

LE MATRICULE DES ANGES

Le mensuel de la littérature contemporaine

Antoinette Rychner | Pierre Chopinaud | Arno Bertina | **Luce d'Eramo** | Jesse Ball
Peter Kaldheim | Bertrand Schefer | **William Blake & Co** | **Georges Didi-Huberman**



**Robert Louis
Stevenson**
**un trésor
pour tous**



BEL 7,00 €

ROBERT LOUIS STEVENSON

L'art de raconter

DE L'ÉCOSSE AUX ÎLES SAMOA, ROBERT LOUIS STEVENSON EST DE CES ÉCRIVAINS QUI AURONT PORTÉ HAUT ET LOIN LES COULEURS DE L'AVENTURE. S'IL EST PAR ANTONOMASE LE GRAND CONTEUR DE LA LITTÉRATURE ANGLOPHONE DU XIX^E SIÈCLE, IL NE FAUDRAIT PAS OUBLIER LA MODERNITÉ DE SES ROMANS, DE SA PENSÉE ET DE SON RAPPORT AU MONDE.

Toute lecture digne de ce nom se doit d'être absorbante et voluptueuse. Nous devons dévorer le livre que nous lisons, être captivé par lui, arraché à nous-mêmes, et puis sortir de là l'esprit en feu, incapable de dormir ou de rassembler ses idées, emporté dans un tourbillon d'images animées, comme brassées dans un kaléidoscope. » Ces propos de Stevenson, qui ouvrent son essai *À bâtons rompus sur le roman* – paru en 1882, alors que s'achevait la publication en feuilleton de *L'Île au trésor* –, tiennent de la profession de foi. Raconter, pour lui, ce n'est pas seulement emporter son lecteur dans un flux de péripéties, c'est hypnotiser, ouvrir des abîmes et déchaîner de puissantes images dont l'impact est comparable aux brisants qui harcèlent l'île écossaise d'Aros et rendent fou l'un des personnages de sa nouvelle *Les Gais Lurons*. Et tout cela dans une langue qui sonne, brute et sophistiquée, ce que des traductions timorées ou trop vite troussées n'ont pas toujours bien rendu.

Mort aux îles Samoa, dans le Pacifique, en 1894 à l'âge de 44 ans, l'écrivain, dont la santé toujours précaire aura eu une forte incidence sur les errements géographiques, laissera une œuvre conséquente – romans, nouvelles, essais, poésie, récits de voyage, pamphlets politiques, sans oublier une très riche correspondance – dont la qualité constante démontre une force de travail peu commune et une confiance absolue tant dans son propre talent que dans la force onirique de l'imaginaire. Un imaginaire qui n'est pas de tout repos : « *Je suis né avec le sentiment d'un je-ne-sais-quoi tapi au cœur des choses, mélange d'horreur et d'attraction sans limites* », affirmera-t-il. Déclaration programmatique pour un auteur qui explorera l'ambiguïté morale des êtres et leur pouvoir de séduction, que l'on pense à des personnages comme l'Attwater du *Creux de la vague* ou au Maître de Ballantrae du roman éponyme, une créature dans laquelle il avait mis « *tout ce qu'il savait du diable* ».

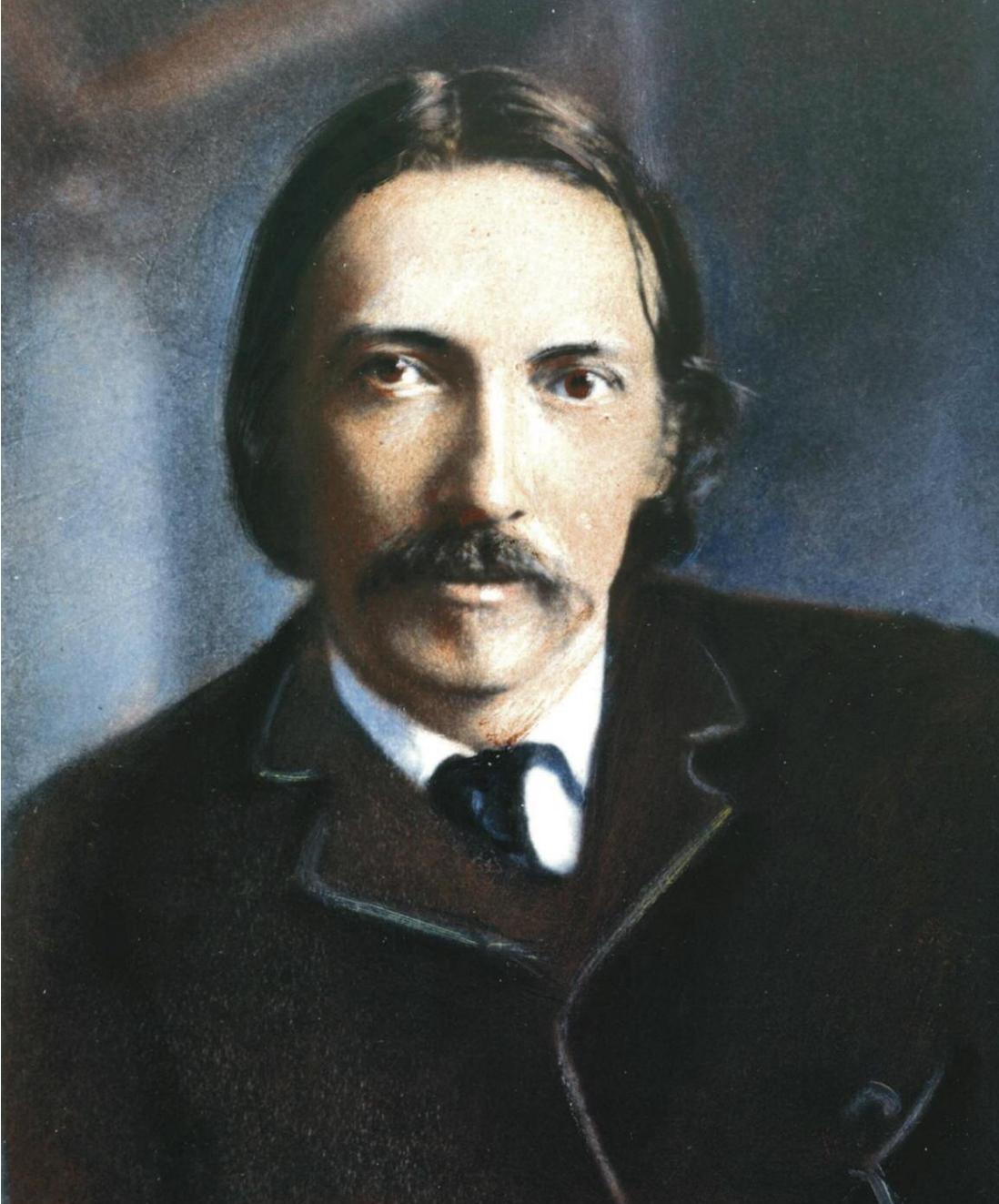
Mais peut-être les propos cités plus haut contiennent-ils aussi la graine du malentendu – de la simplification – dont est toujours victime Stevenson, éternel « écrivain pour enfants ». Après avoir été de son vivant un des auteurs les plus lus au monde (avec Kipling), il a connu une longue période de purgatoire, se retrouvant banni des anthologies de littérature anglaise jusqu'à bien avancé le XX^e siècle, alors même que son île, son trésor, sa tâche noire, son jeune Jim Hawkins et son Long John Silver à la jambe de bois, outre qu'ils sont les éléments du plus beau des romans

d'aventures (celui qui les contient tous et les dépasse), sont également les ingrédients d'un manifeste littéraire extrêmement novateur pour son temps et dont la modernité n'a pas faibli.

Malgré le prestige de ses admirateurs inconditionnels, d'Henry James à Jean Echenoz, en passant par Schwob, Chesterton ou Borges – lequel, dans une phrase régulièrement citée de *L'Auteur*, intègre la prose de Stevenson à la liste très sélective de ses préférences, au même titre que le goût du café ou les sabliers –, persiste l'image d'un écrivain dont le génie n'aurait vraiment pris sa pleine mesure qu'au moment d'être interrompu par la mort, alors qu'il écrivait un *Hermiston, le juge pendeur* prometteur mais inachevé, c'est-à-dire au moment où il se serait enfin décidé à écrire un roman « pour adultes » qui remplaçait dans la fiction sa douloureuse relation avec son père (un thème qui est d'ailleurs une constante de son œuvre, puisqu'il est déjà au centre d'une de ses premières nouvelles, « Histoire d'un mensonge »).

La faute retombe en partie sur les propres amis de Stevenson, ceux qui, l'écrivain se trouvant loin de son Écosse natale, s'occupaient de la publication de ses livres et auront eu de plus en plus de mal à comprendre l'évolution de son art. Après sa mort, ils se seront chargés de construire le mythe d'un écrivain fragile et enfantin, reléguant au second plan la force innovatrice de son œuvre et les pulsions noires qui la parcourent. Un aspect qui prendra toute son ampleur dans ses derniers écrits, tels que la longue nouvelle *La Plage de Falesà*, ou dans certaines de ses curieuses *Fables* qui, loin de simples récréations, sont peut-être les textes où sa poétique s'exprime le plus directement. Comme le

« *cet arc-en-ciel tissé par l'imagination qui enveloppe ce qui est nu et anoblit ce qui est vil* ».



