Les policiers ont disparu entre les arbres exactement comme si la neige les avait absorbés. Seuls leurs mouvements les trahissaient de temps à autre. Je les ai suivis des yeux jusqu'à ce que je ne distingue plus rien.
>
> L'attente, de nouveau. Le silence et le bruissement de la neige sur les branches[1].

L'espace semble par conséquent dicté par la nature ; les métaphores végétales, poétiques et éloquentes, rappellent les profondes affinités qui existent entre le corps humain et les végétaux. Dans les paysages des romans, les plantes et les arbres occupent une place fondamentale. Le recours à la métaphore horticole n'est évidemment pas anodin quand on s'adresse à de jeunes lecteurs adolescents. L'ambivalence du vocabulaire, hautement significative, interroge par ailleurs cette continuité entre les règnes humain et végétal : les termes employés (croissance, sommeil, bourgeonnement) témoignent totalement de cette solidarité entre vie humaine et vie végétale. L'intensité dramatique se reflète ainsi dans le paysage :

> En quelques minutes, la brume s'est déchirée au-dessus du désert. Au-delà des grilles du Cerco, jusqu'à l'horizon, le sable était rouge sang. Parsemé de milliers de minuscules fleurs qui, à la faveur de la pluie, avaient poussé pendant la nuit.
>
> - Les roses du désert, a fait une voix dans mon dos. Elles sont comme l'amour.
>
> Je me suis retournée. Mama Yosefa gardait les yeux fixés de l'autre côté du Cerco.
>
> - Belles et fugitives, Adriana. Avant midi, le soleil les aura grillées jusqu'à la dernière… Il n'en restera rien. Jusqu'à la prochaine pluie, dans un an ou plus[2].

Les paysages tissent alors une véritable trame romanesque où l'enchaînement des lieux est soutenu par le glissement des regards. Pour certains espaces géographiques, l'écrivain va jusqu'à exploiter l'imaginaire qui leur est associé : la forêt, par exemple, n'abandonne jamais ses attributs mystérieux.

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Un monde sauvage, op. cit.*, p. 237 et 238.
[2] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 70.

L'importance du paysage

Lors des promenades ou voyages, le paysage se substitut parfois à l'habituelle action romanesque. Les personnages surveillent l'environnement qui s'offre à leur regard ou jouissent tout simplement d'un champ de vision dégagé. Nombre de positions panoramiques permettent ainsi à l'écrivain de mettre en avant des observations, des sensations, voire des confidences. Dans ses fictions, l'angle de vue exploite chaque poste d'observation : de l'ouverture d'une fenêtre au sommet d'un col. L'importance du regard ancre alors le paysage dans le récit. Dans ses réponses, Xavier-Laurent Petit confirme son intérêt pour les vastes paysages et les descriptions panoramiques émaillent ses textes. Julien Gracq identifie d'ailleurs « deux sortes d'écrivains en ce qui concerne les impressions visuelles[1] » : les myopes et les presbytes. Xavier-Laurent Petit pourrait assurément appartenir à la seconde catégorie puisqu'il dévoile régulièrement cette fascination pour les points hauts. Ses descriptions panoramiques interviennent souvent après l'ascension du personnage focalisateur et semblent viser à impliquer le lecteur. La trame spatiale s'avère fondatrice et l'esprit du lieu semble de fait habiter les hauteurs :

> On arrivait sur la crête au moment où la nuit s'installait. Le vieux se roulait alors une cigarette, il s'asseyait sur un rocher - toujours le même - et regardait droit devant lui, face au nord. De l'autre côté de la frontière[2].

Les romans de l'écrivain abondent ainsi de personnages guetteurs et observateurs : de jeunes héros en attente, sur le qui-vive, scrutent l'horizon. Scène souvent clé dans le récit, le point de vue surplombant fait la part belle à la description et balise de la sorte le regard du lecteur.

L'importance de certains lieux est donc à souligner, comme la montagne, par exemple, avec ses hauts sommets. De plus, la personnalisation d'éléments naturels (l'hiver, la forêt) renforce habilement cette présence centrale du paysage : le lieu comme expérience vécue.

---

[1] OSTER Daniel, « Julien Gracq, un écrivain géographe (2/3) : une géographie sentimentale », *op. cit.*
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*, p. 11.

L'emprunt des routes et des chemins

Chez Xavier-Laurent Petit, voyage, marche et paysage s'avèrent intimement liés. L'appropriation de l'espace par de multiples promenades et cheminements repose sur tout un réseau d'itinéraires signifiants. La présence presque incontournable des routes et des chemins exalte alors une nouvelle autonomie et un sentiment de liberté. L'image du chemin comme la quête de soi correspond parfaitement à l'âge adolescent et en ce sens, le chemin est à coup sûr un parcours initiatique. La traversée spatiale s'impose et le périple prend forme au fil des pages. Le mouvement humain est bien au centre d'une littérature de voyage pour la jeunesse. Le corps en mouvement, tout en produisant des effets de réel, se prête à une formulation poétique et réflexive.

> Intimement liée au rituel de la promenade, la marche est donc articulation expressive : à travers les signes extérieurs, elle donne à lire quelque chose qui se cache à l'intérieur, dans l'âme ou dans l'esprit, du marcheur[1].

L'importance accordée à la marche par l'écrivain renoue par conséquent avec l'expérience corporelle intense, et la figure centrale du marcheur permet une nouvelle fois de questionner le rapport au corps. La marche définit alors la manière dont le jeune héros se frotte à la réalité. Le corps en mouvement, très représentatif de l'enfance, investit pleinement les paysages traversés et permet une connexion entre l'intérieur et l'extérieur extrêmement évocatrice :

> Je courais vers le col, la neige m'aveuglait et je tombais sans arrêt. Je me relevais, retombais dix pas plus loin et me relevais pour repartir. Les branches me giflaient et mon cœur cognait à en exploser. J'étais trempée, je pataugeais dans la neige, je m'y enfonçais jusqu'aux genoux mais je ne sentais même plus le froid. […]
>
> Je me suis arrêtée à mi-pente, hors d'haleine. J'ai hurlé son nom mais la neige étouffait tout. Elle crépitait sur les mélèzes et les recouvrait peu à peu comme pour les emprisonner. La nuit m'enveloppait. Je n'entendais que les saccades de ma respiration et le vacarme de mon cœur[2].

---

[1] MAYER Andreas, 2006, « Faire marcher les hommes et les images. Les artifices du corps en mouvement », *Terrain* [En ligne], 46 | mars 2006, mis en ligne le 15 mars 2010, consulté le 28 octobre 2018. http://journals.openedition.org/terrain/3986 ; DOI : 10.4000/terrain.3986

[2] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 232.

Les personnages de l'écrivain s'affichent comme de véritables arpenteurs qui renouent avec la conscience de leur corps et apprivoisent cette anatomie en pleine métamorphose.

Ainsi, les thèmes géographiques sont nombreux dans l'œuvre de Xavier-Laurent Petit. Par leur fréquence et leur persistance, ils témoignent d'une culture géographique propre à l'écrivain. Ses romans sont caractérisés par l'utilisation récurrente de ces différents éléments géographiques. Les textes s'inscrivent par conséquent dans une circulation spatiale fortement ordonnée et expressive. La prégnance du milieu sur le personnage s'installe alors et compose l'espace du récit.

La symbolique de l'espace dans l'œuvre

La dominante spatiale s'affirme bien au-delà des romans du corpus. Toute l'œuvre de Xavier-Laurent Petit se construit par conséquent autour de cette culture géographique. Ses premiers romans pour adultes et ses autres récits témoignent assurément de cet intérêt pour les lieux qui place l'espace au cœur de chaque intrigue. Chaque roman se lit ainsi comme une aventure de l'espace : le lieu y prend une place toujours éminemment stratégique et expressive.

L'image de la ville dans un premier temps, où l'auteur choisit de placer quelques-uns de ses récits, présente un intérêt fictionnel indéniable. Mais Xavier-Laurent Petit sait également revisiter des espaces célèbres comme l'hexagone ou investir des territoires de science-fiction.

L'espace urbain

Dans ses deux romans policiers[1], Xavier-Laurent Petit s'intéresse déjà aux lieux et l'espace urbain s'annonce bien plus qu'un décor dont les descriptions serviront l'intrigue. L'écrivain s'empare de la ville pour en faire un élément indissociable : lieu du crime, cette dernière est traitée comme un milieu hostile au sein duquel l'inspecteur évolue. L'espace de l'enquête s'étend alors dans un premier temps au « périmètre de recherche[2] » puis l'espace parcouru s'adapte rapidement à l'intrigue. *Le crime des Marots* s'organise ainsi d'un lieu à l'autre puisque l'action se déroule parallèlement à Dijon et à Paris autour de deux disparitions simultanées.

L'espace urbain cette fois apparaît fermé : aucune vue panoramique qui permettrait de comprendre les lieux et leur organisation, aucun paysage vaste et ouvert sur l'horizon. Les lieux urbains, au contraire isolés et séparés, caractérisent une expérience de la ville à la fois sensible et réflexive, mais qui s'entoure de crainte et de soupçon. Lorsque l'inspecteur Omnesse arrive à Paris, ses sens sont agressés par cet espace souterrain et ô combien symbolique qu'est le métro :

> Omnesse fut pris à la gorge par l'odeur du métro. Un mélange terrifiant de sueur, de pets et de désinfectant qui parcourait les couloirs en nappes nauséabondes au gré des courants d'air. Il n'en revenait pas non plus de l'incroyable quantité de gens qu'il croisait, assis à même le sol, la tête appuyée sur les genoux ou contre le mur, hébétés, avec devant eux un panonceau :
>
> Un franc pour manger
> S.V.P. merci[3]

L'expérience citadine s'éloigne par conséquent des espaces chaleureux et luxueux en privilégiant certains lieux mystérieux et dépeuplés : ruelles désertes, impasses et passages sombres, terrains vagues. La ville répond ainsi aux conventions

[1] Xavier-Laurent Petit a publié deux romans policiers pour adultes chez Criterion : *Le crime des Marots* (1994) et *Passage de la Main d'Or* (1995).
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Le crime des Marots*, Paris, Criterion, 1994, p. 71.
[3] *Ibid*., p. 184.

du genre : ambiance lugubre, aspect sinistre et sordide. Elle reflète la froideur d'un paysage sombre et triste, voire inquiétant :

> On appelle ça une vague de froid. Depuis quelques jours, elle avait submergé Paris. Il pleuvait à peine. Juste un petit crachin glacial qui hésitait entre neige et pluie et, dès le matin saturait l'air d'une humidité cafardeuse. C'est à peine si les gouttes tombaient, flottant en suspension un temps infini, noyant la ville dans une buée laiteuse qui en gommait les immeubles. La nuit était tombée, les réverbères avaient allumé ces milliards de particules d'eau, comme autant de petits yeux cruels[1].

Et si dans l'expression « roman policier », l'étymologie renvoie directement à la ville (*polis* en grec : cité), le traitement de l'espace urbain plonge ici le lecteur dans un milieu particulièrement inhospitalier :

> L'image de la ville va en effet répondre à des codes communs aux auteurs de roman policier et agir sur les personnages. Les images ainsi formées auront aussi une influence sur le lecteur[2].

L'espace criminogène appartient donc à la ville et la capitale occupe inévitablement la place qui lui convient. Dans *Passage de la Main d'Or*, l'enquête devient finalement une aventure de l'espace parisien. L'intrigue centrale se déroule en effet dans le onzième arrondissement alors que des meurtres de SDF sont découverts dans différents lieux de la capitale. Le récit investit cette fois totalement Paris, ses quartiers, ses boulevards, ses rues et ses passages, jusqu'à son histoire même, puisque l'écrivain en profite pour évoquer le passé trouble des années 40[3].

Cette implantation parisienne se retrouve de façon surprenante dans le dernier roman pour la jeunesse de Xavier-Laurent Petit : *Le fils de l'Ursari*[4]. Après de nombreux romans pour la jeunesse qui investissent des ailleurs plus ou moins lointains, l'écrivain renoue avec la capitale. Il choisit néanmoins le milieu tsigane et le thème de

---

[1] *Id.*, *Passage de la Main d'Or*, Paris, Criterion, 1995, p. 23.
[2] RIQUOIS Estelle, « L'espace urbain du *polar* français », *in Le livre et ses espaces*, Alain Miron et Marc Perelman (dir.), Nanterre, Presses Universitaires de Paris, p. 569.
[3] Un des personnages entreprend des recherches sur son grand-père qui aurait survécu à la rafle du Vel d'Hiv.
[4] PETIT Xavier-Laurent, *Le fils de l'Ursari,* Paris, Ecole des loisirs, 2016.

l'émigration : harcelés et chassés, Ciprian et sa famille se réfugient à Paris. Le jeune Rom raconte alors son voyage de la Roumanie à la France et comment la famille passe d'une vie itinérante de montreurs d'ours à celle de mendiants professionnels. Le Paris du roman, terre d'accueil, n'a pourtant rien du guide touristique. Et si les noms des lieux parisiens participent à l'effet de réel, ce sont les personnages qui portent le pittoresque : les touristes, les mendiants, les vigiles et les joueurs d'échecs du Luxembourg.

> J'ai abandonné le métro et commencé à me balader dans Paris. Notre-Dame, les Halles, Montmartre, l'île de la Cité, les Grands Boulevards… Je suis devenu une sorte de touriste « emprunteur ». Je choisissais les vieux. Ils sont plus riches et courent moins vite[1].

La structuration de l'espace se fait à partir du personnage focalisateur : les descriptions disent comment Ciprian reçoit le monde qui l'entoure et les lieux sont ainsi montrés comme ils sont perçus par le jeune héros. Une dynamique de l'itinéraire s'installe intra-muros où l'aventure prend une fois encore la forme d'un parcours. Le motif de l'errance investit l'espace parisien et l'urbanité de la capitale s'inscrit dans le vacarme et la foule, mais aussi dans ses havres tranquilles comme le jardin du Luxembourg. L'espace urbain s'impose par conséquent comme un terrain d'aventures pour Ciprian.

L'espace revisité

Longtemps, le voyage avait pour but de former le goût des jeunes selon la tradition humaniste de la civilisation occidentale. Augustine Fouillé, alias G. Bruno, a publié plusieurs manuels scolaires mais elle reprend le thème du voyage d'apprentissage dans *Le Tour de la France par Deux Enfants*[2], prétexte à instruire et à éduquer le lecteur. Dans ce célèbre roman scolaire qui valorise l'artisanat, l'auteure

[1] *Ibid*., p. 68.
[2] Paru aux Éditions Belin en 1877, ce manuel sert à l'origine pour l'apprentissage de la lecture du cours moyen des écoles de la IIIème République.

décrit une France au travail : le titre se réfère à l'évidence au Tour de France accompli par les compagnons artisans. Le roman est donc bien un voyage :

> À pied, en carriole, par le chemin de fer ou en bateau, les deux enfants font connaissance avec la France et les Français. Fidèle au trajet initiatique des compagnons du tour de France, leur périple s'effectue d'est en ouest, selon le mouvement des aiguilles d'une montre. Symbolique fin de parcours : après un ultime adieu à leur ville natale et avant de s'installer définitivement aux environs de Chartres, Julien et André visitent la capitale, laquelle apparaît comme un couronnement et un résumé de leur expédition[1].

Ce roman, qui représente à la fois un moyen d'instruction et d'évasion pour les lecteurs de l'époque, privilégie incontestablement l'espace géographique, ne serait-ce que par la présence des cartes qui illustrent chaque région traversée et permettent de se situer :

> Sans doute cette priorité accordée à la géographie répond-elle à une volonté pédagogique : la mémoire s'accroche mieux aux lieux - surtout quand on peut les visiter - qu'aux dates. Par ailleurs, malgré ses obstacles naturels, la géographie s'avère plus sécurisante que le sombre gouffre de l'histoire ensanglantée de conflits, dont le dernier (1870) demeure douloureusement présent[2].

Rien d'étonnant alors à ce que Xavier-Laurent Petit s'empare lui aussi du fonctionnement des Compagnons du devoir et décrive le principe du Tour de France comme une belle aventure initiatique. Dans *Un très bon plan*[3], l'écrivain évoque sept vies dans l'engagement du compagnonnage. Éloge du travail manuel, ces parcours personnels et professionnels sont le résultat d'une enquête minutieuse et s'accompagnent d'une dimension géographique revendiquée par Globe Éditions[4] qui publie depuis 2013 des non-fictions littéraires pour défricher le monde. Ces itinéraires

---

[1] Reportage « À l'école de la République » conçu par Guy Citerne (ICEM - Pédagogie Freinet). Dossier consulté le 30/10/2018.
https://www.icem-pedagogie-freinet.org/sites/default/files/254_Ecole3degR.pdf

[2] *Ibid*.

[3] PETIT Xavier-Laurent, *Un très bon plan*, Paris, Globe, L'école des loisirs, 2013.

[4] Voir à ce sujet l'article du 18 septembre 2017 : « Éditions Globe : la non-fiction littéraire pour défricher le monde - Entretien avec Valentine Gay » consulté le 30/10/2018.
https://addict-culture.com/globe-editions-valentine-gay/

d'hommes et de femmes entraînent le lecteur sur tout le territoire français, voire même jusqu'en Australie et à l'émirat d'Abou Dhabi :

> Un diplôme de base en poche, le jeune « itinérant » va voyager pendant plusieurs années d'étape en étape sur le réseau des sièges de la Fédération compagnonnique, au rythme d'une à deux villes par an, en tant que salarié. Ce voyage permet la découverte des techniques, des matériaux, des méthodes et des moyens de travail, différents d'une région à l'autre et d'un pays à l'autre. Le voyage constitue, au-delà de la rencontre des techniques et des expériences, ce parcours de la vie au cours duquel l'homme se construit grâce aux épreuves à surmonter et aux étapes à franchir[1].

Ce modèle spatial illustre une fois de plus l'intérêt de l'écrivain pour les questions géographiques quel que soit le livre. L'œuvre entière de Xavier-Laurent Petit semble très fortement liée aux lieux. Alors même que ce dernier évoque une ville souterraine futuriste, la problématique spatiale s'impose, investie d'un poids symbolique. L'opposition haut *vs* bas, sous-entendue dès le titre dans *Le Monde d'En Haut*[2], est au cœur de ce roman de science-fiction. Réfugiés 300 mètres sous terre pour échapper aux grandes pollutions terrestres, les habitants de Suburba ont investi un monde souterrain alors que certains prônent un retour à la surface. Cette vie souterraine, image puissante nourrie de quelques angoisses majeures comme l'étouffement, l'écrasement et l'enfermement, est remise en cause par quelques-uns qui prétendent que le monde est redevenu habitable. En 2096, sur fond de résistance et de gouvernement dictatorial, le jeune Lukas aidé de sa sœur brave les interdits pour tenter de rejoindre la surface. Au-delà de la problématique environnementale, cette sécession horizontale revisitée propose une structure spatiale particulièrement signifiante autour de deux valeurs antagonistes : le monde d'en haut, ouvert sur le ciel, la spiritualité et le sacré s'oppose au monde d'en bas, clos, s'enfonçant et descendant vers l'obscurité.

---

[1] Extrait du site des Compagnons du Tour de France (consulté le 30/10/18) : http://compagnonsdutourdefrance.org/pages/le-tour-de-france

[2] PETIT Xavier-Laurent, *Le Monde d'En Haut*, Paris, Casterman, 1998.

Le traitement spatial, fondamental chez Xavier-Laurent Petit, se pare ainsi d'une valeur symbolique et les descriptions mettent en jeu un aspect essentiel : le rapport que chacun entretient à l'espace, y compris l'auteur lui-même. La figuration du monde est par conséquent ancrée dans une fonction créatrice et métaphorique. La poétique du lieu littéraire tient alors compte des éléments spécifiques imposés par un champ métaphorique et par un imaginaire qui lui sont liés. L'épaisseur symbolique se construit par les caractéristiques spatiales mais également par un processus évident d'intertextualité : la curiosité, la sensibilité et les lectures de l'écrivain alimentent grandement cette représentation.

Les lectures de l'écrivain

Chez l'écrivain, les liens entre lecture et écriture sont très certainement complexes. Lecteur insatiable dès son enfance, il semble tout naturel d'interroger la vision du monde et l'imaginaire de Xavier-Laurent Petit à travers son propre itinéraire de lecteur. Au-delà du caractère fondateur de ses premières lectures, les rencontres actuelles avec d'autres œuvres s'imposent comme autant d'incitations à créer. Comment l'écrivain géographique alimente-t-il aujourd'hui son imagination et son enthousiasme ?

La constitution d'un monde se reflète dans les pages des livres d'enfance de l'auteur : les romans d'aventures et les atlas imprègnent une personnalité déjà curieuse. Or, la culture géographique de Xavier-Laurent Petit continue de se nourrir d'un cheminement de lectures qu'il nous intéresse d'observer. Les livres envahissaient la maison familiale :

> Mais la grande émotion littéraire, celle qui fait vaciller ses certitudes de lecteur, il la rencontrera un peu plus tard, à dix-sept ans, lorsqu'il découvre les romans de Michel Tournier : « J'ai relu plus de dix fois *Le Roi des Aulnes*. J'ai trouvé là une

façon d'écrire, une façon de raconter les choses que je ne connaissais pas jusqu'alors. Et c'est certainement ce livre qui a fait qu'un jour j'ai eu envie d'écrire. »

Tournier le conteur, l'écrivain retranché dans un ancien presbytère qui se nourrit de géographie, l'auteur de Vendredi ou la vie sauvage qui affirme haut et fort qu'« une œuvre ne peut aller à un jeune public que si elle est parfaite » sera donc l'une des étincelles qui, un jour, mettra le feu aux poudres[1].

Lorsque l'on se penche sur la relation qu'entretient Xavier-Laurent Petit avec l'univers des livres, il convient de rappeler que certains auteurs sont parfois directement à l'origine de ses propres romans. Ainsi, l'inspiration naît d'une rencontre comme celle avec l'écrivain algérien Rachid Boudjera qui sera le point de départ de *L'Oasis*. Son goût pour la littérature américaine se reflète pareillement dans la dédicace au seuil de *L'attrape-rêves* :

> Xavier-Laurent Petit a beaucoup d'oncles d'Amérique, des auteurs contemporains rarement citadins, des écrivains sans artifices qui renouent avec une nature grandiose à la fois belle et sauvage. Xavier les a tant fréquentés qu'il a glané des images, construit et inventé des paysages qui nourrissent son dernier roman[2].

Un écrivain géographe se doit sans doute d'apprécier une littérature étrangère variée. Interrogé sur ses lectures actuelles, l'auteur confie cet attrait pour tous les paysages littéraires lointains : « Autre évolution de ces dernières années – géographique, celle-là - je lis moins d'auteur(e)s américains qu'auparavant, au profit d'auteur(e)s australiens et japonais[3]. » Son attirance pour les grands espaces se retrouve dans ces décors grandioses et résolument sauvages :

> Point commun à ces auteur(e)s, l'importance des paysages australiens, et la sensation écrasante de solitude et souvent d'hostilité qui s'en dégage. Ils savent planter le décor des grands espaces sur (et dans) lesquels ils écrivent et instaurer un "climat" narratif en résonnance avec les lieux. Le désert que décrit Cameron est plus torride et inhospitalier que n'importe quel "vrai" désert, les forêts tasmaniennes de Julia Leigh sont absolument terrifiantes… Personne n'oserait y

[1] DODELLER Sylvie, *Mon écrivain préféré, op. cit.*, p. 8 et 9.
[2] *Ibid.*, p. 55.
[3] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°7, p. 514.

> mettre les pieds. Ici, l'humain n'est qu'un minuscule morceau de nature, et certainement pas le plus important[1] !

Pour peu qu'on le lise attentivement, il est difficile de ne pas remarquer les allusions à la littérature qui sont nombreuses dans les textes de l'écrivain. La ressemblance avec certains paysages qui ont assurément marqué sa sensibilité devient alors frappante. Par conséquent, la culture géographique du romancier se développe également au rythme de ses voyages littéraires.

À l'image de ce qu'il était enfant, Xavier-Laurent Petit lit énormément et toutes sortes de récits : des romans bien sûr, beaucoup de revues, mais également des bandes dessinées, des essais, et même un récit ethnographique[2]. Cette diversité reflète à elle seule la grande curiosité du monde qui le caractérise, et cette matière qui le nourrit très certainement dans l'écriture. Selon l'écrivain lui-même, une évolution se dessine dans ses goûts de lecture, cependant rappelons qu'encore enfant, le romancier se passionnait déjà pour les livres, mais également les sciences :

> Je m'aperçois lire nettement moins de romans qu'auparavant. En revanche je lis de plus en plus d'essais, de récits, de philo, de livres scientifiques (dont je ne comprends qu'une page sur deux dans le meilleur des cas. C'est toujours ça de pris !) et de livres inclassables, à la croisée des chemins littéraires, philosophiques et scientifiques[3].

L'acceptation du monde, du vrai monde, passe par ces essais qui nourrissent l'intelligence à défaut de cultiver l'imaginaire : mettre en forme ses pensées, changer sa vision de la vie, comprendre et s'interroger. Rien d'étonnant alors à ce que Xavier-Laurent Petit se passionne pour ces récits « à la croisée des chemins » :

> Dans la catégorie "inclassables", le meilleur exemple est sans doute l'œuvre d'Annie Dillard que j'ai intégralement relue (et pour certains titres, lus) - au moins pour ce qui a été traduit - depuis le début de l'été.

---

[1] *Ibid*.

[2] Xavier-Laurent Petit lit actuellement les récits ethnographiques de Barbara Glowczewski, anthropologue et ethnologue française spécialiste des aborigènes d'Australie et aujourd'hui directrice de recherche au CNRS.

[3] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°7, p. 513.

> Son… son quoi ? Essai ? Recueil de nouvelles ? Récits ? Bref, son livre *En vivant en écrivant* (*The Writing Life*) m'accompagne depuis déjà longtemps, ainsi que son extraordinaire *Pèlerinage à Tinker Creek (Pilgrim at Tinker Creek)*. Il est un parfait exemple de ces lectures "à la croisée des chemins" que j'évoquais plus haut : tout à la fois réflexions, récits philosophiques, souvenirs d'enfance, observations naturalistes… Il ne m'a pas quitté depuis cet été et me suit pas à pas, au fond de mon sac, toujours "prêt à lire". D'elle, j'ai également découvert *Apprendre à parler à une pierre* (*Teaching a stone to talk*), que je n'avais encore jamais lu.
>
> Il y a dans les textes d'Annie Dillard une attention à la nature, aux paysages, aux lieux, aux climats, à la lumière, etc. dans laquelle je me retrouve pleinement[1].

Etonnamment, seul Kenneth White ne semble pas encore avoir trouvé sa place dans les lectures de l'écrivain, même si ce dernier l'évoque par moment dans le paysage des possibles : un recueil de poésies[2], les recherches universitaires de son voisin et ami[3]…

Toutefois, dans son approche du monde, Kenneth White ouvre de réelles perspectives : écrivain, poète, penseur et créateur de ce « nouveau champ général réunissant d'une manière inédite des disciplines longtemps séparées[4] ». Avec la géopoétique, les bases d'une nouvelle culture s'affirment, plus ouvertes, plus dynamiques et plus cohérentes. Une culture « à la croisée des chemins » toujours portée par l'espace, mais bien plus que géographique.

---

[1] *Ibid*.
[2] Présent dans un atelier de lecture concocté par l'auteur et cité dans *Mon écrivain préféré*, p. 58.
[3] Olivier Delbard, auteur de l'essai *Les lieux de Kenneth White*, a consacré sa thèse à une comparaison entre l'approche américaine du paysage dans l'œuvre de Gary Snyders, et l'approche européenne de Kenneth White.
[4] DALL'AGLIO Emmanuel, *in Horizons de Kenneth White, op. cit.*, p. 13.

2-c- La maison d'édition

L'école des loisirs[1], spécialisée dans le livre pour la jeunesse depuis 1965, a très certainement modifié le regard porté sur l'enfant lecteur. Audacieuse, cette maison d'édition indépendante, au célèbre logo[2] du papillon lecteur, affiche depuis plus de cinquante ans, une incroyable ouverture sur la culture et les arts graphiques : une forme novatrice de livres naît alors et permet aux petits français de s'approprier le langage des images. *L'école des loisirs* tient par conséquent une place importante dans le paysage éditorial français et tout particulièrement dans l'histoire du livre jeunesse, en rivalisant avec les plus grands groupes. À l'image de l'oxymore qu'elle a choisi pour nom, elle a su s'écarter de la lignée des manuels scolaires tout en récoltant l'adhésion et la reconnaissance des enseignants : ses ouvrages, largement représentés dans les listes officielles du Ministère de l'Éducation nationale, sont également plébiscités par les professionnels du livre et de l'enfance.

Lignes de force

La plupart des romans de Xavier-Laurent Petit ont été édités à *l'école des loisirs*. Deux caractéristiques essentielles permettent de rapprocher l'éditeur et son auteur. Le premier aspect concerne la curiosité qui pousse l'écrivain à s'intéresser à des sujets et des écrits divers. Son parcours et ses ouvrages témoignent d'un goût évidemment très large qui dépasse le genre romanesque et les voyages. Or, *l'école des loisirs*, bien qu'ayant choisi dès le départ le parti pris de l'image à travers des livres illustrés et des artistes fondateurs, élargit ensuite sa politique éditoriale : des romans[3] pour la

[1] https://www.ecoledesloisirs.fr/

[2]

[3] Lancement des romans en 1978, aujourd'hui classés en 3 collections : "Mouche", "Neuf" et "Médium".

jeunesse, des documentaires[1], des ouvrages pour les tout-petits[2], du théâtre[3], des bandes dessinées.

Xavier-Laurent Petit participe d'ailleurs à cette dernière aventure : alors que *l'école des loisirs* propose une nouvelle collection dédiée à la bande dessinée, l'écrivain en devient le directeur. « Mille Bulles » reprend des titres d'éditeurs spécialisés et puise pour cela dans les catalogues pour donner un éventail le plus large possible à un public de 7 à 12 ans :

> L'idée était donc de créer une synergie entre les expertises des uns et des autres. Les éditeurs contactés apportaient leur savoir-faire dans le domaine de la bande dessinée, *l'École des Loisirs* apportait le sien dans le secteur jeunesse. L'une des idées maîtresses étant que *Mille bulles* soit d'abord présente dans les librairies et les rayons spécialisés jeunesse[4].

Une fois encore, Xavier-Laurent Petit joue sur la variété des thématiques, des formes, des scénarios et des dessins. Ces rééditions en petits formats souples sont une véritable porte d'entrée dans le monde de la bande dessinée. Un site[5] sera même dédié à la collection afin d'accompagner les lectures et de prolonger l'exploration : pistes pédagogiques, analyses diverses, interview d'auteurs, dossiers thématiques… Une démarche qui n'est pas anodine et renforce la présence des ouvrages de *l'école des loisirs* sur les listes de l'Éducation nationale. L'aventure, qui encourage les regards pluriels, les savoirs mêlés et la curiosité, est un bon souvenir pour l'ancien enseignant devenu écrivain :

> J'ai effectivement créé cette collection et m'en suis occupé pendant cinq ou six ans. L'arrivée de Rue de Sèvres, le pôle BD de l'EDL, a, de fait rendu la collection caduque. Elle n'avait plus de raison d'être et, en plein accord avec la direction de l'EDL, s'est arrêtée en janvier dernier. Je n'ai aucun regret, ni de m'être lancé dans

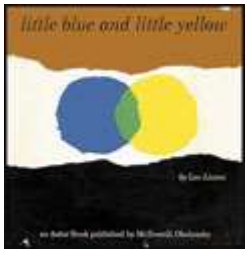
[1] La collection "Archimède" naît en 1992.
[2] La collection "Loulou & Cie" débute en 1994.
[3] En 1995.
[4] Extrait de l'interview de Xavier-Laurent Petit sur le site ActuaBD (consulté le 15 novembre 2018) : https://www.actuabd.com/Xavier-Laurent-Petit-Mille-Bulles
[5] Aujourd'hui disparu.

l'aventure, ni qu'elle se soit arrêtée : j'y ai gagné un temps fou pour travailler "pour moi[1]".

Depuis, la maison s'est effectivement lancée en 2013 dans la bande dessinée avec son label « Rue de Sèvres[2] », et construit un catalogue à l'image de *l'école des loisirs* : auteur au cœur des projets, qualité plutôt que quantité, constitution d'un fond de classiques.

Second point commun entre Xavier-Laurent Petit et son éditeur, le regard traverse les frontières et s'enthousiasme pour les productions étrangères. Rappelons ici que *l'école des loisirs*, pour fonder son tout premier catalogue, sélectionne des œuvres qui seront importées : majoritairement anglo-saxonnes et surtout ayant déjà été publiées à l'étranger. Ainsi, le premier livre pour enfant de Léo Lionni, *Petit-Bleu et Petit-Jaune*[3], paraît à New York en 1959 et sera repris par *L'école des loisirs* en 1971. Les albums de Tomi Ungerer, Arnold Lobel, Maurice Sendak et Enzo Mari s'affichent alors comme des valeurs sûres. Et même si la maison d'édition fait par la suite le choix de promouvoir toute une génération de créateurs français qui deviendront les piliers[4] du catalogue, cette importation d'albums étrangers témoigne assurément d'une curiosité et d'une ouverture d'esprit qui perdurent encore aujourd'hui. Suivant le même processus que pour les albums, les premiers romans publiés par *l'école des loisirs* sont écrits par des auteurs principalement anglo-saxons : Anne Fine par exemple, dont le *Madame Doubtfire (Quand papa était femme de ménage)*[5] paraît en 1989 et Lois Lowry, avec

[1] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°9, p. 527.
[2] http://www.editions-ruedesevres.fr/

3 

[4] Yvan Pommaux, Claude Boujon, Philippe Dumas, puis dès 1987, Grégoire Solotareff, Nadja, Olga Lecaye, Philippe Corentin et bien sûr Claude Ponti.
[5] Traduit de l'anglais par Florence Seyvos.

son célèbre *Le Passeur*[1] paru en 1994. La catalogue aujourd'hui renferme de talentueux écrivains français mais la maison publie également des livres traduits. Dans une interview pour la « Revue des livres pour enfants » sur l'écriture romanesque[2], Geneviève Brisac, qui a longtemps dirigé les collections des romans de *l'école des loisirs*, explique comment se font les choix :

> Il n'y a pas de critères. Il y a une logique d'attraction : dans les foires internationales, à Bologne ou à Francfort, on se rend bien compte qu'à l'échelle mondiale les catalogues des éditeurs sont comparables. Les maisons se ressemblent, elles ne le font pas exprès. Donc assez naturellement les livres qui doivent venir vers nous, viennent. Il y a des contraintes économiques : ça veut dire qu'aujourd'hui, certains livres sont trop chers[3].

Toujours ouverte sur les publications étrangères, *l'école des loisirs* possède un bureau éditorial situé à Bruxelles qui publie sous l'imprint PASTEL[4], ainsi que plusieurs filiales en Allemagne[5] (Francfort), en Espagne[6] (Barcelone) et en Italie[7] (Milan). La maison d'édition, qui dispose actuellement de trois librairies[8] en France, s'impose par conséquent comme un des principaux éditeurs pour la jeunesse qui a assurément conquis le grand public et dont la notoriété dépasse les frontières de l'hexagone.

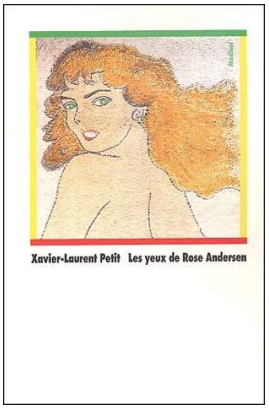
---

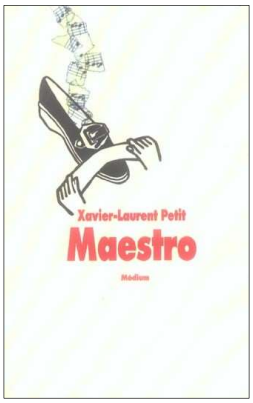
[1] Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Frédérique Pressmann.
[2] La Revue des livres pour enfants - Dossier n° 235, *L'écriture romanesque*, interview de Geneviève Brisac par Nic Diament (p. 119 à 126).
http://cnlj.bnf.fr/fr/detail_revue/Lecriture_romanesque/235 (site consulté le 02-11-18)
[3] « Entretien avec Geneviève Brisac, Éditrice à *L'école des loisirs* », *op. cit.*, p. 125.
[4] Pastel, la griffe belge de *L'école des loisirs* a été créée en 1988 à Bruxelles.
https://www.ecoledesloisirs.fr/collection/pastel
[5] Moritz Verlag
https://www.moritzverlag.de
[6] Corimbo
http://www.corimbo.es
[7] Babalibri
http://www.babalibri.it
[8] Il existe aujourd'hui 3 librairies *Chantelivre* : à Paris, à Issy les Moulineaux et à Orléans.

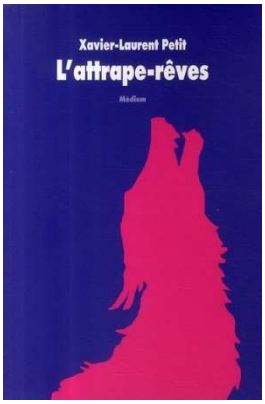
La géographie comme fenêtre sur le monde

Au-delà du rôle que peuvent jouer les romans de Xavier-Laurent Petit dans la transmission d'un savoir géographique, les orientations actuelles de la maison d'édition conduisent à penser son évolution comme une véritable ouverture sur l'ailleurs. La géographie, mobilisée dans les romans du corpus, témoigne d'un regard attentif sur l'évolution du monde. Mais pas seulement. L'intrigue, fondamentalement géographique à chaque fois, se double d'une intention éditoriale claire : *l'école des loisirs* a su établir un lien direct et efficace entre la géographie et le lectorat désireux de découvrir le monde et de voyager par l'imaginaire.

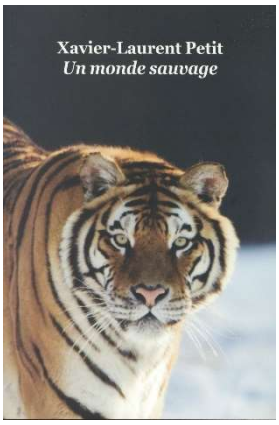
Le choix de la première de couverture est en cela un exemple frappant. L'image, toujours présente, permet d'attirer le lecteur tout en donnant une impression générale du roman. Pourtant, une évolution significative se dégage de la lecture des couvertures au fil des années : les premiers dessins, à l'aspect légèrement enfantin, laissent rapidement la place à des couvertures graphiques plus colorées pour enfin aujourd'hui être remplacés par des photographies.

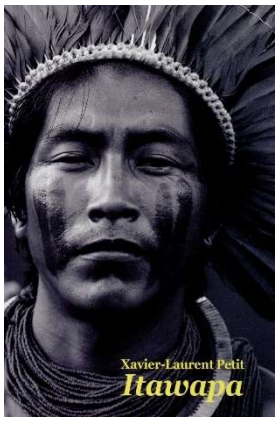


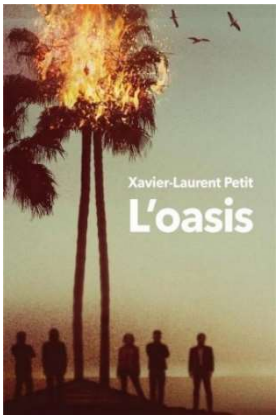




Il semblerait que convoquer l'imaginaire ne suffise plus. Par la photographie, les choix actuels expriment clairement une volonté de réel et de voyage. Il se dégage donc de cette option un effet miroir évident et une confrontation avec l'altérité. La publication pourrait par conséquent s'apparenter à des récits de voyage alors que le propos géographique saute aux yeux.





