



"Treasure Island: l'immanence de la surface contre l'aplomb naturaliste"

Nathalie Jaëck

► To cite this version:

Nathalie Jaëck. "Treasure Island: l'immanence de la surface contre l'aplomb naturaliste". Université de Savoie. La Surface, 2005. <hal-02508490>

HAL Id: hal-02508490

<https://hal.science/hal-02508490v1>

Submitted on 14 Mar 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.



HAL Authorization

***Treasure Island : L'immanence de la surface
contre l'aplomb naturaliste***

Nathalie JAECK

Bordeaux III

Comme l'établit sa correspondance avec Henry James, la surface constitue pour Stevenson une revendication littéraire polémique, une contre-proposition à l'esthétique naturaliste dominante. Tandis que James approuve ce qu'il appelle chez son ami « his love of a literary surface »¹, Stevenson lui retourne le compliment et, confrontant son propre texte, *The Wrecker* à la nouvelle de James « The Marriages » qui vient de paraître, exprime son admiration pour cette forme-surface à laquelle James parvient, forme qu'il juge radicalement inédite, indice d'une littérature à venir : « Heavens, it's like two centuries; and ours is such rude [...] business [...]; and yours is so neat and bright and so exquisite a surface »². Contre Zola et la vision panoptique qu'il impose au roman, Stevenson revendique donc explicitement la surface comme idéal textuel à atteindre, et fait d'elle un outil opératoire essentiel dans sa redéfinition du réalisme.

Dans cette période instable et dynamique de nomadisme littéraire, où le naturalisme est en crise et où le modernisme ne s'est pas encore cristallisé en système, les textes de Stevenson mettent presque systé-

1. Henry James, *The Critical Muse : Selected Literary Criticism* (Roger Gard ed., Londres: Penguin Books, 1987) 259.

2. Ernest Mehew ed., *Selected Letters of Robert Louis Stevenson* (New Haven and London: Yale University Press, 2001) 493.

Treasure Island : *L'immanence de la surface*

matiquement en scène un bouillonnement textuel, une intuition de l'imminence d'un texte à venir : le lecteur assiste à une prolifération interne de textes dissidents, qui viennent apporter la contradiction au sein même du roman, en expérimentant cet idéal de la surface. Dans trois de ses textes majeurs, *Treasure Island*, *The Master of Ballantrae*³ et *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*⁴, et en deçà des intrigues individuelles, à l'évidence très distinctes et qui témoignent d'une sorte de boulimie d'exploration générique tous azimuts, elle-même très moderne, Stevenson propose en miroir trois « rescousses textuelles » très homogènes, trois histoires de textes en souffrance qui refont littéralement surface après avoir été dissimulés, contraints, censurés – le journal de Mackellar, le manuscrit de Jekyll, et les papiers du capitaine. Anachroniques dans la tradition littéraire, ces trois intrus viennent concurrencer le texte principal, vertical et hiérarchique, et proposer une alternative formelle, une expérimentation littéraire de l'horizontalité, de la discontinuité, de l'indifférenciation, une mise en œuvre de l'idéal de la surface.

Mais c'est surtout l'exemple limite de *Treasure Island* qui arrête le lecteur. Alors qu'il fouille fébrilement avant le retour des pirates la malle du capitaine mort dans son auberge, afin de rembourser sa mère de la pension impayée de leur hôte indésirable, Jim Hawkins débusque un trésor improbable. À côté des doublons sonnants et trébuchants, un topos particulièrement classique du genre du roman d'aventure (« a canvas bag, that gave forth, at a touch, the jingle of gold »⁵), ce petit narrateur intrépide à la première personne découvre, soigneusement empaquetés, le journal de bord et la carte du capitaine. Si ces documents lui proposent un horizon géographique à atteindre, une île au trésor à conquérir, ils lui ouvrent aussi, de manière beaucoup plus inattendue, un horizon littéraire radicalement moderne. Le journal de bord, juxtaposition horizontale de plateaux a-signifiants à parcourir, objet littéraire non identifié, semble subir la contagion de la carte qui l'accom-

3. Robert Louis Stevenson, *The Master of Ballantrae* (London: Penguin Books, 1996).

4. Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, in *Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Stories* (London: Penguin Books, 1979).