© The Granger Collection, New York

dit bien Michel Le Bris – qui a tant fait pour sa reconnaissance en France – les récits de Stevenson « *n'éclairent jamais qu'en diffusant de l'ombre* ». Henry James fut l'un des premiers à craindre que la figure de l'auteur, bientôt figée dans une caricature, ne fasse du mal à la réception d'une œuvre qu'il tenait en très haute estime. Une œuvre extrêmement abondante et multiforme pour une aussi courte existence, mais comme le dit Echenoz, « *tout va très vite dans la vie de cet homme* ».

Il n'est certes pas donné à tout le monde d'écrire des livres devenus des classiques au point de faire croire qu'il est inutile de les lire. Long John Silver – qui, selon Conan Doyle, « *n'est pas une création de la fiction, mais une réalité organique et vivante* » – incarne aujourd'hui dans l'imaginaire collectif l'essence même du pirate, au point de reléguer au placard les véritables boucaniers de l'*Histoire générale des plus fameux pirates* attribuée à Daniel Defoe, ouvrage qui fut pourtant une source essentielle d'inspiration pour Stevenson. De même, le docteur Jekyll et son double maléfique M. Hyde résument pour nous l'éternel affrontement du bien et du mal, comme si ce court roman – celui qui rendit, lors de sa publication en 1886, son auteur riche et célèbre, ce qui lui permettra de s'acheter un bateau et s'en aller toujours plus loin d'une Écosse à laquelle il reviendra pourtant encore dans ses récits – n'était que cela, une allégorie, presque une phrase toute

faite, et pas l'œuvre d'un prodigieux styliste n'ayant eu de cesse de penser son art et d'en explorer les multiples formes. Comme si les pouvoirs de conteur de Robert Louis, né Robert Lewis Balfour Stevenson à Édimbourg en 1850 dans une famille aisée, étaient trop puissants pour être honnêtes. J. M. Barrie, l'auteur de *Peter Pan*, n'admettait-il pas avoir laissé son feu mourir en plein hiver et ne pas s'être rendu compte du froid, plongé qu'il était dans *Treasure Island* ? Raconter, avec toute la puissance de l'image, de la scène marquante (deux concepts essentiels pour Stevenson), serait-ce là quelque chose de secondaire, réservé à l'enfant écervelé, ce que le lecteur adulte, dans une Angleterre victorienne très sûre d'elle-même, ne saurait tolérer ? L'auteur, en tout cas, pas dupe, ne manquait pas de remarquer dans l'essai cité plus haut : « *Les Anglais d'aujourd'hui, je ne sais trop pourquoi, ont tendance à mépriser l'évènement, et réservent leur admiration pour le tintement des cuillers à thé, ou les défauts de langage du vicaire. On trouve habile d'écrire un roman sans histoire du tout, ou du moins la plus ennuyeuse possible.* » Lui préfère, comme il l'affirme dans *Les Porteurs de lanternes*, « *la poésie personnelle, l'atmosphère magique, et cet arc-en-ciel tissé par l'imagination qui enveloppe ce qui est nu et anoblit ce qui est vil* ».

Il faut dire que Stevenson se méfiait de la conception du réalisme qui dominait alors. À l'excès de détails, il opposait les ...

... possibilités de synthèse de l'imagination, « le génie du lieu et de l'instant », une façon d'aller à la fois droit au but tout en conservant au maximum le pouvoir de suggestion. Ce que retiendra le lecteur, ce sont une ou deux scènes qui justifient non seulement l'écriture du livre entier, mais y concentrent aussi sa puissance poétique. Ainsi affirmait-il, à propos du romancier : « Ses histoires peuvent être nourries par les réalités de la vie, mais leur véritable but n'en est pas moins de satisfaire le désir ardent, l'attente informulée du lecteur, en obéissant aux lois idéales de la rêverie. » Car il y a indéniablement chez Stevenson la revendication du regard de l'enfant, de sa disponibilité, sa manière bien à lui de s'approprier les lieux du monde comme une mine d'histoires potentielles : « Certains lieux parlent distinctement. Certains jardins humides appellent à grands cris un meurtre ; certaines vieilles maisons demandent à être hantées ; certaines côtes ne se dressent que pour des naufrages. » Les promesses de récits sont partout et, comme il l'affirme dans un autre essai, *Une humble remontrance*, écrit en réponse à James, qui deviendra par la suite un interlocuteur privilégié, « la seule méthode de l'homme, qu'il pense ou qu'il crée, est de clore à demi les paupières pour se protéger de l'éblouissement et de la confusion de la réalité ».

D'où vient ce talent apparemment inépuisable pour raconter, que ce soit dans le Moyen Âge de *La Flèche noire* ou dans une ville de Londres convertie en extravagante pâtisserie orientale dans *Les Nouvelles Mille et Une Nuits* ? Peut-être du fait que, chez lui, l'aventure, avant d'être un contenu, est d'abord la forme même du récit. Car il y a partout, toujours, des trésors à chercher et des bateaux sur lesquels s'embarquer. Que ce soit dans des romans au long cours comme *Le Trafiquant d'épaves* (le favori de Borges et le plus ambitieux de tous) qui, dans un même élan, passe de la peinture des mœurs américaines au roman d'aventures puis au récit policier (ce que Stevenson appelait « un roman à énigme ») ou dans des nouvelles parfaites comme *La Bouteille endiable*, tentative réussie d'écrire un véritable conte polynésien, ou en compagnie des vampires déliquescents d'*Olalla*, réappropriation personnelle du gothique, il est de ces rares auteurs qui parviennent à redonner à l'adulte la véritable saveur des lectures de l'enfance, puisque c'est bien à cette période, déjà lointaine,

« la seule méthode de l'homme, qu'il pense ou qu'il crée, est de clore à demi les paupières pour se protéger de l'éblouissement et de la confusion de la réalité ».

hélas, que la lecture est une expérience toute puissante. C'est de l'enfance, donc, encore et toujours, qu'il tire son goût du récit et surtout son art, puisque d'elle il a su préserver allumée la précieuse lanterne. D'ailleurs, elle n'est en rien séparée de l'âge adulte car, écrit-il, « les enfants pensent les mêmes choses, rêvent les mêmes rêves que les hommes barbus et les femmes en âge se marier ». Les histoires que lui lisait sa nurse ont certainement eu une influence décisive, que ce soit des romans à deux sous truffés de péripéties invraisemblables et vite troussés (il écrira d'ailleurs une belle défense de la littérature populaire) ou les récits des Covenantaires, ces protestants illuminés du XVII^e siècle. Sans oublier les puissances parfois maléfiques du rêve, car, comme le rappelle l'un de ses traducteurs, Patrick Reumaux, « l'enfance de Stevenson est marquée au fer de la nuit, du vent, du noir, des bourrasques qui terrifient » et « sa nourrice lui parle des flammes de l'enfer brûlant dans la cheminée » ; des flammes qui envahissent ses cauchemars. Pour autant, c'est une enfance heureuse qui ancrera en lui cette conviction que « manquer la joie, c'est tout manquer ». L'affirmation vitale, chez cet être délicat qui n'eut jamais la jouissance d'une pleine santé, est constante.

La vie et l'œuvre ne font qu'un chez Stevenson : influencé par son fantasque cousin Bob, il connaîtra la vie de bohème en France, y rencontrera sa future femme, y pratiquera l'art de la conversation (« il n'est pas de plus belle ambition que d'y exceller », écrira-t-il), achètera une péniche qu'il baptisera les *Onze Mille Vierges de Cologne* et qui, faute de pouvoir payer le charpentier engagé pour la mettre en état, finira par « pourrir dans la rivière où elle avait été embellie », signera ses premiers récits de voyages (avec un âne dans les Cévennes, en canoë sur les rivières du nord de la France), séjournera en Angleterre, en Écosse, en Suisse ou dans la Californie des chercheurs d'or, selon ce que dictait sa santé ou son goût de l'aventure, perdra la foi et affrontera le courroux de son père, partira toujours plus au sud en quête d'un climat plus doux et, une fois dans les îles du Pacifique, ne reviendra plus.

Chez lui, « l'esprit de voyage » est une constante. Il s'agit, dit-il, « d'être comme un chalumeau dont n'importe quel vent peut jouer » et « de quitter le lit douillet de la civilisation et de sentir sous ses pas le granit terrestre avec, par endroits, le coupant du silex. » Le voyage lui permettra de développer ce que Le Bris appelle « une métaphysique de l'imagination créatrice » et nourrira sa vision des lieux où il emmène ses personnages (car dans ses romans on voit du pays). Ainsi, la fameuse île du trésor, dont l'emplacement reste secret, n'en a pas moins une végétation qui ressemble fort à celle de cette Californie où Stevenson était venu rejoindre Fanny Osbourne, la femme qu'il épousera finalement après être parvenu de haute lutte à arracher l'accord de son père. Un séjour qui fera l'objet d'un de ses plus beaux récits autobiographiques, *Les Squatteurs de Silverado*, où il décrit avec humour leur quotidien dans une ville fantôme peuplée de serpents à sonnettes.

On ne discute guère plus aujourd'hui la modernité de Stevenson, on le réédite dans de nouvelles traductions enfin respectueuses de sa verve et on lui consacre colloques et ouvrages spécialisés. Celui que Nabokov considérait comme un des plus grands théoriciens de la littérature reste avant tout un enchanteur ; quelqu'un pour qui raconter est non seulement un don, mais aussi la plus belle des façons d'exercer la générosité.