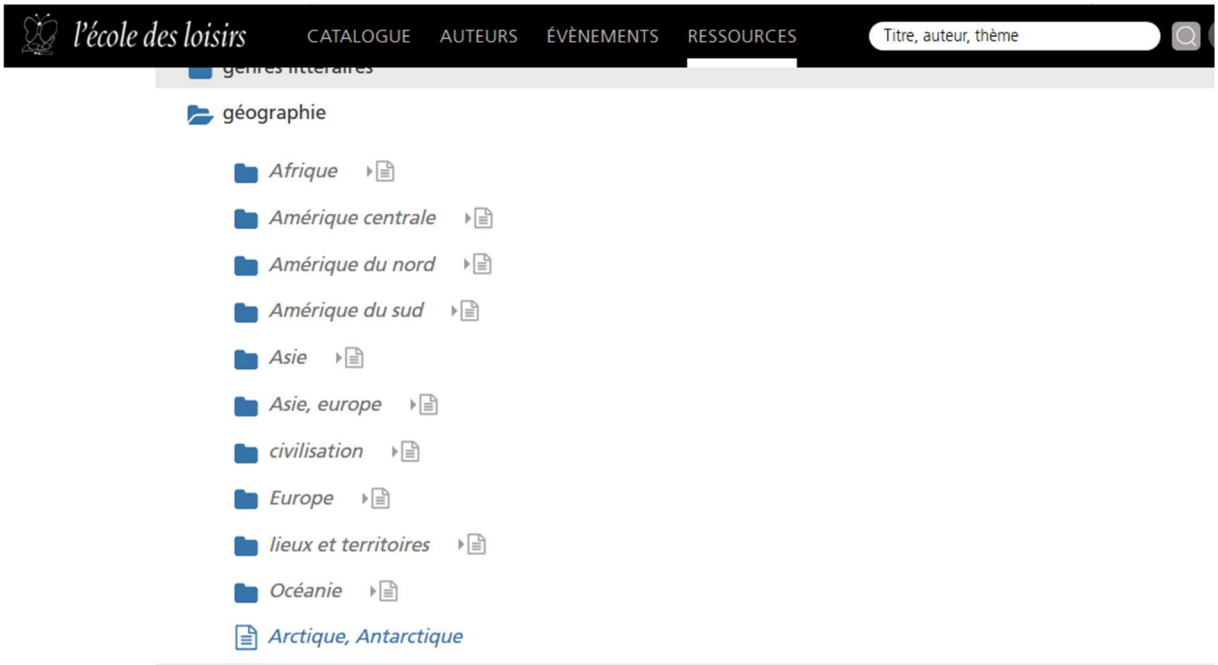


Ce basculement témoigne d'une ambition à la fois de rendre le récit crédible et d'engager le lecteur à prendre le chemin aventureux de l'explorateur. La géographie constitue dès lors la clé de voûte d'un ensemble romanesque à l'image des romans géographiques. Par la couverture, la priorité affirmée d'une promesse de voyage dans l'espace illustre la transmission d'un certain savoir géographique au cœur du récit. La couverture devient alors un indice supplémentaire à la compréhension de l'espace. Dans cette perspective il convient de vérifier si les ressources pédagogiques de *l'école des loisirs* exploitent pleinement le caractère spatial de cette littérature géographique.

Fortement tournée vers les professionnels de l'enfance, *l'école des loisirs* élabore très tôt un ensemble de ressources pour accompagner la lecture : des activités, des vidéos, des affiches, des pistes pédagogiques… L'espace ressources[1] s'avère aujourd'hui très abouti, à la fois centré sur les auteurs et sur les livres, mais *l'école des loisirs* communique également à destination des professionnels : libraires et

[1] L'espace ressources est divisé en 5 parties : Catalogues et expos à télécharger, répertoire thématique, vidéos, concours départementaux, Grand !
https://www.ecoledesloisirs.fr/

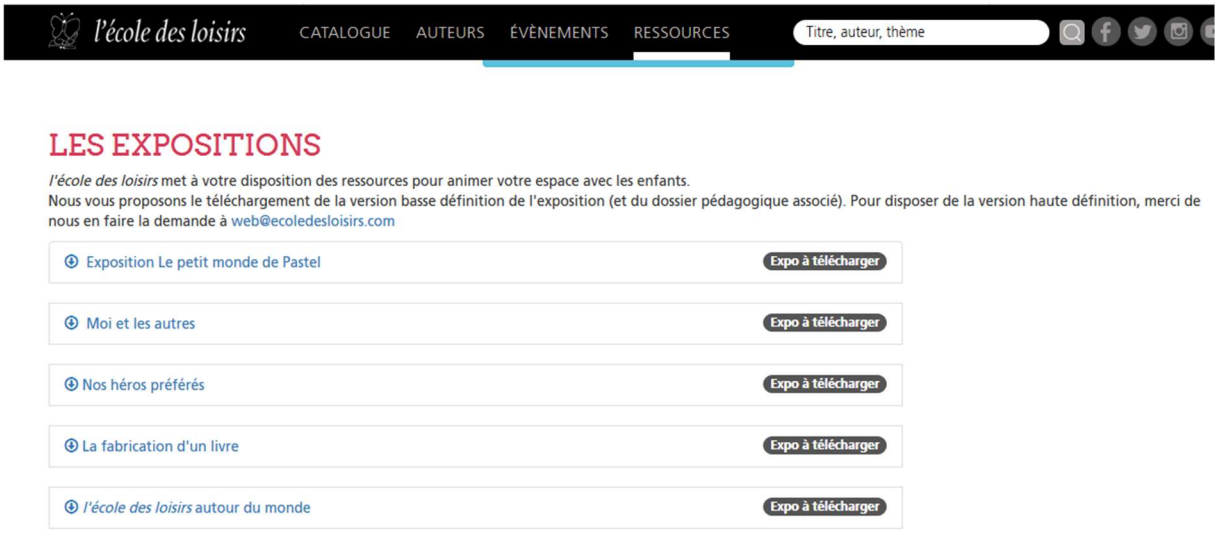
enseignants ont en effet un espace spécifique habité de multiples offres très ciblées. Le répertoire thématique a notamment retenu toute notre attention car l'entrée géographique y a tout naturellement trouvé sa place :



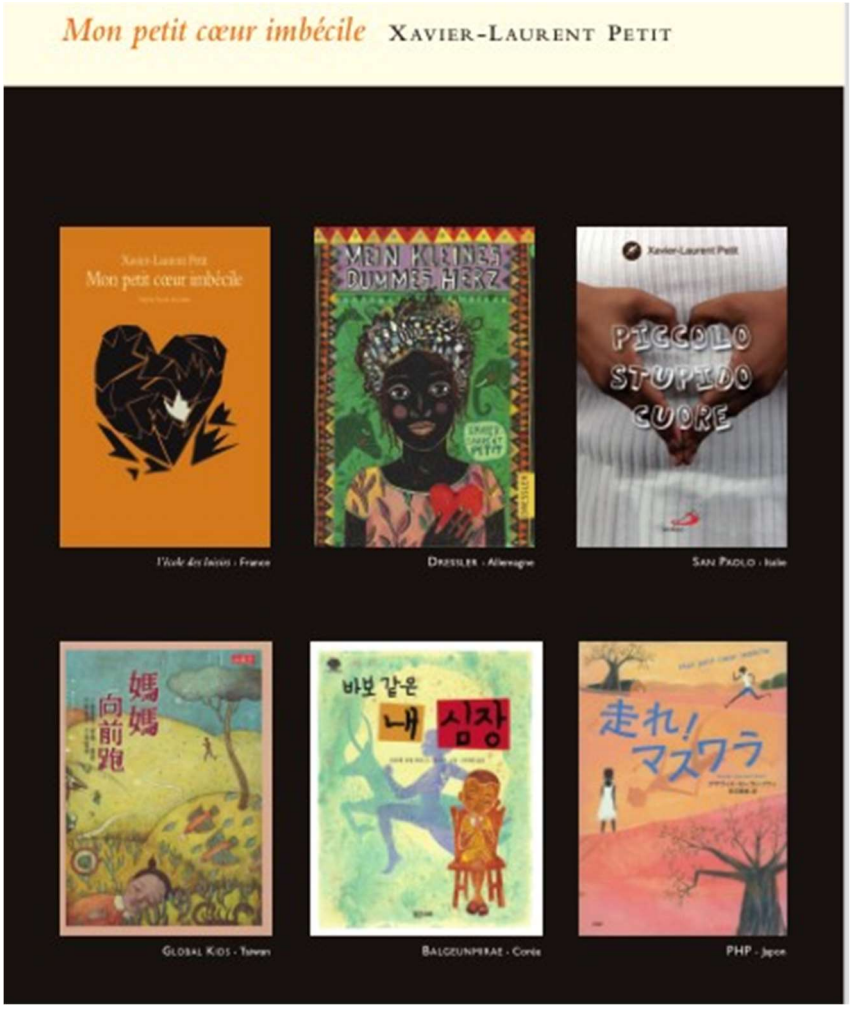
Il est ainsi possible de naviguer dans la thématique des livres puisque les différents thèmes[1] proposés ont permis de regrouper albums et romans par familles. Les romans de Xavier-Laurent Petit y figurent en bonne place bien évidemment, classés dans l'espace géographique qui leur est propre. Le lecteur trouvera par conséquent *L'attrape-rêves* et *Be safe* dans l'onglet « Amérique du nord », *Mon petit cœur imbécile* et *L'oasis* dans l'onglet « Afrique » …

L'entrée géographique de la maison d'édition se révèle plus prégnante encore alors que la rubrique réservée aux expositions renferme un support de communication fortement tournée vers cette science de la description de la Terre. Transmettre autrement le savoir géographique invite ici à se pencher sur les connaissances encyclopédiques des jeunes lecteurs mais également à leur expliquer comment les livres voyagent.

[1] Les différents thèmes retenus sont : animaux, art et spectacles, corps humain, étapes de la vie, faille, genre littéraires, géographie, histoire, jeu/image/son/langage, psychologie, sciences de la nature, sciences et techniques, vie en société, ville et campagne.



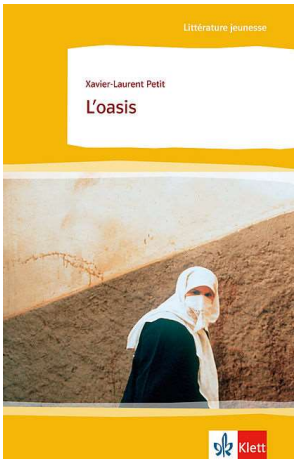
À partir d'exemples concrets d'albums et de romans, dont notamment *Mon petit cœur imbécile* de Xavier-Laurent Petit, le document invite à observer les différentes couvertures et à repérer les détails qui soulignent la différence d'une culture à l'autre :

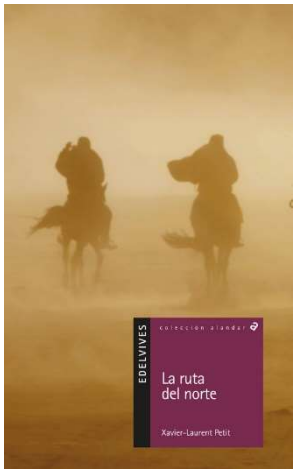


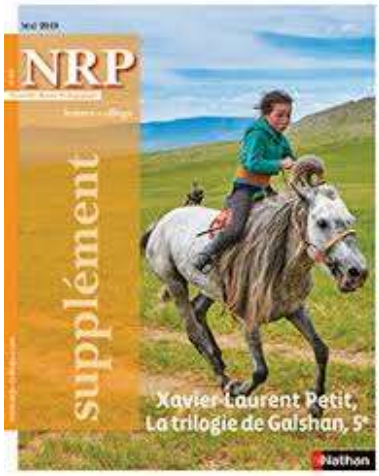
Le dossier entraîne incontestablement et une nouvelle fois les lecteurs vers d'autres terres et d'autres hommes, très loin de la cour de l'école et du collège. Il s'agit cette fois d'approcher le voyage même des livres et de découvrir comment des éditeurs étrangers s'approprient les histoires publiées en France :

> *L'école des loisirs* autour du monde : les livres de *l'école des loisirs* changent parfois de costumes en passant les frontières : des éditeurs du monde entier s'approprient les histoires de nos auteurs, les traduisent et les publient dans leurs langues et leurs pays. Certains choisissent alors une nouvelle couverture, une nouvelle typographie[1]…

De nombreuses éditions semblent dorénavant privilégier la confrontation avec le réel par la photographie, y compris Flammarion, qui malgré les premières couvertures illustrées, proposent également un dossier pédagogique conséquent en lien avec la trilogie mongole, offrant ainsi aux aventures de Galshan un décor et des repères géographiques qui frôlent la réalité :







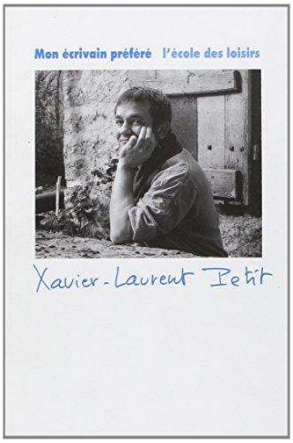
[1] Extrait du guide de communication.

Ainsi, la littérature de jeunesse française s'exporte plutôt bien, et les romans de Xavier-Laurent Petit semblent avoir trouvé une place sur le marché mondial. Selon un article publié par Justine Hugues[1] sur la 69ème édition de la foire internationale du livre de Francfort, la langue française voyage assez bien. Les chiffres du Syndicat national de l'édition montrent en effet une progression au sein de laquelle la littérature pour la jeunesse tient une place significative :

> Les catégories Jeunesse (29,9 %) et Bande dessinée (23,8 %) représentent à elles deux plus de 50 % des cessions réalisées. Suivent la Fiction (15,5 %) puis les Sciences humaines et sociales. Quant aux langues de destination, le chinois parade en tête, devant l'italien, l'espagnol et l'allemand. Etonnamment, l'anglais n'arrive qu'en quatrième position, ex-aequo avec le coréen et le polonais (6% des contrats).

La littérature pour la jeunesse s'affirme donc comme un moteur depuis quelques années déjà[2]. Bien au-delà de l'ouverture au monde, l'activité de cessions de droits étrangers constitue une source de revenus supplémentaires pour toutes les maisons d'édition. Mais toujours selon le Syndicat national de l'édition, les cessions de droit à l'international dépassent le simple relais de croissance :

> Les traductions de livres français donnent une nouvelle vie à l'ouvrage, entretiennent le fonds et permettent de promouvoir le travail des auteurs au-delà des frontières de la France. Efficaces ambassadrices d'une diplomatie d'influence, elles participent au rayonnement de la culture française[3].



En ce qui concerne les romans de Xavier-Laurent Petit, les ventes françaises[4] se portent plutôt bien. Un premier indice consiste d'ailleurs en la parution d'une brochure de *Mon écrivain préféré*[5]

[1] https://lepetitjournal.com/culture/ces-livres-francais-qui-cartonnent-letranger-159464 (Page consultée le 20 novembre 2018).
[2] Voir l'article du journal *Le Monde* en date du 25-11-2014 https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/11/25/la-litterature-francaise-s-exporte-t-elle-bien_4528900_3260.html (Page consultée le 20 novembre 2018).
[3] https://www.sne.fr/economie/les-cessions-de-droit-a-linternational/ (Site du Syndicat national de l'édition, page consultée le 20 novembre 2018).
[4] Voir l'annexe n°11, p. 531.
[5] Ces brochures sont envoyées gratuitement sur simple demande et téléchargeables à partir du site de *l'école des loisirs*.

consacrée à l'auteur. Ce dernier rejoint alors officiellement les piliers de *l'école des loisirs*.

Par ailleurs, les différentes cessions[1] communiquées pour les titres de Xavier-Laurent Petit témoignent d'un large déploiement à l'étranger. Les pays au sein desquels sont implantées les filiales de la maison d'édition sont évidemment présents : l'Espagne, l'Allemagne et l'Italie. Les pays asiatiques, grands acheteurs de droits de traduction pour le secteur jeunesse, sont également représentés : Chine, Japon, Corée, Taïwan, Vietnam. Les romans de Xavier-Laurent Petit semblent par conséquent eux-mêmes parcourir la planète, alors que le dernier, *Le fils de l'Usari*, est sur le point d'être traduit en turc.

Mais toutes ces stratégies commerciales ont-elles vraiment à voir avec le regard géographique de l'écrivain ? Apparemment non, malgré la thématique du voyage et de l'aventure mieux à même de se transférer à l'étranger, et malgré la satisfaction de l'auteur d'accéder à un marché international. Et si Xavier-Laurent Petit semble heureux de ce parcours, il s'en remet néanmoins entièrement à l'éditeur :

> Trois personnes ont en charge le pôle éditorial de l'EDL (en romans), chacune s'occupant de l'une des collections. Hélène Millot pour "Mouche", Véronique Haitse pour "Neuf", et Vincent Reynaud pour "Médium".
>
> Ça, c'est la théorie.
>
> Dans la pratique, les auteurs restent libres de travailler avec l'éditrice ou l'éditeur de leur choix. Pour ma part, je reste fidèle à Véronique Haitse qui a pendant longtemps été le bras droit de Geneviève[2]. Au fil des années nous avons tissé des relations à la fois amicales et professionnelles qui font que les choses restent claires : boire une bière ensemble n'empêche pas de refuser un texte ! … Ce qui est arrivé l'année dernière ! J'apprécie sa façon de lire et de pointer, là encore de façon claire et précise, les faiblesses ou les manques d'un manuscrit. Elle doit d'ailleurs

[1] Voir l'annexe n°12, p. 533.
[2] Geneviève Brisac.

m'appeler dans le courant de l'après-midi pour que nous parlions du manuscrit que je lui ai envoyé en fin de semaine dernière[1] !

L'éditeur intervient donc dès la lecture du manuscrit. Le choix de la couverture et parfois du titre n'est ensuite pas une mince affaire car l'enjeu est important. Dans le dossier qui accompagne son dernier roman édité par *l'école des loisirs*, la question autour de la couverture est posée : « Qu'est-ce qu'une bonne couverture de livre ?[2] » Le lecteur y apprend que d'autres couvertures étaient envisagées et que c'est Xavier-Laurent Petit lui-même qui a proposé la photo de Laurent Chéhère[3]. Avec ses maisons volantes, cet artiste photographe impose à son tour sa propre lecture du monde en reconstruisant les maisons de son imaginaire et en jouant avec les métaphores du voyage :

> Pour la petite histoire, *Le Fils de l'Ursari* a failli s'intituler *L'autre côté du ciel*, titre proposé par Xavier-Laurent Petit, mais que l'éditeur n'a pas retenu. Vous noterez que la photographie de couverture en est une traduction parfaite. Comme si l'auteur avait finalement réussi à caser son titre préféré d'une manière détournée…
>
> Toujours est-il que cette photo a fait l'unanimité, après d'autres essais de couvertures auxquelles vous avez échappé. Voici quelques-unes d'entre elles. Que peuvent en dire les élèves ? Les auraient-elles convaincus ? Auraient-elles donné une autre tonalité à ce livre[4] ?

[1] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°9, p. 527.
[2] Le dossier en question est à télécharger sur le site de l'éditeur (page consultée le 24 novembre 2018) : https://www.ecoledesloisirs.fr/livre/fils-lursari
[3] Laurent Chéhère est un photographe français né à Paris en 1972, auteur de la série « *Flying Houses* » qui témoigne de son intérêt pour l'architecture et les quartiers populaires. Animé d'une vision poétique et surréaliste, l'artiste joue avec l'art du photomontage pour faire voler les maisons dans ses photographies : http://www.laurentchehere.com/laurentchehere.com/www.laurentchehere.com.html (consulté le 24-12618)
[4] Extrait du dossier d'accompagnement pour *Le fils de l'Ursari*, p. 9.

Les choix de la maison d'édition sont par conséquent avant tout commerciaux. Néanmoins, en plaçant l'auteur au cœur du processus et en l'accompagnant au plus près, il semblerait que *l'école des loisirs* épouse les ambitions géographiques et citoyennes[1] de l'écrivain. Les ressources mises à disposition sur le site de *l'école des loisirs* renvoient assurément à la lecture du monde faite par l'écrivain. Xavier-Laurent Petit, lecteur et spectateur nomade, n'en finit pas de parcourir l'actualité.

Un métier nomade

Parce qu'il met en place une véritable poétique nomade, Xavier-Laurent Petit se distingue par un cheminement intellectuel ancré dans l'ouverture sur le monde et par une écriture viatique qui reprend cette lecture de l'ailleurs. Son univers inspiré fait de lui un explorateur de textes et d'histoires. Écrivain de l'espace, il a choisi un métier qui se rapporte à son tempérament et sait se rendre disponible au monde :

> Plus je vieillis, moins j'ai l'impression qu'il s'agisse d'un choix. […] J'ai l'impression nette qu'écrire aujourd'hui pour la jeunesse s'inscrit dans la continuité de mes lectures d'alors. Ce n'est pas un choix, c'est le prolongement adulte de l'ado que j'ai été. Et presque le remboursement d'une dette. Je devais bien cela aux livres. Qu'aurais-je pu faire d'autre ? … D'autant que, par nature, je suis un "touche-à-tout". De l'anthropologie à la musique, en passant par les maths, la cuisine, l'astronomie ou les voyages, dix mille choses m'intéressent. Il me fallait donc un métier de dilettante. Instit, c'était un bon début, mais auteur, c'est encore mieux[2] !

La condition littéraire se transforme également en invitation au voyage, notamment lorsque l'écrivain rencontre ses lecteurs :

> Je réserve une dizaine de journées chaque année pour aller prêcher la bonne parole dans des collèges, lycées, bibliothèques, etc. Mais là encore, c'est de la théorie. Dans la réalité, je déborde toujours un peu, voire beaucoup : j'ai passé près

[1] Un second dossier intitulé « *Vivre ensemble, accueillir l'autre* », propose une « randonnée littéraire » pour accompagner les jeunes à affiner leur regard sur les questions humaines et sociales.
[2] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°8, p. 517.

de quinze jours en Allemagne l'an dernier, et suis invité cette année à Saint Pierre et Miquelon : ça ne se refuse pas !

En revanche, je suis inflexible sur les périodes de travail que je me fixe de façon totalement arbitraire. Un exemple : je pars "causer bouquins" à la bibliothèque de Longwy lundi et mardi prochains, ensuite, rien jusqu'au début mars. Rien… c'est à dire aucun déplacement "professionnel" : je travaille pour moi[1] !

Chez Xavier-Laurent Petit, comme chez tout écrivain, l'écriture offre la possibilité de parcourir son chemin. Chaque rencontre (texte, pensée, personne, paysage) contribue à ce cheminement. En exerçant ainsi où il veut et quand il veut, l'écrivain nomade poursuit son itinéraire méditatif, devient libre géographiquement et choisit d'habiter le monde. L'expérience de la distance, du déplacement et de la liberté, font des textes de l'auteur une écriture véritablement voyageuse :

> C'est lié à ma façon d'écrire. Je reste à l'affût de ce que je n'ai pas prévu. Et donc, jusqu'à la dernière page, je peux changer d'avis sur la fin, sur le début, sur le rôle d'un personnage, sur la position de tel ou tel passage dans le roman… Inutile alors de présenter à l'éditrice un projet qui ne ressemblera certainement pas au texte définitif[2].

Pour l'écrivain, l'aventure littéraire et artistique se poursuit puisqu'il vient de proposer à *l'école des loisirs* une série thématique qui s'appellera « Histoires naturelles[3] » dans la collection « Neuf » :

> C'est peut-être pour cela (pour me renouveler), que je me suis lancé dans ce projet des *Histoires Naturelles*. Elles s'adressent un public sensiblement plus jeune que les romans précédents, nécessitent sans aucun doute une écriture plus rapide, des scénarios plus resserrés, je vais travailler avec une illustratrice… Bref, je pars dans du nouveau ! … Avec cependant une constante : le voyage[4].

Dans un contexte de mondialisation et de changement climatique, Xavier-Laurent Petit se pose alors incontestablement la question du lieu et de la saisie de

---

[1] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°9, p. 528.
[2] *Ibid*.
[3] L'annexe n°10 (p. 529 et 530) reprend la courte présentation faite pour le catalogue.
[4] Voir les réponses de l'auteur, annexe n°8, p. 521.

l'espace. Le rapport au monde ne se pense plus aujourd'hui en termes fixes, et si l'œil géographique de l'écrivain ne cesse de réinventer l'espace sur le papier, il instaure à chaque fois un paysage qui se rapproche de la définition de Gilles Clément, en matière d'expérience physique, mais également de mémoire :

> Le paysage, selon moi, désigne ce qui se trouve sous l'étendue de notre regard. Pour les non-voyants, il s'agit de ce qui se trouve sous l'étendue de tous les autres sens. À la question : qu'est-ce que le paysage ? Nous pouvons répondre : ce que nous gardons en mémoire après avoir cessé de regarder ; ce que nous gardons en mémoire après avoir cessé d'exercer nos sens au sein d'un espace investi par le corps[1].

La question du regard apparaît donc essentielle, mais avec elle, celle du sens et de la mémoire. Le paysage resterait, une fois le livre refermé, l'empreinte géographique laissée par le texte :

> Les mots mêmes de *pays* et de *paysage* renvoient à l'image de la page (*pagus/pagina*), et, de manière plus profonde encore, la notion d'écriture nous conduit vers un geste générique qui consiste à creuser, graver, tracer, sillonner, inscrire de manière durable sur un support. Le paysage est une sorte de grande page objective sur laquelle les humains écrivent leur histoire[2].

La « géographicité » de l'œuvre de Xavier-Laurent Petit tient donc dans cette incroyable emprise de l'espace sur la fiction et se pense systématiquement en termes de mouvement : alors que le récit prend en charge un parcours, le rapport au monde ne s'inscrit plus dans un point fixe, mais bien dans une appartenance à cette condition géographique qui déclenche une écriture fondamentalement vagabonde :

> Mais aussi, le nomade, ce n'est pas forcément quelqu'un qui bouge : il y a des voyages sur place, des voyages en intensité, et même historiquement les nomades ne sont pas ceux qui bougent à la manière des migrants, au contraire ce sont ceux

[1] Extrait du discours de Gilles Clément, paysagiste, jardinier, entomologiste, écrivain, pour son entrée au Collège de France / 2011 : https://books.openedition.org/cdf/510 (page consultée le 25 novembre 2018)
[2] BESSE Jean-Marc, *Habiter, Un monde à mon image, op. cit.*, p. 92.

qui ne bougent pas, et qui se mettent à nomadiser pour rester à la même place en échappant aux codes[1].

3- La géopoétique en réception

L'approche géopoétique des romans du corpus a essentiellement permis de cibler le projet d'écriture de Xavier-Laurent Petit. L'écrivain, adepte de la question spatiale, n'en finit pas d'explorer la relation entre l'homme et le monde : l'univers géographique de l'auteur repose ainsi sur un espace vécu. En explorant cette écriture du dehors, qui permet d'approfondir l'expérience du monde et de l'altérité, nous avons accordé toute notre attention à la posture créatrice. Mais qu'en est-il de la posture lecturale ? La géopoétique, visiblement perçue comme une démarche d'artiste qui utilise son expérience géographique pour créer et transmettre, se réduirait ici à la démarche d'un auteur et à sa propre écriture du monde :

> Jusqu'à présent, la géopoétique a été principalement envisagée en fonction de la posture adoptée par l'écrivain – surtout celle de son fondateur, Kenneth White : le rapport à la terre constitue le socle de l'écriture ; le récit ou le poème témoignent du lien très fort entre l'homme et la terre, il en est le prolongement, le développement. Cela dit, l'écriture n'est que l'un des versants de l'expérience géopoétique : les théories de la lecture et de la réception ont montré toute la complexité de l'acte de lecture et c'est en tirant parti de ces recherches que j'ai cherché à définir les contours d'une « lecture géopoétique[2] ».

La notion d'espace s'impose couramment en littérature, même si celle-ci diffère très souvent de notre approche géocentrée. Pour Maurice Blanchot, l'espace littéraire se déploie entre l'auteur, le lecteur et l'œuvre :

---

[1] DELEUZE Gilles, *L'île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2002, p. 362.
[2] BOUVET Rachel, LEVY Bertrand, *Littérature et géographie : dialogue autour du récit de voyage*, *in Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 158, 2018. Récits de voyage : Une géographie humaniste. p. 12. https://doi.org/10.3406/globe.2018.7722 (article consulté le 17 décembre 2018)

> C'est pourquoi l'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre[1].

L'espace littéraire, comme condition d'émergence de l'œuvre, fait ainsi le lien entre le texte et la littérature. Maurice Blanchot cherche à dépasser l'espace textuel et identifie le lieu de l'œuvre comme un espace ouvert, le résultat d'une opération dynamique et d'un véritable travail du texte. Cette attention portée à l'espace littéraire nous a notamment permis de revisiter la question de la littérature engagée : la façon dont l'espace littéraire s'articule à l'espace social influence très certainement l'expérience dans le contact avec l'œuvre.

L'espace littéraire introduit par Maurice Blanchot n'est donc pas l'espace du texte, et encore moins l'espace dont parle le texte. Pourtant, le processus vivant qui relie le texte (espace stratégique et organisé) à la vie (espace référentiel) prend largement appui sur l'espace géographique, et tout particulièrement en ce qui concerne le genre viatique. Dans le cadre de notre corpus, il semble que la rencontre géographique donne toute son épaisseur à l'espace littéraire.

> Cette aptitude du texte à se charger de vie, à provoquer une rencontre entre la Lettre et la Vie, seul véritable événement littéraire, est la condition de son statut de texte littéraire. L'espace littéraire est donc présenté comme un espace événementiel dont la double fonction est d'animer la Lettre, et de donner sens à la Vie[2].

Nous pouvons nous demander comment faire œuvre géopoétique à partir d'une expérience de lecture ? L'artiste géopoéticien, pour rendre possible une représentation de l'espace géographique, va physiquement rencontrer le monde : il s'agit par conséquent d'un art fortement voyageur. La réception ne saurait donc se limiter à un acte passif. Les romans de Xavier-Laurent Petit, en invitant au voyage, ne peuvent-ils pas transformer les relations entre l'homme et le monde, permettant ainsi de réorganiser l'espace intérieur au contact de l'espace extérieur ? Saisir le monde par

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, Collection « Folio/Essais », p. 35.
[2] GARNIER *Xavier et* ZOBERMAN *Pierre, Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 8.

l'imaginaire, identifier la dimension géographique et découvrir des itinéraires plongés dans un subtil équilibre entre représentation et présence, tout cela permet-il de diriger le lecteur vers l'expérience géopoétique elle-même ?

3–a– La reconstruction de l'espace géographique

Puisqu'il s'agit d'appréhender l'espace littéraire comme lieu de vie de la littérature où s'opère l'animation des textes, le cadre spatial retient une fois de plus notre intérêt. Tout comme l'auteur organise sa stratégie textuelle en se référant à un ensemble de compétences, le lecteur juge le monde de la narration à partir de son monde de référence : un roman géographique demande à être référé au monde de l'encyclopédie géographique. Le texte, « mécanisme paresseux[1] » engage par conséquent le lecteur dans l'interprétation de l'espace romanesque. Parce que la fiction littéraire existe avant tout à travers l'activité et la posture du lecteur, il convient de s'interroger sur l'expérience de lecture des romans de Xavier-Laurent Petit. En recréant l'espace romanesque et en sollicitant sa propre subjectivité, le lecteur appréhende et reconstruit une spatialité. Dans les différents romans du corpus, l'intrigue s'installe dans des questionnements liés à la géographicité et plusieurs niveaux de lectures géographiques sont envisageables.

La dimension référentielle

Il est essentiel de rappeler l'importance de la géographie, ici discipline capitale pour penser la géopoétique. L'espace géographique alimente l'univers fictionnel de l'écrivain, et par là même celui du lecteur. La profusion d'images de la faune, de la flore, de l'environnement rural ou urbain, tout comme l'onomastique des personnages

[1] Eco Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, Collection « Livre de Poche biblio essais », p. 63.

et des lieux, rappellent une réalité existante. L'espace géographique dont il est question à chaque roman se confronte à l'imaginaire et aux connaissances du lecteur, avec notamment en première ligne les compétences encyclopédiques. La géopoétique apparaît alors comme une géographie revisitée par l'imagination et la mise en forme de l'écrivain. Nous savons à quel point les récits de Xavier-Laurent Petit explorent la spécificité d'un lieu géographique et comment ce dernier s'inspire de l'actualité et de ses propres lectures. De sorte que l'espace de chaque roman ne possède pas toujours de localisation précise mais renvoie davantage à une géographie mentale qui se nourrit d'expériences et de mémoire.

La présence, dans les univers représentés, des nombreux motifs issus de la nature reflète la vision du monde de l'auteur mais suggère également une note plus symbolique, comme un sens caché qui s'offrirait au lecteur. La forêt par exemple, très souvent omniprésente, s'immisce dans la trame narrative et va jusqu'à influencer le cours du destin. Le jeune personnage focalisateur devient ainsi la plupart du temps l'hôte de la nature. Chez Xavier-Laurent Petit, l'espace géographique est reflété par une forte conception ethno-anthropologique. Derrière des descriptions cohérentes se cache un véritable questionnement sur le vivant alors que chaque personnage narrateur suit à la trace les mouvements de la nature. La forêt primaire, synonyme de danger mais aussi d'ordre ancestral, s'impose dans une relation fondamentale qui lie l'individu à l'espace et aux lieux. Il s'agit bien alors de géographicité[1] : une expérience existentielle et sensible de la spatialité.

Dans l'approche géopoétique, l'expérience sensible et méditative, fondée sur la nature, restitue les liens entre l'être et l'espace. Le développement de ce rapport sensible entre l'homme et le monde construit un espace de culture qui traverse incontestablement la question de l'environnement. Écrire la nature englobe alors cette double visée : réunir dans une expérience continue, la nature de l'esprit et la nature du dehors.

[1] Éric Dardel développe l'idée que la relation de l'homme à la terre produit une géographicité (L'Homme et la Terre, 1952).

Dans le roman pour la jeunesse, la représentation de la nature rejoint la signification métaphysique avancée par Jean-Marc Besse[1]. Dans ce qui apparaît comme une quête identitaire et un parcours initiatique, la nature s'entend comme une force qui pousse. Le cycle de la nature renvoie assurément à ce qui naît et renaît, à ce qui croît, comme le symbole d'un véritable accomplissement en devenir :

> La nature est comprise fondamentalement comme lieu de l'expérience, comme fondement des expériences humaines, comme ce à quoi l'homme doit avoir rapport pour s'orienter ; la nature est le domaine et la ressource du sens[2].

Les romans de Xavier-Laurent Petit, en confrontant le jeune personnage focalisateur au « grand dehors[3] » et à l'espace naturel, poursuivent cette même ambition d'accompagner le lecteur à la fois dans son intimité et dans son ouverture au monde. L'espace naturel, représentation des lieux où se déroule l'aventure, fonctionne comme un espace initiatique que le jeune héros doit apprivoiser pour en sortir grandi. Les récits du corpus décrivent ainsi des milieux naturels reposant clairement sur des connaissances géographiques et scientifiques. L'espace géographique ouvre chacun des romans de l'auteur à des aventures renouvelées.

Écrire le dépaysement permet à l'écrivain de donner à voir le monde et l'identité d'un territoire spécifique : le roman géographique fait ainsi appel aux deux géographies identifiées par Jean-Marc Besse[4]. La première est une science qui permet à l'homme de comprendre le monde à l'aide de savoirs, de discours et de techniques :

> La géographie est ici conçue comme un savoir du réel, une science du concret, plus précisément une science des espaces concrets dans lesquels les groupes humains sont amenés à vivre. Entendons bien, cependant, que ces espaces concrets

[1] Le géographe retient trois directions de sens : la nature envisagée du point de vue métaphysique, la nature conçue dans une perspective technologique et la nature reliée à l'horizon d'une responsabilité et d'une sollicitude éthique.
[2] BESSE Jean-Marc, « Le sens de la nature dans les discours philosophiques », *in Environnement, Représentations et concept de la nature*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 39.
[3] LE BRIS Michel, *Le grand dehors*, Paris, Payot, 1992.
[4] BESSE Jean-Marc, *Le goût du monde*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2009.

> ne sont pas seulement matériels, ils sont aussi symboliques, idéaux, et parfois imaginaires[1].

Le lecteur devra par conséquent identifier les indices géographiques donnés par le texte : quelques éléments naturels ou architecturaux, une faune et une flore précises, un habitat, des caractéristiques physiques, une langue…

La seconde géographie, moins savante mais sans doute plus proche et plus intime, apparaît comme un savoir de l'espace dans le contact familier que chacun entretient avec le monde :

> Un savoir qui porte en effet une intelligence quotidienne du monde et de l'espace, une familiarité fondée sur l'usage. C'est une géographie vécue autant que pensée. C'est avant tout une manière d'être dans le monde, une expérience et un usage qui se déploie dans l'espace[2].

Ainsi, les notions de distance et d'éloignement prennent sens chez le lecteur au sein d'un espace en mouvement qui engage des interprétations, des émotions et des attentes. Il s'agit bien cette fois de « l'espace-du-paysage[3] » (et non plus du paysage spectacle), produit par le cheminement qui est en réalité la manière dont chaque individu déploie son expérience concrète du monde. C'est ce monde vécu qui doit être alors interprété par le lecteur : quitter son village, prendre le car scolaire, traverser la forêt ou survoler la mer, autant de mouvements qui permettent de concevoir un espace construit par des itinéraires.

Nous pensons donc que chaque aventure se lit comme un apprentissage spatial et géographique. Et puisque, selon Jean-Yves Tadié, « l'aventure réside dans la rencontre du lieu[4] », le lecteur lui-même ne partage-t-il pas cette expérience sensible, cette géographie vécue ? Le rôle de la perception et du point de vue semble alors essentiel.

---

[1] *Ibid.*, p. 193.
[2] *Ibid.*, p. 194.
[3] *Ibid.*, p. 198.
[4] TADIE Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 54.

Partons du principe que la géographie s'impose comme l'indice indispensable qui permet à l'homme de se situer sur la terre. À la lecture des romans du corpus, l'effet d'étrangeté conduit indiscutablement au dépaysement, mais cela va plus loin :

> Le critique littéraire, ou le chercheur en littérature, ne fait pas que traverser les lieux du roman en compagnie des personnages : vient un moment où il les incorpore à son analyse, parfois à son insu, où il se livre à une topographie romanesque. Dans quelle mesure les conceptions spatiales propres au lecteur colorent-elles la topographie qui en résulte ? Sommes-nous condamnés à reconduire sans cesse les préconceptions ou les lieux communs dont nous sommes pétris ? Le roman peut-il nous amener à « lire » la Terre autrement ? Peut-il transformer notre rapport à l'espace réel[1] ?

Le paysage littéraire

Le paysage, en lui-même, est déjà une représentation mentale : l'acte d'interprétation intervient instantanément au cœur de la perception, faisant du paysage une véritable lecture. Territoire fabriqué, habité, organisé, il devient alors une manière de voir et d'imaginer le monde. Le paysage montre la géographie à travers une expérience : il peut être alors « compris et défini comme l'événement de la rencontre concrète entre l'homme et le monde qui l'entoure[2]. »

Selon Roman Ingarden, la lecture prend vie dans les concrétisations[3] que le lecteur opère de l'œuvre littéraire. L'espace romanesque devient alors un espace figuré qui ne coïncide ni avec l'espace réel, ni avec l'espace représenté. À chacune de ses lectures, l'œuvre semble ainsi concrétisée de manière singulière et élevée à un vécu perceptuel. Les lieux d'indétermination sont pour la plupart comblés lorsque le lecteur parcourt le texte, et c'est pourquoi il nous importe de rechercher les indéterminations

[1] BOUVET Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque » *in Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 79.
[2] BESSE Jean-Marc, *Le goût du monde*, *op. cit.*, p. 50.
[3] INGARDEN Roman, *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, p. 293.

du récit géographique selon deux axes forts identifiés au sein du corpus : l'énigme de l'espace et les lacunes du récit.