5. Robert Louis Stevenson, *Treasure Island* (Oxford: Oxford University Press, 1985) 22 – Ab TI.

Nathalie JAECK

pagne, se servir d'elle comme indice méthodologique de ce que le texte pourrait devenir. Le journal pirate la carte, pille ses caractéristiques formelles, et propose une illustration anachronique et éclatante du lien que tisse Deleuze entre écrire et explorer, entre la littérature et la géographie : le texte s'aplanit, fait rhizome, et devient un maillage horizontal, un repère opaque et multidimensionnel à parcourir. Ce programme littéraire de la surface est en trois points : pour le panoramique, contre le panoptique ; pour la connexion et l'hétérogénéité contre la linéarité, pour la neutralité et l'indifférenciation contre le paradigme.

Deux brèves remarques tout d'abord : lire le journal de bord du capitaine comme un texte-carte métatextuel et prophétique, comme une mise en pratique condensée et radicale de l'intuition Stevensonienne de la surface comme idéal formel, est beaucoup moins insolite qu'il n'y pourrait paraître.

D'abord, cette pratique rituelle de la remontée à la surface d'un texte dissident qui oppose une concurrence formelle au texte principal caractérise largement le roman d'aventure contemporain. Deux exemples peuvent d'autant mieux illustrer cette joute textuelle intime qu'ils utilisent explicitement la carte comme métaphore du texte qui fait retour. Il s'agit d'une part, dans *The Moonstone*⁶, de l'irruption tardive de la lettre-carte de Rosanna, qui fait effraction dans le texte-enquête pourtant minutieusement conçu par Franklin Blake, et abat d'un coup son échafaudage hiérarchique et positiviste : la perspective narrative objective et surplombante que s'était donnée Blake s'aplanit, au moment où la lettre-jeu de piste le conduit à la preuve que le coupable tant recherché n'est autre que lui-même, et que son postulat narratif vertical ne tient donc pas. On peut également citer l'exemple de la nouvelle de Conan Doyle, « The Musgrave Ritual », où la carte musicale que Sherlock Holmes découvre lui aussi tout au fond d'une malle, « a rigmarole, [...] a slip of paper which looked like a map »⁷, confronte le détective, garant du discours positiviste selon lequel le langage doit circonscrire la réalité, à un texte radicalement différent, surface littéraire indéfinie qui tient à la fois du tracé géographique et de la portée

6. Wilkie Collins, *The Moonstone* (1868) (Londres: Penguin Classics, 1986).

7. Arthur Conan Doyle, *The Penguin Complete Sherlock Holmes* (Londres : Penguin Books, 1981) 389.

Treasure Island : *L'immanence de la surface*

musicale, et qui propose au détective une voie littéraire concurrente, un texte-surface à explorer en tous sens⁸. Le roman d'aventure de la fin du dix-neuvième siècle revendique donc haut et fort la bannière de Jacques Rivière selon laquelle « L'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière »⁹, et s'emploie, notamment en transposant sur la forme littéraire son outil immédiat et naturel qu'est la carte, à explorer les caractéristiques de cette forme aventureuse.

D'autre part, *Treasure Island* trouve littéralement son origine dans une carte, puisque « Stevenson wrote *Treasure Island* to fit a map drawn for a boy's entertainment » [TI viii]. En effet, c'est après avoir aidé son beau-fils, Lloyd Osbourne, à colorier, à compléter, puis à nommer une carte imaginaire qu'il venait de dessiner, que l'idée de transposer cette carte en texte est survenue. « 'Oh, for a story about it!' » [TI viii], réclame l'adolescent, et Stevenson se met au travail, invente un texte-carte. Rien d'étonnant donc à ce que la notion de surface, présente dès la genèse du texte, soit mise à l'œuvre, et que le journal de bord du capitaine, inspiré de la carte qui l'accompagne et le dédouble, constitue le trésor formel alternatif à découvrir.

Comme à l'accoutumée chez Stevenson, l'avènement du texte est en lui-même toute une aventure ; ici, l'inédit tient à ce qu'il soit explicitement assimilé à une naissance. C'est tout au fond de la malle que Jim découvre le texte, emmaillotté dans une toile cirée, « the last thing in the chest, a bundle tied up in oilcloth, and looking like papers » [TI 22], texte indistinct qui restera en souffrance quelques pages supplémentaires, le temps qu'il soit transmis au docteur Livesey, et que celui-ci mette au monde, déplie le texte et lance le processus de prolifération : « The bundle was sewn together, and the doctor had to get out his instrument case, and cut the stitches with his medical scissors. It contained two things – a book and a sealed paper » [TI 32]. Bien entendu, cette émergence textuelle sous contrôle médical, mais aussi légal – le docteur exerce également la profession de notaire, et

8. Voir développement de ce point dans Nathalie Jaëck, « Anthropologie de la carte et ouverture en creux d'un territoire intérieur », in Ronald Shusterman ed., *Cartes, paysages, territoires* (Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1999).