Guillaume Contré

L'Enfant qui a été en enfer

Didier da Silva aime les vies d'écrivains ; il a ainsi réuni celles d'Heinrich von Kleist et de Li Bai dans son roman *Toutes les pierres* (L'Arbre vengeur, 2018). Puisqu'il est également de longue date un lecteur passionné de Stevenson, nous lui avons proposé de se replonger dans les deux épais volumes de sa correspondance.

Les correspondances d'écrivains, d'artistes, on ne le dit pas assez, ont donné parmi les plus beaux romans de la littérature. Loin de ce dispositif presque toujours condamné au *fake* qu'est le roman épistolaire, la correspondance véritable d'un esprit par essence romanesque – et comme il faut aimer se raconter des histoires, pour vouer son existence à l'art ! – s'apparente davantage à cette variété du roman qu'on appelle la « vie », vie de Jésus ou vie imaginaire, pour ainsi dire la vie en plus ; et la mort, bien sûr, aussi bien, connue d'avance par le lecteur et exerçant son charme puissant tout au long de la lecture, chaque lettre effeuillant le compte à rebours, chaque date se rapprochant de la dernière date et malgré elle en constituant une approximation – jusqu'à l'accord souvent déconcertant, subit, du dernier mot, majoritairement inconscient du danger ou de la solennité du moment. C'est un genre où abondent les fins abruptes, évanescences, sans résolution harmonique ; le blanc de la page qui suit est toujours émouvant.

Dans l'intervalle, quel cinéma. Quelques centaines de pages font dévaler le temps comme jamais ; les jours sont des minutes, les mois ou les années, des heures. L'évolution d'une âme en *time lapse*, ses aventures accélérées forment le plus fascinant des spectacles. Une haute définition est requise et en la matière cela porte un nom, la verve. C'est la première et la seule suffisante des qualités d'un correspondant, d'elle dépend la réussite du roman : qu'il prenne plaisir à faire des phrases en toutes circonstances, dans la cale d'un bateau en pleine tempête ou dévoré par la gale et la faim dans un wagon de dernière classe, dans la gaieté comme dans la détresse, et même à l'article de la mort. Or c'est exemplairement, sur ce dernier point notamment, le cas de Stevenson.



Gravure illustrant *Le Creux de la vague* (1894), signée Thomas B. Meteyard

Donné pour mort, en effet, Robert Louis le tuberculeux l'est tous les six mois par ses médecins, sans exagération, ce serait voire plutôt tous les trimestres, et cela dès le début (novembre 1850) de sa brève existence (44 ans et des poussières). C'est un Lazare professionnel. Ces résurrections à répétition ne vont pas sans fébrilité ni angoisses (« *Il n'y a pas de par le monde, peut-être, beaucoup de gens plus tristes que moi* ») ; mais elles ont également forgé, à force, une bonne part de sa précoce philosophie, de cette sagesse qui le pousse volontiers à trousseur pour ses proches des sermons (admirables), son péché mignon : « *Le fait est que nous sommes indignes de nos bonheurs ; l'amour nous prend alors que nous faisons semblant, le succès vient alors que nous jouons, la santé reste avec nous alors que nous abusons d'elle ; et même quand nous nous moquons de nos semblables, nous devrions garder à l'esprit qu'il dépend de leur seul bon vouloir que nous soyons toujours en vie, et avec des prétentions à l'honneur. (...) Notre destin en ce monde n'est pas d'être bons, mais de tenter de l'être, et d'échouer, et d'essayer encore ; et quand nous recevons un gâteau, de dire : "Merci, mon Dieu !" et quand c'est une gifle, de dire : "Normal, bien envoyé !"* » (avril 1884).

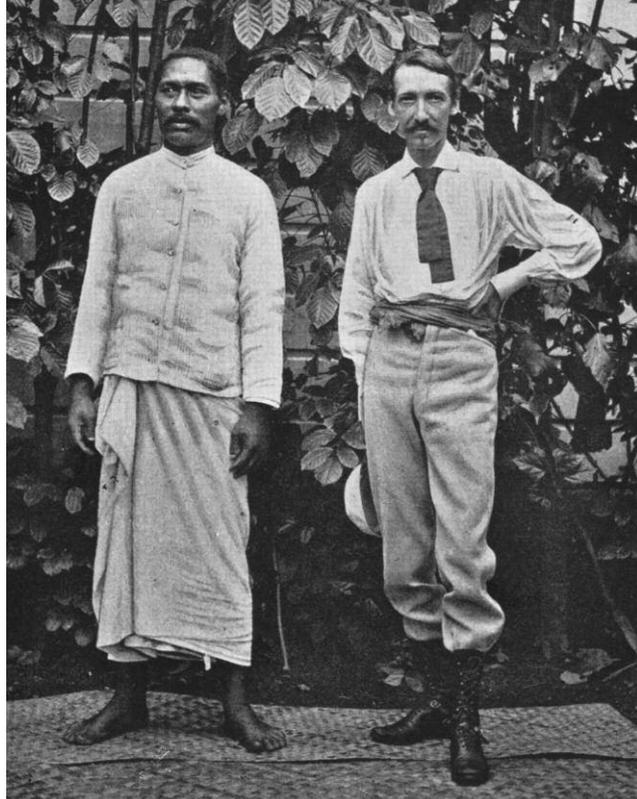
Pourtant il ne croit pas en Dieu et presque pas au Diable, ce qu'à 22 ans, bohème à cheveux longs, il ose proclamer à la face de son père, un digne et pieux constructeur de phares que la nouvelle plonge dans le désespoir (« *Tu as fait de toute ma vie un échec* », lui dit-il, sentence qui ébranlerait le plus assuré des jeunes hommes), premier drame et première rupture dont ses lettres portent témoignage : « *S'il n'était pas trop tard, je crois que je trouverais presque dans mon cœur la force de me rétracter, mais il est trop tard ; et puis, dois-je vivre toute ma vie comme un vaste mensonge ? Bien sûr, c'est pire que l'enfer pour mon père, mais qu'y* ... »

DOSSIER STEVENSON

... puis-je ? (...) Si seulement les gens voulaient bien admettre en pratique (ce qu'ils affirment si volontiers en théorie) qu'un homme a le droit de juger par lui-même, et qu'il est coupable s'il n'exerce pas ce droit » (février 1873). Dix ans plus tard, c'est ce même père atrabilaire qu'il sermonnera, nul ne pouvant échapper à ses prêches : « *Se tourmenter et s'exaspérer sont choses peu dignes, sottement suicidaires et théologiquement impardonnables : nous sommes ici non pour ouvrir, mais pour déchiffrer des sentiers prédestinés ; nous sommes l'écume d'une vague, et conserver une juste sérénité ne constitue pas simplement la première mesure de soumission à Dieu, c'est aussi la plus grande des bontés que nous puissions avoir à l'égard de ceux qui nous entourent. (...) Faire de notre mieux est une chose, mais nous laver les mains des conséquences avec le sourire est l'étape suivante de toute vertu bien comprise* » (octobre 1883).

Une exigence de vérité et un sourire volontaire aux lèvres (septembre 1873 : « *En dépit de mon impétuosité (...), je ne laisserai jamais personne deviner quel gris désespoir me tient – pas pour tout l'or du monde ; je suis fier de ma précieuse gaieté, et je n'arrive pas à me résigner à la pensée qu'un jour ou l'autre elle m'abandonnera* »), tel nous apparaît Stevenson au miroir des 852 lettres qu'a réunies et présentées Michel Le Bris, en deux forts volumes dont les titres dessinent la trajectoire de leur auteur : *Lettres du vagabond*, *Lettres des mers du Sud*. Car jamais grand malade n'eut autant la bougeotte : Louis a craché du sang en Angleterre, en Suisse, à Paris et sur la Côte d'Azur, dans l'État de New York et en Californie, en Australie, à Tahiti : comme un voyage autour du monde de grabats en lits d'agonie. Mais il refuse de s'appesantir sur cette santé calamiteuse, elle ne le définit pas : « *Pour moi, les flacons de médicaments sur la cheminée et le sang sur mon mouchoir sont des accidents ; ils n'altèrent pas ma vision de l'existence, ainsi que vous le sauriez, je crois, si vous aviez eu l'expérience de la maladie ; ils n'existent pas dans mon point de vue ; je n'irais pas plus les traîner sous les yeux de mes lecteurs que je ne mentionnerais un bouton qui me serait venu (sauf votre respect) sur le derrière. Qu'est-ce que cela prouve ? Qu'est-ce que cela change ? Cela n'a pas abîmé, n'a pas modifié une part essentielle de moi-même ; j'estimerai faire preuve de frivolité et de mauvais goût si je donnais à connaître au monde ces insignifiants petits secrets* » (novembre 1885). Le moins que l'on puisse dire, c'est que cette morale d'écrivain ne connaît pas, à notre époque, une florissante prospérité. On est de même heureux, en ces temps où se pose avec insistance la grave question de « séparer l'homme de l'artiste », comme si une telle chirurgie était possible ou même enviable, de lire ceci sous sa plume, qui nous paraît toujours pertinent : « *Dans cet étrange fouillis où nous vivons, tout est relié par un million de filaments ; et se conduire à peu près bien à l'égard d'autrui est la première condition de l'art. L'art est une vertu, et si j'étais l'homme que je devrais être, mon art grandirait à proportion de ma vie* » (octobre 1883).