L'énigme de l'espace repose évidemment sur le flou géographique que Xavier-Laurent Petit décide d'adopter en premier lieu parce qu'il ne connaît pas véritablement le territoire parcouru. Le pays où se situe l'histoire n'est jamais cité dans les livres de l'écrivain, ce qui lui permet de l'explorer sur un mode totalement imaginaire. Cette géographie de papier s'adapte alors tout naturellement au lecteur et à son vécu, ses connaissances ou non du pays, ses propres souvenirs ou fantasmes. Lorsqu'il écrit *L'Oasis*[1], Xavier-Laurent Petit n'est jamais allé en Algérie mais il se rend vite compte que cela ne gêne personne et que certains lecteurs s'y laissent prendre :

> Xavier a rencontré un lecteur pied-noir tout ému d'avoir retrouvé dans L'Oasis le goût des beignets de la vieille Nourredia. Vous savez, Nourredia, qui tenait une échoppe dans cette rue-là, à Alger ! L'histoire ne dit pas si Xavier a osé le détromper en lui révélant qu'il s'était inspiré d'une dame énorme qui tenait un restaurant en Bourgogne[2].

L'espace figuré suscite aisément échanges et quiproquos car l'imaginaire de Xavier-Laurent Petit sonne juste et vrai pour le lecteur. *Fils de guerre*[3], dont l'action se déroule dans les Balkans, sans que le pays ne soit jamais mentionné, a lui aussi apporté son lot de surprises quand l'auteur rencontre des parents d'élèves, anciens Casques bleus en ex-Yougoslavie :

> « Ils avaient lu le livre et réussi à dater et à localiser les événements dont je parlais dans *Fils de guerre*, alors que moi, je les avais bricolés dans mon petit coin, en y mêlant des éléments du conflit Iran/Irak de 1980 comme cette histoire d'enfants et de vieillards utilisés comme des « engins » de déminage. Ces pères Casques bleus n'avaient pas seulement lu ce qu'ils avaient vécu, ce qu'ils avaient en tête. Ils avaient compris ce qu'ils avaient envie de comprendre[4]… »

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'Oasis, op. cit.*
[2] Propos recueillis par Sylvie Dodeller dans *Mon écrivain préféré, op. cit*., p. 15.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Fils de guerre, op. cit.*
[4] Propos recueillis par Sylvie Dodeller dans *Mon écrivain préféré, op. cit*., p. 16.

Roman Ingarden évoque les concrétisations singulières d'une seule et même œuvre et comment à chacune de ses lectures, l'œuvre est concrétisée de manière particulière y compris lorsqu'un même lecteur lit une œuvre plusieurs fois de suite. L'énigme de l'espace participe de fait à cette singularité en permettant à chaque lecteur de s'investir dans une mise en œuvre qui lui est chère.

> S'il n'y avait aucune concrétisation de l'œuvre, celle-ci serait comme séparée par une paroi opaque de la vie humaine concrète. Les concrétisations forment pour ainsi dire le lien entre le lecteur et l'œuvre, et elles se produisent lorsque des lecteurs s'en approchent cognitivement et esthétiquement[1].

L'œuvre résulte par conséquent d'opérations subjectives et c'est bien la lecture qui fait passer l'œuvre littéraire à l'expressivité. Pourtant, les silences du récit peuvent à leur tour entraver la saisie du roman. Dans chaque roman ne figurent effectivement qu'un certain nombre de lieux. Lorsque par exemple, à la fin du chapitre 5[2], Louise est à la maison avec son père, mais que dès le chapitre suivant[3], elle rapporte une scène de classe avec son professeur M. Harrison, le lecteur sait que la nuit est passée et que la jeune fille a repris le bus scolaire qui l'a conduite une fois de plus au lycée. Il a fallu passer tout naturellement de l'espace domestique à l'espace scolaire. L'espace romanesque, constitué de vides, fait largement appel à la logique du récepteur et à ses propres connaissances. Cette opération de lecture autorise ainsi l'interprétation et va jusqu'à permettre la participation du lecteur au voyage car chaque texte appelle un lecteur et un acte de lecture : « J'applique instantanément l'une des lois de l'espace littéraire : je comble le blanc[4]. »

La lecture, parce qu'elle s'appuie sur une cohérence et une connaissance spatiales, donne par conséquent une coloration singulière au paysage, tout comme un même espace peut révéler différents paysages possibles. L'espace figuré y est

---

[1] INGARDEN Roman, *L'œuvre d'art littéraire, op. cit.*, p. 297.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit.*, p. 35.
[3] *Ibid.*, p. 36.
[4] BOUVET Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque », *in Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 83.

transformé semble-t-il de manière consciente et volontaire. La coopération textuelle participe par conséquent à la reconfiguration d'un lieu dans chaque lecture. La référence au lieu, chez Xavier-Laurent Petit, interpelle directement l'encyclopédie du lecteur qui réagit aux procédés de l'écrivain pour construire et dynamiser l'espace fictif. L'ancrage spatial apparaît ici fondamental :

> C'est le lieu qui fonde le récit parce que l'événement a besoin d'un ubi autant que d'un quid que d'un quando ; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité. […] Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui ai contigu, associé, est vrai[1].

La surface de la terre, mise en scène par Xavier-Laurent Petit, reflète par conséquent un espace spécifique animé de mouvements réels et possibles, de circulation, comme l'illustrent les nuages, les fleuves, les chemins, les montagnes, et même l'horizon ouvert. Les personnages de l'écrivain sont alors des acteurs qui interviennent sur la scène géographique. Les éléments des vastes paysages américains, topographiquement exacts, naissent d'une articulation entre le paysage et le voyage, ancrés dans un espace ouvert, à parcourir et à découvrir :

> Le roman ne se contente pas de représenter le monde, il le met en ordre, et en donne une vision. C'est vrai de l'espace physique qu'il aide à reconnaître et à mémoriser dans toutes ses implications géographiques et sociales. C'est pourquoi le paysage romanesque apporte au lecteur la révélation du cosmos[2].

La géographie, exercice du regard, est ancrée dans un dispositif visuel mais depuis le terme de « médiance » d'Augustin Berque, qui désigne la jonction entre nature et culture, le paysage du géographe change de signification : ce n'est plus ni un donné, ni même un perçu, mais un construit qui renvoie aux deux cadres classiques de la pensée géographique que sont l'espace et le temps : « Le paysage n'est plus un

[1] MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF écriture, 1980, p. 194.
[2] BIAGIOLI Nicole, « Descriptif et description du paysage dans la littérature de jeunesse », J. Perrot (dir.) Histoire, mémoire et paysage, Paris, In Press, 2002, p. 15-40.

donné naturel, reconstruit scientifiquement par le géographe, c'est un produit social historiquement daté[1]. »

Inspiré de l'espace géographique réel, le paysage romanesque présente au lecteur un espace concret, pratiqué, vécu et perçu, un espace de la vie. Par l'acte de lecture, il décline des savoirs géographiques et propose ainsi la fréquentation du monde comme expérience fondamentale.

La réception géographique

L'herméneutique, cet art de l'interprétation des textes, renferme incontestablement une dimension spatiale : l'impact des choix géographiques de l'écrivain se lit dans la trame narrative et contribue fortement à l'élaboration du paysage romanesque. Une herméneutique de la géographie de fiction peut alors se construire : le cadre géographique et les pratiques spatiales inscrites au sein de chaque roman du corpus témoignent d'une lecture possible du monde. L'espace figuré nécessite la coopération du lecteur qui doit parfois adapter sa propre posture. Déplier l'espace romanesque à la manière de Rachel Bouvet[2], en quatre temps, permet d'identifier plusieurs attitudes dans la refiguration[3] qui s'opère nécessairement au cours de la lecture, et de mieux définir les structures spatiales internes des œuvres du corpus.

Le point d'ancrage

« Le plus petit élément spatial, le point, se retrouve de manière subreptice dans le point d'ancrage à partir duquel se forme le paysage littéraire[4]. » Dans les romans de Xavier-Laurent Petit, c'est la focalisation, essentielle, qui détermine ce point. Parce que

---

[1] BURGEL Guy, « Une géographie trahie par ses paysages », *in Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 302.
[2] BOUVET Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque » *in Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 84 à 91.
[3] RICŒUR Paul, *Temps et récit. Tomes I, II et III*, Paris, Le Seuil, 1983 à 1985.
[4] BOUVET Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque » *in Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 84.

le jeune personnage focalisateur se confie dès le début du roman au cœur de l'environnement dont il est issu, parce qu'il existe au sein de son espace familier, l'identité spatiale se dévoile habilement. Le cadre géographique est ainsi posé, parfois dès l'*incipit*, alors que le héros juvénile devient un personnage situé. Parfois nommé, comme Santa Arena, le village d'Adriana[1], ou Leopoldina, celui de Vitalia[2], il s'agit la plupart du temps d'un point excentré, à l'image de Slobodnié, « la minuscule bourgade perdue au bout du bout de la taïga[3]. » Ce premier lieu, point d'ancrage qu'il va falloir quitter, et par conséquent vecteur d'émancipation et d'ouverture sur l'ailleurs, sert bien évidemment l'intrigue. L'aventure fait alors se succéder ancrages et passages. L'ancrage géographique du récit revêt ainsi une importance majeure.

Par ailleurs, c'est bien de ces points-là que naissent les paysages : le lecteur assiste de fait au déploiement du paysage à travers les yeux du héros adolescent. « Le récit ne fait pas que décrire un lieu, il nous présente un acte de paysage en formation[4]. » Dans les romans du corpus, la construction du paysage rejoint celle évoquée par Éric Dardel :

> Le paysage n'est pas un cercle fermé, mais un déploiement. Il n'est vraiment géographique que par ses prolongements, que par l'arrière-plan réel ou imaginaire que l'espace ouvre au-delà du regard. […] Le paysage est une échappée vers toute la Terre, une fenêtre sur des possibilités : un horizon. Non une ligne fixe, mais un mouvement, un élan[5].

Chaque description se présente ainsi en deux étapes : l'identification du point d'ancrage pour commencer, puis vient le temps de la description. Le regard du personnage focalisateur part par conséquent de ce qui est très proche avant de se projeter le plus loin possible, vers la ligne ouverte de l'horizon. Au seuil de l'aventure, le héros juvénile se partage entre le paysage familier et l'ouverture sur l'ailleurs. Le

---

[1] PETIT Xavier-Laurent, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*
[2] *Id.*, *Itawapa, op. cit.*
[3] *Id.*, *Un monde sauvage, op. cit., p. 11.*
[4] BOUVET Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque » *in Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 85.
[5] DARDEL Éric, *L'Homme et la terre*, Paris, Éd. du CTHS, 1990, p. 42.

paysage littéraire, tout en s'arrimant à un point d'ancrage qui peut se déplacer, reflète assurément cette tension vers le lointain. L'acte de paysage s'est ainsi déclenché entre le personnage et son environnement et s'impose par conséquent comme une expérience à partager, qui va entraîner le lecteur dans une intrigue voyageuse et intimiste : « La lecture donne une coloration particulière aux paysages dans la mesure où ces derniers font vibrer une appréciation toute personnelle des lieux[1]. » Ciprian[2], qui a volé un portefeuille, se retrouve poursuivi dans le métro. Le choc est grand lorsque le jeune héros quitte le monde souterrain et se retrouve face à la tour Eiffel. Il s'installe :

> Assis sur une balustrade, les pieds dans le vide, je ne quittais pas la tour des yeux. Une dentelle de fer. Ou une fusée prête à décoller. Ou un pilier qui soutenait le ciel… Vera aurait été aux anges. À mes pieds, il y avait des jets d'eau, des bassins et des statues en pierre au milieu desquels des centaines et des centaines de touristes allaient et venaient[3].

Le lecteur devient ainsi témoin de l'acte de paysage qui se déclenche entre Ciprian et l'environnement parisien, et qui ne cesse de stimuler l'imagination. Les trajets du jeune héros ne suivront plus les lignes du métro qu'il abandonne aussitôt pour se balader dans la capitale.

> Mais ma vie a réellement changé le jour où je suis arrivé au *Lusquenbour*.
>
> Un immense jardin avec des arbres, des fontaines, des statues de femmes nues, des pigeons qui font caca dessus et des enfants habillés comme des publicités qui jouent autour d'un grand bassin. Je n'avais rien vu d'aussi beau. Rien d'aussi dangereux, non plus. Il y avait des uniformes partout. Des policiers, des gardiens et des gendarmes à n'en plus finir. Comme pour protéger les arbres[4].

---

[1] BOUVET Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque » *in Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 86.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Le fils de l'Ursari, op. cit.*
[3] *Ibid.*, p. 68.
[4] *Ibid.*, p. 69.

La ligne tracée par le parcours du personnage

L'espace géographique se traduit donc ensuite par des lignes, des trajets, et dans les romans de Xavier-Laurent Petit, tout particulièrement sous l'angle du parcours. La circulation, essentielle au voyage initiatique, se traduit dans le cheminement du personnage focalisateur :

> C'est l'action de se mouvoir qui détermine ici le rapport au lieu : marcher, nager, franchir des cols, dévaler des pentes, parcourir de territoires, ces gestes mettent en relation plusieurs lieux et font du mouvement le principe premier du rapport à l'espace[1].

Le motif du chemin et l'importance de la marche construisent l'exploration de l'espace géographique. Or, la lecture de chaque roman engage le lecteur moralement, mais aussi physiquement, par les sensations et les mouvements partagés, par le parcours évolutif du héros. Pourtant, le cheminement n'est pas seulement logé au cœur du récit, il semble être destiné au lecteur. Chaque parcours s'appuie en effet sur des lignes de force récurrentes : le lien à la tradition et aux ancêtres, le rapport à l'environnement et à la nature, l'opposition sociale et politique. En somme, le roman conduirait le lecteur d'un point à un autre, dans une expérience géographique bien évidemment, mais également philosophique. Peut-être Xavier-Laurent Petit cherche-t-il à contraindre son lecteur à l'errance lui aussi, à l'image de beaucoup de ses personnages focalisateurs. Au sein des romans du corpus, les itinéraires abondent, les routes s'empruntent et se suivent sans toutefois se ressembler. Parce qu'ils suivent et croisent des chemins divers, les personnages romanesques présentent une réelle épaisseur spatiale qui entrainent le lecteur dans une réception hautement géographique. Elmir et son père roulent ainsi « plein sud sur la Nationale 1, la plus ancienne du pays[2] » et s'apprêtent à parcourir plus de mille trois cents kilomètres dans une vieille Land-Rover « prête pour aller au bout du monde[3]. »

---

[1] BOUVET Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque » *in Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 86.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis, op. cit.*, p. 197.
[3] *Ibid.*, p. 196.

Aux lignes tracées par les mouvements humains s'ajoutent les traversées de frontières. La frontière, modélisée comme ce qui sépare ou ce qui unit, impose une autre sorte de ligne à longer ou bien à franchir, véritable métaphore fondatrice du texte dont les propres lignes portent la configuration spatiale de l'œuvre. La ligne possède à n'en pas douter un caractère symbolique important qui pourrait permettre d'interpréter le travail de l'écrivain selon l'analyse avancée par Rachel Bouvet : « En marquant ainsi le sol à l'aide de ses pas[1] », le personnage arpenteur « participe - littéralement - à l'écriture de la Terre, à la géo-graphie[2]. » Soumis aux lignes, véritables figures spatiales de l'écriture, les héros juvéniles invitent les lecteurs à suivre leurs pas et à traverser les espaces. Au sein du roman, chaque itinéraire façonne le sens spatial du récit, empruntant et franchissant des lignes sur une carte.

La surface de la carte

Troisième figure spatiale dessinée par le roman, la carte implique une saisie globale de l'espace. Une certaine forme d'organisation naît alors à partir d'éléments naturels décrits et localisés : les montagnes, les fleuves, les forêts, la mer… Situer un lieu devient un acte lourd de sens :

> Sur la carte punaisée au pied de son lit, Gashan avait planté un minuscule drapeau à l'emplacement de Tachkent et dessiné au feutre rouge la route que devait emprunter son père. Du doigt, elle suivit la masse brune des monts Khöörgha, puis la piste du sud qui les longeait. En ce moment, Ryham devait être par là[3]…

« Disons qu'en littérature, la carte n'est pas utilisée comme instrument de pouvoir, mais comme instrument d'interrogation et de mémoire[4]. » Le dispositif cartographique rappelle assurément l'enseignement de la géographie. Support privilégié de l'apprentissage, inséré dans les manuels, affiché sur les murs de la classe,

---

[1] BOUVET Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque » *in Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 86.
[2] *Ibid*.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Le col des Mille Larmes, op. cit.*, p. 23.
[4] TOMASZEWSKI Marek, *Écrire la nature au XXème siècle : les romanciers polonais des confins*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 22.

et associé au globe terrestre, la carte se manifeste au sein du récit et participe activement à la spatialisation du récit. Apparaissent les trajets et quelques références savantes, marqueurs géographiques déjà rencontrés mais cette fois organisés. La carte permet ainsi d'inscrire la fiction dans un cadre géographique plausible, tout en répondant à une nécessité de repères pour le personnage et pour le lecteur. Elle transmet une certaine vision de l'espace, plus distanciée et surtout dominante, où la connaissance joue un rôle primordial. L'espace vécu devient ici espace de papier, et tout particulièrement espace de réflexion. Support d'une écriture et d'une imagination spatiales, la carte permet en effet de construire mentalement une image du terrain, de visualiser un itinéraire et de traduire une certaine présence au monde.

> Car le simple fait de situer un lieu en fonction des coordonnées géographiques habituelles fait intervenir une carte du monde, que nous avons tous en mémoire, de manière plus ou moins consciente, plus ou moins précise, mais dans tous les cas très subjective. La reconfiguration des lieux met en branle une opération de cartographie mentale, au cours de laquelle se révèle la carte implicite du roman, ou du moins celle que la lecture a permis de construire[1].

C'est bien cette appréhension de l'espace qui permet à Galshan de savoir et de rester en contact avec son père, alors qu'Itawapa « ne figurait sur aucune carte[2]. » Les données de l'espace figuré, mais aussi les vides, offrent alors la possibilité d'une cohérence géographique, ou à l'opposé d'une nébulosité, souvent liée à l'intrigue romanesque. À la surface de la carte, chaque roman dessine ainsi des paysages et des parcours, mais aussi des espaces à habiter.

Des volumes à habiter

La quatrième dimension spatiale, celle du volume, s'envisage à partir de l'habitat. L'espace et le rapport de l'être au monde semblent s'inscrire dans la diversité

[1] BOUVET Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque » *in Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 88.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Itawapa, op. cit.*, p. 48.

des types d'habitation. Selon Heidegger[1], habiter serait la condition fondamentale de l'être humain. Il s'agit d'investir un lieu, mais également de construire son intérieur. Parce qu'il se situe à la fois du côté de l'être et de l'avoir, ce concept s'avère un véritable marqueur d'identité :

> Si la géographie s'intéresse à la terre, c'est parce que les hommes y habitent, et ce sont les lieux, l'étendue et les formes de cette habitation de la Terre par les hommes qui constituent ses objets d'intérêt fondamentaux[2].

Dans les romans de Xavier-Laurent Petit, le monde habitable passe par la distance : l'éloignement, mais aussi le chemin qui permet d'aller d'un lieu à un autre. Science des lignes, des surfaces et des déplacements, la géographie investit par conséquent les récits de vie comme autant d'histoires de mouvements : « Le monde habitable ne se caractérise pas seulement par sa verticalité et son épaisseur, mais aussi par son horizontalité et son extension[3]. » Il y a bien sûr toutes sortes de maisons, de cabanes et de nids, d'abris de fortune ou d'hébergements provisoires, mais les textes de l'écrivain privilégient systématiquement le réseau familial, que ce soit dans son intensité ou dans la rupture.

Au-delà des différents modes d'habitation, il s'agit de comprendre comment chaque individu inscrit son existence dans le monde, dans son monde. Le rapport intime et personnel à l'espace saute aux yeux quel que soit le roman du corpus. Michel Roux rappelle à quel point les hommes ont besoin de territoires à habiter :

> Je préfère croire que « les » territoires ne sont pas distincts de nous et qu'ils sont au contraire des « extensions » de nos êtres intimes : des « clairières » que l'on éclaircit, des « mondes » que l'on ouvre, des « sphères utérines », des « abords », des « clôtures opérationnelles », autant de manières de désigner des régions, des interfaces qui permettent aux êtres de construire leur autonomie, c'est-à-dire de s'inscrire et de s'intégrer dans la totalité en préservant leur différence[4].

---

[1] « Bâtir, habiter, penser » : conférence de Martin Heidegger prononcée au mois d'août 1951 à Darmstadt.
[2] BESSE Jean-Marc, *Habiter. Un monde à mon image*, *op. cit.,* p. 70 et 71.
[3] *Ibid*., p. 78.
[4] ROUX Michel, *Inventer un nouvel art d'habiter, Le ré-enchantement de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 11 et 12.

Le temps de la lecture, chaque roman offre par conséquent des espaces à habiter par procuration, en obligeant le lecteur à questionner sa propre façon d'habiter la Terre. Rachel Bouvet insiste sur ce paradoxe de la lecture qui est « d'avoir à la fois une fonction de dépaysement et une valeur cognitive[1] » et qui permet de « nous enfermer dans un livre pour nous ouvrir au monde[2]. » Les livres de Xavier-Laurent Petit dévoilent de multiples manières d'être dans l'espace où les personnages ne sont pas simplement des « résidants », mais véritablement des habitants de leur lieu de vie. L'expérience de l'intimité dans le roman s'avère alors fondatrice de la parole de l'habitant qui se sent chez lui ou pas :

> Habiter comme étranger c'est, par conséquent, rester dans une certaine distance avec le monde nouveau dans lequel on habite pourtant. C'est ne pas être complètement dedans, c'est rester, volontairement ou non, au bord de ce monde, où l'on se trouve comme sur ses marges[3].

Pour le personnage focalisateur migrant, s'installer dans l'espace d'une langue reste par conséquent un enjeu essentiel. Il s'agit, à l'image de l'expérience viatique, d'appréhender une « étendue immense qui conserve toujours des recoins inexplorés, des vides à remplir, des espaces à conquérir[4]. »

Dans *Le fils de l'Ursari*[5], au-delà de l'aspect comique, les jeux sur la langue traduisent parfaitement cette appropriation de l'espace parisien par les mots qui se transforment en jeux avant tout pour le lecteur : *aireuhaire*[6], dix *zorros*[7], le *léchikier*[8], *Tchèquématte*[9]…

Aux côtés de la langue, l'immersion sensorielle et l'approche corporelle de l'écrivain rendent le concept d'habiter palpable et presque familier au lecteur : « tenir

---

[1] BOUVET Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque » *in Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 91.
[2] *Ibid*.
[3] BESSE Jean-Marc, *Habiter. Un monde à mon image*, *op. cit.*, p. 217.
[4] MIZUBAYASHI Akira, *Une langue venue d'ailleurs,* Paris, Gallimard, 2011, p. 20.
[5] PETIT Xavier-Laurent, *Le fils de l'Ursari, op. cit.*
[6] RER.
[7] Dix euros.
[8] L'échiquier.
[9] Échec et mat.

cette place au milieu d'un espace et d'un temps limités, c'est se tenir à cette place et en faire le lieu de mon séjour[1]. »

> Notre corps est notre première maison. C'est mon premier lieu d'habitation, mon premier habitacle, un enclos plus ou moins vaste au sein duquel je donne une forme à mon être personnel. […] J'habite d'abord au milieu d'un espace vivant[2].

La réception géographique passe ainsi par le corps du jeune héros, son identité, sa transformation, mais également ce qui en fait un être de papier singulièrement vivant : la jouissance et la souffrance. Habiter l'espace s'apparente parfois à une véritable transformation corporelle : un cœur neuf pour Sisanda[3], des lentilles de couleur verte pour Adriana[4], la voix de contre-ténor de Tartamudo[5].

En faisant entrer ainsi le monde dans ses textes, Xavier-Laurent Petit semble guidé par le nomadisme des sens et l'extériorité. La réception de ses romans ne saurait par conséquent se limiter à une lecture ordinaire et passive. L'œuvre, destinée à transformer les relations entre le sujet et la Terre, peut-elle modifier la perception du lecteur et son empathie avec le monde ? L'intensité de l'expérience peut-elle être mesurée, évaluée, approchée ?

Parce qu'il invite au voyage et peut provoquer une réorganisation de l'espace intérieur et extérieur du lecteur, il semble que le corpus agisse doublement sur ce dernier. Les romans communiquent assurément des itinéraires, un véritable appel du dehors, assurant de la sorte une réelle ouverture sur le monde dans un cadre presque pédagogique. Mais il est possible qu'en réveillant un nouveau rapport au monde, le lecteur pourrait devenir co-acteur d'une expérience hautement géopoétique :

> L'œuvre littéraire est un véritable miracle. Elle existe, elle vit et nous influence, elle enrichit notre vie de manière extraordinaire, elle nous vaut des heures d'émerveillement et de descente dans les profondeurs abyssales de l'être, et pourtant ce n'est qu'une formation ontologiquement hétéronome qui, au sens de l'être

---

[1] BESSE Jean-Marc, *Habiter. Un monde à mon image*, *op. cit.*, p. 237.
[2] *Ibid.*, p. 235.
[3] PETIT Xavier-Laurent, *Mon petit cœur imbécile, op. cit.*
[4] *Id.*, *Les yeux de Rose Andersen, op. cit.*
[5] *Id.*, *Maestro, op. cit.*

autonome, est pareille au néant. Si nous voulons la saisir de manière théorique, elle présente une complexité et une variété d'aspects qu'on a de la peine à embrasser ; et pourtant dans le vécu esthétique elle présente une unité qui ne laisse que transparaître cette complexité structurelle. Son être ontologiquement hétéronome paraît totalement passif et semble subir sans défense toutes nos manipulations ; et pourtant, par ses concrétisations, elle provoque de profonds changements dans notre vie ; elle l'élargit pour l'élever au-dessus des platitudes du quotidien et lui prête un éclat divin – un « néant » – et tout de même un monde à part, merveilleux, bien qu'il naisse et soit à la faveur de notre bon vouloir[1].

3-b- Lire l'espace romanesque

Chez Xavier-Laurent Petit, la dimension géographique s'avère fondamentale. L'imaginaire géographique de l'écrivain, clairement affiché, repose systématiquement sur un ailleurs qui invite le lecteur au voyage. Par ses descriptions, une onomastique spécifique et une réelle sensualité, l'écrivain construit les lieux qui accueillent ses personnages. Cette géographie de papier naît d'un vécu esthétique qui renforce notre curiosité : comment, à travers une concrétisation singulière, l'espace romanesque est-il perçu par chacun ? Quels indices permettraient d'appréhender à quel point le lecteur est réceptif au lieu ? Dans la saisie de l'œuvre, quelle lisibilité chaque lecteur a-t-il au final des interactions entre la culture géographique et l'imaginaire de l'auteur ? Les partis pris géographiques de Xavier-Laurent Petit contribuent en effet grandement à la trame romanesque et à la psychologie des personnages. Quelle place alors pour le paysage dans la réappropriation au sein de l'acte de lecture ? Déchiffrer l'épaisseur spatiale devient de fait une entreprise singulière qu'il nous importe de cerner au plus près.

[1] INGARDEN Roman, *L'œuvre d'art littéraire, op. cit.*, p. 316.

Afin de mieux cerner les réactions concrètes des lecteurs, il semble fondamental de réfléchir pour commencer au sujet lecteur. L'acte de lecture, parce qu'il convoque la subjectivité du lecteur mais également son expérience des lieux, s'inscrit dans les trois concepts sur lesquels s'appuie l'herméneutique[1] : la compréhension, l'explication et l'interprétation. Benoit Doyon-Gosselin prend lui-même appui sur les travaux de Paul Ricoeur pour développer son herméneutique des espaces fictionnels. Dans un premier temps, il s'agit pour le lecteur de comprendre les différents lieux mis en scène dans le roman. La compréhension est ainsi associée aux lieux alors que les éléments du paysage sont décrits avec exactitude.

Découvrir la fonction de chaque lieu passe éminemment par la description des figures spatiales : le lecteur s'engage dans la confrontation entre ces descriptions et la réalité géographique. L'explication consiste ensuite à mettre en relation ces différentes figures, et à en saisir la structure globale. Une lecture d'ensemble permet cette fois-ci de rassembler toutes les descriptions et invite à considérer un paysage romanesque. Pour cela, le lecteur s'applique à saisir les signes de différenciation et l'ordonnancement des paysages traversés, dans un déchiffrage logique et esthétique. Benoit Doyon-Gosselin parle ici de configuration spatiale. Enfin, l'appropriation de la figure spatiale s'installe entre le monde du texte et celui du lecteur. Il s'agit dès lors d'interpréter et de comprendre à quel point le lieu signifie plus et autrement. Dans la refiguration spatiale, le lecteur saisit le caractère hautement symbolique des lieux et passe du sens à la signification : « interpréter, c'est prendre le chemin de pensée ouvert par le texte, se mettre en route vers *l'orient* du texte[2]. »

---

[1] DOYON-GOSSELIN Benoit, « Pour une herméneutique des espaces fictionnels » *in Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 68.

[2] RICOEUR Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1969, p. 156.

Le sujet lecteur

Pour Michel Picard ou Vincent Jouve, le lecteur est triple, et cette triade montre bien ce qu'il en est des formes d'investissement du sujet dans la lecture et des différentes distances adoptées face aux textes. La question de la subjectivité du lecteur modifie considérablement l'enseignement de la littérature aujourd'hui ; il s'agit de mettre en évidence le caractère subjectif de chaque lecture en s'intéressant au lecteur réel :

> Le « lecteur » réel, au contraire, personne réelle qui lit le livre, relève de l'indéfini, ses caractéristiques sont imprévisibles, changeantes, d'un lecteur à l'autre, d'une lecture à l'autre, en synchronie comme en diachronie, leur liste est ouverte, et leur existence toute physique. Le lecteur réel est corps vivant, qui amène avec lui dans le temps de sa lecture son histoire propre, sa mémoire, sa double expérience du monde et de la bibliothèque[1].

Tout individu conjugue donc plusieurs postures lorsqu'il lit et cette implication subjective invite à revisiter chaque texte d'une façon singulière. Dans cette part égale que prennent finalement l'auteur et le lecteur au jeu de l'imagination, Gérard Langlade identifie « deux théories de la réalisation du texte par le lecteur[2] » : il y aurait ainsi un lecteur expert et un lecteur subjectif.

Dans le cadre de la littérature pour la jeunesse, le lecteur adulte s'avère incontestablement un amateur éclairé. Il s'agit la plupart du temps d'un professionnel du livre, c'est-à-dire un lecteur formé par les études et qui bénéficie d'une connaissance approfondie de la littérature. Bibliothécaires, libraires, enseignants, ces derniers entendent les théories littéraires qui leur permettent ensuite de justifier leur appréciation. Tous apprécient Xavier-Laurent Petit, son habileté à raconter des histoires en les situant dans des ailleurs quelque peu floutés, mais incroyablement

---

[1] MONTALBETTI Christine, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », Cahiers de Narratologie [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004, consulté le 12 mars 2019. https://journals.openedition.org/narratologie/13

[2] LANGLADE Gérard, « Le sujet lecteur, auteur de la singularité de l'œuvre » in *Le sujet lecteur, lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR, 2004, p. 88.

vivants. Ces lecteurs bénéficient d'une perspective culturelle ; ils connaissent les romans majeurs et le paysage littéraire d'aujourd'hui. Leurs savoirs historiques, géographiques, stylistiques, leur permettent de respecter aisément la règle du jeu au sein de l'espace interprétatif de l'œuvre porté par le texte. Le lecteur expert identifie ainsi l'espace géographique où se déroule le récit, il peut même choisir le roman parfois selon ce critère spatial. Il reconnaît (ou se donne les moyens de reconnaître) l'intertextualité et les clins d'œil de l'auteur, faisant rapidement le rapprochement entre le professeur de lettres de *L'attrape-rêves*[1] et l'écrivain Jim Harrison.

Pourtant, la dimension subjective de la lecture s'impose alors que l'implication du sujet donne tout son sens à la pratique de la lecture. Fort de ses retentissements intimes mais également nourri de ses lectures antérieures et de ses souvenirs personnels, le lecteur subjectif s'approprie le texte d'une façon singulière, ancrée dans sa propre expérience du monde. C'est l'importance de cet investissement qui produit des échos hautement subjectifs. Le lecteur adulte des romans de Xavier-Laurent Petit prête à coup sûr des éléments de son univers personnel et s'engage dans des activités de complément qui vont jusqu'à dévoiler l'enfant qui lit en nous. Il reconstruit le décor et s'approprie le paysage, il imagine les traits physiques des personnages, et ceci d'autant plus facilement que le texte inscrit cette liberté comme un fondement. Dans l'enceinte des comités de lecture, le lexique utilisé pour parler des romans lus témoigne souvent d'un plan affectif autant qu'intellectuel : « belle rencontre, coup de cœur, passion… »

Le lecteur adulte s'investit finalement dans un double mouvement d'implication et de distance. La subjectivité, à la fois nécessaire et accidentelle selon Vincent Jouve[2], semble indispensable à la lecture. Sur le plan intellectuel, de nombreuses opérations de lecture s'avèrent nécessairement subjectives : le processus de représentation ou le processus interprétatif se fondent sur les indéterminations du

[1] PETIT Xavier-Laurent, *L'attrape-rêves, op. cit.*
[2] JOUVE Vincent, « La lecture comme retour sur soi : de l'intérêt pédagogique des lectures subjectives » *in Le sujet lecteur, lecture subjective et enseignement de la littérature, op. cit.*, p. 105 à 114.

texte et sollicitent le lecteur dans son imagination et sa créativité. Nous pouvons penser que les images mentales du lecteur sont fondées sur sa mémoire et gardent une dimension affective indiscutable. Comment le lecteur imagine-t-il la salle de classe des jeunes personnages si ce n'est à partir des salles qu'il a lui-même fréquentées ? De même, la façon dont le lecteur imagine le décor tient aux voyages qu'il a entrepris, aux paysages qu'il a traversés, voire aux images qu'il a déjà construites par le biais de la fiction ou du reportage. La subjectivité de l'interprétation s'impose par un texte bien souvent « défini comme un langage direct : c'est en montrant qu'il donne à penser[1]. » Xavier-Laurent Petit préfère assurément l'expression des faits à la communication de l'idée : au lecteur de combler le blanc, de saisir l'ambiguïté ou la contradiction. Les directives du texte peuvent par conséquent difficilement échapper à la subjectivité du lecteur. Mais parfois, le lecteur peut totalement les remettre en question, ce que Vincent Jouve nomme « la subjectivité accidentelle[2] ».

En s'engageant sur le plan affectif, le lecteur s'investit personnellement dans la fiction, et finalement impose de la subjectivité là où elle n'était pas prévue par le texte, jusqu'à en modifier la compréhension. L'identification peut ainsi conduire à une lecture sélective, voire à un contresens. « L'intertextualité la plus déterminante n'est pas celle du texte, mais celle du lecteur[3]. » C'est la dimension subjective de la lecture qui permet au lecteur de se confronter avec lui-même. La lecture complète le savoir sur le monde, mais elle enrichit également le savoir sur soi, contribuant ainsi à la construction de l'identité du lecteur. Légitime ou accidentelle, la réappropriation subjective d'un texte reste fondamentale, et les professionnels du livre le savent bien : lorsqu'ils échangent leurs impressions de lecture, ils échangent sur des expériences qui parlent un peu d'eux-mêmes.

[1] *Ibid.*, p. 107.
[2] *Ibid.*, p. 108.
[3] *Ibid.*, p. 109.

Une lecture géopoétique

L'ancrage géographique de chaque lecteur détermine sans aucun doute la manière dont il va lire les paysages offerts par le texte. Le rapport à l'espace s'impose pareillement dans la vie et dans la lecture. Dans le cadre du corpus, l'acte de lecture renferme une forte dimension cognitive liée au bagage encyclopédique du lecteur, et notamment ses propres connaissances géographiques. Mais la dimension affective émerge rapidement lorsque les paysages sont connus, alors même que les lieux arpentés entrainent la rêverie et suscitent les souvenirs. Le choix du roman reflète bien souvent cette particularité : le lecteur penche aisément pour les lieux ou les paysages qu'il aime ou qui le fascinent. Pourtant, l'approche géopoétique repose sur une posture dynamique, en lien avec l'exploration physique des lieux et une interaction concrète avec l'environnement. Comment la lecture romanesque peut-elle remplacer une expérience vécue au dehors, fusse le cheminement singulier d'un jeune héros immergé dans le monde ? « Quelles relations entretiennent l'acte de paysage et le paysage littéraire[1] ? » En quoi la lecture finalement permet-elle de faire une expérience de l'altérité culturelle ?

Dans l'acte de paysage, le sujet ne se limite pas à la contemplation, il n'est absolument pas un être passif se contentant de recevoir cette image de l'environnement qui l'entoure. La dimension géopoétique apparaît ici par la mise en évidence d'une puissance polysensorielle qui décentre le regard et enveloppe totalement le lecteur via le personnage focalisateur. Bien sûr, cet acte de paysage représenté dans le roman, se définit davantage comme une relation entre un sujet et un texte que comme une interaction entre un sujet et son environnement. Néanmoins, nous pensons que si le lecteur, lors de la traversée du texte, est capable de jouer avec les références spatiales du roman, c'est fort de ses expériences vécues précédemment.

[1] BOUVET Rachel, « Paysages de confins, déserts, mers, forêts », *in Géopoétique des confins, op. cit.*, p. 28.

De même, il semble raisonnable de prétendre que l'acte de lecture modifiera sensiblement les actes de paysage à venir :

> De manière générale, on peut dire que l'acte de lecture joue un rôle dans la formation des actes de paysage postérieurs : telle ou telle qualité sensible (des roches, de l'eau, des végétaux, d'une architecture, d'un quartier, etc.) découverte au cours de la traversée du texte sera par la suite identifiée, sélectionnée, et engendrera une nouvelle perception de l'environnement. L'acte de lecture s'inscrit donc à un point nodal, à la fois par rapport aux actes de paysages passés et futurs[1].

L'expérience de la lecture, acte privé et intime, ne donne pas lieu à une véritable rencontre, ni avec le monde, ni avec l'Autre, puisque tout se déroule sur le plan de l'imaginaire. Mais en proposant malgré tout un voyage dans les confins du globe et dans des cultures spécifiques, les romans du corpus ouvrent une authentique fenêtre sur le monde et permettent au lecteur de repenser le rapport homme-terre. Cette présence au monde, à travers les mots, ouvre des voies sur lesquelles chaque lecteur ne peut que cheminer, et éprouver le rapport sensible et intellectuel à la terre si cher à la géopoétique. À travers le destin d'un jeune habitant, l'écrivain propose une pensée sur le monde, il sensibilise le lecteur et annonce un nouveau rapport à l'environnement et à l'Autre.

L'œuvre de Xavier-Laurent Petit invite assurément à une lecture géopoétique parce qu'elle revêt un fort ancrage géographique. De plus, elle magnifie le contact sensible, esthétique et intellectuel avec la nature, et se présente comme un art de lire fondé sur la présence de l'homme au monde.

La lecture occupe une place fondamentale dans la démarche géopoétique, et dans la pensée et l'écriture même de Kenneth White. Choisir une approche géopoétique de la lecture, c'est privilégier un rapport à l'espace dynamique : une visée interprétative, une expérience déstabilisante qui entraine le lecteur vers l'ailleurs. Tout comme le savoir géographique est le retentissement ou le prolongement d'une expérience, la géopoétique met l'accent sur le lien entre le rapport au monde et la

[1] *Ibid.*, p. 29.

création artistique. « Car le temps de la lecture ne se réduit pas à celui où l'on tourne les pages[1] », les romans rendent possible une expérience poétique de l'espace. Il existerait donc bien une manière de lire selon les composantes géopoétiques, en portant son attention sur l'espace du dehors, les marges et les chemins, dans une fréquentation sensible et réfléchie :

> Si on met entre les mains d'un lecteur réfractaire à la géopoétique un haïku de Kenneth White par exemple, il n'y comprendra rien ou en fera un mauvais usage. J'ai connu cela. La lecture géopoétique nécessite un apprentissage, une intercompréhension mutuelle entre le lecteur et l'auteur ; la géopoétique n'est pas "un donné", elle se construit par l'expérience, la réflexion, une sensibilité au monde. Elle exige aussi une curiosité pour plusieurs disciplines[2].