9. Jacques Rivière, *Le Roman d'aventures* (1943) (Paris : Éditions des Syrtes, 2000) 69.

Nathalie JAECK

peut donc attester l'authenticité et la validité du rejeton textuel – se produit dans la bibliothèque, pièce de référence, panorama de la littérature mondiale dont il est l'avenir : « The servant led us down a matted passage, and showed us at the end into a great library, all lined with bookcases [...] » [TI 30]. Voici donc comment Jim décrit cette génération textuelle spontanée, cette mutation littéraire :

On the first page there were only some scraps of writing, such as a man with a pen in his hand might make for idleness or practise. One was the same as the tattoo mark, 'Billy Bones his fancy;' then there was 'Mr William Bones, mate.' 'No more rum.' 'Off Palm Key he got itt;' and some other snatches, mostly single words and unintelligible. I could not help wondering who it was that had 'got itt', and what 'itt' was that he got. A knife in his back as like as not.

'Not much instruction there,' said Dr Livesey, as he passed on.

The next ten or twelve pages were filled with a curious series of entries. There was a date at one end of the line and at the other a sum of money, as in common account-books; but instead of explanatory writing, only a varying number of crosses between the two. On the 12th of June, 1745, for instance, a sum of twenty pounds had plainly become due to someone, and there was nothing but six crosses to explain the cause. In a few cases, to be sure, the name of a place would be added, as 'Offe Caraccas;' or a mere entry of latitude and longitude, as "62° 17' 20", 19° 2' 40".' [...]

'I can't make heads or tail of this,' said Dr Livesey. [...]

There was little else in the volume but a few bearings of places noted in the blank leaves towards the end, and a table for reducing French, English, and Spanish moneys to a common value. [TI 32-33]

Ce journal de bord dont l'anatomie en désordre laisse parfois le bon docteur – « 'I can't make heads or tail of this' » – se présente donc ainsi : il s'agit d'un assemblage très désordonné de fragments disparates, d'une juxtaposition qui semble n'obéir à aucun principe d'organisation interne, d'un collage de sections modulables, sans début ni fin, à entrées multiples, et de natures totalement hétérogènes, bref d'une approximation littéraire de ce que peut être une surface.

Le journal de bord se caractérise en premier lieu par un souci d'horizontalité : le texte du capitaine devient la matérialisation mimétique de son parcours de la surface des océans, un texte plan, repère opa-

Treasure Island : *L'immanence de la surface*

que à explorer de manière aléatoire, sans aucune unité centrale qui serve de pivot, sans aucune instruction de lecture venue d'en haut, sans aucune boussole littéraire. Selon James, *Treasure Island*, qui présente « a boy's vision of the extraordinary. [...], the view of life from the level of a nursery-fender »¹⁰ est en premier lieu remarquable pour cet aplanissement de la vision, pour cette euphémisation nécessaire de la focalisation, pour cette involution de la vision indubitable en perspective aléatoire et imparfaite. C'est surtout la première page du journal qui met à l'œuvre cette volonté de ramener le texte au niveau de lui-même, qui abandonne la vision panoptique et apicale prônée par les naturalistes au profit d'une vision panoramique et nivelée, première page qui se lit donc comme un devenir du texte. Ici, les habituels effets d'horizontalisation de Stevenson, qu'il s'agisse des deux récits entrecroisés de Jim et du docteur dans *Treasure Island*, de première personne flottante, non ancrée du récit du docteur Jekyll, ou même l'entrelacs déconstruit de *n* narrations conflictuelles dans *The Master of Ballantrae*, récit puzzle composé de fragments disparates, trouvent une version radicale. Aucune architecture sur cette feuille simple, étendue, où tout est présent à la fois, sur cet agencement immanent. Les propositions indépendantes et nominales sont juxtaposées, les divers éléments colonisent au hasard le plateau que le texte est devenu, et Stevenson semble proposer le texte idéal de Deleuze : « L'idéal d'un livre serait d'étaler toute chose sur un tel plan d'extériorité, sur une seule page, sur une même plage. »¹¹ Il crée « une multiplicité plate à *n* dimensions [...] asignifiante et asubjective [...] désignée par des articles indéfinis, ou plutôt partitifs ».