En vérité, il n'est pas de meilleur guide sur le double chemin escarpé de la vie et de l'art, et qui se propose de l'emprunter trouvera dans ces pages abondance de précieux conseils. Avis aux mélancoliques : « *Joyeusement, mon vieux, joyeusement. Une humeur morose est pire que la plupart des maux. Et tant que les gens ont leur esprit, bon cœur et bonne digestion, une conscience à peu près nette, je suis pour qu'on balaie toute cette sentimentalité pleurnicheuse et flûtée dans l'égout commun. Nous sommes un peu trop vieux pour l'étiement et le werthérisme. Si nous n'avons pas en-*



Stevenson passa les quatre dernières années de sa vie dans l'archipel des Samoa où il a fait bâtir sa propriété de Vaillima

core débarrassé nos esprits de cette camelote puérile, je me demande comment nous comptons mourir » (début 1879). Ou encore : « *Un art, c'est la substance même de la vie ; il grandit avec vous ; vous ne vous lasserez jamais d'un art auquel vous travaillerez ardemment et superstitieusement. Superstitieusement : je veux dire, pensez-en plus de bien qu'il ne le mérite ; soyez aveugle à ses défauts, comme avec une épouse ou un père ; oubliez le monde pour une brouille technique. Le monde est très sérieux ; l'art est le remède à cela, et doit être pris très légèrement ; mais pour prendre l'art légèrement, il faut d'abord être d'un sérieux stupide et solennel à son sujet. (...) L'art n'est pas semblable à la théologie ; rien n'y est obligé. Vous n'avez pas à représenter le monde. Vous devez seulement représenter ce que vous pouvez, en produisant un plaisir et un effet, et la seule manière de découvrir en quoi cela consiste est la pratique technique* » (juillet 1883). À propos de technique, justement : « *Voilà le seul critère que je connaisse en matière d'écriture. S'il y a quelque part une chose exprimée en deux phrases, et qui aurait pu l'être en une seule sans rien perdre en clarté, en charme, en puissance, alors nous avons affaire à un amateur* » (février 1888). Ceux qui tirent à la ligne en prendront de la graine.

Le plus beau, c'est que la réussite ne le change pas : quand il quitte, sans le savoir, à jamais le Vieux Continent, et que l'attend dans le port de New York pléthore de journalistes et d'éditeurs lui proposant de mirifiques contrats, suite au succès foudroyant de son *Jekyll et Hyde* en Amérique, il refuse les offres les plus rémunératrices, jugeant qu'il ne les mérite pas, et va se terrer dans les Adirondacks, en rêvant de prendre la mer : « *J'ai fait un apprentissage bien curieux ; beaucoup de battage autour de mon nom, et les visites, et tout cela ; la notoriété, pour tout dire : et ce n'est pas aussi plaisant qu'on voudrait vous le faire accroire quand vous êtes jeune et n'avez pas envie de vous donner la peine de travailler. La célébrité n'est rien comparée à un yacht ; experto crede. Bien sûr elle procure quelques agréments (...); mais la chose dans l'ensemble est une corvée doublée d'une imposture ; et je suis bien plus heureux ici, dans les montagnes, où je ne vois personne et suis libre de vivre à ma guise* » écrit-il en octobre 1887, résumant dans une autre lettre son sentiment sur tout ce cirque : « *J'ai un peu tâté de la renommée à présent ; c'est sans intérêt en comparaison d'un bateau à voile.* »

Cet homme vraiment libre ne pouvait que chérir la mer, et il s'embarquera bientôt pour un voyage sans retour. C'était une vieille obsession : l'été de ses 25 ans, il avait rencontré à Édimbourg un fonctionnaire néo-zélandais dont les récits l'avaient enthousiasmé : « *Nous a tout raconté sur les îles des mers du Sud jusqu'à ce que je sois malade d'envie d'aller là-bas ; endroits merveilleux, éternellement verts ; climat parfait, formes parfaites des hommes et des femmes, avec des fleurs rouges dans les cheveux ; et rien à faire sinon étudier l'art oratoire et l'étiquette, rester assis au soleil et ramasser les fruits à mesure qu'ils tombent.* » Il avait déjà étonné défavorablement ses semblables en épousant Fanny Osbourne, une Américaine plus âgée que lui, qui plus est divorcée et déjà mère ; mais en s'installant aux Samoa, fin 1890, en se passionnant pour la culture (un rapport presque exclusivement esthétique au monde, pour le dire vite) de ceux en qui ses amis victoriens ne voyaient que de vils sauvages, et en embrassant leur cause contre les colons de tous bords, combat hélas perdu d'avance, il est devenu tout à fait incompréhensible, et ses lettres s'apparentent de plus en plus à de gais monologues ; c'est à nous, ses trop chanceux lecteurs à venir, qu'elles s'adressent, plutôt qu'à Edmund Gosse ou à Sidney

« Nous ne parvenons à acquérir certaines qualités que pour les perdre ; la vie est une série d'adieux, même en art ».

Colvin, ses anciens camarades de bohème, qui ne lui répondent que de loin en loin quand ils ne tentent pas de le persuader de rentrer au pays, de se montrer enfin raisonnable.

Le 3 avril 1893, depuis sa propriété de Vailima où il campe une sorte de chef de tribu sous le nom de Tusitala, « le raconteur d'histoires », il offre son autoportrait à J. M. Barrie, futur auteur de *Peter Pan* : « *Excessivement maigre, brun, plutôt coloré (...)* et ridé, grisonnant, aspect général d'un foudroyé – ou d'un jeune homme brisé – ou pour emprunter une expression de Carlyle sur de Quincey, d' "Enfant qui a été en enfer". Passé excentrique – obscur et oh ! nous n'en parlons jamais – Présent industriel respectable et bêtement satisfait. Aimait beaucoup parler d'Art, n'en parle plus (...). Nom dans la famille, la Célébrité Apprivoisée. Cigarettes sans interruption, sauf en cas de toux ou de baisers. (...) Boit beaucoup. Jure un peu. Caractère instable. Peut avoir des manières pompeuses, mais sujet aux transes. Fondamentalement l'employé de commerce ordinaire : accusé de tricher aux cartes, se croirait obligé de se brûler la cervelle, aussi peu qu'il en ait envie. Invalide depuis dix ans, mais peut dire fièrement que cela ne se voit pas. (Quand il se sent bien, ressemble à un garçon brun au caractère incertain, mais quand il va mal est un invalide au sourire évanescent.) A une propension à expliquer l'univers. Écossais, monsieur, Écossais. » Pendant un temps, le « climat parfait » lui a rendu la vie, l'a transformé en jeune cabri bronzé, mais la maladie le rattrape et ses efforts littéraires l'épuisent – car pour faire vivre sa famille élargie, Samoans compris, il reste enchaîné jour et nuit à sa table, sans rien rabattre de son exigence : « *Bon, eh bien, c'est fait. Ces tragiques seize pages sont enfin terminées, et j'ai mis de côté trente-deux pages de copeaux, et passé treize jours aussi près de l'enfer qu'on puisse supporter quand on est un être humain. C'est fait, et bien entendu, cela n'en valait pas la peine, et tout le monde s'en fiche* » (juin 1893). Le 7 juillet 1894, il écrit à Marcel Schwob : « *Personne ne sait mieux que moi que, en avançant dans la vie, nous devons renoncer à la joliesse et aux grâces. Nous ne parvenons à acquérir certaines qualités que pour les perdre ; la vie est une série d'adieux, même en art ; nos compétences elles-mêmes sont éphémères et évanescentes.* » Le même jour, il avoue à Henry James qu'il se « *trouve dans cet état où un homme se demande comment on peut être assez bête pour embrasser la profession d'homme de lettres au lieu de devenir apprenti barbier, ou de tenir un étalage de patates au four.* » La lassitude et l'amertume ne lui ont pas fait perdre son formidable sens de l'humour. Le 1^{er} décembre 1894, il trace ces derniers mots : « *Je ne suis pas né pour vieillir (...)* j'ai perdu le sentier qui vous permet de descendre facilement et naturellement la pente. Je fonce tout droit. Et là où je dois descendre, il y a un précipice. » Une embolie cérébrale l'emporte brutalement deux jours plus tard, après une ultime matinée de travail. Ses amis samoans et son beau-fils Lloyd, pour qui lors d'un été pluvieux, treize ans plus tôt, il avait imaginé *L'Île au trésor*, ouvrent à coups de machette un sentier vers le sommet du mont Vaea, où il avait émis le souhait de reposer. « *Vous devez parfois trouver étrange – à moins que je ne sois le seul à avoir ce sentiment – d'être toujours dans le vieux tourbillon, sous les réverbères et dans les théâtres bondés, alors que je suis là, dans la forêt tropicale et les immensités silencieuses !* » écrivait-il en mars à son ami William Archer. En effet, c'est étrange ; mais plus encore, c'est merveilleux.