3-c- L'enfant, récepteur du paysage

Le paysage s'avère indispensable à l'écriture et impose l'espace comme une condition première, source d'une identité et de la culture :

> La littérature – la pensée – ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure : figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive[3].

Mais pour que l'expérience sensible s'installe chez le jeune lecteur, encore faut-il que la connaissance que l'enfant a de son environnement ne soit ni trop partielle, ni trop imparfaite. Ainsi, la compréhension d'une description dépend essentiellement de l'encyclopédie d'un lecteur juvénile doublement actif : « il lit, et au fur et à mesure qu'il

---

[1] PETIT Michèle, *Lire le monde, Expériences de transmission culturelle aujourd'hui*, Paris, Belin, 2014., p. 49.
[2] LEVY Bernard, qui répond à Rachel Bouvet dans « Littérature et géographie : dialogue autour du récit de voyage », *in Le Globe*, revue genevoise de géographie, tome 158, 2018, p. 5 à 23. https://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2018_num_158_1_7722 (page consultée le 14 mars 2019)
[3] GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1966, p. 108.

élabore le sens de ce qu'il lit, il le rapproche de ce qu'il sait[1]. » Le paysage ancre le corps du lecteur dans le livre ; tout part en effet d'un paysage qui constitue souvent dans les romans de Xavier-Laurent Petit le socle du récit (la vallée où est construit le barrage) ou le principal obstacle (la forêt vierge à traverser). Pour que le jeune lecteur puisse se créer une véritable culture spatiale à partir de la lecture, il paraît essentiel de l'accompagner à la fois dans l'apprentissage des différents savoirs à mobiliser pour entrer dans le récit, le comprendre et l'interpréter, mais également dans la mise en place de son sentiment géographique. Alors seulement, le lecteur juvénile sera en capacité d'adopter la posture du voyageur et de partager le monde avec l'écrivain.

Lire le paysage : l'expression s'entend doublement parce qu'elle s'applique aussi bien au paysage réel et concret qu'au paysage romanesque. Il s'agit dans les deux cas d'une accumulation de références qui font sens et favorisent la révélation du cosmos.

Apprendre à lire le paysage

Les indications géographiques et topographiques créent un effet de réel en situant l'aventure dans un monde plausible. Les références spatiales prennent alors tout leur sens dans le système narratif et complètent la description des personnages. Se focaliser sur l'espace se révèle fondamental lorsque l'on traite du voyage : le genre viatique qui se nourrit des lieux et des déplacements crée un monde intermédiaire entre la réalité et la fiction. Il s'impose de questionner les romans de Xavier-Laurent Petit comme autant de voyages possibles en territoire étranger, et pour commencer, de situer géographiquement le cadre de l'action. Un simple nom, ou un paragraphe contenant une description, renvoie le lecteur, voyageur immobile, à un univers spécifique. L'espace apparaît par conséquent comme une notion véritablement

[1] BIAGIOLI-BILOUS Nicole, « Descriptif et description du paysage dans la littérature de jeunesse », *in Histoire, mémoire et paysage*, Paris, In Press, 2002, p. 17.

complexe à appréhender : les savoirs de l'élève sur l'univers qui l'entoure sont encore limités et fragmentaires, les lieux peuvent être longuement décrits ou simplement suggérés, les descriptions paysagères dépassent parfois largement les compétences lexicales du récepteur. Alors que le jeune lecteur doit parvenir à imaginer les déplacements des personnages et leurs itinéraires d'un lieu à l'autre, il lui faudra identifier la représentation textuelle des lieux puis mesurer ensuite la participation de ces lieux dans le récit.

Selon Nicole Biagioli-Bilous, la réception du paysage joue un rôle capital dans le développement de l'enfant : tout d'abord un rôle de transition qui va permettre au jeune de comparer le réel et la fiction Mais le paysage renferme également une fonction cognitive très forte en permettant au jeune d'entrer dans l'abstraction :

> Les repères spatio-temporels sont indispensables à l'enfant pour passer du stade sensori-moteur à celui de l'abstraction ; lui-même se définit par rapport au lieu qu'il habite, cette catégorie étant plus facile d'accès pour lui que le temps, dans lequel il ne peut se projeter bien loin[1].

La représentation du monde dépend ainsi autant de l'espace vu que de l'espace lu, dans un processus qui va très souvent de l'un à l'autre. Le jeune lecteur puise alors les éléments qui lui permettront de construire « son identité, sa personnalité, son ouverture au monde, et sa façon de communiquer[2]. » Tournée vers les savoirs et sollicitant la mémoire, la lecture de la description s'avère néanmoins fort complexe. Dans les romans pour la jeunesse, l'écrivain facilite l'assimilation du paysage par le lecteur selon différentes stratégies. La plus évidente consiste à associer le référent textuel avec l'univers du lecteur juvénile :

> Quand il est emprunté à son univers de référence, le paysage est l'occasion pour le jeune lecteur d'élargir et d'unifier ses connaissances géographiques. Dès qu'il

[1] *Ibid.*, p. 16.
[2] *Ibid*.

> s'en éloigne, soit dans l'espace soit dans l'imaginaire, les rapports entre les deux doivent être soigneusement balisés[1].

Ainsi, quand Gustin arrive aux États-Unis, le paysage naturel s'apparente aux éléments connus, sauf que tout est immense : « les collines à perte de vue, les sapins, les montagnes qui ferment l'horizon[2]… »

Chez Xavier-Laurent Petit, le narrateur-descripteur se fait discret, mais en faisant largement appel à la perception motrice et visuelle, il entretient une proximité qui rend les descriptions plus naturelles. Par le regard et le déplacement, le personnage focalisateur favorise l'observation du paysage. La présence d'un cadre comme la fenêtre par exemple, transition entre l'intérieur et l'extérieur, se révèle un lieu d'observation récurrent. En nommant également les lieux comme les personnes, l'auteur élargit subtilement l'environnement du lecteur. Comme tout nom propre, le toponyme désigne un référent singulier lié à son contenu descriptif :

> Un enchevêtrement hallucinant d'à-pics, de vallées inaccessibles et de sommets déchiquetés, perpétuellement noyés de nuages. Hormis de rares nomades, personne ne s'y risquait. La seule piste praticable qui les traversait grimpait jusqu'au Dawaagsambu, le « col des Mille Larmes ». L'un des plus hauts du monde, perdu dans la grisaille. Rares étaient les chauffeurs qui osaient s'y attaquer[3].

Le père de Galshan choisit pourtant d'emprunter cette piste en très mauvais état pour gagner du temps. Ce col dangereux, décor de l'accident de camion, porte décidément trop bien son nom. Les toponymes littéraires de Xavier-Laurent Petit résonnent et suggèrent tout à la fois. Ils fonctionnent comme un signe d'identité, une référence culturelle, mais par leur expressivité phonique et leur sens dévoilé, ils s'intègrent habilement aux descriptions géographiques qui permettent au jeune lecteur de s'abandonner au voyage :

---

[1] *Ibid*., p. 25.
[2] PETIT Xavier-Laurent, *Piège dans les Rocheuses, op. cit.,* p. 18.
[3] *Id*., *Le col des Mille Larmes, op. cit., p. 8.*

En lui permettant de structurer le monde au travers de ses représentations, le livre donne à l'enfant un point d'où partir à la conquête du monde, puisque loin de s'y perdre, il y voyage pour s'y trouver[1].

Enseigner la lecture intime

Un texte littéraire peut être à la fois réticent et proliférant : lacunaire, il présente de nombreux « blancs » que le lecteur devra combler, mais il peut également offrir un excès d'informations que ce même lecteur devra cette fois trier et organiser. Les romans du corpus, choisis comme supports d'apprentissage, peuvent permettre de « construire des conduites de lecture réutilisables[2] ». Incomplet par nature, le texte littéraire attend de son lecteur une démarche active. Cette posture de lecteur naît de l'interaction entre l'auteur, le texte et le récepteur : le lecteur partenaire est amené à construire du sens et à s'interroger. Vers une subjectivité lectrice, il acquiert des savoir-faire et des comportements spécifiques : l'apprentissage du doute, l'entrée en argumentation, la mise en œuvre d'une combinaison de compétences complémentaires (langagières, culturelles, organisationnelles). En classe, les mises en scène pédagogiques permettent aux élèves d'exercer consciemment, progressivement et collectivement ce que le lecteur adulte fait seul. Recueillir les indices implique bien souvent un retour au texte et une relecture. « Expérience de pensée à part entière[3] », la littérature de jeunesse propose des textes résistants qui vont permettre aux élèves de développer de réelles compétences interprétatives. La littérature de jeunesse peut alors être abordée dans une perspective philosophique. L'usage des textes s'articule entre le débat interprétatif qui interroge et le débat philosophique qui conceptualise les notions. Chacun des romans du corpus peut dès lors servir d'expérience à vivre et à penser, provoquant l'empathie du lecteur avec un texte qu'il parcourt et fait sien. Bien

[1] BIAGIOLI-BILOUS Nicole, « Descriptif et description du paysage dans la littérature de jeunesse », *op. cit., p. 40.*
[2] TAUVERON Catherine, *Lire la littérature à l'école*, Paris, Hatier, 2002, p. 36.
[3] CHIROUTER Edwige, *Aborder la philosophie avec des élèves*, Paris, Hachette, 2011, p. 25.

sûr, la sagesse ne jaillit pas d'elle-même, et les élèves, à tout âge, doivent être capables de se questionner et d'accéder à une compréhension intelligente du monde qui les entoure. L'expérience littéraire permet alors d'entrer en réflexion et encourage de ce fait l'évolution qui aboutit à la maturité adulte. Les romans de Xavier-Laurent Petit restent en cela particulièrement représentatifs du sens de l'utilisation du voyage dans la littérature pour la jeunesse. Qu'il naisse d'une prise de parole littéraire (*L'oasis, Mon petit cœur imbécile, Un monde sauvage*) ou qu'il soit au centre même du récit (*Piège dans les Rocheuses, 153 jours en hiver, Les yeux de Rose Andersen*), le voyage apparaît comme le symbole d'une ouverture au monde.

Enseigner la lecture intime repose tout particulièrement sur cette subjectivité qui permet de nouer des relations affectives entre le livre et le jeune. Catherine Tauveron reste néanmoins vigilante sur cet équilibre difficile à trouver entre « droits du texte et droits du lecteur[1]. » De fait, la garantie simultanée des droits du texte et du lecteur s'avère une opération fort délicate. L'enseignant qui souhaite développer des conduites expertes est au final tenté soit de favoriser abusivement les droits du textes (et par là même souvent d'imposer sa propre interprétation), soit de respecter à l'excès la parole juvénile et sa spéculation subjective. Pourtant, face aux failles fictionnelles, l'implication du lecteur dans l'œuvre s'avère une nécessité fonctionnelle. Gérard Langlade et Marie-José Fourtanier[2] ont ainsi distingué plusieurs façons de reconfigurer l'œuvre lue : de la concrétisation imageante et auditive (production d'images et de sons complémentaires) à la réaction axiologique (portée d'un jugement) en passant par l'impact esthétique ou l'activité fantasmatique… Cette activité qu'ils nomment « fictionnalisante » témoigne de l'important dynamisme créatif porté par le lecteur. Face à la tradition scolaire « vouée à la construction d'une posture experte et distanciée[3] », l'enseignant doit accepter une lecture impliquée traditionnellement

[1] TAUVERON Catherine, « Droits du textes et droits des jeunes lecteurs : un équilibre instable » *in Le sujet lecteur, Lecture subjective et enseignement de la littérature, op. cit.*, p. 255.
[2] FOURTANIER Marie-José et LANGLADE Gérard, *Enseigner la littérature, Paris, Delagrave, coll. « Savoir et Faire en Français », 2001.*
[3] *Ibid.*, p. 117.

dévaluée, et même favoriser cet investissement subjectif des élèves. Faire place à ce type de lecture suppose parfois de repenser le corpus, de conjuguer l'individuel et le collectif, mais surtout de faire place aux émotions, aux possibles identification ou projection, aux différents jugements, et à toutes formes de réactions, même ci celles-ci semblent bien éloignées des textes lus, parce qu'« il n'y a pas de discours organisé de la communication intime avec un livre[1] ».

En proposant d'autres modes de questionnement, et en recueillant les traces des lectures subjectives des élèves, il paraît possible d'interroger « le texte du lecteur[2] », cet apport du sujet lisant à l'actualisation de l'œuvre. Accompagner le jeune dans la construction de son identité de lecteur s'impose et lui permettra de s'interroger sur ses propres goûts en retraçant son investissement. C'est là qu'est l'expertise du lecteur aujourd'hui : dans la tentation de se dire par les livres. Décrire son rapport à la littérature permet de construire cette notion d'identité littéraire révélée, façonnée et décrite par les textes :

> La notion d'identité littéraire suppose donc une sorte d'équivalence entre soi et des textes : textes que j'aime, qui me représentent, qui métaphoriquement perlent de moi, qui m'ont fait ce que je suis, qui disent ce que je voudrais être, qui m'ont révélé à moi-même. Cette notion requiert et établit la mémoire des textes qui ont jalonné un parcours – elle évoque un univers littéraire – mais elle inclut aussi un rapport à la langue, à l'écriture, et la singularité de manière de lire[3].

Le rapport à la lecture se construit comme un acte fondateur qui développe des figures identitaires multiples et variées. Annie Rouxel évoque un « feuilletage identitaire[4] » et décrit ces différentes figures de lecteur qui peuvent se succéder, se combiner, voire entrer en conflit. Du « fugueur » qui aime l'évasion au « spectateur » qui vit intensément le texte, en passant par le « bohème » qui rêvasse, ou le « critique »

---

[1] GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 172.
[2] MAZAURIC Catherine, FOURTANIER Marie-José et LANGLADE Gérard (dir.), *Le texte du lecteur,* Bruxelles, éditions Peter Lang, 2011.
[3] ROUXEL Annie, « Autobiographie de lecteur et identité littéraire », *in Le sujet lecteur, Lecture subjective et enseignement de la littérature, op. cit.*, p. 139.
[4] *Ibid*., p. 148.

qui s'attache aux enjeux de l'écriture, toutes ces figures réclament une implication du lecteur et « se combinent selon une alchimie sans cesse recomposée en fonction des textes et des paramètres personnels comme la motivation ou l'expérience[1]. » Aujourd'hui, un lecteur expert apparaît par conséquent comme « un lecteur disponible pour l'aventure[2] » : les romans de Xavier-Laurent Petit pourront alors rendre possible une véritable expérience poétique de l'espace.

L'intérêt géographique

Les romans du corpus font vivre une géographie plurielle et riche de ses différents champs. À partir d'expériences de lecture, le lecteur juvénile est amené à découvrir et à comprendre la spatialité. Les textes de fiction participent ainsi activement à l'accompagnement de la mise en place du sentiment géographique des enfants. En privilégiant la dimension subjective, l'écrivain offre le point de vue d'un individu sur des réalités spatiales. Cette expérience existentielle et sensible de la spatialité à travers une œuvre de fiction n'est rien d'autre qu'un regard sur le réel, et doit bien sûr être étudiée comme telle :

> Il est particulièrement enrichissant d'appréhender les récits de fiction, en particulier auprès des enfants, comme les choix (d'action, de pensée) parmi des possibles, auxquels ont procédé l'auteur, les personnages et finalement le lecteur pour comprendre ceux-ci[3].

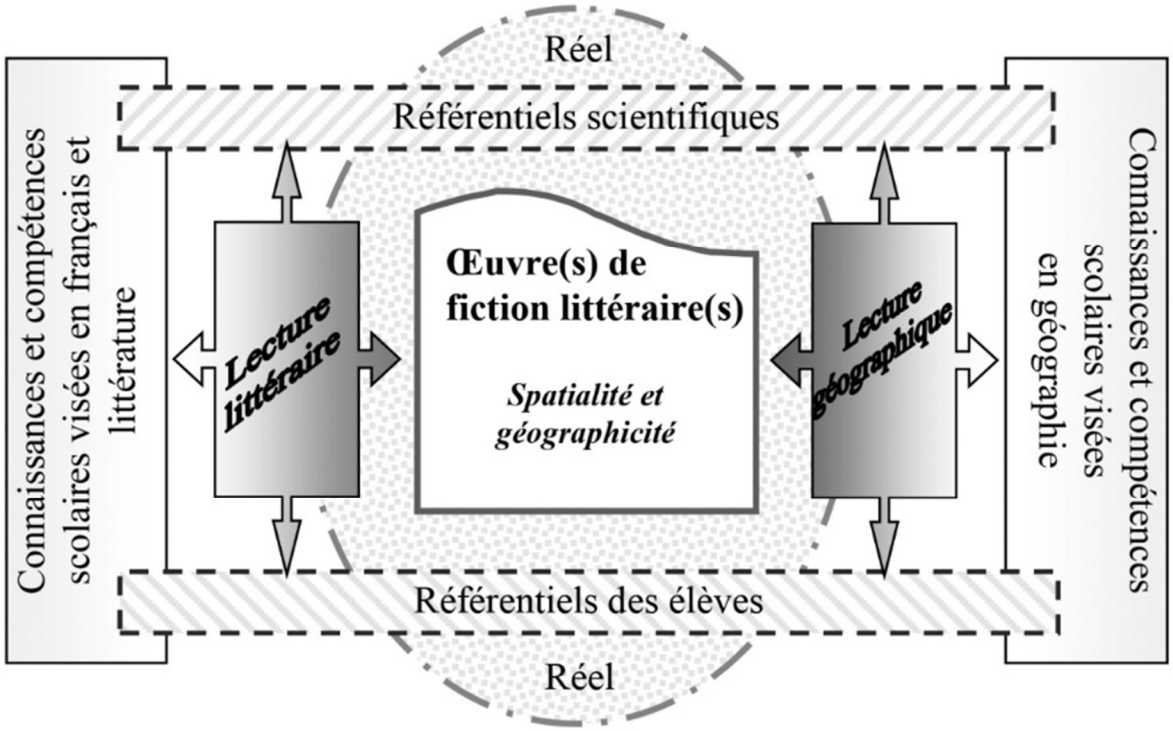
---

[1] *Ibid*., p. 146.

[2] TAUVERON Catherine, « Doits du textes et droits des jeunes lecteurs : un équilibre instable » *in Le sujet lecteur, Lecture subjective et enseignement de la littérature, op. cit.*, p. 256.

[3] CAVAILLE Fabienne, « Que peut la fiction pour la géographie ? Les apports de la littérature de jeunesse dans les apprentissages » *Annales de géographie*, vol. 709-710, no. 3, 2016, pp. 246-271. https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2016-3-page-246.htm (article consulté le 24 avril 2019)

Très tôt, l'enfant construit son sentiment géographique, en lien notamment avec la perception et la structuration de l'espace. Mais, à l'école, la géographie s'introduit et se construit comme discipline, d'abord comme découverte de l'espace et du monde, puis plus tard comme une science regroupant de nombreux savoirs factuels. Fabienne Cavaillé propose ainsi d'associer les textes littéraires et les savoirs géographiques au sein d'un même enseignement pour qu'ils s'enrichissent mutuellement : une étude plus fine de la langue qui repose sur la compréhension et l'interprétation des textes au service d'un ensemble de savoirs trop fréquemment inertes focalisé sur un outillage le plus souvent cartographique. L'intérêt partagé des apprentissages combinés en lecture littéraire et en géographie apparaît précisément dans le schéma[1] suivant :



Les fictions de Xavier-Laurent Petit présentent incontestablement cet intérêt pour la géographie et permettent d'explorer avec les jeunes lecteurs des supports différents et motivants qui placent l'élève en posture constructiviste, c'est-à-dire en

[1] *Ibid*.

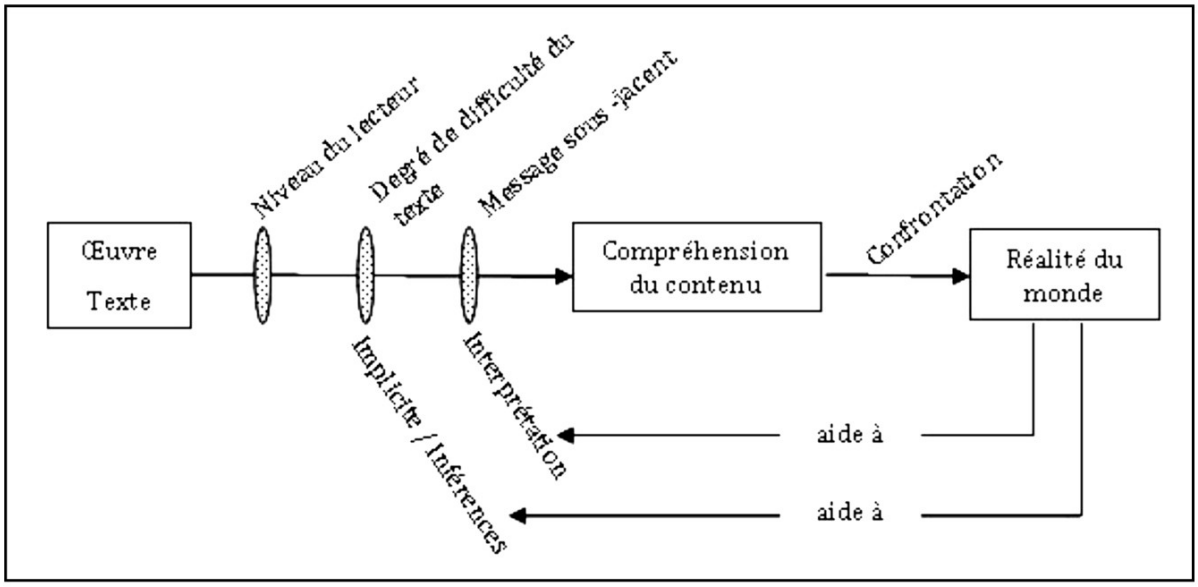
situation de comprendre le monde et de s'approprier des raisonnements géographiques :

> Traditionnellement à l'école, la géographie utilise des documents écrits, met les élèves en situation d'observer, de rédiger, voire d'exprimer un avis, mais la langue lue, parlée ou écrite n'y est pas un objet d'étude, malgré ses spécificités ; elle est, « simplement », outil de communication, comme elle l'est pour toutes les autres disciplines. Les textes lus dans le cadre du cours de géographie sont des outils documentaires dans lesquels l'information utile est immédiatement donnée. Ils sont rédigés par des auteurs de manuels scolaires, dans une langue simple, qui du moins se veut explicite. Ils peuvent aussi être des extraits très courts, souvent adaptés, de textes de géographes qui fondent une explication ou mettent en évidence un fait géographique. Il arrive que le support écrit de la leçon soit un extrait (plus rarement le texte complet) d'un article de presse. Ces divers supports écrits sont choisis pour guider l'élève vers un savoir réduit et simplifié, déterminé par les programmes, les auteurs des manuels, ou l'enseignant[1].

Les œuvres du corpus autorisent cette réflexion d'ordre spatial à partir d'un monde restitué : c'est bien le détour par la fiction qui permet d'interroger le monde après l'étape fondamentale de l'expérimentation littéraire. Au sein du récit, les éléments descriptifs font naître des visions dans l'imaginaire des élèves qui peuvent progressivement ensuite passer du paysage à la carte et construire ainsi des savoirs d'ordre géographique. Les romans de Xavier-Laurent Petit créent un univers mixte entre monde connu et découverte de l'altérité, et cette double appartenance libère incontestablement la pensée. Le rapport entre la réalité et la fiction s'installe par conséquent au cœur de la rencontre entre littérature et géographie alors que le lecteur juvénile confronte le contenu du texte et le monde réel selon le schéma[2] qui suit :

---

[1] CONSIDERE Sylvie et LEDUC Christel, « Fiction littéraire et géographie au cycle 3 », *Repères* [En ligne], 45 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2014.
http://journals.openedition.org/reperes/156 (article consulté le 25 avril 2019)
[2] *Ibid*.



Composante de toute littérature, la géographicité s'impose dans l'activité même de lecture puisque sous l'effet d'une « fictionnalisation imageante[1] », le lecteur accède intérieurement à de nouveaux lieux. Les espaces y apparaissent comme des milieux de vie, dans une description combinée des caractéristiques physiques des lieux et des caractéristiques psychologiques des personnages. Chez Xavier-Laurent Petit, les aventures sont à chaque fois une expérience spatiale et géographique qui force le dépaysement, récits d'itinérance et d'initiation qui accompagnent si bien le passage à l'âge adulte. C'est ainsi que le jeune lecteur se retrouve projeté dans des réalités géographiques et qu'une culture spatiale peut se créer à la lecture des différents romans de l'écrivain. En invitant son lectorat à recevoir et interpréter, l'auteur lui offre une réalité par procuration. Chacun des romans recèle des références spatiales abondantes qui dévoilent aux yeux adolescents un réel géographique, proposent des espaces de médiation et développent une « éthique de l'attention[2]. »

[1] LANGLADE Gérard, « Activité fictionnalisante du lecteur et dispositif de l'imaginaire ». Dans Formation des lecteurs : Formation de l'imaginaire. Article d'un cahier Figura. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain.
http://oic.uqam.ca/fr/articles/activite-fictionnalisante-du-lecteur-et-dispositif-de-limaginaire
(article consulté le 26 avril 2019)

[2] LAUGIER Sandra, *Tous vulnérables ? Le care, les animaux et l'environnement*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2012.

« Certaines œuvres de fiction détiennent probablement plus de pouvoirs que d'autres pour révéler un réel et un regard géographiques[1]. » Dévoiler le réel géographique aux yeux du lecteur participe assurément à une réflexion géopoétique.

Le courant de pensée fondé par Kenneth White intègre une démarche nomade qui favorise le voyage. Au moyen d'une écriture qui investit l'espace et repose sur la base d'un rapport sensoriel aux lieux, Xavier-Laurent Petit privilégie la représentation littéraire à l'ancrage référentiel, mais reste incroyablement proche des fondements de la géopoétique. Écrire et lire le monde s'enracine alors dans une dynamique d'ouverture. Parce que, même si l'acte d'écriture, ou de lecture, se définit avant tout comme une relation entre un sujet et un texte, le roman de voyage ici n'en finit pas d'engendrer de nouvelles perspectives. Écrire ou lire des paysages, « cheminer aux confins des disciplines[2] », traverser des frontières : l'exploration dépasse amplement la traditionnelle dimension physique *in situ* pour se concentrer sur le mouvement de la pensée et les différents registres du savoir. L'interaction concrète avec l'environnement, si cher à Kenneth White, trouve par conséquent sa place en amont, ou en aval du roman lui-même, dans une dimension polysensorielle qui n'en sera que plus puissante.

Toujours en mouvement, en quête d'habiter le monde d'une manière plus harmonieuse, les jeunes personnages romanesques de Xavier-Laurent Petit apprennent à vivre dans une relation renouvelée à l'environnement :

> De la même façon, le mouvement inhérent à la lecture se poursuit après la traversée du texte, les signes écrits se transformant en pistes d'envol pour la rêverie, qui nous déporte vers l'ailleurs. C'est dans l'intimité de la lecture que l'on ressent parfois l'appel du dehors et que prend naissance le désir d'une envolée, d'un départ vers de lointains horizons[3].

---

[1] CAVAILLE Fabienne, « Que peut la fiction pour la géographie ? Les apports de la littérature de jeunesse dans les apprentissages » *op. cit.*.
[2] BOUVET Rachel, « Paysages des confins : déserts, mers, forêts » *in Géopoétique des confins, op. cit*., p. 23.
[3] *Id*., *Vers une approche géopoétique, op. cit*., p. 243.

Au terme de cette troisième et dernière partie, il apparaît ainsi clairement que le processus dynamique, à la fois dans l'écriture et dans la lecture, repose sur une expérience existentielle et sensible de la spatialité. Rencontre de deux géographicités, celle de l'auteur et celle du lecteur, l'œuvre de fiction s'engage ici systématiquement dans l'appel du dehors et magnifie le contact sensuel, esthétique et intellectuel avec le monde. La lecture, ancrée dans cette géographie de papier, permet ainsi le voyage mais également l'expérience de l'altérité culturelle :

> La dimension géopoétique apparaît quand le sujet, au lieu de se contenter du contact habituel avec le dehors, cherche à se débarrasser des filtres qui déterminent la manière coutumière de voir les choses, à décentrer le regard, l'ouïe, le toucher, afin de laisser le monde venir à lui. Cela revient à adopter une posture dynamique consistant à s'ancrer dans un paysage pour mieux l'apprécier[1].

L'écriture de Xavier-Laurent Petit, teintée d'expérience géographique, s'inscrit alors aisément dans le courant géopoétique qui ambitionne de repenser le rapport sensible et intelligent à la Terre. Et même si la géopoétique définie par Kenneth White dépasse la seule création littéraire, il semblerait absurde d'écarter une démarche personnelle d'écrivain qui engage son propre rapport au monde dans des romans garants d'une réelle ouverture sur l'ailleurs.

Cet écrivain, dont les textes possèdent une incroyable dimension géographique et suggèrent une véritable écriture de la Terre, se fait géographe. Xavier-Laurent Petit rend ainsi justice à l'espace et entraine ses lecteurs dans l'aventure géographique.

[1] BOUVET Rachel, « Paysages des confins : déserts, mers, forêts » *in Géopoétique des confins, op. cit.*, p. 27.

Conclusion

Cette thèse nous a finalement permis de comprendre à quel point la littérature de voyage pour la jeunesse s'avère riche et variée. Ses enjeux ne sont pas des moindres, que ce soit dans le rapport au réel, dans la quête identitaire ou bien dans la construction des discours sur l'Autre et sur le monde. Mon travail s'inscrit immanquablement dans le sillon des théories rapprochant littérature et géographie, mais toute son originalité repose aujourd'hui sur la spécificité du destinataire. La littérature pour la jeunesse pose en effet la question du statut d'un lecteur en formation. Essentielle dans l'accès à la culture et la construction individuelle, elle hésite malgré tout entre intentionnalité et littérarité. Les ambitions éducatives peuvent ainsi rapidement contrarier le plaisir de lire, ce qui rendrait pédagogie et littérature le plus souvent incompatibles.

En nous focalisant sur les quatorze romans du corpus, nous avons avant tout exploré les choix de Xavier-Laurent Petit dans son invitation au voyage. Et ainsi, au terme de notre étude, nous pouvons déjà conclure quant aux trois grands axes de cette recherche. L'écriture romanesque s'appuie incontestablement sur la réalité et donne à voir un espace vécu qui va créer le voyage et authentifier le parcours dramatique. Mais en privilégiant les personnages juvéniles, le roman pour la jeunesse facilite l'identification du jeune lecteur qui vivra à son tour une aventure personnelle et singulière. Le récit enfin, placé sous le signe de la rencontre, enseigne et favorise l'engagement du récepteur dans une certaine vision du monde. Les deux derniers points, rattachés au couple identité-altérité, sont bien sûr les fondements de la culture humaniste à l'école. La littérature, parce qu'elle est à la fois une plongée dans l'univers symbolique et une incroyable fenêtre sur le monde, participe de la sorte pleinement à

la construction de l'humain. Nous avons longuement souligné ce goût pour l'Ailleurs et la sensibilité de l'écrivain, évoquée par Gao Xingjian : « L'écrivain est un homme ordinaire, peut-être est-il seulement plus sensible[1]. » Ainsi, notre recherche, qui s'est totalement appuyée sur l'identité littéraire de Xavier-Laurent Petit, a consisté en définitive à réfléchir à cette mise en fiction du monde. L'espace romanesque reste donc intimement lié à la géographie et les théories littéraires elles-mêmes s'en rapprochent depuis quelque temps. L'espace, longtemps négligé, forme une des composantes essentielles du texte littéraire et mérite d'être examiné à ce titre. Mais c'est sous l'angle particulier de la géopoétique que j'ai choisi d'aborder les questions découlant des rapports entre la littérature et la géographie. Fondé par Kenneth White, poète et essayiste, ce mouvement tente de renouveler le rapport à la Terre à partir de l'expérience sensible des lieux, du voyage, de la contemplation des paysages, de la recherche et de la création. Les romans de Xavier-Laurent Petit appartiennent assurément à un genre qui tient en son centre le regard porté sur l'Autre et sur l'Ailleurs. Ils s'inscrivent pleinement dans une dimension géographique de la littérature alors même que l'écrivain considère la fiction comme le partage d'une expérience véritable et intime. Les liens avec le mouvement géopoétique sont troublants : mobilité, expérience de l'immensité, figure du dehors, marges et frontières. Il s'agit bien là d'un rapport au monde nourri par des paysages fondateurs, des rencontres, des lectures.

Puisque l'un des principaux questionnements en géopoétique concerne l'existence d'un lien entre l'homme et la Terre, il est très vite apparu que ce champ de recherche et de création transdisciplinaire permet de poser sur le roman pour la jeunesse un triple regard, à la fois scientifique, philosophique et poétique. *Quel est ce monde que nous habitons ?* La question, au cœur de la recherche whitienne, semble entièrement contenue dans cet appel du dehors et l'expérience du mouvement. Ce

[1] XINGJIAN Gao, prix Nobel de littérature, *La raison d'être de la littérature*, Discours prononcé devant l'Académie suédoise le 7 décembre 2000, Éditions de l'Aube, 2008, p. 10.

même mouvement permet alors d'associer un déplacement à travers l'espace géographique à une réflexion qui se développe au fil des pages et des lectures. Le roman de voyage donne ainsi à lire un parcours à travers la géographie terrestre par le biais du langage, la saisie subjective d'une réalité extérieure. Pour dire le monde, Xavier-Laurent Petit s'arme de sa géographie intime et de ses propres expériences littéraires. L'écrivain construit tout au long de ses récits une mosaïque de paysages, qui se lient les uns aux autres par le fil de l'écriture et donnent accès à une certaine représentation de l'espace : un espace porteur de mouvement et de sensorialité qui rend palpable cette sensation d'être au monde. Opter pour une approche géopoétique implique évidemment de privilégier l'espace du dehors plutôt qu'un espace intérieur obéissant aux états d'âme d'un sujet totalement détaché de son environnement. Il nous a fallu envisager le rapport à l'espace en termes de mobilité, de mouvement, plutôt qu'en termes de stabilité, de surface à occuper. Les romans du corpus facilitent le transport aussi bien du corps que de l'esprit et permettent finalement au jeune lecteur de franchir une des frontières les plus difficiles qui soient : « celle qui le sépare de l'univers des adultes[1]. »

Au croisement de la géographie et de la littérature, convoquant différents types de connaissances sur le monde — linguistiques, cartographiques, botaniques, artistiques —, l'écriture de Xavier-Laurent Petit procède ici à la reconstruction d'une expérience vécue, d'un parcours à travers un espace choisi. L'approche géopoétique du roman de voyage que nous avons proposée ici accorde énormément d'attention à la posture créatrice, reposant sur un rapport sensible entre le voyage et l'écriture du dehors, mais également quelque peu à la posture lecturale, dans laquelle la subjectivité du lecteur et son rapport au monde doivent être pris en considération. Néanmoins, la centration de la présente thèse autour du processus de création appelle à un enrichissement ultérieur qui cernerait de près ce que serait une authentique lecture géopoétique. Reste alors à interroger plus précisément la réception de l'espace

[1] FAVARO Patrice, *La littérature de voyage pour la jeunesse, op. cit.*, p. 22.

géographique : comment le lecteur perçoit-il l'espace figuré et comment s'appuie-t-il sur la cohérence spatiale et ses propres références géographiques pour refigurer l'espace romanesque au cours de sa lecture ? Une thèse entière reste à construire autour de l'acte de lecture, également expérience d'altérité et de traversée. Ces espaces qui représentent l'Ailleurs se dévoilent et propulsent le lecteur vers un horizon lointain, en dehors de ses repères culturels et au sein d'un parcours nomade qui aurait le pouvoir de transformer notre regard sur le monde. Penser la lecture à partir d'une approche géopoétique est un des défis de Rachel Bouvet qui s'intéresse à la traversée des textes et à la posture du lecteur voyageur :

> La lecture occupe une place importante dans cette démarche : il suffit de songer aux nombreux « compagnons de route » de Kenneth White, dont il parcourt assidûment les œuvres dans ses essais, à l'affût des pensées proches de la géopoétique[1].

L'attention portée sur l'espace du dehors, les marges et les chemins entraîne sans aucun doute une nouvelle manière de lire. Mais que ce soit par l'écriture ou par la lecture, cette dynamique de la pensée, ouverte et curieuse du dehors, reconstruit une interaction concrète avec l'environnement qui aiguise les sens, favorise l'exploration et laisse le monde venir à soi :

> Un monde, c'est ce qui émerge du rapport entre l'esprit et la terre. Quand ce rapport est inepte et insensible, on n'a, effectivement, que de l'immonde. Pour qu'il y ait un monde au sens plein du mot, un espace commun appelant à une vie dense et intense, il faut que le rapport soit, de la part de tous, sensible, subtil, intelligent[2].

Faire voyager le lecteur apparaît donc possible. On connaît la crainte des voyageurs aventuriers, contraints de plus en plus à parcourir des espaces déjà

---

[1] BOUVET Rachel, « Pour une approche géopoétique de la lecture. Avancées dans l'univers de Victor Segalen », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 127.
http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/cf18-8-bouvet-pour_une_approche_geopoetique.pdf
(Article consulté le 18 juin 2019)

[2] WHITE Kenneth, *Le plateau de l'Albatros, op. cit.*, p. 25.

parcourus : il n'y a plus guère de *terrae incognitae*, et le voyage dès lors ne serait ni découverte ni nouveauté. Toutefois, le voyage d'aujourd'hui est à réinventer, en composant avec une planète qui a bien sûr singulièrement rétréci : plus véritablement de zones vierges, plus de lieux inexplorés, plus d'espaces de liberté. Mais au terme de cette thèse pourtant, voyager, ou plutôt entrer en état de voyage par la littérature, nous est apparu sous un jour nouveau avec le lecteur juvénile. Parce qu'il présente des connaissances partielles ou imparfaites, parce qu'il découvre l'espace de l'Autre, nous pouvons dès lors avancer que le jeune récepteur deviendra à son tour explorateur de lieux qui lui sont encore inconnus et qu'il pourra parcourir. Alors que cette recherche s'est fondée sur l'importance de la littérature de voyage en matière de compréhension du monde, nous avons pu constater que l'écriture du voyage, les mots choisis pour dire le monde le construisent en même temps, et du coup, lui donnent sens. Si le texte donne à voir, le livre n'en est pas moins un objet particulier qui met en scène les mots de l'auteur.

Alors, pour conclure, laissons les derniers mots aux personnages des romans de Xavier-Laurent Petit, qui arpentent cette incroyable et vaste géographie de papier, Galshan, petite héroïne mongole, et son grand-père :

> - Mais celui-là, par exemple, de quoi parle-t-il ?
> - Je ne sais pas encore… C'est un livre que maman aime beaucoup. Il s'appelle *Le vieil homme et la mer*.
> - *Le vieil homme et la mer*, répéta pensivement Baytar. Tu veux dire que si je lis ce livre, je saurai à quoi ressemble la mer ?
> - Peut-être… Mais avec les mots, ce n'est jamais tout à fait pour de vrai[1].

[1] PETIT Xavier-Laurent, *153 jours en hiver, op. cit.*, p. 72 et 73.