Effectivement, la syntaxe participe de cet effort d'horizontalisation, s'inscrit contre les stratégies d'entassement naturalistes décriées par Stevenson : « He [Zola] would leave nothing undeveloped and thus drowned out of sight of land amid the multitude of crying and incongruous details. Jesus, there is but one art: to omit. »¹². Ici, pas d'adjectifs ni de compléments qui viendraient surcoder les noms, qui vien-

10. Henry James, *The Critical Muse*, 259.

11. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux* (Paris : Les éditions de Minuit, 1980) 16.

12. Ernest Mehew ed., *Selected Letters*, 234.

Nathalie JAECK

draient, selon la formule de Barthes « poisser à l'être »¹³, aucun déterminant, aucun verbe même qui viendrait charpenter la phrase, seulement de l'indéfini pur, « scraps of writing », « some other snatches », « mostly single words », du partitif on le voit, des pluriels indéterminés, afin de dire que le monde, et par conséquent le texte « n'est que surfaces, volumes, plans, et non profondeur : rien qu'une étendue, une épiphanie »¹⁴. Dès lors, puisqu'aucun axe vertical ne vient guider la lecture, le texte se retrouve véritablement être asubjectif et asignifiant : la première personne est présente-absente, elle n'impose aucune interprétation, elle se pose simplement là – « Billy Bones, his fancy » –, sans chercher à faire sens, elle propose uniquement des amorces, des lignes de fuite¹⁵, qui invitent le lecteur à construire son propre parcours. Tandis que le docteur, face à ce texte qui assemble une alternative au discours informatif – « instead of explanatory writing » – manque d'informations, d'instructions de lecture et, en bon matérialiste, renonce donc à accorder une quelconque signification à ce charabia (« I can't make head or tail of this »), le squire, en bon matérialiste également, s'échine à élucider le dessin de Billy Bones, à déceler en lui un code transparent, à le dialectiser : il organise les croix, les chiffres, les noms de lieux, les latitudes et les longitudes en discours linéaire et indubitable, en *doxa* – « The thing is as clear as noonday » – et s'engouffre dans un sens unique, dans une impasse interprétative. Précisons d'ailleurs que le verdict du squire ne sera jamais ni démenti, ni avéré : après cet effeuillage métatextuel dans la bibliothèque, le journal ne fera plus retour sur la surface du livre, il ne sera d'aucune utilité dans la recherche du trésor, et conservera jusqu'au bout à la fois son caractère d'indécidabilité et son statut de texte surnuméraire, inutile à l'intrigue, comme pour dire que sa validité est ailleurs que comme maillon de l'histoire. Jim au contraire saisit l'opportunité que lui propose le texte de divaguer, de prendre un chemin de traverse, tout en comprenant que la voie qu'il emprunte n'est ni plus ni moins probable qu'une autre, constitue une virtualité du texte, un avatar de son désir propre, et non un calque de la réalité : « I could not help wondering

13. Roland Barthes, *Le Neutre* (Paris : Seuil, 2002) 85.

14. Roland Barthes, *Le Neutre*, 208.

15. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, 19.

Treasure Island : *L'immanence de la surface*

who it was that had 'got itt', and what 'itt' was that he got. A knife in his back as like as not » Pour Jim, la lecture relève de la performance, le texte est surface à explorer ; pour Livesey et Trelawney, la lecture est affaire de compétence, le texte est code à déchiffrer.

Un dernier élément : puisque le langage ne conduit à rien d'autre qu'à lui-même, puisque, comme le dit le docteur, le texte n'a aucune prétention d'instruire ni de signifier, c'est la forme même du langage, son dessin, sa surface, qui sollicitent le lecteur. L'écriture, au lieu d'être un calque transparent de la réalité, de conduire tout droit au sens, devient un graphisme opacifiant : Billy Bones écrit « for idleness or practise », pour s'entraîner à la forme, sans que cela n'ait d'autre but que d'écrire joliment, sans que cela ne mène nulle part. Dès lors, Jim, valeureux apprenti narrateur, remarque les fautes de langue, les erreurs de surface : la langue ne s'appréhende plus qu'en elle-même, que par rapport à ses lois propres, et non par rapport à la réalité qu'elle est censée imiter au plus près. La langue devient donc surface immanente, agencement horizontal et infini de formes modulables, qui viennent, petit à petit et au hasard, combler les espaces blancs de la page, qui se parcourent en tous sens.