Didier da Silva

Le grand théâtre stevensonien

L'ÉCRIVAIN ÉCOSSAIS FUT UN RÉNOVATEUR DU GENRE ROMANESQUE, UN STYLISTE ET UN THÉORICIEN. AVEC JEAN-PIERRE NAUGRETTE, SPÉCIALISTE DE SON ŒUVRE, NOUS AVONS EXPLORÉ LA COMPLEXITÉ D'UN ÉCRIVAIN EN BUTTE À LA SOCIÉTÉ DE SON TEMPS, DONT LES PRÉOCCUPATIONS SONT D'UNE CONSTANTE MODERNITÉ.

Jean-Pierre Naugrette est romancier et enseigne la littérature anglaise à l'Institut du monde anglophone de Paris 3. Il a consacré un essai à Stevenson et a traduit plusieurs de ses poèmes, nouvelles et romans dont *Le Maître de Ballantrae*, qui sera prochainement publié au Livre de poche.

Jean-Pierre Naugrette, qu'est-ce qui vous a amené à l'œuvre de Stevenson ? Que représente-t-il pour vous ?

Comme beaucoup, j'ai lu *L'Île au trésor* quand j'étais enfant. J'avais déjà été frappé alors par des images très impressionnantes, très fortes, dans ce qui n'était pourtant en apparence qu'un roman d'aventures pour garçons, puisqu'il avait été publié comme tel, dans un magazine qui s'appelait *Young Folks*. À l'époque de Stevenson, le jeune lectorat s'attendait à un « *boy's book* », qui reposait sur des clichés d'une aventure assez euphorique et plaisante, dans des décors exotiques, avec des naufrages, des îles, des bateaux... En le relisant après coup, j'ai réalisé que c'était une histoire beaucoup plus sombre, à tel point que le narrateur lui-même, Jim Hawkins, le jeune garçon, déclare à la fin du roman qu'on ne l'y reprendra pas, que plus jamais il ne reviendra sur ce qu'il appelle « cette île maudite ». Je me suis donc demandé pourquoi ce roman d'aventures censé s'adresser à des jeunes garçons semblables à ceux de l'enfance de Stevenson, c'est-à-dire des années 1860, est en réalité une histoire pleine de bruit et de fureur. Voilà ce qui m'intéressait au départ chez lui, cette contradiction apparente entre un genre alors plutôt bien établi, et cette aventure épouvantable qui met en jeu toute une série de fantasmes. Voilà ce qui m'a poussé à écrire ma thèse puis le livre *Robert Louis Stevenson, l'aventure et son double*. J'ai notamment voulu mettre en relief l'importance du rêve chez lui.

L'Île au trésor, par exemple, s'ouvre sur un cauchemar terrible, dans lequel Jim Hawkins se représente l'unijambiste avant même de l'avoir vu. Dimension à la fois réaliste, qui se focalise sur la jambe unique, et très moderne, puisque le rêve précède l'histoire proprement dite. De ce point de vue, l'œuvre de Stevenson est très cohérente, puisque le rêve occupe également une place prépondérante dans *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde*. De proche en proche, j'ai fini par tout lire et m'apercevoir que ce n'était pas une œuvre aussi fragmentée qu'on pouvait le dire. Les critiques de l'époque n'ont pas compris comment le même écrivain pouvait signer à trois ans de distance *L'Île au*

trésor et *Jekyll & Hyde*. Comme si ce n'était pas le même auteur, puisqu'il s'aventurait dans des genres complètement différents. On l'a critiqué à l'époque en lui reprochant un manque d'unité. Ce n'était pas le cas, par exemple, de Dickens ou de Henry James qui ont écrit la plupart du temps dans une même ligne. Tout mon travail a consisté à tenter de démontrer qu'au-delà des genres littéraires, il y avait une cohérence, non pas générique, mais plus profonde, qui relevait de l'imaginaire, des terreurs enfantines et des fantasmes. Ce que Stevenson appelle lui-même « une fantasmagorie », à l'œuvre dans son processus même de création. Comme Borges, qui l'admirait, je suis reconnaissant à Stevenson d'exister.

Le rapport de Stevenson au réalisme est complexe, il critiquait Zola, par exemple. Peut-on dire qu'il était en rupture par rapport à l'esthétique de son temps ?

Stevenson a écrit des essais sur l'art de la fiction où il réfléchit énormément à l'esthétique du roman telle qu'il le pratique autour des années 1880. D'un côté, il y a le réalisme de ses contemporains, les grands romanciers victoriens ou Zola en France avec le naturalisme ; en ce qui le concerne, il regarde plutôt en arrière et va notamment puiser dans le réalisme de Daniel Defoe. Il y trouve une esthétique qu'il nomme dans un essai « la poésie du détail » ou « la poésie de l'accident ». Il travaille sur ce qu'en anglais on appelle « *romance* », en opposition à « *novel* », une distinction essentielle entre le romanesque et le roman. Lui s'inscrit plutôt dans une tradition du XVIII^e siècle. Il prend l'exemple de ce fameux épisode de *Robinson Crusoé* dans lequel Robinson, se croyant seul sur son île, voit un beau jour une empreinte de pied sur le sable du rivage ; et d'un seul pied, ce qui est évidemment surprenant. Stevenson prend cette scène comme emblème de l'art de la fiction tel qu'il le conçoit : il s'agit de creuser une image.

C'est Marcel Schwob, en France, qui le premier l'a très bien compris, en affirmant que « *Stevenson coule son histoire autour de l'image qu'il a créée* ». À partir d'une image, il va travailler une histoire. Schwob ajoute : « *le conte n'est qu'un essai d'explication de cette vision*. » Cela fonctionne pratiquement dans tous ses romans. Dans *L'Île au trésor*, c'est la vision onirique de l'unijambiste poursuivant Jim à travers champs qui va être fondatrice de ce que j'appellerais un « fantasme de séduction ». Jim est séduit par l'unijambiste. Ce dernier a beau appartenir au camp des mu-



Jean-Pierre Naugrette

« Dans le grenier de son cerveau, il y a comme des acteurs secrets qui seraient logés dans les combles et écriraient des scénarios totalement dépourvus de morale. »

tins et des pirates, le jeune garçon lui donne son allégeance ; une allégeance complètement fantasmagorique, il me semble. À partir de là, Stevenson vient couler toute l'histoire.

Dans *Jekyll & Hyde*, c'est l'image inaugurale de Hyde piétinant une fillette au coin de la rue qui va être fondatrice. Et celle de Hyde qui enfonce sa clé dans la serrure d'une porte, dans la ruelle à l'arrière de la maison du docteur Jekyll. En fait, tout le conte – car c'est vraiment un conte, Stevenson a travaillé sur des contes plutôt que sur des romans – va en quelque sorte surgir de la porte. D'où le titre du premier chapitre : « L'histoire de la porte ». Comme si la porte était justement « porteuse » d'une histoire. Du début à la fin, tout découle du mystère entourant cette porte vermoulue dans une rue mal famée ; le personnage de Hyde en surgit tout entier.

De même pour *Le Maître de Ballantrae* : on peut dire que c'est un roman découpé en scènes. Et Stevenson les travaille au sens presque théâtral du terme, parce qu'enfant, comme il le raconte dans un essai, il achetait des petits décors en carton préfabriqués dans une librairie de son quartier. C'étaient des décors de théâtre dans lesquels il y avait des personnages à découper ou à colorier qu'il ramenait chez lui et qui lui permettaient de raconter des histoires ou d'inventer des scénarios. Le théâtre est un moyen de concevoir son art romanesque comme reposant sur une série de « scènes à faire ».

C'est l'aspect théâtral qui donne justement de la présence à des personnages qui ne sont qu'à peine introduits par l'auteur.

Schwob dit de Stevenson que « L'art, ici, consiste à ne point dire ». Les personnages sont en quelque sorte déjà constitués lorsqu'ils apparaissent dans le roman. Contrairement à Dickens ou George Eliot, ce ne sont pas des romans d'apprentissage, au sens où le personnage n'est pas à construire. Il est déjà là, telle une marionnette que l'auteur est prêt à manipuler. Dans une de ses *Fables*, il montre d'ailleurs deux personnages de *L'Île au trésor*, Long

John Silver et le capitaine Smollett, en train de discuter entre deux chapitres ou entre deux prises, comme au cinéma. L'art du marionnettiste implique une conception du personnage non comme une profondeur psychologique à sonder – contrairement à Henry James –, mais comme une surface, un pantin dont il va tirer les fils ici ou là. Il le dit clairement dans *Le Maître de Ballantrae*, où le régisseur Mackellar se demande si James Durie a une quelconque profondeur. De même avec le personnage d'Attwater dans *Le Creux de la vague*, un roman tardif qui a été repris en France par Jacques Rivière dans son essai sur le roman d'aventures. Car en France, dans les années 1910, on va aller chercher chez Stevenson une nouvelle façon d'écrire le roman. Rivière, dans son essai, prend *Le Creux de la vague* comme exemple d'un nouveau type de roman ; en France, des gens comme lui ou Gide, Mallarmé, Schwob, Henri de Régnier ont lu Stevenson avec admiration. Ils voyaient en lui le précurseur d'un roman qui ne serait pas psychologisant ou à l'eau de rose mais, comme le dit Rivière, un retour à l'art du récit hérité du XVIII^e : tout, sauf du Paul Bourget !

En écrivant par exemple des *Nouvelles mille et une nuits*, Stevenson cherchait-il à revendiquer la modernité du récit dans ce qu'il peut porter d'enchantement ?