Annexes

Annexe 1

Lecture analytique du livre de Rachel Bouvet : « Vers une approche géopoétique »

(Presses de l'université du Québec, 2015)

Par Kenneth White

D'un livre écrit par un membre actif de l'Institut international de géopoétique, qui a longtemps dirigé un des ateliers de son archipel, La Traversée, on pouvait s'attendre à mieux. Mais ce livre est non seulement décevant, il est sérieusement déficient.

Sans entrer pour le moment dans l'intentionnalité de l'entreprise, plus ou moins consciente, plus ou moins latente, le défaut initial vient sans doute du fait que l'auteur a essayé de faire trop de choses à la fois : évoquer ses attaches bretonnes, en voulant en faire non seulement un « point d'ancrage », mais un fondement ; faire, comme annoncé dans le sous-titre, une lecture des œuvres de trois écrivains (Kenneth White, Victor Segalen, J. M. G. Le Clézio) ; présenter les travaux de l'atelier québécois de géopoétique, La Traversée ; donner une idée sinon pointue, du moins pertinente, de la géopoétique. Le résultat est un salmigondis dont le lecteur novice pourra sortir avec l'impression que les écrivains en question sont marqués, avant tout, comme l'auteur de l'étude, par la bretonnitude ; que l'Institut international de géopoétique fondé par Kenneth White a existé, mais que l'archipel qu'il a instauré par la suite a pour mission (groupe québécois en tête) d'en prendre la relève ; et que la géopoétique n'est qu'une vague rencontre entre littérature et géographie. Quant au lecteur averti, il constatera chez l'auteur du volume un mélange assez curieux de naïveté et de prétention. « Je présenterai la géopoétique à partir des propositions de Kenneth White », déclare-t-elle, en précisant sa volonté de « cibler de nouvelles bases à partir desquelles ouvrir le champ géopoétique ». White aurait donc « proposé » et Bouvet serait là pour disposer.

Regardons cela de plus près, en essayant d'y voir clair, ce qui n'est guère facile, tellement le texte est confus.

Je ne veux pas m'étendre sur l'introduction du livre, car on touche là au sentimental, et on peut, à la rigueur, sympathiser avec le besoin de l'auteur de revisiter le contexte de son enfance. Ce n'était tout simplement pas le lieu de le faire. Ce n'est pas ici que l'on s'attend à voir évoquer « harpes et légendes », sans parler de tout un discours historico-culturo-linguistique déjà largement répandu et usé jusqu'à la corde.

Abordons le propos central.

Comme je l'ai suggéré plus haut, celui-ci n'est pas aisé à cerner. D'après la couverture du livre, où le mot géopoétique est imprimé en grosses lettres, comme horizon ultime, on pourrait penser qu'il s'agit d'une approche, certes modeste (« *vers* une approche »), du concept et de la théorie-pratique de la géopoétique. En fait, il n'en est rien. Le but, c'est une lecture critique « inspirée par la géopoétique » de textes littéraires, ce qui est déjà une sérieuse réduction du propos fondamental de la géopoétique.

Quant aux « lectures » annoncées, le moins que l'on puisse dire, c'est qu'elles ne vont pas loin. Concernant Segalen et Le Clézio, elles se cantonnent dans une problématique très banale : dialectique du réel et de l'imaginaire, thèmes de l'identité et de l'altérité, recherche de l'Ailleurs… Présenter Segalen, surtout en ces termes, comme « l'une des inspirations majeures de la géopoétique » est totalement faux, et fait partie de ces formules approximatives dont le livre est rempli. De l'œuvre de Segalen, comme avec d'autres auteurs qui l'intéressent, White a fait une lecture non seulement critique mais érosive, afin de mieux définir la géopoétique par une alternance d'affinités et de différences, et de « projeter » les auteurs en question vers l'espace géopoétique. Précisons que White n'a jamais fait ce travail sur Le Clézio.

Dans le cas de White, à part une ou deux pages de présentation générale non seulement réduites mais réductrices (alors que Segalen voyage « entre le Finistère Nord et le Pacifique », Le Clézio entre « le Finistère Sud et le Nouveau-Mexique, en passant par le Morbihan, l'océan Indien et la Méditerranée », White « voyage principalement entre les Côtes d'Armor et l'Écosse » !), et un petit signe de reconnaissance ici et là (« rappeler certains aspects essentiels de la pensée whitienne »), aucune lecture digne de ce nom n'est entreprise : on est immédiatement embarqué dans la nef de La Traversée.

Encore une fois, on peut comprendre l'envie et le besoin de l'auteur de parler de La Traversée. Mais dans le contexte de ce livre, elle en fait trop. Non seulement la matière de La Traversée devient prépondérante et encombrante, mais dans sa volonté de la mettre en avant, Bouvet réduit certains concepts fondamentaux de la géopoétique. C'est le cas, par exemple, du nomadisme intellectuel, mentionné rapidement, mais mis à l'écart comme individualiste, pour laisser place à la pratique collective des « ateliers nomades », présentés comme une spécialité de La Traversée, et comme la locomotive N° 1 de tout le mouvement géopoétique présent et futur. Or, si le terme d'« atelier nomade » est propre à La Traversée, la chose a été et est encore pratiquée par la plupart des groupes de géopoétique, et ce depuis le début. Mais allons plus loin. Au-delà de toute question de spécificité ou de priorité, ce sur quoi il faut insister, si l'on veut saisir clairement le propos, le projet, les perspectives de la géopoétique, c'est que dans cette pratique excursionniste, on est encore dans la *propédeutique* de la géopoétique : initiation à l'espace, lecture de terrains. C'est utile, c'est nécessaire, c'est jouissif – mais ce n'est que de la propédeutique.

Ce qui nous amène à la nature et aux perspectives de la géopoétique telles qu'elles apparaissent (parfois de manière réductrice, parfois de manière confusionniste) dans ces pages.

Si la géopoétique a trouvé une de ses premières expressions en terre québécoise et labradorienne, sur une certaine « route bleue » (à laquelle l'auteur fait quelques allusions superficielles), le groupe géopoétique québécois est né à l'UQAM (Université du Québec à Montréal), « à la jonction de la littérature et de la géographie ». C'était un avantage, sur le plan des moyens, mais qui se révèle, à la longue, un handicap. C'est que la littérature en question était, en grande partie (je laisse toujours place aux exceptions), une littérature de l'imaginaire, et la géographie, en grande partie, une géographie humaine. C'est dire que l'on restait dans le

contexte d'un humanisme conventionnel. Or, la géopoétique bien comprise, non seulement met radicalement en question l'humanisme conventionnel (la mise en question elle-même date d'au moins un siècle) mais, dans ses grandes avancées, le dépasse. Dans ce livre, l'auteur donne l'impression d'ignorer complètement ce territoire avancé. Au contraire, mise à part une critique minime, elle est plus que complaisante envers une « discipline » qu'elle dit être « en émergence », celle de la « géographie littéraire » (alors que, pour qui connaît un tant soit peu le cours profond des choses, le rapport, théorisé, entre géographie et littérature remonte au moins jusqu'au début du XIXe siècle). La discipline universitaire qui s'est donné pour titre « Géographie littéraire » ne peut, du point de vue intellectuel, être considérée que comme une discipline secondaire, et sur le plan pratique, que comme un fourre-tout commode. Quant à la géocritique, autre pratique universitaire saluée par Bouvet, White a récemment pris la peine de préciser très clairement ce qui distingue la géopoétique de la géocritique, de l'écocritique, etc., dans un livre, *Panorama géopoétique*, que l'auteur mentionne, mais sans tenir aucun compte de son argumentation.

Si, d'un côté, l'auteur s'assoit confortablement, sur un coussin mini-géopoétique, dans la « géographie littéraire », de l'autre, tout en saluant les bases et les perspectives élaborées et mises en avant par « le poète, l'écrivain, le philosophe, le voyageur, Kenneth White », elle se sent la vocation, la capacité de développer la géopoétique à sa manière. Là, elle pèche à la fois par la méthode et par la vision. Elle se réclame de la « méthode heuristique » du pli. Empruntée originellement à l'embryologie, exploitée principalement en philosophie par Deleuze et Guattari, cette méthode eut un certain succès académique avant de devenir une position méthodologique tellement conventionnelle que s'en réclamer aujourd'hui comme d'un outil de pointe relève de la naïveté prétentieuse évoquée plus haut.

Avant d'aller plus loin, faisons un examen critique de la méthodologie du pli telle qu'elle est pratiquée par Rachel Bouvet, afin de démontrer en quoi elle est non seulement inadéquate, mais déformante.

Si l'on veut « ouvrir » un territoire intellectuel, ce n'est pas en empilant à son pourtour tout ce qui peut approximativement lui ressembler. Au contraire, pour définir des lignes, avant de les avancer, il faut (comme je l'ai dit plus haut à propos de Segalen) analyser les voisinages et opérer une différenciation. Sinon, on crée, non pas une ouverture, mais, pli sur pli, une nappe de confusion. C'est exactement ce que fait Bouvet. L'auteur accumule pêle-mêle des textes et des œuvres de géographes, de philosophes, de critiques littéraires, de psychologues, et j'en passe. C'est ainsi qu'au milieu de grandes généralités sur la spatialité et la cartographie, on trouve des « cartographies imaginaires », des « figures imaginales », une « fusion idéale et idéelle entre le moi et le monde », un « réenchantement de l'espace », etc., etc., toutes notions qui, surtout accumulées sans discrimination, n'ont strictement rien à voir avec la géopoétique.

Examinons maintenant le rapport entre l'Institut et son archipel, tel que Rachel Bouvet le conçoit dans ce livre.

Elle commence, selon sa tactique habituelle, par saluer l'initiateur de la géopoétique et le fondateur de l'Institut : « L'œuvre de Kenneth White fait figure de pionnière : non seulement cet écrivain a-t-il jeté les bases de la géopoétique, fondé un Institut International de Géopoétique, mais très rapidement il a décidé de lui donner la forme d'un archipel. » Déjà dans cette fin de phrase, on voit se glisser, presque imperceptiblement, la distorsion et la perversion présentes partout dans le livre. White n'a pas transformé l'Institut en archipel, il a conçu un organigramme, une organisation, incluant Institut *et* archipel. Le rapport Institut-archipel relève

d'une organisation complexe, mais aisément compréhensible pour qui ne s'arrête pas à des définitions primaires et à des dialectiques simplistes. Bouvet ne veut y voir qu'un « programme officiel », qu'il s'agit de transformer. Pour elle, « il importe de ne pas se référer exclusivement » aux textes « officiels » et « programmatiques » mais de « tenir compte du développement de l'archipel géopoétique », en particulier durant la dernière décennie (c'est-à-dire, en clair, depuis la création, en 2004, du groupe québécois de la Traversée). Bref, il s'agirait, dans l'esprit de Bouvet, de « prolonger le geste et la réflexion » de Kenneth White et de transformer la structure actuellement en place, qui, selon elle, serait basée sur un « modèle centralisateur ».

Pour introduire sa propre conception structurelle, notre maîtresse d'œuvre nous fait un petit cours d'ethnographie, en prenant comme modèle analogique d'organisation, celui de… la Mélanésie.

Croyant avoir trouvé un point d'appui, un point de départ pour son argumentation, Bouvet relève, dans le travail de White, une des premières références à la notion d'archipel (il y en a eu bien d'autres par la suite, plus précises et plus développées), en citant un passage de son livre d'entretiens, *Le Poète cosmographe*, où il évoque ses premières lectures du paysage : « Et puis, petit à petit, il y a eu une lecture plus globale du paysage : une côte fragmentée, des îles, des archipels […] la notion d'une unité fragmentaire, non monolithique, constitué de morceaux épars. » « Morceaux épars ! », souligne-t-elle, triomphalement, en déclarant que la Mélanésie n'a jamais été des « morceaux épars », il y a toujours eu communication inter-insulaire. Bien sûr, et l'on sait (après Moerenhout, Malinowski et les autres) – White a assez souligné le fait – ce que ces expéditions ont apporté de connaissances géographiques, navigationnelles, etc., sur les courants, les vents, la faune et la flore, les couleurs et le goût de l'eau : le genre d'information qui est une des bases de la géopoétique. Mais avant de laisser Bouvet prendre prétexte de cette analogie mélanésienne pour introduire sa thèse, larvaire encore, d'un archipel comme entité unitaire indépendante de l'Institut, faisons une lecture un peu plus complète et complexe de tout ce contexte. Non seulement le contexte général était bourré de mythologie et de magie (le genre de transes et d'imaginaire dont la géopoétique n'a que faire), mais, si les « Argonautes du Pacifique » (Malinowski) étaient des marins extraordinaires, les expéditions avaient la plupart du temps des buts guerriers, cannibaliers, commerciaux, exogamiques. Ce qui a transformé ces premières expéditions ce fut l'*institution* (je souligne) de la *kula*, un objet d'échange symbolique (concrètement, un collier de coquillages). Pour prolonger, un instant, la métaphore (nous sommes encore dans la métaphore, c'est-à-dire dans la « littérature », certains diraient la « poésie »), notre *kula*, c'est la géopoétique, dont la puissance de communication (dépassant le pur symbolisme, le simple convivialisme, etc.) est garantie par l'Institut, à la fois foyer de ressources et force rayonnante. C'est l'organisme complexe Institut-archipel qui constitue ce que Marcel Mauss appelle un « fait social total » – mais c'est aussi plus que social. Ayant donné à cette imagerie ethnologique, qui ne correspond aucunement à la situation socio-politico-culturelle d'aujourd'hui, la place et le temps qui lui reviennent (le parallèle antillais est tout aussi approximatif et confusionniste, Bouvet ne développant aucun des points qui distinguent la pensée de White de celle de Glissant), examinons maintenant de près le futur de l'organisme complexe Institut-archipel tel qu'il est conçu et envisagé par Rachel Bouvet.

Cela commence, comme on peut s'y attendre, par un hommage au « principe fondateur de l'œuvre poétique de Kenneth White » et même une salutation, certes un peu spécieuse, à l'Institut comme instaurateur et instigateur d'« un champ transdisciplinaire ouvert à la recherche et à la création », d'un « mouvement collectif », avant de dériver, par le biais des notions d'« ouverture » et de « collectif » (comprises de manière superficielle), vers… autre chose : si la géopoétique est « un champ ouvert où la rigueur est essentielle – sinon on ferait

n'importe quoi », c'est aussi « un champ offrant suffisamment de souplesse pour que des démarches personnelles différentes puissent s'y investir. » Des « démarches personnelles différentes » … C'est que « chacun possède une façon unique de comprendre et d'exprimer ses paysages fondateurs, son rapport au monde » (on se souviendra ici du « paysage fondateur » breton de l'auteur tel que, personnellement, elle le comprend et le présente). Il serait donc temps, après des décennies de puissance centralisatrice et d'autorité représentée par l'Institut, de « prendre la véritable mesure de l'archipel. » Et voici, explicitement, en quoi consiste l'archipel selon Bouvet : « Un ensemble d'individus qui s'interrogent sur leur rapport au monde, sur le sens des textes, des œuvres ou de la vie, des individus qui sont sans cesse en chemin, au travail, grâce à la réflexion, à la création de poèmes, dessins, essais, œuvres diverses, et à l'interaction avec les autres. »

Qui ne sent pas le flou et le flasque, et même le pathétique de tout cela ?

Concernant l'organisation de l'Institut, la première chose à dire, le fait à retenir, c'est que nous avons affaire à un des mouvements les plus intéressants de l'histoire culturelle récente, comparable seulement avec le surréalisme et le situationnisme. Il s'agit de continuer à développer le mouvement dans toute sa complexité. Après une phase de fondation, l'Institut a connu une phase d'expansion. Ce qui doit suivre maintenant, en toute logique organique, et, j'ose dire, en bon spinoziste que je suis, géométrique, c'est un temps de re-concentration, que seule une conception limitée, une idéologie bornée, interprétera en termes de « pouvoir centralisateur ». Concentration n'est pas pouvoir central, et autorité ne signifie pas autoritarisme. C'est à partir d'un centre de forces et de ressources, seul moyen de prévenir et d'éviter les déformations et le délitement, que l'idée géopoétique va continuer son expansion, l'Institut étant gardien et garant de son authenticité. C'est dans un climat ordonnancé par l'ancien concept héraclitéen d'*harmonie* (orchestration d'énergies) que l'Institut, avec ses groupes actuels, avec d'anciens groupes qui se reforment, avec de nouveaux groupes en voie de création à travers le monde, pourra continuer son travail de fond et de fondation.

En conclusion, ce livre n'aurait jamais dû exister. Maintenant qu'il existe, on peut lui reconnaître une utilité négative, si je puis dire. Il démontre dans quel bourbier (certes convivial, et même cartographié) l'Institut international de géopoétique pourrait tomber si des géopoéticiens en herbe empruntaient ses pistes à la fois tortueuses et naïves.

Comme disait le sage de Mantoue : *paulo maiora canamus* – phrase que je traduis librement : « Maintenons le discours à un niveau plus élevé. »

http://institut-geopoetique.org/fr/articles/177-lecture-analytique-du-livre-de-rachel-bouvet-vers-une-approche-geopoetique

Annexe 2

Éclaircissements à propos de la géopoétique

Par Rachel Bouvet

Suite à la critique véhémente de mon livre par Kenneth White publiée sur le site de la *Revue des ressources* il y a quelques semaines, je souhaite apporter quelques éclaircissements. Pour le bénéfice du lecteur n'étant pas au courant des derniers développements, je rappellerai le contexte dans lequel cet article a été publié, puis je présenterai les principaux points de discorde concernant la géopoétique.

Le contexte

Lors de son assemblée générale du 27 octobre 2015, l'Institut international de géopoétique a décidé d'exclure de l'archipel La Traversée, l'Atelier québécois de géopoétique, qui y était affilié depuis 2004. Cette motion, qui n'avait pas été annoncée à l'ordre du jour, a créé une onde de choc au sein de la communauté géopoétique. Les motifs invoqués dans le compte rendu de la réunion comprennent : un désaccord concernant les cotisations et le site web, une rumeur (une phrase soi-disant prononcée par une Québécoise) et, « surtout », la publication de mon essai. Clarifions tout de suite les choses : sur les 250 pages que compte le livre, une trentaine seulement font état des pratiques menées à La Traversée (les parties intitulées « L'atelier nomade et la recherche de nouveaux territoires », « Marges et résistances »). Ce n'est pas un essai écrit au nom de La Traversée ; je l'ai certes dédié à ses membres, pour des raisons que j'expliquerai plus loin, mais je l'ai écrit seule et j'en porte l'entière responsabilité. Comment a-t-il pu servir de prétexte pour l'exclusion d'un groupe qui compte une soixantaine de membres ? Comment expliquer la violence des propos, tenus d'abord verbalement, et publiés ensuite sur le site de la Revue des ressources ? Il est clair que cette attaque en règle a d'abord servi à des fins politiques. Cela n'a échappé à personne.

La géopoétique

Le principal désaccord entre la géopoétique conçue par Kenneth White et celle qui est pratiquée au Québec ne concerne pas le rapport à la terre, il concerne le rapport à l'humain. Rappelons que le nomadisme intellectuel est envisagé à l'aune de l'individu : les figures du dehors que White identifie sont des poètes, des philosophes, des solitaires, des grands hommes (aucune femme). Les compagnons de route qu'il affectionne sont, en grande majorité, des disparus. Il a fondé un Institut et donné l'impulsion à la création de groupes de géopoétique, ce qui dénote un intérêt pour le collectif. Seulement, il s'est toujours tenu loin de ces groupes, préférant ne pas intervenir dans leur développement ; il ne s'est jamais investi dans l'archipel, préférant œuvrer de manière solitaire. Ce paradoxe est sans doute à mettre au compte de la pensée paradoxale qu'il a souvent mise de l'avant.

Au Québec, dès la création de l'Atelier québécois de géopoétique, qui a pris pour nom La

Traversée peu de temps après, la dimension collective a été prépondérante. La quinzaine de personnes présentes au moment de la fondation en janvier 2004 se sont impliquées avec beaucoup d'énergie et d'enthousiasme et ont mis sur pied des activités qui, pour la plupart, se sont faites en groupe : les 15 ateliers nomades organisés depuis le début ont réuni à chaque fois entre 20 et 30 personnes, pas toujours les mêmes d'ailleurs. J'ai rappelé dans mon essai que la plupart des ateliers de géopoétique de l'archipel ont organisé et continuent d'organiser de telles excursions ; j'ai expliqué que c'était principalement le modèle du stage de géographie sur le terrain qui avait servi de base à l'élaboration des ateliers nomades, parce que des personnes ayant cette expertise avaient conçu le premier rassemblement. Du côté de l'édition également, l'accent a été mis sur les publications collectives, aussi bien du côté de la création avec la collection des Carnets de navigation découlant des ateliers, que du côté des publications académiques avec la préparation de Cahiers de recherche et d'actes de colloques. Certains membres ont repris les textes publiés dans ces carnets ou ces collectifs pour les intégrer à un recueil de poésies ou d'essais. L'expérience vécue en commun a donc stimulé la recherche et la création individuelles. En ce qui me concerne, j'ai tenté de pousser plus loin des pistes de réflexion nées lors de ces rencontres et d'esquisser un bilan des 10 premières années. Ai-je dit quelque part que la géopoétique se réduisait aux ateliers et aux publications de La Traversée ? ou que les pratiques vécues au Québec étaient les seules valables ? Non, cela ne m'a jamais effleuré l'esprit. J'ai simplement pris un peu de distance pour faire des observations sur un mouvement, sur le développement d'un groupe, et j'ai mis en évidence la régularité et la diversité des thèmes et des lieux explorés. Quand on sait que cela s'est échelonné sur 11 ans, avec la même intensité, et que les gens sont toujours aussi heureux de se retrouver, l'image qui s'impose est celle de la tribu qui nomadise, qui sillonne les lieux différents du territoire en se posant à chaque fois de nouvelles questions. Cela ne veut pas dire que je dévalorise ce qui se fait ailleurs, ou ce qui s'est fait avant, ni que je privilégie la pratique collective au travail en solitaire. J'observe simplement qu'au Québec, la réflexion s'est poursuivie de manière collective, d'une rencontre à une autre, qu'il s'agisse de colloques, de séminaires, de discussions en groupes, etc. À un moment donné, j'ai senti le besoin de dire ce que nous avons vécu, d'approfondir la réflexion sur la géopoétique et de faire état de mes propres recherches dans le domaine. Si j'ai dédié ce livre à tous ceux qui m'ont accompagnée, à commencer par Kenneth White lui-même, c'est parce que j'avais le désir de poursuivre ce cheminement au sein de La Traversée et de l'archipel et de le faire connaître.

Il est vrai que la dimension humaine m'apparaît essentielle. Je sais que pour Kenneth White, ce qui prime dans le rapport à la terre, c'est la relation avec le cosmos, avec les forces telluriques. Au Québec, la présence du groupe a fait en sorte que le développement du rapport sensible et intelligent à la terre est allé de pair avec le développement d'un rapport sensible et intelligent aux êtres humains qui la peuplent. L'ouverture et la curiosité envers l'autre, le désir de partager les diverses manières de comprendre le monde qui nous entoure ne font pas partie de la définition donnée par Kenneth White, j'en suis bien consciente. C'est cette « déviance » du côté de la géographie humaine qu'il n'accepte pas. Où sont passés l'ouverture et le dynamisme qui caractérisaient au départ le « champ du grand travail », où l'on pouvait suivre avec passion la « danse ailée de l'idée » ? C'est avec une profonde déception que je me vois contrainte de quitter ce lieu d'échanges si stimulant.

L'approche géopoétique

Je voudrais également clarifier certains points concernant l'approche géopoétique du texte littéraire que j'ai proposée dans mon essai. D'abord, je rappelle qu'il s'agit d'une réflexion sur

l'acte de lecture, une réflexion qui s'inscrit dans le prolongement des théories de la lecture des années 90. Ce qui m'intéresse, c'est la dimension géographique de la lecture, le fait que chaque lecteur, chaque lectrice aborde les textes à partir d'un ancrage singulier, d'un rapport au monde où la langue, la culture, les paysages jouent un rôle déterminant. On ne peut réfléchir à la lecture sans s'interroger sur ses propres stratégies de déchiffrement et d'interprétation. C'est pourquoi j'ai commencé par présenter mon paysage fondateur, l'ancrage à partir duquel je lis les textes, ce qui est en jeu derrière le choix de tel auteur ou de tel texte. L'interprétation dépend d'un grand nombre de variables, cela a déjà été maintes fois démontré. Seulement, l'ancrage géographique n'a jamais fait partie des éléments étudiés. En voulant comprendre la manière dont le lecteur construit l'espace du récit, je me suis tournée vers la discipline ayant l'espace comme objet d'étude – la géographie –, je me suis familiarisée avec son medium principal – la carte –, ainsi que certaines de ses notions : l'acte de paysage, l'habiter, l'écoumène, le parcours, etc. Je suis partie de l'hypothèse qu'il était possible d'intensifier le rapport sensible et intelligent à la terre grâce au déploiement de la lecture dans ces différentes perspectives. Pour montrer concrètement comment une telle approche pouvait être mise en œuvre, j'ai approfondi ma propre lecture de textes de Le Clézio. Ai-je cherché à réduire pour autant la géopoétique à l'approche géopoétique ? Non, pas le moins du monde. Je présente dans le premier chapitre la géopoétique comme un champ de recherche et de création transdisciplinaire, ouvert à différents types de démarches et de disciplines (écriture, peinture, land art, musique, sciences de la terre, philosophie…). On ne saurait en aucun cas la confondre avec l'approche géopoétique de la littérature, qui propose quant à elle une certaine posture de lecture face aux textes littéraires. Tout comme on ne saurait confondre l'approche géopoétique de l'architecture, par exemple, et la géopoétique. Chaque domaine du savoir et des arts est susceptible d'être appréhendé à partir d'une posture qui trouve son inspiration dans la géopoétique. C'est d'ailleurs ce qui distingue l'approche géopoétique des autres approches concernant l'espace littéraire : la géocritique, la cartographie littéraire et la géographie littéraire, nées dans la mouvance du tournant spatial dans les sciences humaines, sont des approches critiques traditionnelles dans la mesure où elles se consacrent exclusivement à l'étude de la littérature. Elles ne sont pas issues d'un questionnement sur le rapport de l'homme à la terre. Si j'ai présenté ces différentes approches et examiné certains points de convergence et de divergence, ce n'est pas par complaisance, mais par souci de rigueur et d'honnêteté intellectuelle. Je ne partage pas leurs postulats, mais j'ai toujours considéré la diversité des approches critiques comme une source d'enrichissement pour la réflexion et les échanges intellectuels.

Si dérive il y a, alors je continuerai à dériver, à me laisser porter par les courants qui animent les ateliers et qui stimulent la pensée. C'est l'ensemble de la communauté géopoétique qui a été ébranlée et blessée par la violence du choc. L'appui des membres de La Traversée, réunis en assemblée générale extraordinaire, et les messages de soutien envoyés par plusieurs membres de l'archipel me confirment dans l'idée que nous sommes nombreux à vouloir faire de la géopoétique en toute liberté. Je souhaite que la tempête s'apaise afin de revenir le plus vite possible à l'essentiel, à savoir arpenter les chemins de la géopoétique.

https://rachelbouvet.wordpress.com/2015/12/01/eclaircissements-a-propos-de-la-geopoetique/

Annexe 3

Correspondance avec l'auteur

13-07-15
Cher Xavier-Laurent Petit,
Après deux ans de travail autour de la littérature de voyage pour la jeunesse (et une petite pause), je me permets de vous contacter à l'heure où ma recherche s'engage vers un nouveau défi. Je suis en effet inscrite en doctorat de lettres françaises à l'université du Mans, et poursuis mes interrogations sur la mise en mots de l'espace dans les romans qui font voyager les jeunes lecteurs.
Je tiens à vous confirmer toute l'admiration que j'ai pour vos romans. J'ai souhaité lire beaucoup d'autres auteurs pour la jeunesse, mais rares sont les ouvrages aussi riches, sensibles et bien construits que les vôtres ! Après l'étude de 6 de vos romans en deux ans (et leur décorticage qui me faisait craindre la découverte d'une recette ou bien une lassitude), vous me voyez enthousiaste et curieuse à l'idée de poursuivre cette exploration. Je m'appuierai donc cette fois sur l'ensemble de vos romans se déroulant à l'étranger : j'y ai depuis bien entendu ajouté le dernier, ce qui fera 13 (je compte d'ailleurs sur vous pour en écrire un quatorzième avant la fin de ma thèse, même si je ne me connais pas superstitieuse !). Il me semble intéressant d'enrichir ce corpus de base d'un corpus secondaire avec les romans d'autres auteurs qui je l'espère entreront en écho à vos choix d'écriture...
Au-delà de l'ancrage géographique des textes, je souhaite interroger le lien entre géographie et littérature, dans la lignée des travaux assez récents en géographie littéraire, géocritique et géopoétique...
Programme ambitieux et passionnant qui suscitera peut-être votre curiosité. Une fois mes recherches un peu mieux engagées, je vous serais très reconnaissante si vous acceptiez de répondre à quelques questions, voire de me rencontrer. La façon que vous avez de lire le monde, puis surtout de l'écrire pour la transmettre est au cœur de mon doctorat :
http://3lam.univ-lemans.fr/fr/membres/doctorants/dahy-florence.html
Bien cordialement,
Florence Dahy

15-07-15
Chère madame,
Je vous remercie de tout cœur de l'intérêt que vous portez à mes romans, et plus encore de votre enthousiasme.
Jamais je n'aurais imaginé que ce que j'appelle "mes petits bouquins" fassent un jour l'objet d'une très sérieuse thèse de doctorat. Je ne vous cache pas que, tout à la fois, l'idée m'amuse, me flatte un peu… et attise d'autant plus ma curiosité que je tourne - en dilettante - depuis quelques mois autour de l'œuvre de Kenneth White.
Bref, les thématiques que vous évoquez sont de celles qui mobilisent mon attention et je suis bien sûr tout à fait d'accord pour vous rencontrer et en parler avec vous.
Le hasard (géographique) fait que nous habitons à l'opposé l'un de l'autre puisque je vis à Dijon, mais il ne devrait être bien difficile de trouver une solution.
Une fois encore, merci et bonne journée
Bien à vous
Xavier-Laurent Petit
06 87 15 30 87

03-09-17
Cher Xavier-Laurent Petit,
Je profite de la traditionnelle activité de rentrée pour reprendre enfin contact avec vous. Je vous espère, après l'été, en belle forme et en plein dynamisme littéraire... Je tenais à revenir vers vous au sujet de mes recherches universitaires et tout particulièrement parce que j'attaque cette année la troisième et dernière partie de mes travaux...
Après avoir exploré l'ancrage géographique de vos textes et cerné votre approche de la topographie romanesque (partie 1), je me suis focalisée sur la réception et sur la manière dont la quête identitaire adolescente se traduit par une progression dans l'espace (partie 2). Je revisite à vrai dire depuis le début de ma tâche l'évolution des liens entre littérature et géographie : un décor dans un premier temps vraisemblable qui installe la progression narrative, puis des images et des paysages symboliques qui nourrissent pleinement l'intrigue, pour enfin aborder la géopoétique et mettre l'accent sur le lien entre le rapport au monde et la création poétique.
Cette dernière ligne droite, approche plurielle et transdisciplinaire, est sensée examiner votre façon originale de saisir le monde, du point de vue de l'écriture et de la lecture.
Vous l'aurez compris, cette troisième partie m'incombe pour l'année scolaire à venir, et outre les quelques informations glanées du côté de l'édition, je souhaiterais vous solliciter si possible et questionner ce que j'appelle volontiers votre "profil géographique". Il s'agit notamment pour moi d'interroger la posture créatrice directement en lien avec votre propre pratique des lieux et votre sensibilité géographique.
Travaillant à temps plein, l'affaire avance doucement mais sûrement, particulièrement pendant les vacances et j'ai bon espoir de soutenir en tout début 2019 (je garde ainsi quelques mois l'an prochain pour les finitions : introduction, conclusion, bibliographie, annexes...). Je voudrais dans un premier temps avancer avec la géopoétique et cibler quelques grands principes, toujours au regard de vos romans. J'ai déjà identifié quelques axes : l'appel du dehors, la notion de bout du monde, la polysensorialité des paysages... Si vous êtes toujours partant, il me semble que je pourrais ensuite vous interpeler à propos de votre rapport à l'espace et au monde.
Je joins à ce courrier la première partie de ma thèse (en l'état, mais les contenus bougeront peut-être encore, insensiblement). Peut-être cela vous intéressera-t-il, mais n'y voyez là aucune obligation de lecture ! Je pourrai également vous transmettre ensuite la deuxième partie, quasi finalisée elle-aussi, dès qu'elle sera à son tour validée par mes directeurs de thèse. D'ici là, je compte bien avancer sur la suite, je suis particulièrement sensible aux travaux de Rachel Bouvet...
Je vous remercie par avance de votre attention et j'espère qu'il vous sera possible de donner suite à ma requête. Dans tous les cas, je vous assure de tout mon enthousiasme, intact et sincère, et vous souhaite une belle semaine.
Bien cordialement,
Florence Dahy

05-09-17
Chère madame,
Je vous remercie tout à la fois de reprendre ainsi contact et de l'envoi de la première partie de votre travail (que je viens de commencer à lire).
Ainsi que je crois vous l'avoir dit, je reste bien entendu disponible pour répondre à vos éventuelles questions sur mon "profil géographique", une expression que j'ai trouvée particulièrement intéressante.
N'hésitez donc pas à me joindre, de préférence par mail. Le cas échéant, je vous donne cependant mon n° de téléphone : 06 87 15 30 87.
Je vous souhaite une belle fin de journée.
Bien cordialement
Xavier-Laurent Petit

31-03-18
Cher Xavier-Laurent Petit,
Je reprends contact avec vous avec un peu de retard sur mon calendrier personnel mais qu'importe, ça y est, j'ai bien avancé dans ma troisième et dernière partie ! Il m'a fallu aborder de façon précise le concept de géopoétique créé par Kenneth White et mettre en lumière les différents liens entre cette pensée et votre travail... Et me voici membre de l'Institut International de Géopoétique !
Je pourrais à l'occasion vous transmettre ces premières 50 pages mais il me tarde aujourd'hui de m'attaquer à l'écrivain ! Je ne sais pas trop hélas comment m'y prendre, je ne veux surtout pas vous déranger ou pire, vous assommer avec une correspondance ennuyeuse et pesante...
Vous aviez accepté de me rencontrer mais je me demandais s'il ne vaudrait pas mieux dans un premier temps que nous échangions par mail, ce qui m'aiderait à construire une rencontre plus pertinente par la suite. Quelques questions relatives à votre pratique des lieux par exemple (vos souvenirs d'enfance, vos habitudes et vos goûts géographiques, vos voyages) vous permettraient de prendre votre temps pour réfléchir à la thématique et de ne pas être pris au dépourvu. Quant à moi, cela faciliterait une avancée patiente et surtout organisée en fonction de vos premières réponses...
Bref, dites-moi, je ne veux en aucun cas abuser de votre gentillesse et je vous laisse seul juge : quelques questions au fil de l'eau ou bien seulement un temps de rencontre avant lequel il me sera possible de toutes façons de vous transmettre l'essentiel des questions que j'aurais prévues...
Je vous souhaite un excellent week-end !
Bien cordialement,
Florence Dahy

01-04-18
Bonsoir Florence,
Merci de cette reprise de contact.
Le hasard faisant parfois bien les choses, il se trouve que j'ai réservé le mois d'avril pour mon travail personnel : aucun déplacement et aucune contrainte en vue !
Je suis donc tout à fait disponible pour un premier échange de "débroussaillage" par mail lorsque vous le souhaiterez.
Je vous souhaite une belle fin de journée.
Bien cordialement,
Xavier-Laurent Petit

02-04-18
Bonsoir, et merci beaucoup, Xavier-Laurent Petit, pour votre réponse et votre disponibilité, quel joli mois d'avril !
Voici ce à quoi je pense dans un premier temps : il s'agit de cerner l'influence géographique au regard des lieux de l'enfance. Ce sont bien sûr des lieux concrets, existants, même s'ils sont fonctionnels, consolants, rêvés ou fantasmés...
La première vague de questions que j'aimerais vous soumettre concerne **votre paysage premier**, durant votre enfance, et la pratique de lieux concrets qui peut-être ont façonné votre personnalité d'écrivain géographique (Michel Tournier assurait qu'il y a 2 sortes d'écrivains, ceux de la géographie et ceux de l'histoire, je pense sincèrement que vous faites partie de la première catégorie mais il sera temps d'y revenir plus tard...).
Vous pouvez éventuellement me donner quelques noms propres si vous êtes d'accord… tous les indices qui vous reviennent à l'esprit concernant votre habitat et vos pratiques spatiales de l'époque. En bref, tout ce qui aurait pu nourrir une curiosité pour l'ailleurs, ou un goût pour le dehors, mais peut-être cela est-il venu plus tard (ou en réponse à une grande et longue paresse géographique ! auquel cas, je chercherai du côté de vos espaces fictionnels…)
Dans tous les cas, faites comme il vous plaira, choisissez et répondez comme vous le souhaitez... au rythme qui vous conviendra... Toutes ces questions se recoupent mais je voulais vous proposer un maximum de pistes pour cette première réflexion. Pour la suite, je compte explorer vos espaces fictionnels (lectures juvéniles, goût de la géographie, des cartes...) puis ensuite votre pratique des lieux en tant qu'adulte (voyages, habitat, lectures, rencontres, promenades *etc*.). Tout un programme qui je l'espère ne vous effraie pas trop !
Bien cordialement,
Florence

05-04-18
Bonjour Florence,
Vous trouverez en pièce jointe un petit texte sur ma "géographie d'enfance".
Je dois dire avoir pris un réel plaisir à l'écrire même si, comme je l'indique au tout début, je ne suis pas très porté à regarder dans le rétroviseur !
J'espère que vous ne le trouverez pas trop long ! Si c'était le cas, n'hésitez pas à me le dire, je ferai "mieux" la prochaine fois.
Bien cordialement,
Xavier-Laurent Petit

08-04-18
Bonsoir, et merci encore pour votre texte : quel beau retour !
Je suis très impressionnée (et aussi très reconnaissante), c'est un réel bonheur de vous lire et je me réjouis donc de poursuivre l'aventure ainsi.
Désormais, je souhaiterais, si vous le voulez bien, approfondir l'évocation de votre goût pour la géographie durant l'enfance : vous avez mentionné un atlas, quelques livres d'aventures… et beaucoup d'imagination ! A mon tour d'être intriguée...
En résumé, tout ce qui aurait pu vous fournir des images d'un ailleurs plus ou moins lointain, de quoi rêver et nourrir un goût futur pour le voyage, une envie de partir explorer les environs : visiter la ville, la région, la France et bien entendu le reste du monde… Je vous souhaite une belle semaine et espère ne pas trop monopoliser votre temps !
Bien cordialement,
Florence

25-04-18
Cher Xavier-Laurent Petit,
Je n'ai pas de nouvelles depuis mon dernier envoi mais je reprends contact malgré tout ; je sais que le serveur "*laposte*" est actuellement en travaux avec de gros dysfonctionnements, pas de chance avec le mois d'avril finalement. Peut-être n'avez-vous pas reçu mon envoi du 8... Il me sera possible de renvoyer tout cela bien sûr ! Permettez-moi de tenter le sort une fois encore...
J'ai terminé mon premier tiers et j'avance donc patiemment dans les questions qui vous concernent, vous en tant qu'adulte maintenant, vos habitudes, vos goûts et votre rapport à l'espace géographique jusqu'à aujourd'hui...
Bref, tout ce qui pourrait nourrir ce lien que vous entretenez avec le monde qui nous entoure. Je pense profiter des vacances pour relire tous vos romans, et notamment ceux qui ne sont pas dans mon corpus (parce que pas clairement identifiés dans un ailleurs plus ou moins lointain) mais je pense que déjà certains indices géographiques s'y sont glissés (vous m'avez d'ailleurs donné quelques clés) et que votre espace romanesque a progressivement évolué également jusqu'à arriver à ce que vous écrivez aujourd'hui. Je pense à *Le Monde d'en haut* ou *Un très bon plan*... Je me suis même procurée vos romans policiers pour adultes... Je me rends compte aujourd'hui que je ne suis finalement qu'une drôle de chercheuse sans pitié...
(Le point suivant explorera votre lien aux espaces fictionnels, vos lectures, écrivains voyageurs etc. Enfin, une dernière vague de questions concernera votre travail d'écrivain pour la jeunesse, vos choix et votre actualité, nous retrouverons les sentiers battus). Je vous souhaite une belle semaine (et surtout de recevoir mon courriel !)
Bien cordialement,
Florence

25-04-18
Chère Florence,
Je crois bien que votre mail du 8 a disparu dans les méandres informatiques de "laposte.net" : je ne l'ai pas reçu.
Pouvez-vous me le renvoyer ?