On rejoint ici la seconde caractéristique essentielle de ce texte-surface, à savoir qu'il procède par déplacements latéraux, par juxtapositions aléatoires, par contiguïté. Le journal est composé, ou plutôt décomposé, de quatre plages inégales, à géométrie variable, hétérogènes et adjacentes, « a curious series of entries », radicalisation une nouvelle fois du processus de composition choisi par Stevenson dans *Dr Jekyll* ou dans *The Master of Ballantrae* : la première page, les dix ou douze pages suivantes, qui constituent une transcription symbolique et très cartographique des déplacements du capitaine, un nombre indéterminé de pages blanches où vient s'inscrire de loin en loin un nom de lieu, point isolé au milieu du repère, et enfin un tableau d'équivalence entre les différentes monnaies. Essentiellement instables, ces sections, ou plutôt ces étendues, sont conçues comme autant d'espaces ouverts et multiples, en état de variation continue, qui se combler de manière anarchique au hasard des voyages, qui progressent chacune par le milieu. Le journal, rhizomatique, « n'est pas fait d'unités, mais de

Nathalie JAECK

dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. »¹⁶ En effet, la fragmentation du texte multiplie, disperse, et finit par annuler les concepts de début et de fin, d'autant plus que l'ordre des plages est indifférent, ou plutôt qu'il n'obéit à aucune linéarité, à aucune causalité. Son agencement n'est pas justifié, il ne se constitue pas en système d'interprétation, en grille de lecture : il est aporétique, sans méthode, ni chemin ; il semble essentiellement contingent. À l'intérieur de chaque plage, à l'exception de la deuxième, les éléments s'accumulent par le milieu, entre les inscriptions déjà présentes, le texte se propage, s'élargit, se disperse au gré du parcours, plutôt qu'il n'évolue linéairement vers un aboutissement.

Ainsi, le journal se donne au lecteur de manière synchronique, il brise la chronologie du discours, l'armature temporelle du texte réaliste, qui met la réalité en coupe réglée, qui l'organise selon un schéma causal. Il supprime ce que Barthes appelle « la temporalité lourde, nappée, la compacité, la consistance logique du développement, de la consécution et de la conséquence »¹⁷, et la remplace par « une temporalité légère, trouée, mobile, inflexionnelle, fragmentuelle. ». Dans ce journal de bord, ce « logbook » dont la nature même souligne la parenté entre l'écriture et la géographie, entre écrire et explorer, Stevenson trouve une alternative très moderne au récit linéaire et mécanique, une forme qui donne toute sa valeur structurante à l'inattendu, au hasard, à ce que Stevenson appelle dans sa correspondance « l'incident ». Le journal s'étoffe, des connexions internes se créent au fil du parcours, de nouvelles voies d'exploration sont ouvertes – notamment ici les noms de lieux disposés au milieu de l'espace de la feuille, et qui sont autant d'invitations au voyage, autant de points dans le repère qu'il appartient au lecteur de relier : le produit final, ou plutôt le chantier textuel perpétuel, inachevé, illustre l'opposition radicale de Stevenson à la méthode naturaliste telle que James la résume : « *Vérité* marks the rigid straightness of course from point to point. He [Zola] had seen his horizon and his fixed goal from the first, and no cross-scent, no new

16. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, 31.

17. Roland Barthes, *Le Neutre*, 215-216.

Treasure Island : *L'immanence de la surface*

distance, no blue gap in the hill to right or to left ever tempted him to stray. »¹⁸ L'aventure fournit à Stevenson les outils formels qui lui permettent de contourner cette méthode, d'opter pour une progression cartographique, diffuse, accidentelle, et de proposer, en abîme de *Treasure Island*, les plans, l'ébauche formelle de ce texte nomade qu'annonce Rivière et dont Deleuze fera la métaphore du texte idéal : « L'œuvre, dans son ensemble, au lieu de se développer comme une idée en marche vers ses conséquences, est pareille à une plante qui pousse. [...] Aussi le sens de l'œuvre n'est pas tout de suite déterminé ; il change à mesure qu'elle croît ; il n'y a pas de flèche pour indiquer où elle va ; elle se forme peu à peu, elle s'améliore, elle se corrige. »¹⁹ Agencement dynamique et infini de dimensions multiples et aléatoires, essentiellement achronique, le journal de bord se rapproche encore un peu plus de la surface désirée par Stevenson.