Stevenson s'est toujours méfié du réalisme ou du soi-disant réalisme pour porter le roman du côté du merveilleux. Merveilleux oriental, donc, avec *Les Nouvelles Mille et Une Nuits*, où il enchâsse des récits sans guère de vraisemblance psychologique. Dans l'une des premières histoires, tout dépend – ce que fait remarquer également Schwob – d'un jeune homme qui apporte des tartelettes à la crème dans un café ; des tartelettes qui disparaissent ensuite complètement. Cela paraît loufoque, mais c'est en réalité beaucoup plus sérieux qu'il n'y paraît puisque c'est lié à un club nommé le Club du suicide, procédé que Chesterton reprendra avec son *Club des métiers bizarres*. De fait, là non plus, il n'y a pas de justification réaliste, Stevenson ne joue pas sur ce registre-là. ...

DOSSIER STEVENSON

... Il vient rompre les codes du roman victorien, la psychologie profonde des personnages que l'on trouve encore chez Dickens, en introduisant une dose d'absurde et d'enchaînement des récits. *L'Île au trésor* est frappant de ce point de vue, on y trouve plusieurs narrateurs. De même dans *Jekyll & Hyde*, il y a deux types de narrations complètement différents ; une narration à la troisième personne qui correspond à l'aspect « policier » de l'enquête et une autre à la première, enchâssée dans celle à la troisième, et qui vient contredire la première version en procurant une explication surnaturelle. Stevenson se situe aussi à la croisée entre le roman réaliste et ce qu'on appellera ensuite en Angleterre, dans les années 1910-1920, le roman moderniste. Il introduit une conception romanesque qui vient relativiser la soi-disant omniscience narrative. Il entrecroise des récits différents, ce qui pose la question de la fiabilité du récit.

Voilà qui pourrait justement le rapprocher d'Henry James, dont les narrateurs sont rarement fiables. Malgré leurs esthétiques différentes, il y a eu un lien fort entre les deux écrivains, non ?

James et Stevenson étaient amis. Ils avaient en commun cette mise en doute de la narration et s'intéressaient tous les deux au fantastique. Ils ont écrit des histoires de fantômes, ce qui vient par définition mettre en doute la fiabilité de la perception, de la narration ou des deux. Pour James, néanmoins, les personnages ne sont pas des marionnettes, il croit en leur intériorité, au flux de conscience, tandis que chez Stevenson, Long John Silver ou même Hyde, dont on n'entend jamais la voix, sont des marionnettes. Hyde, c'est avant tout une démarche dans la rue, c'est ça qui le définit, ce côté presque mécanique et donc inquiétant.

Alors que chez James, il y a toujours cette dimension d'introspection. Stevenson, lui, est assez conservateur sur le plan esthétique : il se contente souvent de tableaux extérieurs ou de scènes de théâtre. Par exemple, dans *Le Maître de Ballantrae*, dont l'action, justement, se déroule au XVIII^e, le fameux duel entre les deux frères qui déclenche toute l'histoire est une véritable scène de théâtre : un extérieur, de nuit, avec deux flambeaux posés sur le sol gelé et les frères qui se battent. L'un est tué, l'intendant se rend au château pour annoncer sa mort et lorsqu'il revient, il découvre qu'une des chandelles a été renversée, il trouve une épée ensanglantée et c'est tout. Le mort est parti. Évidemment, un peu comme l'empreinte de pied chez Defoe, cela crée une invraisemblance totale dans le récit romanesque, mais si on le prend comme une scène de théâtre, on peut dire que le personnage est un acteur qui, après avoir été faussement transpercé par l'épée, s'est redressé avant de partir dans les coulisses. Et les coulisses, à ce moment du récit, c'est quasiment le monde entier, puisqu'on le croit enfui. Là aussi, comme au théâtre, on n'a pas tous les détails, on passe d'une scène à l'autre sans justification. Stevenson sous-titre d'ailleurs le roman « un conte d'hiver », ce qui est une manière de se réclamer de Shakespeare. Les actions s'enchaînent pour la beauté de leur potentiel romanesque, un peu au détriment, d'ailleurs, de la rigueur de l'histoire elle-même. Il y a des sauts brutaux. À ce propos, Schwob parle des détails qui marquent le lecteur, comme lorsque le docteur Jekyll se réveille un matin avec la main de Hyde qui dépasse de la couverture. Cette main osseuse, poilue, n'est plus celle de Jekyll et c'est ce détail-là qui est destiné à frapper le lecteur. Comme un accessoire qui sortirait de la couverture. C'est une technique très économique, au sens où, là aussi, Stevenson laisse deviner plus



L'Île au trésor, réalisé par Victor Fleming, en 1934

« Son épouse l'a entendu crié, l'a réveillé (...) "mais enfin, j'étais en train de rêver un joli conte d'horreur !" Le lendemain, il serait mis à écrire les premières lignes de *Jekyll & Hyde* ».

qu'il ne dit. On peut imaginer que le corps entier de Jekyll transformé en Hyde est poilu et simiesque. Stevenson dit à plusieurs reprises que Hyde a la démarche d'un singe. Mais, plutôt que se lancer dans une description anatomique, ce qu'aurait fait un autre romancier, il focalise sur la main et celle-ci est suffisamment effrayante pour condenser le reste.

Qu'en est-il de l'influence de son éducation religieuse ?

La dimension religieuse est très importante, puisqu'il a passé son enfance à Édimbourg sous la double influence de son père, un calviniste convaincu, et de sa nurse, Alison Cunningham, dite Cummy, à qui il a dédié un recueil de poèmes pour enfants : c'est elle qui l'a initié aux récits des *Covenanters*, ces puritains protestants du XVII^e siècle qui ont imprimé en lui cette division tranchée entre le bien et le mal dont parle Jekyll dans sa confession. C'est une transmission de l'héritage religieux de l'Écosse qui provoque chez le jeune Stevenson des cauchemars épouvantables, comme il le raconte dans son essai *Un chapitre sur les rêves* : convoqué devant Le Grand Trône Blanc, l'écolier qu'il est doit réciter des mots qui lui échappent... Le calvinisme est une version assez radicale du protestantisme, ce qui n'empêche pas les *Covenanters* d'être porteurs d'histoires, avec des récits où le diable jouait un rôle. C'est donc à travers ce patrimoine historique et religieux de l'Écosse qu'il a intégré à la fois la dimension cauchemardesque, en développant un intérêt pour tout ce qui est terrifiant, et la dimension romanesque. Les deux étaient très imbriquées chez lui. On retrouve ça à tous les niveaux. Dans *Jekyll & Hyde*, avec le cauchemar du notaire Utterson qui, après avoir entendu parler de l'histoire de Hyde piétinant la fillette, rêve de la même scène en la réécrivant, faisant de Hyde un *serial killer* à la Jack l'Éventreur. Le cauchemar est donc une forme d'écriture : s'il est terrifiant pour le jeune Stevenson, pour sa version adulte, il devient intéressant car il est porteur d'histoires.

C'est la question de la puissance de l'image...

Le cauchemar véhicule des images et bien entendu des fantasmes qui ont un tel potentiel romanesque que l'écrivain va aller y puiser pour écrire ses histoires. On dit souvent que Stevenson, lors de la genèse de *Jekyll & Hyde*, était en train de faire un cauchemar et qu'il a poussé des cris. Comme il était malade, son épouse Fanny était toujours aux aguets, guettant la moindre crise. Elle l'a entendu crier, l'a réveillé et Stevenson aurait paraît-il protesté en disant « mais enfin, j'étais en train de rêver un joli conte d'horreur ! » Le lendemain, il se serait mis à écrire les premières

lignes de *Jekyll & Hyde*. Comme il le dit dans son essai sur les rêves, toute son œuvre est le fruit de ce qu'il appelle ses « *brownies* », des lutins espiègles qui, dit-il, sont logés « *dans le grenier de mon cerveau* ». C'est une autre façon de nommer ce que Freud appellera quelques années plus tard l'inconscient. Cette « conscience » de l'inconscient est exposée par le docteur Jekyll lui-même dans sa confession. Mais c'est aussi une conscience aiguë de l'inconscient comme producteur de récit. Dans le grenier de son cerveau – qu'il appelle parfois également le « théâtre » de son cerveau –, il y a comme des acteurs secrets qui seraient logés dans les combles et écriraient des scénarios totalement dépourvus de morale. Ce qui n'empêche pas qu'à partir de ce matériau un peu brut, l'auteur va intervenir le lendemain pour mettre ces images en forme.

Mais Stevenson, tout en s'élevant contre l'hypocrisie victorienne, n'en avait pas moins un sens de la morale très fort, non ?

Il était en rupture avec la morale incarnée par son père calviniste. Dans la topographie même d'Édimbourg, Stevenson fait une distinction très nette. D'une part, la vieille ville, c'est-à-dire la ville médiévale adossée au rocher qui la domine, avec ses ruelles tortueuses, plutôt mal famées, dans lesquelles, étudiant, il fréquentait les prostituées, y menant, disons, un genre de vie à la Hyde. Et, d'autre part, la nouvelle ville géorgienne du XVIII^e siècle où habitaient ses parents, beaucoup plus respectable, avec ses tracés rectilignes. Il y avait déjà là une première division ou dualité et Stevenson a eu beaucoup de mal à réconcilier, d'un côté, la morale paternelle et, de l'autre, cette vie d'étudiant qui s'offrait. À tel point qu'il y a eu une énorme crise lorsqu'un beau jour il a annoncé avoir perdu la foi, ce qui a créé un drame familial. Pour lui, il y avait sans doute une nouvelle morale à inventer.