Et, de votre côté, avez-vous reçu mes réponses sur “Les lieux de l'enfance” ?
Amitiés
Xavier

25-04-18
Avec un peu de décalage horaire...
Merci encore pour votre réponse !

29-04-18
Florence,
Voici quelques réponses à votre deuxième série de questions.
Mille excuses pour ce retard mais j'ai été assez pris ces derniers temps.
Je m'attaque au “tome 3”.
Amitiés
Xavier

01-05-18
Cher Xavier-Laurent Petit,
Merci infiniment pour votre dernier message et la confiance que vous m'accordez dans mes travaux universitaires !
A mon tour d'utiliser mon adresse *laposte* puisque je passe quelques jours chez ma maman... en Charente...
L'air est frais mais le soleil semble de retour et ce repos tant attendu me fait le plus grand bien. Mes vacances sont bien sûr studieuses et j'ai lu votre texte avec grand plaisir.
S'il y a un tome 4, j'aimerais également que vous puissiez me parler de vos lectures : les écrivains que vous affectionnez, les genres de livres, les thèmes, tout ce qui a trait à vos géographies imaginaires aujourd'hui.
Je pense à certains écrivains géographiques dignes successeurs de Jules Verne, mais il y en a tant d'autres (Le Clézio, Tournier, Tesson et j'en passe), et sans oublier les écrivains étrangers...
Si j'osais, je vous proposerais bien un exercice auquel je pense depuis quelque temps : que vous me parliez de chaque espace géographique concerné par ma thèse (avec tout ce à quoi vous pensez : une expérience de voyage, des lectures romanesques ou documentaires etc.), ce qui donnerait le fond documentaire pour élaborer le cadre géographique et bien plus encore il me semble : États-Unis, Mexique, Balkans, Algérie, Bolivie, Éthiopie, Mongolie, Sibérie, Brésil...
Je rentre à Angers dimanche prochain ou lundi, n'hésitez pas à utiliser l'adresse *free*, je reçois mes mails sans souci.
A très bientôt,
Florence

01-05-18
Rebonjour,
Je m'aperçois que j'ai oublié de vous reparler d'un écrivain-penseur essentiel dans mon approche géographique : Kenneth White !
Vous m'aviez laissé entendre une fois encore que le hasard était troublant et que vous vous intéressiez à la géopoétique...
Bref, j'aimerais que vous évoquiez cela pour moi (avant que je vous transmette le début de ma troisième partie où je reviens sur Kenneth White et les liens que je vois avec votre travail).
Que savez-vous de lui et de son courant de pensée ? Pourquoi m'avoir dit à l'époque que vous tourniez autour de ce concept ? Avez-vous lu ses textes ? (Lesquels) L'avez-vous rencontré ? (Ou écouté lors de ses nombreuses conférences ou émissions...)
Si vous aviez encore un peu de temps à consacrer à cette idée, merci d'avance...
Pour info, je pars me promener à Brouage (j'ai lu quelque part que KW y trainait souvent !)
Amitiés,
Florence

03-05-18
Bonsoir Florence,
Depuis Bruxelles… quelques réponses sur les voyages et les maisons.
(le questionnaire n° 3)
Le reste suit bientôt.
Amitiés
Xavier

08-05-18
Merci beaucoup pour votre dernier texte !
Je trouve cet accompagnement décidément très gentil et généreux de votre part... Je lis vos retours avec attention et suis actuellement en train de rédiger la partie sur l'œil géographique de l'écrivain. Kenneth White a écrit une très jolie phrase à propos de la création : il affirme que le corps a besoin du voyage pour bien respirer, ce qui est le début de l'inspiration...
Bien sûr, je vous ferai lire ce travail si vous le souhaitez, c'est une entrée peut-être un peu plus intime et subjective, mais en même temps, j'essaie d'être juste et de mener ma réflexion le plus rigoureusement possible. De plus, que serait la littérature sans la posture créatrice et la réception ?
<u>Deux remarques me titillent cependant depuis ma lecture</u> :
- Je croyais que votre femme s'appelait Marie (anagramme d'aimer, ça ne s'invente pas) c'est ce qui est écrit dans *Mon écrivain préféré* que je relis aujourd'hui et qui me permet de croiser quelques informations... D'un autre côté, qu'importe, c'est une très belle histoire familiale !
- J'étais également persuadée que vous étiez allé aux États-Unis et par conséquent la dédicace de *Piège dans les Rocheuses* m'intrigue : A Alain et Christine en souvenir de notre surprenante "rencontre" à Meeteetse...
Voilà, j'espère que vous m'autoriserez à joindre vos textes en annexe et puis rassurez-vous, une thèse de doctorat rencontre bien peu de lecteurs !!!
J'ai compris que vous aviez repris vos activités professionnelles, quelque peu voyageuses, non ? Bon courage alors et à bientôt.
Amitiés,
Florence

08-05-18
Petites réponses rapides à vos interrogations…
De son "vrai" prénom, Mari(g)e s'appelle Marie-Geneviève.
Je l'appelle "Marie", et de plus en plus souvent "Marige", qui est son nom d'artiste (Marige OTT), et le nom qu'utilisent la plupart des gens de notre entourage… qui a fini par déteindre sur moi.
Quant à Meeteetse…
J'aime lorsque j'ai une histoire en tête avoir devant moi une carte du pays dans lequel ça se passe, même si ce pays n'est pas toujours nommé. J'avais donc sous les yeux une carte du Montana en écrivant "Piège…", et la jolie sonorité du nom de cette petite ville me plaisait. Va pour Meeteetse.
Quelques semaines (?) ou mois (?) plus tard, je discute de tout cela avec Christine et Alain : la sœur de Mari(g)e et son mari qui revenaient d'un voyage aux Etats-Unis… et étaient passés par Meeteetse. Ils m'ont montré les photos qu'ils avaient prises là-bas, Alain m'a donné un plan de la ville… Bref, Meeteetse a pris ce jour-là un grand coup de réalité !
D'une certaine façon, il s'agissait bien d'une "surprenante" rencontre : eux sur place, et moi sur le papier.
Amitiés
Xavier

11-05-18
Cher Xavier-Laurent Petit,
Je suis très impressionnée depuis que je suis allée sur le site de Marige. Quelle artiste incroyable ! C'est vraiment intéressant et varié (que de cordes à son arc) avec ce souci du projet et de la prise en compte des autres... N'a-t-elle jamais pensé à illustrer des albums pour la jeunesse ? Tout cela me donne bien sûr envie de voir les œuvres. J'aime beaucoup ses sculptures et en explorant les peintures, son classement m'a fait sourire : espaces, voyages, chemins, ailleurs. Je confirme que tout cela est une belle aventure familiale !
(Quant à Meeteetse, l'anecdote est séduisante pour la chercheuse, effectivement une rencontre réalité/fiction parfaitement originale...)
Amitiés,
Florence

09-10-18
Cher Xavier-Laurent Petit,
La rentrée passée, je reprends contact afin de réamorcer mon travail universitaire : j'espère pouvoir finaliser cette année ce long et plaisant voyage dans vos textes et je me permets de vous envoyer la troisième partie (en cours) de ma recherche. Ainsi, dès la page 55, vous pourrez découvrir comment j'ai utilisé cette matière que vous m'avez si gentiment transmise...
(2/ L'œil géographique de l'écrivain)
Si vous avez le temps et le courage d'aller jusqu'au bout, vous lirez mon ébauche de plan pour la suite (et tout le chemin qu'il me reste à parcourir...). Afin d'aboutir et de conclure sur l'écrivain (c'est à dire vous), je souhaiterais connaître vos lectures d'adultes : les écrivains que

vous affectionnez, les genres de livres, les thèmes, tout ce qui a trait à vos géographies imaginaires aujourd'hui.
J'aimerais également que vous évoquiez pour moi vos liens avec Kenneth White et la géopoétique (et tant pis si vous avez lu ce que j'ai écrit sur lui). J'imagine que vous êtes très occupé, peut-être même en voyage, mais si vous pouviez poursuivre sur le questionnaire 4, j'en ferais mon miel, assurément ! N'hésitez pas alors à me demander davantage de précisions (le temps a passé) et rassurez-vous, je saurai être patiente, je ne veux en aucun cas perturber le rythme automnal que vous vous êtes choisi...
Amitiés,
Florence

15-10-18
Chère Florence,
Vous trouverez en pièce jointe un petit texte sur mes lectures actuelles.
Je n'ai pas encore pris le temps de me lancer dans votre troisième partie : c'est pour ce soir !
Je vous souhaite une bonne journée
Amitiés
Xavier

05-11--18
Cher Xavier,
J'avance j'avance... et vive ces vacances qui m'ont permis de me remettre en selle !
Je finalise la partie concernant "L'œil géographique de l'écrivain" par un paragraphe conséquent sur la maison d'édition : il me reste donc à vous demander deux "chapitres" comme vous les appelez...
L'angle d'attaque n°5 concerne par conséquent en priorité *L'école des loisirs* ! (et le n°6 - à suivre - s'attachera au métier d'écrivain pour la jeunesse)

<u>Plusieurs éditeurs et aujourd'hui une vraie fidélité à *L'école des loisirs*. Je souhaiterais si vous le voulez bien que vous m'expliquiez ce parcours et vos choix actuels, et tout ce qui vous lie à l'éditeur.</u>

- *Vous avez publié chez différents éditeurs : comment cela s'est-il passé à vos débuts ?*
- *Pourquoi vous êtes-vous dirigé vers L'école des loisirs ?* (J'imagine que, en tant qu'instituteur, vous connaissiez la ligne éditoriale, ça pourrait ressembler à une certaine consécration)
- *Il y a plusieurs générations d'auteurs phares dans le catalogue : vous considérez-vous aujourd'hui comme un pilier ? (*notamment quand on fait l'objet d'un volet de *Mon écrivain préféré*)
- *Quels sont les auteurs jeunesse de la maison (ou pas) que vous affectionnez/lisez ? Beaucoup d'écrivains disent que lors des manifestations, certaines rencontres/découvertes sont particulièrement intéressantes...*
- *Y a -t-il un roman pour adolescent que vous placez au-dessus des autres ?*
- *Vous intéressez-vous aux albums, livres illustrés ?* (sans doute...)
- *Vous reconnaissez-vous dans les valeurs affichées par le groupe ?*

- Il y a eu l'affaire Brisac qui a fait couler beaucoup d'encre : mais vous n'êtes pas obligé de commenter...
- J'ai cru lire que vous étiez directeur de la collection "Mille Bulles", une collection de bandes dessinées un peu différente puisqu'elle puise dans les catalogues d'autres éditeurs. En quoi consiste ce travail ? Quel intérêt y trouvez-vous ?
- Je suppose que vous lisez de la littérature pour la jeunesse : quels sont vos ouvrages ou auteurs cultes/préférés ?
- Le métier d'écrivain pour la jeunesse entraîne une certaine forme de nomadisme (salons, librairies, rencontres d'élèves...). Aimez-vous vous déplacer et rencontrer vos lecteurs ?
- Vos livres sont traduits (j'ai demandé et reçu quelques chiffres) : suivez-vous ces distributions à l'étranger ? Savez-vous comment le choix du pays (et de la langue) se fait ?
- De façon générale, avez-vous un droit de regard sur la couverture ? Comment se négocie le titre ? Vous a-t-on déjà demandé de revoir un aspect de votre texte ?
- À quel genre d'événements participez-vous à l'étranger ? Allez-vous rencontrer vos lecteurs francophones ? Et les autres ? Et quelle en est la part "obligatoire" ? (organisée par l'éditeur)

J'espère que toute ces questions vous trouveront en pleine forme, peut-être d'ailleurs en voyage, en "tournée" ou même en pleine création... Je ne veux en aucun cas perturber votre temps, je ne m'intéresse qu'à l'espace, vous le savez bien ! Merci encore pour cette confiance qui vous fait me répondre à chaque fois et pour les réponses toujours sincères que vous m'accordez...
Amicalement,
Florence

07-11--18
Chère Florence,
Vous trouverez mon petit texte sur les relations auteurs / éditeurs en pièce jointe.
Amitiés
Xavier

07-11-18
Cher Xavier,
Pour finir, et en attendant de nous rencontrer dans la vraie réalité de la vie, j'aimerais vous questionner sur votre métier d'écrivain pour la jeunesse : j'y vois volontiers des valeurs, une envie de transmettre… (une diversité et un certain nomadisme encore une fois)

- Comment vivez-vous votre métier d'écrivain pour la jeunesse ? Comment définiriez-vous ce métier ? Pourquoi ce choix finalement ? Est-ce en lien (une suite, un parcours) avec votre premier métier ?
- Qu'est-ce que vous défendez ? Qu'est-ce qui vous guide ?
- En quoi votre rapport au monde influence-t-il votre travail ?
- Comment constituer une œuvre qui se construise véritablement à partir du regard juvénile (et s'éloigner de son centre, à l'inverse de l'écrivain égocentrique) ?
- La fin d'un récit se doit-elle d'être heureuse ? (Je repense à l'affaire Brisac par exemple quand certains y ont vu un tournant dans le choix et l'exigence des romans)
- Quelle part de vous y a-t-il dans vos romans ? A-t-on la possibilité de parler de tout en s'inventant un jeu identitaire ?

- La littérature pour la jeunesse est assurément une littérature adressée : entre formatage et liberté, quelle place pour la création véritablement ?
- Comment choisissez-vous votre personnage focalisateur ? Fille ou garçon, comment se fait finalement le choix ? Est-ce important ?
- On parle beaucoup de textes résistants qui sollicitent l'enfant : jusqu'à quel point selon vous ?
- Vous n'enseignez plus, mais votre premier métier a-t-il un lien avec le choix d'un lectorat en formation ?
- Pensez-vous que vos romans sont des romans de formation ?
- Comment avoir une intention éducative sans être un donneur de leçons ? Quel garde-fou a-t-on pour éviter le piège ?
- Votre lectorat voyage incontestablement, alors êtes-vous un écrivain voyageur ? Un écrivain géographe ?
- Comment jetez-vous votre dévolu sur un sujet ? Par quoi commencez-vous ? (un personnage ? un espace ?)
- Comment savez-vous et quand pouvez-vous proposer un sujet à l'éditeur ? (ce qui sous-entend que vous mènerez votre tâche jusqu'au bout)
- Qui a le regard sur votre travail ? (Marige j'imagine volontiers, mais qui d'autre peut-être ?) Avec qui échangez-vous lors de la création/finalisation ?
- Un livre que l'on vous commanderait (genre "auteur en résidence") : qu'en pensez-vous ? (thème ou pays imposé ; il y a eu également ce recueil de nouvelles sur le thème du sport...)
- Un thème ou sujet parfois est "dans l'air du temps", on s'en saisit et on n'évite pas un certain phénomène de mode (c'est un peu comme le prénom que l'on donne à ses enfants quelquefois) : qu'en pensez-vous ? cela vous est-il arrivé ?
- Comment se renouveler et échapper à ce qui serait une "recette" ?
- Vous semblez garder le cap sur la géographie aujourd'hui dans vos romans. Avez-vous pensé à changer de genre : vous avez testé le policier, la science-fiction, la nouvelle... et le reste ? (théâtre, poésie, album...)

Et je ne sais pas si je me saisirai de la réponse mais : sur quoi écrivez-vous actuellement ?
Votre prochain roman se déroule-t-il en Australie ?????
Merci pour tout,
Florence
P.S. J'aime beaucoup les romans de Marie Chartres, très belle écriture...

09-11-18
Chère Florence,
Voici un petit texte en réponse à votre dernière avalanche de questions !
J'y joins le texte de présentation des “Histoires Naturelles”, la “série” que j'ai proposée à L'école des Loisirs, et dont le premier titre (façon de parler, puisque le titre, précisément, n'est pas encore arrêté !) paraîtra en avril 2019.
Amitiés
Xavier

14-11-18
Cher Xavier,
Merci mille fois encore pour vos réponses ; je poursuis ma rédaction sereinement et vous tiendrai au courant de l'avancée de tout ça... En vous lisant, je repense à mes propres souvenirs (et aux aventures de la famille Mahuzier par exemple, des livres que j'avais complètement oubliés !)
Il n'y aurait donc pas de hasard... Si vous allez au salon de Montreuil, faites-moi signe, je serai à Paris ce week-end là (J'aurais adoré vous faire la surprise mais vous n'êtes pas annoncé) ...
L'an passé, grâce au concert de Bernard Lavilliers à l'Olympia, j'étais dans le coin mais vous étiez en dédicace seulement le dimanche en fin d'après-midi, et je devais regagner Angers...
Cette année, je serai libre d'organiser mes déambulations littéraires dès le vendredi 30 après-midi (même si je reprends malgré tout le TGV le dimanche soir...).
Amitiés,
Florence

15-11-18
Bonsoir Florence,
Je ne suis pas un grand amateur de salon…
N'ayant pas "nouveauté(s)" cette année (ça arrive en avril : BD, roman, et album avec Alan Mets !), je suis dispensé de salon.
Si la météo est de mon côté, j'irai faire une balade dans le Jura, et je penserai sans aucun regret aux malheureux amateurs de livres et de lecture, coincés à Montreuil entre quatre murs de béton !
Mais ce n'est que partie remise, nos pas finiront bien par se croiser…
Amitiés
Xavier

08-07-19
Cher Xavier-Laurent Petit,
La grande aventure... touche à sa fin ! Je suis heureuse de vous annoncer que j'arrive au but : je finalise actuellement le dossier, écris l'introduction et la conclusion, aménage mes annexes et ma bibliographie... Bref, j'organise la soutenance et je vous assure que la thèse n'était qu'un exercice de préparation pour réussir la terrible épreuve des formalités administratives ! La soutenance est planifiée le 14 novembre prochain au Mans et j'ai évidemment prévu de vous garder un exemplaire de mon travail. Si vous le souhaitez, vous êtes le bienvenu bien sûr, ça ne devrait pas être beaucoup plus intimidant qu'un salon littéraire... Michel Collot en sera le président. En attendant, vous trouverez comme promis en pj la troisième et dernière partie... Encore un grand merci pour vos réponses et cette gentillesse qui m'a accompagnée tout au long de mon voyage universitaire. L'été s'annonce chaud, et une dernière fois studieux.
Amitiés,
Florence

23-07-19
Chère Florence,
Je viens à l'instant de réaliser que je n'avais pas répondu à votre dernier mail. J'en suis confus, et vous prie de bien vouloir me pardonner ce retard.
Je n'ai encore que parcouru la troisième partie de votre thèse mais, comme pour les précédentes, je suis à la fois admiratif et étonné de ce que je lis et du travail que vous avez mené autour de ces romans : j'ai par moment l'impression de les (re)découvrir, comme si je n'en étais pas l'auteur ! C'est une sensation très étrange que de se retrouver comme un "autre" !
Le foisonnement de vos références aiguise par ailleurs ma curiosité : j'ai encore beaucoup à lire et découvrir.
Une fois encore, mille mercis de tout ceci.

Je ne vous promets cependant pas d'être là le 14 novembre, me voilà embarqué dans une "aventure" que je n'aurais jamais pensé vivre : l'écriture d'un livret d'opéra pour l'orchestre et la maîtrise de Radio-France ! Qui plus est, sur le thème de la mer, ce qui me sort de mon univers nettement plus terrien que "merrien".
C'est très passionnant et tout à fait "chronophage". La période de novembre/décembre correspond au moment où je commencerai à travailler avec le compositeur… Bref, je verrai où j'en suis pour le jour J.
Je vous souhaite, en attendant, d'excellentes vacances (vous allez quand même en prendre un peu ? …)
Bien cordialement
Xavier

Annexe 4

Géographies d'enfance

Par Xavier-Laurent Petit

Votre mail m'amuse, m'intrigue et me déstabilise aussi, en ce qu'il m'oblige à fouler des terres où je m'aventure rarement : mon enfance.

Je n'en ai pas que de bons souvenirs, et évite généralement le sujet. Je m'aperçois d'ailleurs, à la lecture de votre questionnaire, que j'ai finalement raconté peu de choses de cette période à mes propres enfants !

Impossible cependant, de répondre aux questions que vous me posez sans poser le "décor" familial, marqué par deux événements qui sont liés.

D'abord, la mort de l'un de mes frères, à l'âge de cinq ans, et ensuite, les répercussions de cette disparition sur ma mère, qui, déjà assez fragile, est, à partir de ce moment, devenue une "grande" malade psychiatrique, tenue à d'interminables séjours en hôpital.

L'influence de tout ceci sur ma géographie d'enfance : une grande sédentarité.

La maladie de ma mère rendait tout déplacement difficile et hasardeux. Mieux valait s'en tenir à des lieux connus et rassurants. C'est ainsi que je n'ai jamais déménagé avant de quitter la maison de mon enfance et adolescence !

Mon enfance s'est donc toute entière déroulée entre la maison familiale, en banlieue parisienne, et la maison de ma grand-mère paternelle, en Charente.

J'y ajouterai un troisième lieu que je n'ai jamais habité, mais qui a beaucoup compté – et compte encore – dans l'imaginaire familial : la maison de ma grand-mère maternelle, vendue, je crois, l'année de ma naissance.

La maison familiale, d'abord : une grande maison, un peu déglinguée du temps de mon enfance. Par la suite mon père l'a peu à peu restaurée.

Et un grand jardin.

Le soir, la nuit, ou par temps de vent, cette maison pouvait devenir inquiétante. C'est du moins le souvenir que j'en garde : des craquements, le sifflement du vent sous les portes, ma chambre, légèrement à l'écart des autres, et le jardin plongé dans l'obscurité…

Dans cette maison, une pièce un peu à part, que j'ai rarement eu l'occasion de trouver ailleurs. Ma mère, brièvement professeur de philosophie, ancienne élève de Bachelard, et dernier rejeton d'une très bourgeoise famille de scientifiques, avait le culte des livres (tiens, tiens !).

Cette pièce leur était pour ainsi dire réservée. Dans une longue bibliothèque vitrée - et dans le plus grand désordre – se côtoyaient quantité de livres, de Simenon à Kant, en passant par Colette, Darwin, et de nombreux livres scientifiques du 19ème et début du 20ème (Edmond Perrier, le grand-père de ma mère, et donc mon arrière-grand-père maternel, a été directeur du Muséum d'histoire naturelle de Paris entre 1900 et 1919.)

Côté géographique, il y avait là un atlas, un atlas scolaire tout simple, édité par Bordas, je crois. Je crois bien avoir passé des heures à le feuilleter, à décalquer les cartes, à imaginer des trajets… Une géographie horizontale qui résonnait avec les romans de Jules Verne que je dévorais alors…

Le jardin…

Plutôt fouillis et pas très entretenu, c'était un vrai jardin, je veux dire un endroit où jouer, se cacher et traquer les petites bêtes. Au fond : deux gros marronniers. Je n'ai jamais réussi à grimper dans celui de droite, ses premières branches étaient inaccessibles. Celui de gauche a longtemps – au moins dans mon souvenir – été mon repaire. J'y emmenais de quoi goûter, de quoi lire, j'y rêvassais et étais capable de grimper assez haut pour avoir la sensation d'un véritable danger. Je me demande si ce n'est pas là que j'ai pour la première fois eu la sensation d'être "ailleurs", une sorte de voyage aérien…Il s'agirait là plutôt d'une géographie verticale.

Était-il réellement si haut, ce marronnier ? …Impossible de vérifier. La maison a été vendue au décès de mon père. Elle est aujourd'hui remplacée par un immeuble avec un "espace vert" tristement réglé. J'ai eu l'occasion d'y retourner voici un ou deux ans. Je n'ai reconnu que le mur du fond, inchangé. Mon marronnier, quant à lui, a disparu.

On retrouve cette maison et ce jardin dans *L'homme du jardin* – très peu géographique - où l'un et l'autre ont servi de (discret) modèle à la maison et au jardin de Mélie.

J'ai passé toutes mes vacances d'enfant dans la maison de ma grand-mère paternelle, en Charente, une maison que je ne peux mieux définir que comme celle de l'ennui. Quatre pièces en rez-de-chaussée entourée d'un jardin clos : à peu de choses près, mon univers de vacances se résumait à cela.

Veuve de guerre, ultra-religieuse, ayant élevé l'austérité à hauteur d'une maxime de vie, je crois aujourd'hui que ma grand-mère redoutait la "mauvaise influence" sur ses petits-enfants de tout ce qu'elle ne contrôlait pas, c'est à dire l'extérieur.

Par un curieux renversement des choses, la monotonie – c'est peu dire - de ces semaines charentaises a été, me semble-t-il, un moment infiniment propice à la rêverie, une sorte de "morne plaine" où l'imaginaire avait toute latitude pour se déployer. Une façon d'échapper aux limites contraintes du jardin. Ce qui aurait horrifié ma grand-mère !

Là-bas, peu de livres (hormis, bien entendu, les vies de saints et ceux à caractère religieux). En revanche, les étés chauds – et même parfois écrasants – de Charente étaient un lieu idéal pour l'observation des insectes, lézards, orvets et autres bestioles… Une passion que j'ai toujours !

Reste la troisième maison, celle de ma grand-mère maternelle, et dans laquelle je n'ai jamais mis les pieds. Grande baraque aux confins de la Sologne, perdue au milieu des bois, et dont le jardin était traversé par un ruisseau, la Houzée.

Mon frère et ma sœur aînés, d'une dizaine d'années plus âgés que moi, ont bien connu cette maison de Sologne et en parlent encore aujourd'hui avec une véritable émotion. Elle est restée pour eux synonyme d'une grande liberté, d'un contact fort avec la nature, et d'un lieu d'apprentissage dont ils gardent, aujourd'hui encore, la marque.

Pour ma part, je n'ai que le regret de ne l'avoir jamais connue… et la possibilité de rêvasser à tout ce que je n'ai pas fait là-bas en en regardant les photos !

Mais c'est indéniablement une maison qui compte sur le plan de l'imaginaire.

Étrangement, les uns et les autres n'avons jamais perdu de vue cette maison devant laquelle je suis passé à plusieurs reprises, avec même, voici une bonne vingtaine d'années, et alors qu'elle était à vendre, le projet plus ou moins farfelu de la racheter avec mon frère.

Quelqu'un nous a précédé : Maxime Le Forestier. Et j'aime assez qu'il en soit aujourd'hui le propriétaire !

Un mot sur Jane Duverne, cette grand-mère fantasque, grande-gueule, bonne vivante et créatrice de mode (autant dire l'exact opposée de la grand-mère paternelle) pour dire que c'est une femme dont je garde un souvenir très vif.

Atteinte de la maladie d'Alzheimer – ou d'une maladie neurodégénérative proche– elle s'est peu à peu "exilée" de la réalité, comme si elle s'effaçait du monde. J'ai tenté de raconter cet éloignement inéluctable dans *Miée*, un petit roman - très peu géographique, lui aussi - qui lui est dédié. (Quoique cette idée d'éloignement soit très spatiale.)

Réfugiée en Corrèze pendant la guerre, ses dessins de modes se sont retrouvés de façon assez mystérieuse aux Archives Départementales de la Corrèze. Une exposition lui a été consacrée, voici deux ans, à Tulle. J'ai été très touché de pouvoir y contribuer par des lettres et des photos… de sa maison de Sologne, bien sûr.

Annexe 5

Géographies imaginaires

Par Xavier-Laurent Petit

À la maison…

Une évidence : la littérature “jeunesse” n’avait pas, autour de mes dix ans, la richesse et la diversité qu’elle a aujourd’hui. Le choix, me semble-t-il était bien plus réduit et, au moins dans ma famille, les achats de livres neufs n’étaient pas si fréquents en dehors des périodes de cadeaux : Noël, et les anniversaires. Sans doute mes parents estimaient-ils – ils n’avaient pas complètement tort – que l’imposante masse de livres qui encombrait (?) la maison suffisait.

Une autre évidence : je n’ai pas débuté ma carrière de lecteur par Jules Verne, mais n’ai qu’un souvenir très flou de ce qui a précédé.

Au premier rang des auteurs qui ont compté, et comptent encore, se trouve donc le grand Jules, bien sûr ! L’auteur “géographique” par excellence (il a écrit une *Géographie illustrée de la France et ses colonies*, ainsi que d’une *Histoire générale des grands voyages et des grands voyageurs*) !

Enfant, ma mère avait reçu nombre de ses titres dans la collection Hetzel. C’est dans ces somptueux bouquins que j’ai découvert le capitaine Nemo, Michel Strogoff, Otto Lidenbrock et quelques autres !

Je ne me suis rendu compte de ma chance que bien plus tard … avant de m’apercevoir qu’il était quand même bien plus commode de les lire au format poche.

Au décès de mon père, frères et sœurs, nous nous sommes partagés les livres de la maison. Le tirage au sort ne m’a pas été favorable et mon frère est reparti avec les Hetzel sous le bras ! J’aurais pu lui en vouloir (à Jules) de cette trahison, mais je lui suis cependant resté fidèle et, bon an mal an, relis un ou deux de ses voyages extraordinaires.

Autre souvenir précis : la bibliothèque verte, alimentée entre autres par mon oncle Pierre qui était lecteur-correcteur chez Hachette. Au menu : *Le club des cinq*, La série des Langelot, Jack London (*Croc-Blanc*, *Contes des mers du sud*, *Le fils du loup*…), Stevenson (*L’île au Trésor*…), *Robinson Crusoe*…

Il s’agissait souvent d’édition abrégées, ce qui n’avait aucune importance, je ne m’en apercevais même pas. À bien y regarder, il y a là-dedans pas mal d’horizons, de voyages et de voyageurs !

Je devais être en CM2, lorsque mon copain Philippe m'a prêté les livres d'un autre Verne, avec un "s" final, celui-ci : Henri Vernes, l'auteur de la série Bob Morane. Je me suis plongé dans les aventures de Bob et de son ami Bill Ballantine avec d'autant plus de délice que mon père n'appréciait pas du tout cette série (trop d'armes, trop de fantastique et sans doute pas assez de morale : l'image de la vénéneuse Miss Ylang-Ylang pouvait être bien troublante !). Je devais donc ruser pour lire ces bouquins qui, eux aussi, m'emmenaient aux quatre coins du monde.

Adulte, j'ai tenté de relire quelques Bob Morane : le charme n'opère plus.

Côté BD, il y avait bien entendu Tintin : inutile d'insister sur ses rapports avec la géographie.

Côté documentaires, je me souviens…

- De Tout l'Univers. Une revue à laquelle je n'étais pas abonné mais que me prêtait un autre copain : Marc. Là encore, le titre (qui existe toujours) est assez explicite !

- Des encyclopédies Bordas, de grands livres à jaquette noire avec une photo en couverture. J'avais à la maison deux titres, bien trop compliqués pour moi à l'époque (et sans doute encore aujourd'hui) mais dont les photos me captivaient : l'un consacré à l'astronomie, et l'autre aux animaux du monde (avec un hippopotame en couverture).

- Également de petits livre sur "Les insectes", "Les petits animaux des bois et des champs", ou "Les fleurs d'Europe" chez Fernand Nathan. Sur chaque planche, des dessins d'animaux ou de plantes avec leur nom – en français et en latin – en bas de page. J'ai conservé intact ce goût d'observer les "petites bêtes" et les plantes au cours de mes déplacements, qu'il s'agisse de voyage plus ou moins lointains, ou de balades parisiennes. Également intact, le plaisir qu'il y a à nommer précisément la nature en utilisant ces noms scientifiques qui "sonnent" comme un appel à en savoir plus.

- Et puis il y avait "mon Atlas" (Bordas, me semble-t-il). J'y décalquais des cartes et me "promenais" ainsi de lieux en lieux.

Certains noms de lieux me faisaient rêver, bien sûr, mais j'avoue ne plus savoir s'il s'agit là de réels souvenirs d'enfance ou d'une reconstitution d'adulte. Qu'importe ! Les plus beaux souvenirs sont ceux que l'on s'invente, c'est bien connu. Parmi ces noms, Samarcande, Nijni-Novgorod (déjà cité, je crois en fait qu'il se trouve dans Michel Strogoff), le détroit de Torres (dans 20 000 Lieues sous les mers), l'île de Pâques, Thulé, ou le Klondike…

Quant aux musées, expos, films… J'ai très peu de souvenirs de tout cela. Je crois que l'état de santé de ma mère compliquait énormément ce genre de sorties.

Un seul musée fait exception : le Muséum d'Histoire Naturelle !

Tout à fait par hasard, un bus pouvait me mener directement (moyennant un peu de marche quand même) de chez moi à la gare d'Austerlitz, juste en face, donc, du Muséum. J'ai le souvenir – vrai ou faux ? – qu'assez tôt, mes parents m'ont laissé y aller seul. Une allée portait (et porte encore) le nom de mon arrière-grand-père, j'en étais extrêmement fier, tout en étant ulcéré que moi, arrière-petit fils d'Edmond Perrier, sois obligé de payer mon billet d'entrée pour aller voir le squelette du dinosaure.

Aujourd'hui, j'y emmène mes petits-enfants… avec un plaisir de gamin intact. Loin d'être sinistre, cette fameuse galerie des squelettes est au contraire une extraordinaire invitation à un voyage dans le temps et à la compréhension du monde. Les enfants adorent !

<u>Et à l'école…</u>

Comme je l'ai précisé dans mes réponses sur les lieux d'enfance, la famille, du côté de mon père, était très pratiquante, tendance "on ne rigole pas avec la religion". Rien d'étonnant à ce que je me sois retrouvé dans des écoles privées catholiques.

Une bonne part de ma scolarité primaire s'est donc déroulée dans une école "jésuite" absolument extraordinaire : l'école Saint Georges, à Meudon. Pourquoi était-elle tenue par des jésuites en grande partie d'origine russe ? Mystère !

Mais de fait, ce lieu proposait tout à la fois une école, une bibliothèque et un centre culturel russe, où l'on venait d'un peu partout pour apprendre la langue (pour les "grands") autant que la balalaïka ou la peinture d'icônes. Un grand vent slave y soufflait, tout droit venu de Moscou, Vladivostok ou Nijni –Novgorod ! Dépaysant !

L'école elle-même était constituée de trois maisons de bois "façon isba", installées dans un grand parc et dont chacune abritait une classe (CE2, CM1 & CM2). Dans mon souvenir (mais il est possible qu'il s'agisse d'un souvenir "bricolé") ces maisonnettes étaient, en hiver, chauffées avec un poêle à bois qu'il fallait alimenter au fil de la journée.

Aucun souvenir de ce qui a bien pu se passer en CM1 & 2.

En revanche, je voue un culte tout particulier à ma maîtresse de CE2 : madame Delalune (ou bien “de Lalune”, voire même“de La Lune” ???… Quoi qu’il en soit, c’est un joli nom.)

Chaque soir, un quart d’heure avant la sortie, elle nous faisait ranger nos affaires. Nous étions prêts à partir, et elle nous lisait un passage du *Merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède* ! Un moment de pur bonheur et de dépaysement, tout entier voué au voyage et agrémenté de noms parfaitement imprononçables (Madame Delalune – j’opte pour l’orthographe du tiers-état - s’entraînait-elle chez elle à les prononcer correctement ?).

Incontestablement, elle a été une institutrice géographique.

L’école n’existe plus, mais je crois bien que le centre culturel russe de Meudon, après avoir été à deux doigts de la fermeture voici quelques années, continue de proposer des activités linguistiques et artistiques slaves.

Hormis les allers et retours Région parisienne - Charente, et toujours pour les mêmes raisons, les “vrais” voyages n’ont pas fait partie de mes paysages d’enfance. Le tout premier doit être un séjour linguistique en Autriche alors que j’étais en classe de seconde.

De la même façon, peu “d’étrangers” franchissaient la porte de la maison en dehors d’un tout petit cercle d’amis de mes parents. Au nombre des desquels quelqu’un qui a compté et à qui je dois certainement beaucoup : mon oncle Pierre (déjà évoqué plus haut).

Pour être clair, il ne s’agissait absolument pas d’un “oncle”, mais d’un ami, si proche de la famille qu’il en avait hérité du titre (honorifique ?).

Grand lecteur, passionné de théâtre, grand amoureux des langues (outre le latin et le grec, il pratiquait l’allemand, le russe, l’anglais, l’italien et l’espagnol !), il travaillait donc comme lecteur-correcteur chez Hachette et me fournissait en livres divers.

Il partait seul chaque été à la découverte de tel ou tel coin d’Europe (il ne me semble pas qu’il soit allé beaucoup plus loin, hormis peut-être quelques virées en Afrique du nord…), et m’envoyait des cartes postales de Thessalonique, Catane, Edimbourg ou ailleurs…

Annexe 6

Les voyages

Par Xavier-Laurent Petit

Dijon / Brion

Maison, ou plutôt, maisons.

Ma compagne, Marige, et moi partageons notre vie entre deux lieux : Dijon, et un petit village du nord de la Côte d'Or, Brion. Côté ville, et côté campagne, ou, plus exactement côté forêt.

Nous avons longtemps habité Paris ou la région parisienne avant de nous décider pour la Bourgogne lorsque nos enfants ont commencé à voler de leurs propres ailes.

Marige y avait (et y a toujours) des attaches familiales fortes. La région - d'adoption - me plait, même si j'ai tendance à pousser un peu plus à l'est, du côté du Jura, par exemple, dans un environnement plus montagnard (même s'il ne s'agit que de petites altitudes), ce qui se fera peut-être un jour…

Brion, d'abord.

Voici une petite vingtaine d'années, Marige a racheté à ses frères et sœurs l'ancienne ferme de ses parents que nous avons peu à peu restaurée et transformée. Il y a maintenant deux maisons d'habitation côte à côte (de quoi recevoir enfants et amis) et un grand atelier dans lequel Marige - qui est plasticienne - travaille. Bien avant qu'elle ne rachète la maison, nous venions à Brion pour nous "ressourcer", parisiens que nous étions.

Marige y a passé son enfance, tout autant que sa mère ou sa grand-mère-parents, et ce village constitue maintenant une sorte de "point fixe" pour nos enfants voyageurs. Ils y ont leurs racines et leurs souvenirs d'enfance.

"Enfants voyageurs"… Il n'y a pas si longtemps, nos quatre enfants vivaient sur quatre continents différents ! Ils sont actuellement – mais pour combien de temps ?-tous en France et depuis son retour d'Amazonie, voici deux mois, notre troisième fils, Matthis, habite Brion.

Autour de cette maison de Brion, un jardin un peu cultivé, et un peu libre de faire ce qu'il veut, les chélidoines et autres "mauvaises" (?) herbes cohabitent avec les plants de tomate et les salades. Une bonne part du jardin n'est d'ailleurs fauchée qu'une ou deux fois par an, histoire d'accueillir les insectes et autres petites bêtes – hérissons et écureuils - qui auraient l'envie de s'y installer au calme. Sans parler des plantes…

À une centaine de mètres de là commence le grand massif forestier du Châtillonnais qui, avec ses 10 000 hectares sera prochainement le petit dernier des parcs nationaux français. Pour l'instant, la situation est plutôt tendue entre les partisans du parc, et ses opposants,

essentiellement les agriculteurs céréaliers qui bordent la zone forestière. Inutile de préciser de quel côté Marige et moi penchons !

Le problème de Brion, c'est d'être au bout du monde, dans l'une des zones les moins densément peuplées de France.