Les pages blanches, en nombre indéfini, situées « vers la fin », constituent la dernière étape de cette mutation textuelle : « zones d'indifférenciation et d'indiscernabilité »²⁰, elles radicalisent l'idéal d'omission Stevensonien, elles forment l'horizon de ce texte limite. Tandis que la première carte, la seconde section du journal, fournissait encore les noms de lieux, les dates, et était repérée par un certain nombre de croix, éléments certes minimaux qui, on l'a vu, fournissaient néanmoins les accroches suffisantes pour que s'échafaude un discours totalisant, cette carte-là est presque totalement intacte. Transposition littéraire de l'idéal de l'explorateur, ces pages blanches fonctionnent comme les territoires géographiques non encore cartographiés, comme ces « blank spaces » dont rêve Marlow, qui lui aussi a une passion pour les cartes – « when I was a little chap I had a passion for maps »²¹ – au début de *Heart of Darkness* : elles invitent le lecteur à explorer, à divaguer – puisqu'aucun chemin ne fait autorité. Ces feuilles vierges établissent donc ce lien très moderne entre écrire et explorer, et incarnent la définition deleuzienne de l'écriture : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à

18. Henry James, *The Critical Muse*, 405.

19. Jacques Rivière, *Le Roman d'aventures*, 67.

20. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux* 13.

21. Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (1898) (Londres: Penguin Books, 1995) 21.

Nathalie JAECK

venir »²². De manière éclatante, ces pages-là ne proposent aucun chemin tout tracé, ni même aucun indice de parcours. Elles ne sont annotées, de loin en loin, fugacement, que de positions géographiques à atteindre, de coordonnées de lieux : « There was little else in the volume but a few bearings of places noted in the blank leaves towards the end ». Dans ses trois textes majeurs, Stevenson explore le principe du texte à trous, du texte manquant, signifiant ainsi que le texte ne doit pas être solide, compact, qu'il doit toujours aménager un espace pour le reste, pour ce que James appelle le secret : on peut citer l'exemple du manuscrit de Mackellar, dont plusieurs pages, arrachées, perdues, demeureront toujours lettre morte pour le lecteur, solde irréductible. Ici, le blanc gagne radicalement sur le texte, il devient la matière dominante. Le texte n'est donc plus qu'un réseau potentiel de points à relier, qu'un maillage virtuel de directions, une carte dont tous les chemins auraient été effacés, un planisphère restant à construire. Le blanc de la page, comme l'étendue de l'océan qu'il imite, matérialise la multiplicité radicale des chemins, au sein de cet espace totalement ouvert : dans le roman d'aventure, l'auteur décide de faire table rase, la littérature devient le continent à explorer. Sous l'effet du désir de Stevenson de trouver une forme nouvelle, le texte se sépare de toutes ses lois d'écriture, s'émancipe de ses chemins tout tracés, il se gomme lui-même, et redevient un espace à inventer, qui encourage la divagation, le parcours au hasard. Il devient ainsi une surface neutre, à savoir une surface « qui déjoue les paradigmes »²³, qui refuse de se constituer en système, une sorte de surface inédite, saisie dans son indifférenciation originelle, dans sa période de suspens, un texte dans lequel le lecteur a littéralement carte blanche.

La surface, et notamment la proposition de la carte comme alternative au discours linéaire et causal qu'elle incarne, constitue donc un outil polémique pour Stevenson. En piratant les caractéristiques formelles de la carte, Stevenson libère, au cœur de son roman d'aventure le plus célèbre, un objet littéraire dissident, ne comprenant ni sujet, ni objet, composé uniquement de matières mouvantes, de plages horizon-

22. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux* 11.