Puis il a rencontré sa future femme, Fanny, une Américaine plus âgée d'une dizaine d'années, qui avait déjà deux enfants, était divorcée, avait mené une vie aventureuse dans le Far-West, où elle avait manié la gâchette, etc. Il l'avait connue à Barbizon, près de Fontainebleau, dans les années 1870, et lorsqu'il a voulu la rejoindre en Californie, qu'il a fait le voyage depuis Glasgow jusqu'à New York puis a traversé tout le territoire américain, cela a évidemment créé là aussi une rupture avec la bienséance victorienne. À l'époque, il était inimaginable qu'un jeune homme de la bonne bourgeoisie d'Édimbourg – son père était ingénieur et constructeur de phares ; leur maison, qu'on peut toujours voir, était cossue – abandonne ses études pour courir le monde avec

...

DOSSIER STEVENSON

- une Américaine divorcée. C'était une rupture majeure. De fait, ce n'est qu'en 1887, après la mort de son père, qu'il aura enfin le droit de partir s'installer avec elle définitivement. Il tourne le dos à l'Écosse et se met à écrire *Ballantrae*, à la frontière entre les États-Unis et le Canada, où il mène une nouvelle vie.

On peut dire alors, je crois, qu'il se forge une nouvelle morale. C'est quelqu'un de très rigoureux qui réussit – c'était quand même un prodige –, malgré sa santé extrêmement déficiente, à supporter financièrement toute sa famille, le clan Stevenson qui s'installe ensuite aux îles Samoa, dans le Pacifique, et cela uniquement à force de travail. On peut également dire que c'est quelqu'un qui a toujours défendu certaines causes, notamment aux Samoa. Il a pris la défense des indigènes contre l'occupant allemand, il a eu le courage d'écrire des pamphlets pour défendre le père Damien, un religieux belge qui s'était occupé des lépreux dans une colonie située au large d'Honolulu, sur l'île de Molokai. Et il a eu des prises de position politiques assez franchement anticolonialistes. Dans *Le Creux de la vague*, il y a cette première phrase extraordinaire où il décrit les Européens du Pacifique comme faisant du commerce et propageant leurs maladies. Il a aussi une morale dans ce sens-là, une morale politique.

Lors de la publication de *La Plage de Falesà*, en 1892, il y a toute une histoire autour d'un aspect du récit que ses amis ont fait modifier. Avait-il du mal à être compris ?

Oui, le fameux contrat de mariage, qui a été censuré dans la première édition. Un faux contrat entre un Anglais et une jeune indigène, supervisé par des personnages plutôt douteux, des Européens qui font du trafic, y compris sexuel, ce qui a fait scandale lors de la première publication. Ses amis lui ont dit « mais enfin, comment peux-tu écrire ça ? » Dans l'ordre victorien, ce n'était pas acceptable d'écrire des choses pareilles. Dans *Le Creux de la vague* aussi il y a une dimension politique, puisque Attwater est clairement présenté comme un tyran qui exploite à la fois les indigènes et les ressources insulaires, les perles, le roman était d'ailleurs sous-titré au départ « Le chasseur de perles ». Ce personnage qui mène les indigènes à la baguette annonce Conrad, le Kurtz du *Cœur des ténèbres*, qui coupe les têtes et exploite le Congo. Dans *Le Maître de Ballantrae*, il y a un moment où le Maître s'adresse à Mackellar et lui dit « Ah, si seulement j'avais été un roi de nègres nus au fin fond du désert africain ! » On frémit, car ce qu'il veut dire c'est « si j'avais été ce roi, j'aurais été un tyran ». Stevenson, ne l'oublions pas, est Écossais et la question de la colonisation se pose aussi à l'époque en Écosse par rapport au reste de l'Angleterre. Quand il arrive dans le Pacifique Sud – il le raconte dans son essai *Dans les mers du Sud* –, il va donc trouver chez les indigènes une sorte de contrepartie. Il les comprend très bien car il voit à quel point ils sont dominés, exploités, par les puissances européennes, ce que lui, en tant qu'Écossais, est parfaitement prêt à comprendre, puisqu'il s'est toujours senti dans cette position d'infériorité face à l'Angleterre. Stevenson est fascinant aussi pour ça, on voit à quel point il est moderne dans ses prises de position idéologiques, politiques et morales.

Son essai *Le Choix d'une profession*, qui fut refusé par les revues où il publiait, est très provocateur...

Il dit, je cite : « *L'affaire d'un homme est-elle vraiment son devoir,*

ou le devoir d'un homme ne devrait-il pas être plutôt son affaire ? Si mon devoir n'est pas de diriger une banque – et je prétends qu'il ne l'est pas – est-ce le devoir de mon ami le banquier. Qui le lui a dit ? Était-ce écrit dans La Bible ? Est-il certain que les banques sont une bonne chose ? Son devoir n'aurait-il pas pu être de s'effacer en laissant quelqu'un d'autre diriger cette banque ? N'aurait-il pas dû devenir plutôt capitaine de vaisseau ? » Il a un côté frondeur, iconoclaste du point de vue des valeurs bourgeoises. Il a toujours été fidèle à des sensations d'enfance. Il le dit également dans *Les Porteurs de lanternes*, où il évoque la manière qu'il avait avec ses camarades de « crusoer ». Il transforme le nom Crusoé en verbe et « crusoer » c'était pour lui se cacher dans les rochers, jouer aux pirates, etc. Il se concentre sur l'image du porteur de lanternes, puisque ces enfants, la nuit, portaient des lanternes le long du rivage, comme autant de signaux venant de l'enfance. Il dit très clairement dans cet essai « c'est quand même dommage que les soi-disant adultes, qui ont une profession comme banquier ou homme d'affaires, aient perdu définitivement cette lueur qui vient de l'enfance et qui devrait continuer à les éclairer et du même coup relativiser leur profession plutôt que de ne penser qu'à leur travail ; ils auraient peut-être, par exemple, dû voyager, partir sur un bateau... » Chez Stevenson – il le prouve dans sa vie, mais aussi dans ses œuvres – il y a toujours cet appel du bateau, du départ.

Dès l'enfance, d'ailleurs, il avait écrit un texte prémonitoire qui s'appelait *Aventures dans les mers du Sud*.

Quand on voit la liste des pièces qu'il lisait ou fabriquait lui-même grâce à ses décors de théâtre, elle explique pratiquement tout. On y trouve, par exemple, *La Terreur de la Jamaïque*, *Le Démon des bois*, etc. Toute *L'Île au trésor* est déjà là, cette volonté d'exotisme au sens de ce que Victor Segalen appelle « *l'esthétique du divers* ». Cette ouverture vers la diversité qui caractérise Stevenson et la grande curiosité qu'il a eue d'aller vers les autres.

« *L'obturateur stevensonien est très large, il embrasse le monde, un peu comme le poète Whitman, sans hiérarchisation ; il va au-devant des autres. »*



© Capital Collections

Le 13 juillet 1889, Stevenson fait escale à Butaritari (îles Gilbert), dans le Pacifique Sud, à bord de l'Equator

Les autres pays, bien sûr, le voyage chez lui est essentiel, mais aussi l'ouverture aux autres cultures. Il a fini – il y a des photos qui le montrent – en sorte de chef de clan polynésien. Ils l'ont porté à sa mort jusqu'au sommet de la montagne où il est toujours enterré, aux îles Samoa ; une sorte de vénération envers un personnage extraordinaire. Cela démontre qu'il a eu vers la fin de sa vie une curiosité presque anthropologique. De mon point de vue, il y a certains textes de Stevenson qui sont déjà du Lévi-Strauss, qui analysent la structure de la société polynésienne comme le ferait un anthropologue, ce qui montre une très grande ouverture d'esprit par rapport à la bonne bourgeoisie écossaise d'où il est parti, le trajet qu'il a accompli.

Dans *L'Émigrant amateur*, qui raconte sa traversée vers les États-Unis, il fréquente les gens de la troisième classe en faisant montre d'une grande empathie. Avait-il tendance à fuir son milieu ?

Le passage par les États-Unis est très important. Là aussi, c'est quelqu'un qui se tourne vers le peuple, un peu à la manière du poète américain Walt Whitman, qu'il cite souvent et dont la poésie l'a marqué. On trouve aussi chez Whitman l'éloge du matelot, du docker, du paysan, du chasseur, face, justement, aux stratifications de la société. Là où Henry James est dans les sphères beaucoup plus aristocratiques de la très haute société anglaise, américaine ou italienne, Stevenson évoque plutôt certaines photos d'Alfred Stieglitz, comme celle intitulée *L'Entrepont* (1907), où l'on voit un bateau d'immigrants dans l'endroit où les classes soi-disant « inférieures » sont parquées. Pour Stevenson, là se trouve l'intérêt d'un point de vue humain et romanesque, c'est là où il y a le plus de choses à voir et à raconter. Sans aller jusqu'à en faire un révolutionnaire ou un marxiste avant la lettre, on peut y voir une position assez critique, sa focalisation est beaucoup plus large que celle d'un James regardant au microscope une société très élitiste. Stevenson a une plus grande ouverture d'esprit.

Dans son essai *Une apologie des oisifs*, il revendique justement une forme de disponibilité...