Le premier cinéma, ou le plus proche libraire sont à 40 km (soit 80 A/R), la première salle de concert (quelle que soit la musique) est à une centaine de kilomètres (donc 200 A/R), pareil pour le théâtre. D'où l'idée de se partager entre ville et campagne, un projet essentiellement porté par Marige.

Dijon / Brion : deux lieux exactement inverses. Le centre-ville de Dijon est extrêmement minéral et notre maison est une "maison de ville", donc sans jardin, mais avec copains, sorties, théâtres, ciné, concert et apéro entre amis !

Quelques points communs cependant entre ces deux maisons, anciennes toutes les deux : le bois, la pierre, les sculptures et tableaux de Marige, les livres… et l'espace.

Balades& plus…

Marige et moi nous baladons, randonnons, ou "trekkons" ensemble depuis que l'on s'est rencontrés.

Nos premières vacances, voici pas mal de temps nous ont menés sur le chemin de Stevenson, dans les Cévennes : une vingtaine de jours pour relier La Bastide Puylaurent à Montpellier, en suivant le chemin que Robert Stevenson avait lui-même emprunté un siècle plus tôt en compagnie de son ânesse, Modestine !

La géographie à l'allure du pas. Vallée après vallée. La marche donne le temps de regarder, d'écouter, d'observer, et de rencontrer.

Depuis, nous marchons. Il est rare qu'une semaine se passe sans que nous ne fassions au moins une grande balade de plusieurs heures. Qu'il s'agisse de Brion ou de Dijon, nous n'avons que l'embarras du choix sur les itinéraires : plus "civilisés" du côté de Dijon avec des randonnées à travers le vignoble et la côte, plus "sauvages" à Brion, lorsqu'on s'enfonce dans cette "vraie" forêt du Châtillonnais, digne du petit Chaperon Rouge. Il y a d'ailleurs eu plusieurs observations récentes de loups dans les parages. Chic ! (Mon voisin agriculteur m'étranglerait pour ce "chic !")

Et puis des virées fréquentes dans le Jura, la Chartreuse, le Vercors…

Au final, où que nous allions, le voyage se fait en grande partie à pied (je ne parle pas, bien sûr, du déplacement d'un pays à l'autre), ou est entrecoupé de longues randonnées.

Une énumération serait sans doute ennuyeuse, mais… avec ou sans Marige, voici un petit florilège de destinations…

Le plus nordique : le *Scoresby Sund*, le plus grand fjord du monde, en partie non cartographié lorsque Raphaël, l'un de nos fils, et moi y sommes allés en bateau. Marige n'était pas du voyage. Nous sommes restés quelques jours dans le village d'*Ittoqqortoormiit,* le plus septentrional de la côte est du Groenland, à environ 800 km au nord du Cercle polaire. Au-delà, rien ! Ou plus exactement, rien d'humain. La roche, la glace, et quelques ours ! Avec Marige, nous sommes repartis une fois encore au Groenland, mais cette fois, plus au sud.

Le plus au sud : la Tasmanie. Marige et moi y avons rejoint pendant plus d'un mois notre fils Raphaël – encore lui - qui travaillait là-bas. Nous sommes ensuite passés en Australie, un pays que nous avons adoré.

Le plus à l'ouest : le Canada, en solo et en février.

Le plus forestier : l'Amazonie, avec Marige et notre fille, Manon alors qu'un autre de nos fils, Matthis y travaillait (en Guyane) en tant que biologiste. Il nous a mené à la découverte de la forêt. Mon appareil photo est mort là-bas, noyé par les pluies. Mais j'avais eu la bonne idée d'emporter un enregistreur : restent de ce voyage, des sons : oiseaux, insectes, orages, pluies… Itawapa est né là-bas.

Le plus haut : le Népal sans Marige, mais avec un ami guide haute montagne. Une longue marche dans la vallée du *Langtang*, suivie d'un "petit" sommet, le *Naya Kanga*, à 5 800m et quelques. La traditionnelle photo du sommet est ridicule : nous levons des bras de vainqueurs alors que nous sommes environnés de gigantesques sommets qui dépassent tous 7000, voire 8000 mètres !

Le plus inconscient : un trek au Yémen, sur les hauts plateaux qui environnent Sanaa. Nous sommes au printemps 2001, chaque nuit, on entend des rafales d'armes : notre guide local nous assure qu'il s'agit de mariages ! Nous échappons également à quelques caillassages en arrivant dans certains villages… Il faut alors expliquer que nous ne sommes pas des Américains ! Quelques mois plus tôt, un navire américain avait été victime d'un attentat dans le port d'Aden. Quelques mois plus tard, c'est l'attentat terroriste contre les *Twin Towers* : nous apprendrons alors que le Yémen était une des bases d'Al Qaïda, un nom que nous n'avions jamais entendu auparavant !

Le plus familial : un long voyage en Indonésie en 2001 avec nos quatre enfants (9, 12, 15 et 18 ans à l'époque). La traversée (à pied) d'une partie de forêt primaire a certainement été déterminante dans les choix d'étude et professionnels que Matthis a fait par la suite. Il s'est spécialisé en biologie tropicale, et tout particulièrement dans l'étude des grands fauves amazoniens : jaguars, pumas, et autres ocelots ! J'y ai trouvé le cadre du roman que j'écris en ce moment… 17 ans plus tard.

Le plus regretté : l'Inde où nous n'avons pas pu aller alors que notre fille Manon était à Chennai pour un échange de fac durant 6 mois.

Presque une habitude : Venise. Nous y sommes allés à sept ou huit reprises, parfois avec nos enfants, parfois à deux, mais toujours avec un émerveillement intact devant cette inextricable tissage d'eau et de terre. Oui, bien sûr, il y a l'afflux des touristes (dont nous faisons partie !) mais il reste tellement de lieux, de *rio*, de *campo*, de *campiello*, de *fundamenta* en retrait, cachés, discrets, voire secrets, où il fait bon prendre le soleil avec un bouquin !

Deux absents inexplicables : la Grande-Bretagne ! Marige y est allée, mais je n'y ai jamais mis les pieds ! Pourquoi cela ? Aucune idée !

Et les États-Unis ! Oui, je sais j'ai bien quelques bouquins qui semblent bien se passer là-bas, et pourtant, je n'y suis jamais allé. Mon Amérique à moi est dans les romans et les livres des Jim Harrison, Rick Bass, Katheleen Dean Moore, Russel Banks, Louise Erdrich, Annie Dillard et quelques autres…

Tout ce qu'il reste…

L'Afrique noire, l'Asie du sud-est, l'Argentine… Il nous faudrait aussi retourner en Australie, au Groenland… Suivre l'une ou l'autre des routes de la soie, voir à quoi ressemble l'île de Pâques, et *Nantucket*, sans compter que nous n'avons mis qu'un doigt de pied au Sahara et que les grands déserts du *Kalahari* ou du *Taklamakan* sont bien attirants… Nous aimerions retourner en Grèce, au Maroc, en Autriche, en Italie…

En Turquie aussi, mais pour l'instant, hors de question de mettre les pieds dans le pays d'Erdogan, idem pour la Russie et quelques autres coins du monde infréquentables.

Partir & revenir

J'aime voyager, mais je n'aime pas les voyages. Je m'explique : me retrouver ailleurs est un vrai bonheur. Y aller est un sale moment à passer.

Je ne supporte pas, les ambiances d'aéroports, cette impression d'être filtré, fliqué, passeporisé, ce grouillement de voyageurs, ces formalités…Je voyage en train toutes les fois que c'est possible.

À vrai dire, j'adorerais retrouver le rythme des voyages "d'autrefois", lorsqu'il fallait quelques mois de bateau pour rejoindre l'Australie. Le voyage commençait alors dès la porte de la maison fermée.

J'aimerais essayer un jour le voyage en cargo.

→ Que mettre dans ses bagages ?

Le minimum ! Mais il est plus facile de partir léger pour la Guyane que pour la Laponie en février. J'ai une petite expérience des deux.

Pas facile aussi de choisir les livres à emporter. Si le voyage est un peu long, ça peut même virer au casse-tête : les livres pèsent lourd ! La liseuse m'a sauvé lorsque nous sommes partis en Tasmanie / Australie. J'ai été surpris de m'y adapter aussi facilement, et ça a donné lieu à de curieuses "rencontres" puisque j'ai –par exemple- lu Les travailleurs de la mer en campant au cœur des *Cradle Mountains* !

Indispensables : de quoi écrire, un carnet de voyage et un appareil photo.

→ Que rapporter des voyages ?

- D'abord un carnet de voyage. Je m'oblige, même au bout d'une exténuante journée de marche à noter ce que nous avons fait, les lieux par lesquels nous sommes passés, les rencontres, les surprises, les galères… Sans cela, il ne reste qu'un méli-mélo confus de souvenirs incertains.

- Des photos. Par pudeur, je renâcle toujours à photographier les gens : je ne visite pas un zoo ! Alors restent les paysages, les lieux, les villes, les forêts… et bien sûr, les plantes et les petites bêtes !

- Des "eutrapélies".

Un vieux mot de philo que j'adore. Il pourrait se traduire par "de petits riens qui font plaisir" : un caillou, un coquillage, une branche…

J'ai rapporté des pierres du Groenland, et des vertèbres (de narval semble-t-il, je suis donc en infraction avec la loi groenlandaise) blanchies par la mer et découverts sur une plage. (Oui, il y a des plages… pas très baignables au Groenland). J'ai rapporté des graines de Guyane, des écorces d'Australie…

- Des "choses" qui se mangent. Rien de plus dépaysant que goûter d'autres aliments que ceux de notre quotidien. Au retour des voyages, nos sacs sont pleins de "choses" qui se mangent, étranges, goûteuses ou infectes. C'est une affaire de goûts.

Voyager sur place

Et puis il y a les atlas. Sans être un collectionneur acharné, j'en ai accumulé quelques-uns, au fil des années, ainsi que des livres de géographie.

Quoi de plus émouvant que de tomber sur un atlas du début du 19ème, avec des zones blanches, des flous cartographiques, des manques : le centre de l'Afrique était encore *terra incognita*, pour ne rien dire de l'Antarctique, ou du nord du Groenland…

Ces mêmes atlas racontent aussi l'histoire : sur l'un, Empire de Russie, mais sur l'autre Union des Républiques Socialistes Soviétiques. Sur l'un, Afrique Occidentale Française, mais sur l'autre, Sénégal, Mauritanie… et sur un troisième : Royaume du Dahomey. La géographie est une histoire.

Et la suite ?

La suite ? …

Qu'avons mous transmis ?

Incontestablement, nos enfants sont voyageurs. Plus que nous et mieux que nous. Bilingues, tous (alors que je ne baragouine très médiocrement que l'allemand et l'anglais). Trilingues, même, pour l'un ou l'autre. Ayant tous vécu plus ou moins longuement "ailleurs" : Océanie (un voyage régulier pour Aurélien, notre aîné), Australie, Tasmanie, Inde, Allemagne, République Centre-Africaine, Namibie, Guyane, États-Unis…

Quelle part avons-nous, Marige et moi, dans tout cela ? Sans doute – et très simplement- de toujours avoir poussé nos enfants à partir, en sachant qu'ils ne nous quittaient pas, mais prenaient leur envol.

Quant à nous, où aller ? Tant de pays et de gens restent à voir… Y compris au plus proche. Dernière découverte en date, à une centaine de km de Dijon : Syam. Pas le royaume, non ! Dans le Jura. Magnifique. Tout autant que pourraient l'être les îles Kerguelen, les monastères du Mont Athos, une balade dans le cirque de Mafate ou la découverte d'un bon bouquin…

La prochaine destination ? Peut-être la Réunion, ou bien les Cinque Terra, à moins que ce ne soit le Vietnam ou l'Engadine, un mot qui, à lui seul, fait rêver…

Annexe 7

Lectures

Par Xavier-Laurent Petit

Dernières lectures

Côté roman américain : *Dans la forêt*, de Jean Hegland (Gallmeister). Un coup de cœur que nous avons été nombreux à partager.

Côté roman japonais : *La maison Arc-en-ciel*, d'Ito Ogawa (Ph . Picquier)

Côté essai : *Mémoires de naturalistes*, d'Éric Buffetaux (Le cavalier bleu)

Côté revue : la dernière livraison d'*America*

Côté BD : *Le sang des cerises*, de François Bourgeon (Delcourt)… terminé hier après-midi !

En cours : *Les rêveurs du désert*, de Barbara Glowcsewski (Babel), un bouquin d'ethnologie.

Évolutions

Je m'aperçois lire nettement moins de romans qu'auparavant. En revanche je lis de plus en plus d'essais, de récits, de philo, de livres scientifiques (dont je ne comprends qu'une page sur deux dans le meilleur des cas. C'est toujours ça de pris !) et de livres inclassables, à la croisée des chemins littéraires, philosophiques et scientifiques.

Dans la catégorie "inclassables", le meilleur exemple est sans doute l'œuvre d'Annie Dillard que j'ai intégralement relue (et pour certains titres, lus) - au moins pour ce qui a été traduit - depuis le début de l'été.

Son… son quoi ? Essai ? Recueil de nouvelles ? Récits ? Bref, son livre *En vivant en écrivant* (*The Writing Life*) m'accompagne depuis déjà longtemps, ainsi que son extraordinaire

Pèlerinage à Tinker Creek (Pilgrim at Tinker Creek). Il est un parfait exemple de ces lectures "à la croisée des chemins" que j'évoquais plus haut : tout à la fois réflexions, récits philosophiques, souvenirs d'enfance, observations naturalistes… Il ne m'a pas quitté depuis cet été et me suit pas à pas, au fond de mon sac, toujours "prêt à lire". D'elle, j'ai également découvert *Apprendre à parler à une pierre* (*Teaching a stone to talk*), que je n'avais encore jamais lu.

Il y a dans les textes d'Annie Dillard une attention à la nature, aux paysages, aux lieux, aux climats, à la lumière, etc. dans laquelle je me retrouve pleinement.

J'aimerais également découvrir ses poèmes. Rude tâche : à ma connaissance, ils n'ont jamais été traduits, et mon médiocre niveau d'anglais transforme leur lecture en travaux du bagne ! … Ce qui est dommage pour de la poésie !

Autre évolution de ces dernières années – géographique, celle-là - je lis moins d'auteur(e)s américains qu'auparavant, au profit d'auteur(e)s australiens et japonais.

Côté Australie, il est certain que le voyage que Marige et moi avons fait là-bas pour y rejoindre notre fils Raphaël y a été pour beaucoup.

À l'exception de Tim Winton, je ne connaissais quasiment aucun auteur australien. Avant notre départ, j'ai donc fouillé… et déniché pas mal de (beau) monde.

La plupart sont totalement méconnus de ce côté-ci du monde.

Il y a pourtant là une mine à explorer, et quelques-uns d'entre eux sont devenus pour moi des références en matière d'écriture, et plus encore "d'ambiance". Pour ne citer que quelques noms :

- Anson Cameron, *Les rosiers du silence* - Actes Sud

- John Bryson, *Les chiens du désert rouge*- Actes Sud (encore un bouquin inclassable, tout à la fois roman, récit et reportage)

- Julia Leigh, *Le chasseur* - Actes Sud

- Plus connue, Karen Viggers : *Le murmure du vent*, *La mémoire des embruns…*

Point commun à ces auteur(e)s, l'importance des paysages australiens, et la sensation écrasante de solitude et souvent d'hostilité qui s'en dégage. Ils savent planter le décor des grands espaces sur (et dans) lesquels ils écrivent et instaurer un "climat" narratif en résonnance avec les lieux. Le désert que décrit Cameron est plus torride et inhospitalier que n'importe quel "vrai" désert, les forêts tasmaniennes de Julia Leigh sont absolument terrifiantes… Personne n'oserait y mettre les pieds. Ici, l'humain n'est qu'un minuscule morceau de nature, et certainement pas le plus important !

Dans cette lignée australienne, je suis en train de découvrir les récits ethnographiques de Barbara Glowczewski (française en dépit de son nom polonais) et suis plongé, à l'instant où j'écris dans le récit de ses premiers contacts avec les aborigènes, au tournant des années 80 : *Les rêveurs du désert*… Un magnifique titre dont je suis un peu jaloux.

Côté Japon… J'avais déjà lu quelques "grands" écrivains japonais (Kawabata, Tanizaki, Inoué…), mais la découverte est venue ces dernières années de deux auteures qui, curieusement, portent le même nom : Ogawa. Yoko pour l'une (assez connue) et Ito pour l'autre.

Point commun à ces deux femmes : une écriture minutieuse, attentive aux détails et aux êtres. Les petits riens du quotidien s'accumulent, souvent par hasard, et prennent soudain une dimension universelle (pour récupérer une expression tout à fait banale, mais je ne trouve pas mieux !). Une autre façon de dire serait que le lecteur se sent immédiatement embarqué dans ces récits, très simples chez Ito, plus complexes et parfois à la limite du fantastique chez Yoko. Ce pourrait être nous. Pour autant, il ne s'agit pas de romans platement psychologiques, l'une et l'autre savent entraîner leurs lecteurs là où aucun ne pensait se retrouver. C'est sans doute ce côté inattendu qui m'attire dans leur travail ! Une sorte d'exploration de l'inconnu – et de l'imprévu - du quotidien.

Yoko Ogawa est publiée chez Actes Sud, Ito Ogawa, quant à elle est chez Philippe Picquier. Je ne connaissais pas très bien cet éditeur spécialisé dans les littératures asiatiques, depuis, j'ai fouillé le catalogue… et y ai découvert de vraies merveilles.

Quart d'heure publicitaire : le tout dernier roman d'Ito Ogawa vient juste de sortir, *La papeterie Tsubaki*.

Un mot des revues

Je m'aperçois en lire pas mal, et suis abonné à trois d'entre elles :

- *Espèces*, qui est une revue "naturaliste".

- *Philosophie magazine*

- *La revue dessinée* qui, comme l'indique son nom propose une version BD de l'actualité.

Je peux y ajouter *America* une revue trimestrielle qui dresse un portrait de l'Amérique de Trump. À vrai dire, il s'agirait plus d'un portrait de l'Amérique anti-Trump ! America est donc une revue dont la fin est – on l'espère – programmée. Quand le "n°45" (c'est comme cela, je crois, que Paul Auster appelle Trump, 45ème président des E.U.) passera la main à son successeur ou à sa successeuse, la revue arrêtera sa publication… Même si j'ai un peu de mal à y croire !

Et Kenneth White ?

Quant à Kenneth White, je dois vous faire un aveu : je connais extrêmement mal son travail, en dépit d'un hasard dont je n'ai pas su profiter jusqu'à présent : je suis ami avec Olivier Delbard (nous sommes presque voisins) dont vous connaissez peut-être le travail.

Il a, entre autres choses, publié à L'Harmattan *Les lieux de Kenneth White*… Et sa thèse portait sur une comparaison entre l'approche américaine du paysage dans l'œuvre de Gary Snyders, et l'approche européenne de Kenneth White.

Compte tenu de votre travail et de mon amitié avec Olivier, je n'ai donc aucune excuse. Mais il n'est pas trop tard !

Annexe 8

Le métier d'écrivain

Par Xavier-Laurent Petit

Pourquoi ce choix d'écrire pour la jeunesse ?

Plus je vieillis, moins j'ai l'impression qu'il s'agisse d'un choix. Dans l'une des toutes premières réponses que je vous ai adressée (et que je ne retrouve pas) je crois vous avoir parlé de la maladie de ma mère. Maladie psychiatrique lourde, invalidante, et difficilement supportable au quotidien pour elle comme pour ses proches. À l'époque, les livres ont été ma planche de salut, leur pouvoir d'évasion était une issue de secours pour le gamin, puis l'ado que j'ai été. Merci à Jules Verne, Jack London, Hergé et quelques autres. Je leur dois d'être l'adulte d'aujourd'hui, finalement pas trop frapadingue.

J'ai l'impression nette qu'écrire aujourd'hui pour la jeunesse s'inscrit dans la continuité de mes lectures d'alors. Ce n'est pas un choix, c'est le prolongement adulte de l'ado que j'ai été. Et presque le remboursement d'une dette. Je devais bien cela aux livres. Qu'aurais-je pu faire d'autre ? … D'autant que, par nature, je suis un "touche-à-tout". De l'anthropologie à la musique, en passant par les maths, la cuisine, l'astronomie ou les voyages, dix mille choses m'intéressent. Il me fallait donc un métier de dilettante. Instit, c'était un bon début, mais auteur, c'est encore mieux !

S'agit-il de romans de "formation" ?

Je n'en ai aucune idée.

Il m'arrive parfois de rencontrer ou de recevoir des mails de jeunes, qui me disent qu'ils "n'aimaient pas lire" jusqu'à ce que le hasard, un enseignant ou un bibliothécaire leur mette entre les mains l'un ou l'autre de mes bouquins (et qu'ils ne puissent échapper à sa lecture !) "Et là, j'ai pleuré, monsieur, tellement ça m'a touché(e)."

Les mêmes retours viennent parfois de documentalistes, bibliothécaires : untel ou unetelle qui ne lisait pas s'est soudain "décoincé(e)" à la lecture de tel ou tel de mes titres.

J'imagine bien ne pas être le seul dans ce cas, heureusement !

Cependant, ces quelques témoignages suffisent à justifier les arbres qui ont été abattus pour fournir le papier de mes bouquins. J'aime l'idée que, au moins pour ces lecteurs-là, mes romans ont été l'occasion d'entrouvrir une porte sur un univers dont ils ne soupçonnaient pas l'existence : la lecture.

Quant à savoir ce que je défends en écrivant, la réponse est tout aussi floue. Je n'écris, ni pour soutenir une opinion, ni pour proposer une "morale". En définitive, mon seul objectif, c'est de raconter une "bonne" histoire. Une histoire capable de happer "mon" lecteur de la première à la dernière phrase. Capable, aussi, de l'emmener ailleurs, et parfois jusqu'au bout du monde sans qu'il ne lève les fesses de son fauteuil. Par la seule force de l'association de nos imaginaires de lecteurs et d'auteur.

Si je réussis cela, alors je fais sans doute assez bien mon boulot.

Bien sûr, j'écris avec ce que je crois, ce que je pense, ce qui me passionne, m'émeut ou me révolte, mais le récit prime. Libre ensuite au lecteur de réfléchir sur ce qu'il aura lu, mais ça, c'est son travail. Pas le mien.

Littérature jeunesse

Le débat de savoir si la littérature jeunesse est ou non formatée ne m'intéresse pas. Il renvoie à cette passion très française de la petite case dans laquelle on rentre, ou pas.

Pour simplifier à l'extrême, il n'y a que deux littératures, la bonne et la mauvaise. Mais le mot même de "littérature" est trop pompeux. Il n'y a que deux types de romans : les bons et les mauvais. Les bons s'écrivent avec les passions, le passé, les désirs, les émotions… Les mauvais sont des produits formatés en fonction de tel ou tel lectorat supposé. Les uns nouent, dénouent, et renouent les liens assez mystérieux qui s'établissent entre le réel, l'imaginaire, les personnages, les lecteurs et les auteurs ; les autres sont gris, monotones et préfabriqués.

Comme un "bon" roman adulte, un "bon" roman jeunesse emmène ses lecteurs là où ils ne s'y attendaient pas, crée une empathie forte avec ses personnages, et laisse à la dernière page le lecteur sensiblement autre qu'il n'était à la première.

À partir de là, on peut toujours tenter de définir des codes : les "bons" romans finiront toujours par les bousculer.

Faut-il un "happy-end" ? Non, à l'évidence. Pour autant faut-il noircir le trait ? Non plus (il y a eu, voici quelques années, une mode "noire" du roman ado, parfaitement insupportable :

maman est junkie, papa est séropositif, et je pense très fort à me suicider quelque part dans un squat de banlieue pluvieuse, à deux pas de mon collège pourri. Ça fait un bon roman, ça ? …)

De mon avis, un roman ado, jeunesse ou adulte doit refléter la part étrange et inattendue de l'existence, toujours sur le fil entre humour et sérieux, bonheur et malheur, amour et désamour, etc. On ne sait jamais de quel côté ça va tomber. C'est dans cette alchimie d'équilibriste que se construit l'histoire et qu'elle touche au cœur de son lecteur.

Que dire ? Que taire ? Jusqu'où aller ?

Je me suis souvent posé ces questions en écrivant *Fils de guerre*. J'avais en réserve quelques scènes plutôt violentes, et sans doute dérangeantes (entre autres, une tentative de viol sur Jozef, lorsqu'il est enrôlé de force et se retrouve dans un camp militaire). Ces séquences n'avaient rien d'artificielles, et correspondaient au climat très dur du roman. Je les ai finalement laissées de côté. Comment aurait réagi Geneviève Brisac à leur lecture ? Je l'ignore. Une certitude : à aucun moment je n'ai eu l'impression de faire de l'autocensure. J'ai bien plutôt eu l'impression de respecter mes lecteurs. L'histoire était en elle-même assez violente, mon travail était alors de trouver les mots sur lesquels les lecteurs pourraient – ou non – poser des images qu'ils avaient vues – ou pas - par ailleurs (télé, ciné…) Mon travail n'était pas d'imposer ces scènes, mais de les suggérer.

Choisir un sujet…

Là encore, j'ai la nette impression de ne pas choisir. Et surtout pas un sujet ! Je dirais que le monde, les gens que nous côtoyons, les journaux que nous lisons… sont remplis d'histoires qui n'attendent qu'une chose : que quelqu'un les raconte.

Lorsque j'en parle devant des classes, je dis souvent que la rencontre avec une histoire est comme le début d'une histoire d'amour. On échange un sourire, un coup d'œil, un geste… Et à l'instant même, on sent au plus intime de soi qu'il s'agit d'un moment hors du commun. Même chose avec les histoires, on assiste une scène dans la rue, on lit un article, on regarde un film, et soudain une certitude jaillit : c'est à moi de raconter cette histoire.

Ce n'est qu'un minuscule début. Tout reste à construire.

Proposer un sujet à mon éditrice

Jusqu'à une période très récente, je n'ai jamais parlé d'un projet à mon éditrice avant d'avoir tout écrit, ou presque. J'envoyais un "produit fini", même si le terme est affreux.

C'est lié à ma façon d'écrire. Je reste à l'affût de ce que je n'ai pas prévu. Et donc, jusqu'à la dernière page, je peux changer d'avis sur la fin, sur le début, sur le rôle d'un personnage, sur la position de tel ou tel passage dans le roman… Inutile alors de présenter à l'éditrice un projet qui ne ressemblera certainement pas au texte définitif.

Une toute récente exception, cependant, à cette façon de faire : je viens de proposer à l'EDL une "série" thématique qui s'appellera "*Histoires naturelles*" (dans la collection Neuf). Je vous envoie en p.j. la courte présentation que j'en ai faite pour le catalogue. Il y a pour l'instant six ou sept histoires prévues. Pour la première fois, je me retrouve avec l'engagement d'écrire selon un programme déterminé… et de "livrer" mes textes à échéance régulière ! Il s'agit en fait d'une sorte de commande que je me serais imposée à moi-même…

Quant aux véritables livres "de commande", ça a été le cas pour Marie Curie et Charlemagne. À partir du moment où j'acceptais, ce n'était plus une commande, ça devenait mon choix. J'ai adoré les écrire. Pour des raisons mystérieuses, Marie Curie "marche" toujours bien, alors que Charlemagne a fait un flop !

Qui a le regard sur votre travail ?

Vous avez bien sûr raison. Marige est la première lectrice. Sa lecture entraîne souvent des retouches et des modifications. Elle intervient aussi très souvent dans la recherche du titre : je suis très doué pour en trouver de mauvais.

Vient ensuite la lecture de Véronique, mon éditrice. Je retrouve avec elle – exprimée autrement –la même approche que Geneviève, toute en propositions et suggestions.

C'est comme cela que, hier, alors que Véronique et moi parlions de la deuxième "*Histoires naturelles*" (elle se passe en Tasmanie), j'ai réalisé que, sur un texte très rythmé, il y avait, vers le milieu, une "baisse de régime" qui ralentissait le soudain cours des choses sur une dizaine de pages. Je vais donc resserrer mon texte, renforcer la tension de ce passage… et supprimer une scène que j'ai aimé écrire mais qui – il faut en convenir – n'ajoute rien à l'histoire. Elle était là juste "pour me faire plaisir"… ce que Véronique a parfaitement ressenti, et m'a fait ressentir.

Se renouveler…

Aïe ! La redite, l'auto-plagiat, le sentiment rassurant de déjà-vu, déjà-lu… c'est ma plus grande crainte. Rien n'est pire qu'un auteur qui radote. À plusieurs reprises, je me suis surpris à écrire des phrases qui avait un goût de "déjà écrit". Et pourtant, elles "fonctionnaient" bien, les bougresses. Je suis vigilant, tout autant sur l'écriture, que sur les scénarios.

C'est peut-être pour cela (pour me renouveler), que je me suis lancé dans ce projet des *Histoires Naturelles*. Elles s'adressent un public sensiblement plus jeune que les romans précédents, nécessitent sans aucun doute une écriture plus rapide, des scénarios plus resserrés, je vais travailler avec une illustratrice… Bref, je pars dans du nouveau !… Avec cependant une constante : le voyage.

Par ailleurs, cette série abordera, au moins dans plusieurs des titres prévus, un thème tout à fait dans l'air du temps : l'écologie. Le domaine me tient à cœur depuis longtemps (j'ai même brièvement fait de la figuration sur une liste municipale écolo lorsque j'habitais Saint Maur !) À moi de sortir des sentiers battus, de renouveler les approches et de ne pas proposer du "prédigéré" !

Dans les projets :

– ces "Histoires Naturelles" donc. Deux sont déjà écrites et validées. La troisième est sur le feu !

– un Médium entre Australie et Papouasie dont l'idée est née en 2001 lors de notre voyage en Indonésie (la Papouasie étant à l'extrême est de l'Indonésie). J'avais commencé cette histoire dès notre retour, et m'y étais embourbé. Dix-sept ans plus tard, je la ressors des cartons, avec la ferme intention, cette fois, de la mener à terme !

Annexe 9

Les éditeurs et Cie

Par Xavier-Laurent Petit

Les débuts…

Tout a commencé par un polar, en 1994.

Tout à fait par hasard j'ai rencontré Fabienne Rubert, directrice des éditions Critérion (et aujourd'hui, responsable de la communication chez Editis). Elle a accepté de lire mon manuscrit en précisant toutefois que "la maison" ne faisait pas de polars.

Une quinzaine de jours plus tard, elle m'appelait pour me dire que finalement… elle publiait mon manuscrit, *Le crime des Marots*[1]. J'étais sur un petit nuage !

L'année suivante, sortait, toujours chez Critérion un autre polar : *Le passage de la main d'Or.*

Ensuite, les choses se sont un peu bousculées puisque la même année j'ai participé à un concours de nouvelles organisé par l'Atelier Imaginaire, et envoyé à L'école des loisirs mon premier texte.

Côté nouvelles, il s'agissait de proposer un recueil entier, le prix consistait en la publication du recueil chez un éditeur choisi par les organisateurs du prix. Quelques prix précédents avaient été édités par Albin Michel, ou le Castor astral, *L'année de la baleine* l'a été par un "petit" éditeur du nord qui, depuis, a disparu : Littéra. Dommage !

Ces trois premiers titres m'apparaissent aujourd'hui comme des brouillons de la suite, sans véritable relation de fond avec une éditrice ou un éditeur.

[1] Les Marots sont des étangs de mon coin de Bourgogne. En pleine forêt et tout à fait isolés, ils se prêtent assez bien au crime…

L'école des loisirs, Geneviève Brisac, et l'amour vache.

Toujours en 95, je propose donc Colorbelle-Ébène (devenu aujourd'hui, après une légère réécriture *Ma tête à moi*) à *L'école des loisirs*. Je n'y connais personne, mais, vous avez raison, en tant qu'ex-instituteur, être édité à l'EDL était une quasi-obligation ! Colorbelle a donc été ma première incursion à L'école des loisirs, et ma première rencontre avec Geneviève Brisac.

Ça a également été la dernière.

Je veux dire notre dernière rencontre en tête-à-tête. Nous nous sommes bien sûr revus par la suite de nombreuses fois lors d'événements organisés par *L'école des loisirs* pour la sortie d'un bouquin, ou dans des salons, etc. mais plus jamais seul à seul pour parler "bouquins".

Par la suite, tout s'est passée par téléphone et, à l'arrivée d'internet, par mail. Je ne me suis jamais senti réellement à l'aise avec elle, et j'ai l'impression que c'était tout à fait réciproque.

Quand j'y repense, c'était une situation assez étrange !

Je dois beaucoup à Geneviève, et à ces brefs coups de fils qu'elle me passait de temps à autre, lorsqu'elle trouvait que je n'avais rien envoyé depuis longtemps. Elle me demandait où j'en étais, si j'avais un texte "sur le feu" et m'assurait qu'elle l'attendait avec impatience. C'était extrêmement rassurant.

Et pourtant…

Au moins une fois, elle m'a dit qu'à titre personnel, elle n'aimait pas franchement ce que j'écrivais, mais qu'en tant qu'éditrice, elle trouvait que j'apportais une "voix" qui n'était quasiment pas représentée dans la collection Médium. Nous sommes de deux horizons opposés : l'écriture de Geneviève est une écriture de soi, une écriture de l'intime, alors que mes bouquins ouvrent grand les portes (du moins, je l'espère) sur l'autre et l'extérieur. Une écriture de l'extime, disait Michel Tournier.

Nous avons quand même tenu vingt ans comme ça !

Le travail d'éditrice de Geneviève était tout en finesse, tout en "Ne crois-tu pas que…" ; "As-tu pensé qu'il serait possible de…" ; "Peut-être serait-il intéressant de…"Et à chaque fois,

elle touchait juste. Ses “petites remarques” m’engageaient à relire différemment mon travail, à l’aborder sous un autre angle et – de façon certaine – à l’améliorer. Voire à tout changer !

Ça a été le cas pour *Be Safe*. J’ai envoyé un premier manuscrit entièrement écrit au présent, avec cette idée de plonger le lecteur dans le feu de l’action. Coup de téléphone de Geneviève : “J’ai beaucoup aimé… Le présent, c’est intéressant. Blablabla… Et à la toute fin de la conversation “ Au fait, as-tu pensé que tu aurais pu aussi l’écrire au passé ?…”

Le vers était dans le fruit : j’ai commencé à me relire… au passé. Elle avait bien sûr raison. J’ai tout réécrit !

Deux mots sur ce que vous appelez “l’affaire Brisac” : une tempête dans un verre d’eau.

- Pour avoir rencontré Louis Delas à deux ou trois reprises avant qu’il ne prenne la direction de l’EDL, il était évident que ça ne pouvait pas “coller” entre lui et Geneviève. Difficile d’imaginer deux caractères plus opposés. Le plus surprenant n’est donc pas qu’il ait eu un clash, mais que ces deux-là aient réussi à “cohabiter” pendant les deux années qui ont précédé.

- Je crois aussi que Geneviève en avait assez d’être plus reconnue comme éditrice que comme auteure. Elle voulait autre chose.

- Enfin, l’édition est milieu où se pratique beaucoup le jeu des chaises musicales. Les postes valsent, les uns arrivent, les autres repartent… Ce qui n’est pas le cas à l’EDL où les gens en poste font généralement preuve d’une grande stabilité. Le départ d’une éditrice – même s’il était conflictuel – méritait-il de convoquer Télérama, le Monde et Le Point ?

<u>L’école des loisirs : pilier et auteur-phare</u>

Nous sommes quelques-uns à entrer dans la catégorie “momificatrice” des “piliers” (je ne parle ici que des romans) : Marie-Aude Murail, Susie Morgenstern, Brigitte Smadja, Sophie Cherer ou Marie Desplechin… (mille excuses pour ceux – celles – que j’oublie) Pas beaucoup de bonshommes dans la liste : Thomas Lavachery, Eric Pessan (arrivé plus récemment) … moi…

Mais un pilier est bien trop massif, monumental et statique : je n’ai pas la carrure. Voilà bientôt 24 ans que mes bouquins sont édités à *L’école des loisirs* et j’espère bien avoir encore

devant moi quelques années de légèreté et – risquons un gros mot – de création, avant d'être fossilisé.

Sans compter que nombre d'autres auteurs arrivent, bien plus jeunes, je pense à Marie Chartres par exemple, avec ses *Petits orages*.

L'école des loisirs : et aujourd'hui ?

Trois personnes ont en charge le pôle éditorial de l'EDL (en romans), chacune s'occupant de l'une des collections. Hélène Millot pour "Mouche", Véronique Haitse pour "Neuf", et Vincent Reynaud pour "Médium".

Ça, c'est la théorie.

Dans la pratique, les auteurs restent libres de travailler avec l'éditrice ou l'éditeur de leur choix. Pour ma part, je reste fidèle à Véronique Haitse qui a pendant longtemps été le bras droit de Geneviève. Au fil des années nous avons tissé des relations à la fois amicales et professionnelles qui font que les choses restent claires : boire une bière ensemble n'empêche pas de refuser un texte ! … Ce qui est arrivé l'année dernière ! J'apprécie sa façon de lire et de pointer, là encore de façon claire et précise, les faiblesses ou les manques d'un manuscrit. Elle doit d'ailleurs m'appeler dans le courant de l'après-midi pour que nous parlions du manuscrit que je lui ai envoyé en fin de semaine dernière !

Un mot sur Mille Bulles

J'ai effectivement créé cette collection et m'en suis occupé pendant cinq ou six ans. L'arrivée de Rue de Sèvres, le pôle BD de l'EDL, a, de fait rendu la collection caduque. Elle n'avait plus de raison d'être et, en plein accord avec la direction de l'EDL, s'est arrêtée en janvier dernier. Je n'ai aucun regret, ni de m'être lancé dans l'aventure, ni qu'elle se soit arrêtée : j'y ai gagné un temps fou pour travailler "pour moi".

Livres, auteurs et salons.

J'ai bien sûr, comme tout lecteur, quelques titres que j'aime particulièrement. Au hasard et sans hiérarchie aucune : *Le passeur*, de Lois Lowry, *Le passage* de Louis Sachar, *Le combat d'hiver*, de J.C. Mourlevat, *Les larmes de L'assassin* d'Anne-Laure Bondoux, *L'heureux gagnant* de Hubert Ben Kemoun, *L'île des derniers géants*, de François Place, *La guerre des chocolats*, de Robert Cormier, *La longue marche des dindes*, de Kathleen Karr…

Je ne suis pas en reste avec les albums, j'en ai même une collection dont je suis assez fier… et dans laquelle Simon et Marcel, mes petits-fils, piochent allègrement. Bien fait pour eux ! Mieux vaut être nourri à l'Ungerer, au Sendak, au Valckx, ou au Pommaux qu'aux dessins animés de la télé !

Je m'aperçois que, même si je finis par connaître pas mal de monde dans ce métier, je n'ai finalement que peu d'amis au sens d'une amitié forte. Sans doute est-ce par ce que je fuis les salons comme la peste : ils sont par définition, LE lieu de rencontre. J'accepte de temps à autre une invitation pour tel ou tel "petit" salon mais ne mets jamais les pieds dans les "grands" (à l'exception de Montreuil). La perspective de passer mon week-end enfermé devant ma pile de livres est totalement déprimante !

Le nomadisme d'auteur…

Je réserve une dizaine de journées chaque année pour aller prêcher la bonne parole dans des collèges, lycées, bibliothèques, etc. Mais là encore, c'est de la théorie. Dans la réalité, je déborde toujours un peu, voire beaucoup : j'ai passé près de quinze jours en Allemagne l'an dernier, et suis invité cette année à Saint Pierre et Miquelon : ça ne se refuse pas !

En revanche, je suis inflexible sur les périodes de travail que je me fixe de façon totalement arbitraire. Un exemple : je pars "causer bouquins" à la bibliothèque de Longwy lundi et mardi prochains, ensuite, rien jusqu'au début mars. Rien… c'est à dire aucun déplacement "professionnel" : je travaille pour moi !