La comparaison avec la photographie est intéressante de ce point de vue, c'est presque une question de focale ou d'obturateur. L'obturateur stevensonien est très large, il embrasse le monde, un peu comme Whitman, sans hiérarchisation ; il va au-devant des autres. Tout comme l'idée d'aller faire le voyage dans les Cévennes accompagné par une ânesse ne serait certainement pas venue à l'esprit de James ! Stevenson innove énormément, dans la mesure où il est l'un des premiers à se tourner vers la nature au sens de la randonnée, de l'excursion, de l'appréhension du paysage. Il fait penser, dans ce cas-là, à certains tableaux de Courbet ou de Van Gogh où l'on va à la rencontre d'un paysan de retour des champs. Une façon de ne pas hiérarchiser le monde.

Que pouvez-vous nous dire du rôle de sa femme Fanny, pas toujours bien traitée par les biographes ?

C'est une relation assez ambivalente. D'un côté, Fanny a assuré l'essentiel, c'est-à-dire qu'elle a été là quand Stevenson était malade. Lorsqu'il est arrivé en Californie en 1879-80, après son long voyage depuis Glasgow, il était mourant. C'est elle qui l'a soigné. Ils se sont mariés paraît-il, *in extremis*, on ne lui donnait pas beaucoup de chances de survie. Elle s'est occupée de lui, a eu un rôle maternel, d'infirmière, de nurse. En même temps, et peut-être pour cette raison, les amis de Stevenson l'ont souvent perçue comme une femme autoritaire. C'est vrai que sur les photos, elle est assez renfrognée. Il y a un tableau de John Singer Sargent qui représente Stevenson et Fanny dans leur maison de Bourne-mouth, lors d'un séjour pendant lequel il écrit *Jekyll & Hyde*. On y voit un Stevenson élancé – il avait un corps extrêmement maigre et fin, les doigts effilés – qui arpente la pièce tout en se frottant la moustache et dans un coin, sur un sofa, on voit Fanny, l'air plutôt fermé. Les amis de Stevenson lui en ont voulu, presque par jalousie. La preuve de son autoritarisme se verrait •••

DOSSIER STEVENSON

- dans la manière dont, non seulement elle a interrompu Stevenson qui rêvait l'histoire de *Jekyll & Hyde*, mais aussi critiqué la première version qu'il lui a montrée. Elle l'a lue et ne l'a pas trouvée bonne, disant que c'était une version trop qui passait à côté de l'allégorie. On ne sait pas trop ce qu'elle voulait dire par là, peut-être y avait-il des allusions sexuelles trop claires. Stevenson l'a jetée au feu et a été obligé de réécrire. Selon que l'on soit pro ou anti-Fanny, on aura une interprétation différente de cet épisode. Certains biographes ont dit qu'elle était castratrice, mais c'est pourtant elle qui l'a maintenu à bout de bras. Quant au caractère même de Fanny, on rentre dans la biographie, c'est difficile de trancher. James a écrit une nouvelle assez codée, « L'auteur de Beltraffio », dans laquelle il aurait montré une femme dominatrice en s'inspirant du couple Stevenson.

Et Lloyd, le fils de Fanny, a-t-il vraiment été un collaborateur ? Son nom n'est pas toujours mentionné dans les rééditions.

Tel n'est pas le cas pour mon édition du *Creux de la vague* en GF-Flammarion : Lloyd a beaucoup travaillé avec son beau-père au début, avant que ce dernier ne doive tout réécrire... Lloyd a aussi eu une fonction très importante dans la genèse de *L'Île au trésor*. Lors d'un été où tout le monde s'ennuyait tellement il pleuvait, comme souvent en Écosse, c'est lui qui est allé voir son beau-père pour lui réclamer une histoire, un roman d'aventures « à l'ancienne ». Lloyd était pour Stevenson ce qu'Umberto Eco appelle un « lecteur modèle ». Il a testé ses histoires sur Lloyd ; c'est lui qui aurait déclaré « aucune femme dans l'histoire ! », ce qui n'est pas tout à fait vrai. Du moins, aucune femme dont le héros pourrait s'éprendre. Stevenson a trouvé chez Fanny et Lloyd des appuis très importants : ils l'ont aidé dans sa conception de la fiction comme laboratoire d'expériences nouvelles. Ainsi, pour *Le Dynamiteur*, écrit en collaboration avec Fanny.

Vous qui l'avez traduit, comment mesurez-vous la difficulté de ce travail ? Les traductions anciennes semblent n'avoir guère tenu compte de l'oralité, par exemple.

Traduire Stevenson n'est pas facile. D'abord parce qu'il n'hésite pas à introduire, notamment dans ses romans écossais, du dialecte, de vieilles ballades médiévales, un parler vernaculaire comme chez Mark Twain. Dans certaines traductions de Théo Varlet, dans les années 20, des pages entières manquent, il coupait parce qu'il n'avait aucune solution pour traduire le dialecte. La deuxième difficulté vient de son anglais archaisant, il va chercher des mots anciens, des termes désuets, il s'inspire des poètes anglais, de Shakespeare. Je pars du principe que le traducteur n'a pas à céder là-dessus, il doit lui aussi trouver des équivalents français. Il y a des pistes : Stevenson, comme Schwob, s'intéresse à Villon. Il y trouve des archaïsmes et lui consacre même une nouvelle, *Un logis pour la nuit*. Il s'intéressait beaucoup à la langue française et a écrit aussi un essai sur Charles d'Orléans. Ces éléments peuvent aider le traducteur, lorsque, dans un roman, il se retrouve face à une ballade ou un poème médiéval. C'est un moyen d'aller chercher dans le patrimoine de la langue française. D'autre part, il crée souvent des néologismes et des expressions qui n'existent pas dans la langue anglaise. Il le fait délibérément pour que son lecteur se demande ce qu'il a voulu dire, pour insérer une image destinée à le surprendre. Il y a des pièges dans sa langue.

Pourrait-on alors parler de Stevenson comme d'un grand styliste ?

De son vivant, on a reproché à Stevenson d'être maniéré, de chercher l'archaïsme pour l'archaïsme. Mais c'est oublier son assimilation de la littérature du XVIII^e. Il était complètement à contre-courant de son époque – mis à part, peut-être, le *Barry Lyndon* de Thackeray, qu'il cite comme une source pour l'aventurier flambeur et fantasque qu'est son Ballantrae – ne serait-ce que par son style. Ce qui ne l'empêche pas d'avoir été l'un des premiers à écrire un essai sur les éléments stylistiques en littérature et de véritablement tenter une réflexion théorique. Il parle de « tissage » : « La véritable affaire de l'écrivain consiste à tresser – ou tisser – ce qu'il veut dire, en le tournant et le retournant sur lui-même, de telle sorte que chaque phrase, par séquences successives, forme d'abord une espèce de "nœud" puis après un moment de "suspension de sens" se résolve et s'éclaire. » Une métaphore de la broderie que Proust, dans *Contre Sainte-Beuve*, va défendre. On pourrait lui appliquer cette fameuse phrase selon laquelle tout grand écrivain écrit dans une langue étrangère : Stevenson n'a cessé d'écrire dans une langue qui était elle-même étrangère à l'anglais qui s'écrivait à l'époque. Avec, outre les archaïsmes, des citations en latin. Et la conception musicale de son écriture, qui prend un motif, l'introduit de manière un peu *piano*, puis va *crescendo*. Il parlait de sa nouvelle *Les Gais Lurons* comme d'« une sonate fantastique sur la mer et les naufrages ». Comme pour *L'Île au trésor* la nouvelle joue sur les sonorités du ressac, le hurlement du vent et des goélands piaillants, les lames lancinantes de la mer.

Propos recueillis par Guillaume Contré

BIBLIOGRAPHIE (TRÈS) SÉLECTIVE

- *Essais sur l'art de la fiction*, trad. Marie-France Watkins, La Table ronde, 1988
- *La Route de Silverado, en Californie au temps des chercheurs d'or*, trad. Robert Pépin, Payot, 1991
- *Le Creux de la vague*, trad. Jean-Pierre Naugrette, LGF, 1993
- *Henry James et Robert Louis Stevenson, une amitié littéraire*. Correspondance, Payot, 1994
- *En canoë sur les rivières du nord*, trad. Léon Bocquet, Babel, 1994
- *Lettres du vagabond, Lettres des mers du Sud*, Correspondance, vol. 1 & 2, éd. Michel Le Bris, trad. R. Louit, J-P. Ricard, I. Chapman, Nil, 1994-95
- *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde et autres récits fantastiques*, trad. Jean-Pierre Naugrette, Le Livre de poche, 2000
- *Intégrale des nouvelles*, éd. Michel Le Bris, 2 volumes, Phébus, 2001
- *Le Trafiquant d'épaves*, trad. Éric Chédaille, Phébus, 2005
- *Le Roman du Prince Othon*, trad. Egerton Castle, Sillage, 2010
- *Les Joyeux compères*, trad. Patrick Reumaux, Vagabonde, 2017
- *L'Île au trésor*, trad. Jean-Jacques Greif, Tristram, 2018
- *La Mort vous va si bien !*, trad. Théodore de Wyzewa, L'Éveilleur, 2019
- *Le Maître de Ballantrae*, trad. Jean-Pierre Naugrette, Le Livre de poche, à paraître
- *Œuvres*, 3 volumes, La Pléiade, 2001-2018