Un mot sur Flammarion

J’ai quatre titres parus chez Flammarion.

Je me suis très bien entendu avec l’équipe éditoriale qui, comme à l’EDL est d’une stabilité rare dans le milieu. Les livres que j’ai chez eux se vendent particulièrement bien, ce qui compte quand même ! Régulièrement, Hélène Wadowski, la directrice éditoriale jeunesse, me téléphone pour me demander si je n’ai pas quelque chose pour eux, régulièrement je réponds “oui”, et tout aussi régulièrement, ça reste plus ou moins inachevé dans un tiroir. Pourquoi cela ? Mystère !

Mais cette fois c’est dit. C’est presque fini et je leur envoie bientôt “quelque chose” !

Annexe 10

Histoires naturelles

Par Xavier-Laurent Petit

Texte de présentation

Une mante-religieuse, un hérisson, un serpent dans l'herbe, le cri d'un oiseau de nuit… Aussi loin que je me souvienne, j'ai toujours été intrigué par "les petites bêtes" que je rencontrais ici ou là.

Hasard ou pas, l'un de mes fils, biologiste, travaille, lui, sur de grosses bêtes : jaguars, loups, ours…

Serait-ce héréditaire ? Car l'affaire vient de plus loin. Entre 1900 et 1919, mon arrière-grand père a été directeur du Muséum national d'histoire naturelle de Paris.

Et de l'histoire naturelle aux histoires naturelles, il n'y a qu'un pluriel de différence.

Voilà longtemps que je tourne autour de ce projet d'écrire des "*histoires naturelles"*, à la croisée de la fiction, du documentaire, de l'aventure, et de l'écologie.

Commençons par le commencement : les histoires. Il y a celles qu'on écoute, celles qu'on découvre, celles qu'on raconte, celles qui font peur, celles qu'on invente… et celles qu'on n'invente pas : les histoires vraies.

La nature ensuite, qui, tour à tour, séduit, intrigue, aiguise notre curiosité, nous étonne aussi, et parfois nous terrifie.

Ces *histoires naturelles*, histoires “presque vraies”, parlent de ce qui, depuis toujours, attire les enfants : les animaux. Dans tous leurs états : sauvages, domestiques, vivants, disparus, menacés… Elles parlent également de nature, bien sûr, tantôt violente, tantôt accueillante, parfois étrange, toujours profuse. Elles sont enfin des histoires à sillonner le monde : de la Louisiane à la Tasmanie, de la Sibérie à Madagascar, de l’Inde à l’Europe…

Avec toujours, au cœur de l’intrigue, un enfant, acteur, spectateur, découvreur, qui vit, dit et raconte l’histoire.

Au fil des pages, on y croisera Junior et son chien, rescapés d’un ouragan ; Hannah dont la grand-mère vit au *Bout du Monde* ; quelques loups de Tasmanie ; des chauves-souris, gardiennes des livres de la bibliothèque de Coimbra ; mais aussi Maushmi, qui va apprendre le dangereux métier de chasseuse de serpent ; ou Amouksan qui, avec son père, part pour une autre chasse : celle des fossiles de mammouths dans la péninsule du Taïmyr…

Annexe 11

Accès aux ventes françaises

Éditions École des loisirs, romans de Xavier-Laurent Petit

21-06-2018

Chère Madame,

Voici les chiffres de vente que vous avez demandés, toutes éditions cumulées :

Un accès aux **chiffres des ventes françaises** qui concernent les 9 romans concernés par mon étude universitaire et cela depuis 2011 (date de mes premiers travaux). Il s'agit de :
L'oasis 50 000 ex
Fils de guerre 27 000 ex
Les yeux de Rose Andersen 33 000 ex
Maestro 60 000 ex
Be safe 80 000 ex
Mon petit cœur imbécile 140 000 ex
L'attrape-rêves 30 000 ex
Itawapa 30 000 ex
Un monde sauvage 22 000 ex

Bien cordialement,
Eléonore Le Tannou
l'école des loisirs
11 rue de Sèvres
75006 Paris
Tel : 01.82.73.01.06

Annexe 12

Accès aux différentes traductions

Éditions École des loisirs, romans de Xavier-Laurent Petit

21-06-2018

Bonjour Madame,
Je fais suite à votre demande et vous transmets avec plaisir les cessions réalisées pour les titres de Xavier Laurent Petit.

Cordialement,

Isabelle Darthy | **Foreign Rights Director**
l'école des loisirs **RUE DE SÈVRES**
11 rue de Sèvres - 75006 Paris | +33 1 45 48 61 22
www.ecoledesloisirs.fr
www.editions-ruedesevres.fr

Main author	Title	Licensee	Language	Status	Licensee pub date	Country
PETIT, XAVIER LAURENT	BE SAFE	CRUILLA	Catalan	Terminated	01/02/2010	Spain
PETIT, XAVIER LAURENT	BE SAFE	Global Kids Books	Chinese (complex)	Active	25/11/2013	Taiwan
PETIT, XAVIER LAURENT	MON PETIT COEUR IMBECILE	Global Kids Books	Chinese (complex)	Active	26/02/2013	Taiwan
PETIT, XAVIER LAURENT	MON PETIT COEUR IMBECILE	LI JIANG	Chinese (simplified)	Active	01/10/2014	China
PETIT, XAVIER LAURENT	MAESTRO	KLETT	French	Active	01/08/2008	Germany
PETIT, XAVIER LAURENT	OASIS (L)	KLETT	French	Active	01/10/1998	Germany
PETIT, XAVIER LAURENT	OASIS (L)	Fischer	German	Terminated	01/12/2003	Germany
PETIT, XAVIER LAURENT	MON PETIT COEUR IMBECILE	DRESSLER	German	Active	21/07/2014	Germany
PETIT, XAVIER LAURENT	OASIS (L)	Beltz	German	Terminated	03/12/1999	Germany
PETIT, XAVIER LAURENT	MA TETE A MOI	Ueberreuter	German	Active	20/06/2013	Germany
PETIT, XAVIER LAURENT	MON PETIT COEUR IMBECILE	San Paolo	Italian	Active	06/07/2011	Italy
PETIT, XAVIER LAURENT	OASIS (L)	MONDADORI	Italian	Terminated	21/05/1999	Italy
PETIT, XAVIER LAURENT	BE SAFE	RCS	Italian	Active	01/03/2011	Italy
PETIT, XAVIER LAURENT	MON PETIT COEUR IMBECILE	PHP	Japanese	Active	29/09/2011	Japan
PETIT, XAVIER LAURENT	MON PETIT COEUR IMBECILE	BALGEUNMIRAE	Korean	Active	15/11/2013	South Korea
PETIT, XAVIER LAURENT	BE SAFE	SAKYEJUL	Korean	Active	30/07/2013	South Korea
PETIT, XAVIER LAURENT	MAESTRO	BARAM	Korean	Active	15/10/2011	South Korea
PETIT, XAVIER LAURENT	ITAWAPA	BALGEUNMIRAE	Korean	Active	16/05/2016	South Korea
PETIT, XAVIER LAURENT	OASIS (L)	EDELVIVES	Spanish (EU)	Active	12/03/2003	Spain
PETIT, XAVIER LAURENT	MAESTRO	EDELVIVES	Spanish (EU)	Active	01/09/2006	Spain
PETIT, XAVIER LAURENT	BE SAFE	OXFORD	Spanish (World)	Active	01/06/2011	Spain
PETIT, XAVIER LAURENT	FILS DE L URSARI (LE)	MARTI YAYIN	Turkish	Active	to be published	Turkey
PETIT, XAVIER LAURENT	MAESTRO	Sao Bac	Vietnamese	Active	29/01/2012	Viet Nam

Bibliographie

I- Corpus primaire

1- Quatorze romans de Xavier-Laurent Petit

PETIT Xavier-Laurent, *L'oasis*, Paris, École des loisirs, 1997.

Id., *Piège dans les Rocheuses*, Paris, Flammarion,1999.

Id., *Fils de guerre*, Paris, École des loisirs, 1999.

Id., *153 jours en hiver*, Paris, Flammarion, 2002.

Id., *Les yeux de Rose Andersen*, Paris, École des loisirs, 2003.

Id., *Le col des Mille Larmes*, Paris, Flammarion, 2004.

Id., *Maestro*, Paris, École des loisirs, 2005.

Id., *Be safe*, Paris, École des loisirs, 2007.

Id., *La route du Nord*, Paris, Flammarion, 2008.

Id., *Mon petit cœur imbécile*, Paris, École des loisirs, 2009.

Id., *L'attrape-rêves*, Paris, École des loisirs, 2009.

Id., *Itawapa*, Paris, École des loisirs, 2013.

Id., *Un monde sauvage*, Paris, École des loisirs, 2015.

Id., *Le fils de l'Ursari*, Paris, École des loisirs, 2016.

2- Autres textes de Xavier-Laurent Petit

PETIT Xavier-Laurent, *Le Crime des Marots*, Paris, Critérion, 1994.

Id., *L'année de la baleine*, Arras, Littéra, 1995.

Id., *Passage de la Main d'or*, Paris, Critérion, 1995.

Id., *Ma tête à moi* [1995], Paris, École des loisirs, 2011.

Id., *Le monde d'en-haut*, Paris, Casterman, 1998.

Id., *L'homme du jardin*, Paris, École des loisirs, 2001.

Id., *Miée*, Paris, École des loisirs, 2002.

Id., *Un très bon plan*, Paris, École des loisirs, collection « Globe », 2013.

II- Bibliographie secondaire

1- Ouvrages critiques apportant un éclairage sur la littérature de voyage

ALEXANDRE Françoise, « Lettres de voyage d'Edgar Degas », *in La lettre de voyage*, Rennes, PUR, 2007.

ANTOINE Philippe, *Quand le voyage devient promenade, Écritures du voyage au temps du romantisme*, Paris, PUPS, 2011.

BAYARD Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?,* Paris, Éditions de Minuit, 2012.

BENIAMINO Michel et HUSTI-LABOYE Carmen, « De la littérature et de l'ailleurs. Regard, image et rencontre », *in L'Ailleurs depuis le romantisme, Essais sur les littératures en français*, Paris, Hermann Éditeurs, 2009.

BERTY Valérie, *Littérature et voyage*, *Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIXème siècle,* Paris, L'Harmattan, 2001.

BONNET Éric (dir.), *Le voyage créateur, Expériences artistiques et itinérances*, Paris, L'Harmattan, 2010.

CARMIGNANI Paul, (Textes réunis par), *Bouleversants voyages : itinéraires et transformations*, Presses Universitaires de Perpignan, 2000.

CHIPON-LINON Sophie, Gallia orientalis. *Voyages aux Indes orientales (1529-1722). Poétique et imaginaire d'un genre littéraire en formation*, Paris, PUPS, 2003.

CHIPON-LINON Sophie, MAGRI-MOURGUES Véronique et MOUSSA Sarga (dir.), *Miroirs de textes, Récits de voyage et intertextualité*, Publications de la Facultés des Lettres, Arts et sciences Humaines de Nice, Nouvelle série N°49, Nice, 1998.

DUFIEF Jean-Pierre, *La lettre de voyage : actes du colloque de Brest, 18, 19 et 20 novembre 2004*, Rennes, PUR, 2007.

GANNIER Odile, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001.

GRAS Pierre (dir.), *Villes, voyages, voyageurs, Actes de la rencontre de Villeurbanne*, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, 2005.

GOMEZ-GUÉRAUD Marie-Christine et ANTOINE Philippe (Textes réunis par), *Roman et récit de voyage*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.

GUIGNERY Vanessa (dir.), *Récits de voyage et romans voyageurs, Aspect de la littérature contemporaine de langue anglaise*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.

HAMBURSIN Olivier (Études réunies par), Récits du dernier siècle des voyages, Paris, PUPS, 2005.

LEFEBVRE Hélène, *Le voyage*, Paris, Bordas, 1985.

LE HUENEN Roland, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015.

MARTINIERE Nathalie et LE MENAHEZE Sophie (dir.), *Écrire la frontière*, Limoges, PULIM, 2003.

MASPERO François, *Transit & Cie*, La Quinzaine Littéraire - Louis Vuitton, 2004.

MÉAUX Danielle, MOUREY Jean-Pierre (dir.), *Le paysage au rythme du voyage*, Saint Étienne, Publications de l'Université de Saint Étienne, 2011.

MONTALBETTI Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997.

MOREAU François, *Miroirs de textes, Récits de voyage et intertextualité*, Nice : Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice [Paris] : Centre de recherche sur la littérature des voyages, Sorbonne, 1998.

MORICE Juliette, *Le monde ou la bibliothèque. Voyage et éducation à l'âge classique*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

PIGEAUD Jackie, (dir.), *Les voyages, Rêves et Réalités*, VIIèmes entretiens de La Garenne Lemot, Rennes, PUR, mars 2008.

PIOFFET Marie-Christine, *Espaces lointains, espaces rêvés dans la fiction romanesque du Grand Siècle*, Paris, PUPS, 2007.

RAJOTTE Pierre, *Le récit de voyage, Aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque, 1997.

Id. (dir.), *Le voyage et ses récits au XXème siècle*, Québec, Éditions Nota bene, 2005.

REQUEMORA-GROS Sylvie, *Voguer vers la modernité, Le voyage à travers les genres au XVIIème siècle*, Paris, PUPS, 2012.

RIDON Jean-Xavier, *Le voyage en son miroir : essai sur quelques tentatives de réinvention du voyage au 20e siècle*, Paris, Kimé, 2002.

ROPARS Marie-Claire, *Écrire l'espace*, St Denis, PU de Vincennes, 2002.

SOLER Joëlle, *Écritures du voyage : héritages et inventions dans la littérature latine tardive*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2005.

TVERDOTA György (Textes réunis par), *Écrire le voyage*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Tours, 1994.

URBAIN Jean-Didier, *Secrets de voyage. Menteurs, imposteurs et autres voyageurs impossibles*, Paris, Payot, 2003.

VILLARD Laurence (dir.), *Géographies imaginaires*, Mont-Saint-Aignan : Publications des universités de Rouen et du Havre, DL 2008.

WEBER Anne-Gaëlle, *A beau mentir qui vient de loin, Savants, voyageurs et romanciers au XIXème siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004.

2- Approches spatiales, géographiques et géopoétiques

ALEXANDRE-GARNER Corinne, *Frontières, marges et confins*, Paris, Presses universitaires de Paris X, 2008.

AMAR Georges, BOUVET Rachel, Jean-Paul LOUBES (dir.), *Ville et géopoétique*, Paris, L'Harmattan, 2016.

AURAIX-JONCHIERE Pascale et MONTANDON Alain (dir.), *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2001.

BARBERIS Jeanne-Marie, « Montrer l'espace, et le dire. L'être là dans Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras » *in Énonciation et spatialité, Le récit de fiction (XIXe-XXIe siècles)*, Textes réunis par Florence de Chalonge, Université Charles de Gaulle, Lille, 2013.

BERQUE Augustin (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage,* Paris, Éditions du Champ Vallon, 1994.

Id., *Ecoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 1999.

BESSE Jean-Marc, *Habiter. Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, 2013.

Id., *Le Goût du monde, Exercices de paysages*, Arles, Actes Sud, 2009.

Id., *Voir la Terre, Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud, 2000.

BORILLO Andrée, *L'espace et son expression en français*, Gap Paris, Ophrys, 1998.

BOUCHER Geneviève, « Espace littéraire et spatialisation de la littérature », *@nalyses*, automne 2007.

BOULOUMIE Arlette et TRIVISANI-MOREAU Isabelle (dir.), *Le génie du lieu, Des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005.

BOUVET Rachel, *Vers une approche géopoétique*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2015.

BOUVET Rachel, OLIVIERI-GODET Rita (dir.), *Géopoétique des confins*, Rennes, PUR, 2018.

BOUVET Rachel et FOLEY François (dir.), *Pratiques de l'espace en littérature*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », nº 7, décembre 2002.

BOUVET Rachel, CARPENTIER André et CHARTIER Daniel (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs, Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006.

BROSSEAU Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 2000.

BUTOR Michel, « L'espace du roman », *in Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964.

Id., « Le voyage et l'écriture », in *Romantisme*, n°4, 1972.

CAMUS Audrey et BOUVET Rachel, *Topographies romanesques*, Rennes, PUR, 2011.

Chameaux (revue d'études littéraires de l'université de Laval), « Voyage », n°2, hiver 2010.

CHAUCHE Catherine, *Langue et monde. Grammaire géopoétique du paysage contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004.

CHEVALIER Michel, *Géographie et Littérature*, Paris, Société de Géographie, 2001.

Id. (dir.), *La littérature dans tous ses espaces*, Paris CNRS Éd., 1993.

COLLOT Michel, *La pensée paysage*, Arles, Actes Sud, 2011.

Id., *L'horizon fabuleux*, tomes I et II, Paris, Corti, 1988.

Id., *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2004.

DARDEL Eric, *Écrits d'un monde entier*, Genève, Ed. Héros-Limite, 2013.

DE CERTEAU Michel, « Récits d'espace » *in L'invention du quotidien 1*, Paris, Gallimard, 1990.

DELBARD Olivier, *Les lieux de Kenneth White. Paysage, pensée, poétique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

DEL LUNGO Andrea, *La fenêtre, Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014.

DUBOST Jean-Pierre, *Topographie de la rencontre dans le roman européen*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal,2008.

DUCLOS Michèle, *Kenneth White, nomade intellectuel, poète du monde*, Grenoble, ELLUG, 2006.

Id. (Essais et témoignages réunis par), *Le Monde ouvert de Kenneth White*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.

DUPUY Lionel et PUYO Jean-Yves (dir.), *L'imaginaire géographique : entre géographie, langue et littérature,* Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2014.

GIACCHETTI Claudine, *Maupassant - Espaces du roman*, Genève, Droz, 1993.

GILLET Alexandre, LÉVY Bertrand (dir.), *Marche et paysage : les chemins de la géopoétique*, Genève, Métropolis, 2007.

GOBENCEAUX Nathanaël, « Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor ». http://cybergeo.revues.org/9952

GRANDJEAN Pierrette (dir.), *Construction identitaire et espace*, Paris, L'Harmattan, 2009.

GYORGY Tverdota, *Écrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994.

HUYGHE Richard, *Les noms généraux d'espace en français, Enquête linguistique sur la notion de lieu*, Paris, De Boeck-Duculot, 2009.

JAMET Pierre, *Le local et le global dans l'œuvre de Kenneth White. Monachos et Cosmos*, Paris, L'Harmattan, 2002.

JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires*, Paris, José Corti, 1991.

JULLIEN François, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014.

LAZZAROTTI Olivier, *Habiter, La condition géographique*, Paris, Belin, 2006.

LEGRAND Yolande (préf.), DALL'AGLIO Emmanuel (préf.), *Horizons de Kennth White, Littérature, pensée, géopoétique*, Paris, Editions Isolato, 2008.

Le Magazine Littéraire, « Éloge du voyage », n°521, juillet-août 2012.

Id., « Les écrivains voyageurs, de l'aventure à la quête de soi », n°432, juin 2004.

LÉVY Clément, *Territoires postmodernes*, Rennes, PUR, 2014.

LEVY Jacques, *Le Tournant géographique. Penser l'espace pour lire le monde*, Paris, Belin, 1999.

LUSSAULT Michel, *L'Avènement du Monde. Essai sur l'habitation humaine de la Terre*, Paris, Seuil, 2013.

Id., *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 2007.

MALEVAL Véronique, PICKER Marion, GARAUDE Florian (dir.), *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, PULIM, Collection « Espaces Humains », 2012.

MARGANTIN Laurent, (dir.), *Kenneth White et la géopoétique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

MEAUX Danièle et MOUREY Jean-Pierre (dir.), *Le paysage au rythme du voyage*, St Etienne, Publications de l'université de St Etienne, 2011.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, [1964], 1985.

Id., *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

Id., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1969.

MONTANDON Alain, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000.

PAQUOT Thierry, *Habiter, le propre de l'humain*. *Villes, territoires et philosophie*, Paris, La Découverte, 2007.

Id., *Le paysage*, Paris, La Découverte, 2016.

PAQUOT Thierry, YOUNES Chris, *Le Territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée au XXe siècle,* Paris, La Découverte, 2009.

PIGEAUD Jackie (dir.), *Les voyages, rêves et réalités*, Rennes, PUR, 2008.

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, [1974], Paris, Editions Galilée, réédition de 2000.

PERROT Jean (dir.), *Histoire, mémoire et paysage*, Paris, IN PRESS ÉDITIONS, 2002.

PICCIONE Marie-Lyne et RIGAL-CELLARD Bernadette, *Stratégies du mouvement et du franchissement, La rue et le pont au Canada*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

PITTE Jean-Robert, *Le Génie des lieux*, Paris, CNRS Editions, 2010.

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

Id. (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1995.

RONCATO Christophe, *Kenneth White, une œuvre-monde*, Rennes, PUR, 2014.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Écrire l'espace*, St Denis, PUV, 2002.

TUAN Yi-Fu, *Espaces et Lieu, La perspective de l'expérience*, [1977], traduction de Céline Perez, Gollion (Suisse), In*folio* Editions, 2006.

TRIVISANI-MOREAU Isabelle (dir.), *Paysage politique : Le regard de l'artiste*, Rennes, PUR, 2010.

VILLARD Laurence (dir.), *Géographies imaginaires*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008.

WESTPHAL Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

Id., *Le monde plausible*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

WHITE Kenneth, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.

Id., *La figure du dehors*, Paris, Grasset, 1982.

Id., *Le plateau de l'albatros*, *introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.

Id., *Le lieu et la parole*, Cléguer, Éditions du Scorff, 1997.

Id., *Les Finisterres de l'esprit, Rimbaud, Segalen et moi-même*, Cléguer, Éditions du Scorff, 1998.

WAJCMAN Gérard, *Fenêtre, Chronique du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *Autour de Kenneth White*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 1996.

3- Ouvrages de théorie littéraire

❖ Consacrés à la littérature de jeunesse

ATTIKPOÉ Kodjo (dir.), *L'inscription du social dans le roman contemporain pour la jeunesse,* Paris, L'Harmattan, 2008.

Id. (dir.), *Poétique de l'enfance, Perspectives contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2017.

BEHOTEGUY Gilles, CONNAN-PINTADO Christiane et PLISSONNEAU Gersende (compilateurs), *Idéologie(s) et roman pour la jeunesse au XXIème siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.

Id. et CONNAN-PINTADO Christiane, *Littérature de jeunesse au présent, Genres littéraires en question(s)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.

BESSON Anne, FOUCAULT Jean, JACQUELIN Evelyne, MDARHRI ALAOUI Abdallah (dir.), *Le merveilleux et son bestiaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.

CHELEBOURG Christian*, Les fictions de jeunesse*, Paris, PUF, 2013.

CHIROUTER Edwige, *L'enfant, la littérature et la philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2015.

CONSTANTINESCU Muguraş, *Lire et traduire la littérature de jeunesse, Des contes de Perrault aux textes ludiques contemporains*, Peter Lang, Bruxelles, 2013.

DELBRASSINE Daniel, « Deux stratégies de séduction du lecteur dans le roman contemporain » *in Le livre pour enfants, Regards critiques offerts à Isabelle Nières-Chevrel*, Rennes, PUR, 2006.

Id., *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématique et réception*, Scérén, CRDP de Créteil, 2006.

DEVRIESERE Viviane, *Littérature de jeunesse et stéréotypes d'Européens*, Paris, L'Harmattan, 2016.

DODELLER Sylvie, *Mon écrivain préféré, Xavier-Laurent Petit*, Paris, L'école des loisirs, 2009.

DOUGLAS Virginie (dir.), *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse* (Actes du colloque organisé les 1er et 2 décembre 2000 / par l'Institut international Charles Perrault), Paris, L'Harmattan, 2004.

Id. (dir.), *Littérature pour la jeunesse et diversité culturelle*, Actes de l'atelier francophone du 19e congrès de l'IRSCL (International Research Society of Children's Literature), Francfort, 2009, L'Harmattan, 2013.

ESCARPIT Denise, *La littérature de jeunesse : itinéraires d'hier à aujourd'hui,* Paris, Magnard, 2008.

FAVARO Patrice, *La littérature de voyage pour la jeunesse, Les enfants de Xénomane*, Paris, Thierry Magnier, 2009.

FERRIER Bertrand, *Tout n'est pas littérature ! La littérarité à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Rennes, PUR, Collection "Interférences", 2009.

GAIOTTI Florence, *Expérience de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Rennes, PUR, 2009.

GAUTHIER Jean-Marie et MOUKALOU Roger, *De la guerre des boutons à Harry Potter, Un siècle d'évolution de l'espace-temps des adolescents*, Mardaga, 2007

GLEVAREC Hervé, *La culture de la chambre*, Paris, DEPS, 2013.

LEJEUNE Philippe (dir.), *Le récit d'enfance en question*, Nanterre, Publidix, 1988.

LE MANCHEC Claude, *L'adolescent et le récit*, Paris, L'École, 2000.

MONTANDON Alain, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Imago, Paris, 2001.

NIERES-CHEVREL Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Didier Jeunesse, Paris, 2009.

OTTEVAERE-VAN PRAAG Ganna, Histoire du récit pour la jeunesse au XXème siècle (1929-2000), Bruxelles, Peter Lang, 1999.

Id., *Le roman pour la jeunesse - Approches, Définitions, Techniques narratives,* Berne, Peter Lang, 2000.

Id., *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925),* Berne, Francfort, New York, Paris, Peter Lang, 1987.

PERROT Jean (dir.), *L'humour dans la littérature de jeunesse*, Paris, In press, 2000.

Id., *Mondialisation et littérature de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2008.

Id. (coord.), *Visages et paysages du livre de jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 1996.

PETIT Michèle, *Lire le monde, Expériences de transmission culturelle aujourd'hui*, Paris, Belin, 2014.

PRINCE Nathalie et THILTGES Sebastian (dir.), Eco-graphies, écologie et littérature pour la jeunesse, Rennes, PUR, 2018.

Id., *La littérature de jeunesse* [2010], Paris, Armand Colin, 2015.

Id. (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, PUR, 2009.

PRONOVOST Gilles, « Le rapport au temps des adolescents : une quête de soi par-delà les contraintes institutionnelles et familiales », *Informations sociales* 3/2009 (n° 153).

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Poétique/Seuil, 1970.

ROLLAND Annie, *Le livre en analyse, Chroniques de littérature jeunesse*, Paris, Thierry Magnier, 2011.

Id., *Qui a peur de la littérature ado ?* Paris, Thierry Magnier, 2008.

ROUTISSEAU Marie-Hélène, *Des romans pour la jeunesse ? Décryptage*, Paris, Belin, 2008.

ROUXEL Annie et LANGLADE Gérard (dir.), *Le sujet lecteur, Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR, 2004.

SCHNITZER Luda, *Ce que disent les contes*, Éditions du Sorbier, Paris, 19995.

SORIANO Marc, *Guide de la littérature pour la jeunesse,* Paris, Flammarion, 1975.

Id., *Les contes de Perrault, culture savante et culture populaire*, Gallimard, 1968.

THALER Danielle et JEAN-BART Alain, *Les Enjeux du roman pour adolescents*, Paris, L'Harmattan, 2002.

TSIMBIDY Myriam, *La jeunesse au miroir, Les pouvoirs du personnage*, Paris, L'Harmattan, 2012.

TURIN Joëlle, *Ces livres qui font grandir les enfants*, Paris, Didier Jeunesse, 2008.

❖ *Ouvrages de critique littéraire générale*

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BANU Georges, *La porte au cœur de l'intime*, Paris, Arléa, 2015.

BARONI Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse du récit », article paru originalement dans la revue *Communications* n°8, 1966.

Id., BERSANI L., HAMON P., RIFFATERRE M., WATT I., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1985.

Id., « Proust et les noms » *in Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

BAUDELLE Yves (textes réunis par), *Narratologie*, n°9, « Onomastique romanesque », Paris, L'Harmattan, 2008.

BAZIN Laurent, « Une communauté désenchantée ? Métamorphoses du merveilleux dans le roman contemporain pour adolescents ». https://strenae.revues.org/1351#article-1351

BERGSON Henri, *Le rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1972.

BERTHELOT Francis, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.

BERTRAND Denis, « Présentation », *Littérature,* n°163, 2011.

Id., « Comment dire le sensible ? Recherches sémiotiques », *Littérature*, n° 163, 2011.

BESSON Anne et JACQUELIN Evelyne (dir.), *Le merveilleux entre mythe et religion*, Arras, Artois Presses Université, 2010.

Id., « Le nouveau pays des merveilles », https://strenae.revues.org/1410

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

BOUVERESSE Jacques, *La connaissance de l'écrivain sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Argone, 2008.

BOYER Alain-Michel et COUEGNAS Daniel (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2014.

BREMOND Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

CHEILAN Sandra, *Poétique de l'intime, Proust, Woolf et Pessoa*, Rennes, PUR, 2015.

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

ECO Umberto, *Lector in Fabula*, [1979] traduction française de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

DEL LUNGO Andrea, *La fenêtre. Sociologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014.

GEFEN Alexandre, *Inventer une vie, La fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

Id., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

Id., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Id., *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.

Id., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GODFROY Alice, « Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? », *Acta fabula*, vol. 7, n° 6, Novembre-Décembre 2006. http://www.fabula.org/revue/document1705.php

GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973.

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1996.

Id., *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.

Id., *Le personnel du roman, Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998.

Id., « Pour un statut sémiologique du personnage », *in Poétique du récit*, Seuil, 1977.

HEIDEGGER Martin, *Être et Temps*, trad. François Vezin, Paris, Gallimard, 1986.

HUBIER Sébastien, *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à la fiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

HUYGHE Richard, *Les noms généraux d'espace en français*, Paris, De Boeck, Duculot, 2009.

INGARDEN Roman, *L'œuvre d'art littéraire*, traduction française de Philibert Secretan, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture*, [1976], traduction française d'Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985.

JOURDE Pierre, *Littérature et authenticité : le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'Harmattan, 2001.

JOUVE Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993.

Id., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

Id., « Le héros et ses masques » *in Le personnage romanesque*, Paris, Faculté des lettres de Nice, Cahiers de narratologie n° 6, 1995, p. 249-255.

Id., *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

Id., *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, Collection "Cursus Lettres", 2010.

KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

LAUGIER Sandra, *Ethique, littérature et vie humaine*, Paris, PUF, 2006.

LE BRUN Claire, *Chronotope du roman québécois pour adolescents*, http://id.erudit.org/iderudit/201480ar

LEJEUNE Philippe, BOGAERT Catherine, *Le Journal intime*, Paris, Textuel, 2006.

Id., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 (nouvelle édition augmentée).

Id., *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1986.

LE MANCHEC Claude, « L'écriture de soi dans la littérature de jeunesse : description et enjeux didactiques » *in* Repères n°34, 2006.

LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, PULIM, 2010.

MEIZOZ Jérôme, « Pierre Bourdieu et la question de la forme », *in Le Symbolique et le Social, La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Éditions de l'Université de Liège, 2005.

MILLY Jean, *Poétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2008.

MOURA Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010.

NICOLE Eugène, « L'onomastique littéraire », in *Poétique* n° 54, 1983.

OUELLET, Pierre, *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Limoges, PULIM, 2000.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

PAVEL Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

PEJU Pierre, *L'archipel des contes*, Paris, Aubier, 1989.

PERROT Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2009.

PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

PRINCE Nathalie, *Le fantastique*, Paris, A. Colin, 2008.

REGAZZI Jean, *L'expérience du roman*, Paris, L'Harmattan, 2011.

RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

ROY Max, *Du titre littéraire et de ses effets de lecture*, http://id.erudit.org/iderudit/019633ar

SAUVAGE Sylvie, « Vocation littéraire et lectures d'enfance », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2005/3 (nº 61), p. 49-56.
https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2005-3-page-49.htm

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 1989.

TADIÉ Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Id., *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.

TROVATO Vincent, *Le concept de l'être-au-monde chez Heidegger*, Paris, L'Harmattan, 2008.

VANDELOISE Claude, « La préposition à et le principe d'anticipation » *in L'expression du mouvement*, Langue française n°76, 1987.

VIERNE Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG, 2000.

4- Autres textes

BOUDJEDRA Rachid, *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994.

HEMINGWAY Ernest, *Le vieil homme et la mer*, traduit par Jean Dutour, Paris, Gallimard, 1972.

KIPLING Rudyard, *Le livre de la jungle*, traduit par Louis Fabulet et Robert d'Humières, Paris, Gallimard, 1973.

TOURNIER Michel, *Journal extime*, Paris, La Musardine, 2002.

VAILLANT John, *Le tigre : Une histoire de survie dans la taïga*, traduit de l'anglais par Valérie Dariot, Lausanne (Suisse), Noir sur blanc, 2011.

III- Sitographie

1- Sites personnels

BOUVET Rachel : https://rachelbouvet.wordpress.com/

COLLOT Michel : http://geographielitteraire.hypotheses.org/

WHITE Kenneth : http://www.kennethwhite.org/accueil/

2- L'Institut international de géopoétique (IIG)

http://www.geopoetique.net/

http://institut-geopoetique.org/fr/accueil/

3- Sites de géographie ou sur le voyage

https://leslignesdumonde.wordpress.com/

http://cafe-geo.net/

http://www.carnetsdegeographes.org/index.php

http://ecoumene.blogspot.fr/

https://www.habiterlemonde.org/

https://www.espacestemps.net/

http://viatica.univ-bpclermont.fr/

4- Sites en lien avec la littérature pour la jeunesse

BEAUVAIS Clémentine : http://www.clementinebeauvais.com/fr/

MEUNIER Christophe : http://lta.hypotheses.org/

VAN DER LINDEN Sophie : http://www.svdl.fr/svdl/

Table des matières

Introduction 3

Partie I 15

1- La relation réalité/fiction 19

1-a- La séduction du lecteur : faire illusion 20

La tension narrative 20

La proximité 29

1-b- Le cadre de l'histoire : authentifier le décor 32

Situer géographiquement 33

Légitimer la langue 46

1-c – La place du corps 57

Une écriture physique 59

Une sollicitation des sens 65

2- Le traitement de l'espace et du temps 81

2-a- Les unités significatives habituelles 82

Temps compressé 83

Espace limité 92

2-b- Transformer la durée 98

Le temps de la narration 98

La distribution des éléments chronologiques 102

2-c- Une littérature de voyage 111

Caractéristiques de l'étranger 111

Exploration d'un espace 122

3- L'échappée du quotidien 131

3-a- Des éléments du merveilleux 132

Le personnage du héros 133

Le monstre animal 137

La tentation du conte 139

Rêves et superstitions, une part d'enfance 145

3-b- Force et spontanéité 150

La place de la religion 151

L'humour 154

Partie II 165

1- Le lecteur adolescent 169

1-a- L'adolescent et le récit 171
Des romans d'apprentissage 171
Des récits initiatiques 188
1-b- Une expérience spatiale, temporelle et intérieure 197
Le miroir, le double 197
Le personnage ressemble au lecteur 202
Scènes de l'intime 209
2- La construction identitaire dans l'espace géographique 219
2a- Des territoires habités 220
Les lieux géographiques de l'enfance 221
Des lieux hautement symboliques 239
2b- Des territoires explorés 249
Les espaces de la conquête 250
La conquête par le mouvement 256
L'acte de paysage 261
3 - La figuration de l'ailleurs 265
3-a- Un contexte social, économique, politique 267
Le récit de vie 267
Se projeter, découvrir le monde 276
3-b-Connaissances humanistes, questions d'éducation 288
La littérature, une école d'humanité ? 290
Pour une géographie littéraire ? 300
Partie III 311
1 - Une approche géopoétique des textes 315
1-a- Histoire de la géopoétique 317
Kenneth White 317
L'Institut international de géopoétique 323
Quelques principes fondateurs 328
1-b- La perspective géopoétique 334
L'approche littéraire 335
Un axe pluridisciplinaire 338
Motifs géopoétiques 343
1-c- Le grand paysage de l'esprit 355
L'acte de paysage 356

La pensée-paysage 360
Identité, altérité 362
2- L'intimité géographique de l'écrivain 366
2-a- L'inspiration géographique 367
Géographies de l'enfance 368
Géographies imaginaires 375
Les lieux de l'écrivain 383
2-b- Un écrivain géographe ? 396
La culture géographique 398
La symbolique de l'espace dans l'œuvre 402
Les lectures de l'écrivain 408
2-c- La maison d'édition 412
Lignes de force 412
La géographie comme fenêtre sur le monde 416
Un métier nomade 424
3- La géopoétique en réception 427
3–a– La reconstruction de l'espace géographique 429
La dimension référentielle 429
Le paysage littéraire 433
La réception géographique 437
3-b- Lire l'espace romanesque 446
Le sujet lecteur 448
Une lecture géopoétique 451
3-c- L'enfant, récepteur du paysage 453
Apprendre à lire le paysage 454
Enseigner la lecture intime 457
L'intérêt géographique 460
Conclusion 467
Annexes 473
Lecture analytique du livre de Rachel Bouvet : « Vers une approche géopoétique » 475
Éclaircissements à propos de la géopoétique 481
Correspondance avec l'auteur 485
Géographies d'enfance 499
Géographies imaginaires 503

Les voyages 507
Lectures 513
Le métier d'écrivain 517
Les éditeurs et Cie 523
Histoires naturelles 529
Accès aux ventes françaises 531
Accès aux différentes traductions 533
Bibliographie 535

UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE / ARTS LETTRES LANGUES

Le Mans Université

Titre : La mise en mots de l'espace géographique dans les romans de voyage pour la jeunesse. Approche géopoétique de l'œuvre de Xavier-Laurent Petit.

Mots clés : roman, jeunesse, géopoétique, voyage.

Résumé : À partir des romans de Xavier-Laurent Petit, il s'agit d'explorer les procédés utilisés pour créer le voyage et favoriser l'adhésion du lecteur. L'espace, comme univers fictionnel du récit, induit un ancrage géographique des textes. Cette figuration de l'ailleurs repose sur des choix d'écriture personnels et s'inscrit dans une relation pertinente entre le monde et les mots. Mais l'espace, également élément constitutif du roman, pose le lieu comme un fondement du récit, un incontournable de la création littéraire. Il m'intéresse alors de démontrer que la littérature de voyage pour la jeunesse donne la possibilité de suivre une construction identitaire autour d'un double nœud didactique : l'ici et l'ailleurs. L'espace, enfin, apparaît au cœur d'un désir de transmission du monde. Les auteurs pour la jeunesse, en s'inscrivant dans un héritage humaniste, s'opposeraient à l'image d'un monde hostile souvent mise en avant aujourd'hui. L'approche géopoétique permet d'ancrer cette recherche dans un triple regard : à la fois scientifique, philosophique et poétique. À la frontière de la littérature et de la géographie, le récit de voyage pour la jeunesse a le pouvoir d'interroger le monde. Il donne à lire un espace, un paysage, voire un parcours par le biais du langage.

Title: Using words to set geographical space in travel novels for youths. A Geopoetic perspective of Xavier-Laurent Petit's work.

Keywords : novel, youth, travel, Geopoetics.

Abstract : Focusing on 14 of Xavier-Laurent Petit's novels, we explore the processes used to create the trip and to gain the reader's consideration. Space, as a fictional universe of the narrative, induces a geographical anchoring of the texts. This representation of otherworldliness is based on personal writing choices and is part of a relevant relationship between the world and the words. But space, being constitutive of the novel, establishes the location as a foundation for the narrative, as an essential element for literary creation. I'm interested to show that fiction books about travel intended for youths give the possibility to follow an identity's construction around a double didactic node: the here and the elsewhere. I propose to introduce the concept of Geopoetics, which enables us to comprehend and analyse the territorial, geographical and geo-ecological dimensions of a literary text – and finally the aesthetically encoded relationships between man and Earth. This concept anchors this research in a triple way: simultaneously scientific, philosophical and poetic. Skirting the boundaries of literature and geography, trip novels for youths have the power to question the world. Through language, they give a space, a landscape, and even sometimes a path to read.