23. Roland Barthes, *Le Neutre*, 31.

Treasure Island : *L'immanence de la surface*

tales opaques, agencées de manière aléatoire. Le journal, comme le rhizome, constitue « une région continue d'intensités, [...] qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure. »²⁴ Prophétique, il devient en quelque sorte un journal de littérature-fiction, qui annonce point à point les orientations modernistes : fragmentation, indécidabilité, mélange des genres, primat à la forme. Mais ce texte-là n'est pas uniquement remarquable pour les germes qu'il contient. Comme les romans d'aventure de cette période, il se crée une validité propre, un espace autonome et créateur *entre* le réalisme et le modernisme, au milieu de deux systèmes établis, codifiés : la surface immanente telle que Stevenson la construit lui permet d'explorer ce statut affranchi de *milieu* littéraire, et de progresser dans le temps qui est celui de l'aventure, c'est-à-dire l'instant. Le journal du capitaine ne comporte aucune marque temporelle, aucun verbe conjugué : il est tout entier, comme la carte, dans l'imminence de ce qu'il propose. Plus qu'il n'annonce un système à venir, il opte donc pour ce que Jankélévitch appelle précisément l'esprit d'aventure : « L'esprit d'aventure aime le présent, le voit chargé de signes, discerne les directions vers lesquelles, à tout moment, ce présent semble nous inviter, livrant le premier pas à faire, rien de plus »²⁵.

24. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, 32.

25. Vladimir Jankélévitch, « L'aventure, l'ennui, le sérieux », *Philosophie morale* (Paris : Flammarion, 1998) 820.

Nathalie JAECK

TRADUCTION DES CITATIONS

Traduction effectuée par l’auteur de l’article.

Page 207 :

« **Heavens, it’s like two centuries** » : « Mon Dieu, on dirait qu’un siècle nous sépare : notre texte est si grossier, le votre est si précis, si limpide, c’est une surface tellement exquise. »

Page 208 :

« **a canvas bag** » : « un sac de toile, qui produisait, quand on l’effleurait, le tintement de l’or. »

Page 209 :

« **a rignmarole** » : « une ritournelle, un bout de papier qui ressemblait à une carte. »

Page 210 :

« **Stevenson wrote** » : « Stevenson a écrit *L’île au trésor* pour recouper une carte dessinée pour amuser un enfant. »

« **Oh, for a story** » : « ‘Oh, s’il vous plaît, faites en une histoire !’ »

« **the last thing in the chest** » : « Et puis, tout au fond de la malle, un paquet emmailloté dans de la toile cirée, des papiers, semblait-il »

« **The bundle was sewn** » : « Ce paquet avait été cousu, et le docteur dut se munir de sa trousse, et enlever les points à l’aide de ses ciseaux professionnels. Le paquet contenait deux choses : un livre et une feuille de papier cachetée. »

Page 211 :

« **The servant led us** » : « Le domestique nous conduisit le long d’un couloir paré d’un tapis, et, tout au bout, nous introduisit dans une grande bibliothèque, dont les murs étaient recouverts d’étagères. »

« **On the first page** » : « Sur la première page, il n’y avait que des bribes d’écriture, comme si quelqu’un, muni d’une plume, les avait tracées pour se distraire ou pour s’exercer. Il y avait la même inscription que sur le tatouage : « Billy Bones son désir » ; puis aussi : « M. William Bones, second. » « Plus de rhum. », « Au large de Palm Key, il la eu », et quelques autres fragments, pour la plupart des mots isolés, et incompréhensibles. Je ne pouvais m’empêcher de me demander qui « l’avait eu », et ce que c’était qu’il avait eu. Un poignard dans le dos, si vous voulez mon avis.

Il n’y a pas grand-chose à apprendre là-dedans’, dit le docteur Livesey, en tournant la page.

Les dix ou douze pages suivantes étaient couvertes d’une série d’entrées bien curieuses. Au début de chaque ligne, il y avait une date, et à la fin de la ligne, une somme d’argent, comme dans les livres de comptes ordinaires ; mais

Treasure Island : *L'immanence de la surface*

aucune explication, uniquement un nombre variable de croix entre les deux. Le douze juin 1745, par exemple, une somme de vingt livres avait à l'évidence été empruntée à quelqu'un, mais seules six croix étaient censées en expliquer la cause. Certes, dans quelques uns des cas, un nom de lieu avait été ajouté, comme 'Au large de Caracas', ou bien simplement des références de latitude et de longitude, comme '62° 17' 20", 19° 2' 40".' [...]

'Tout ça n'a ni queue ni tête pour moi', dit le docteur Livesey. [...]

Il n'y avait pas grand-chose d'autre dans ce volume sinon quelques coordonnées de lieux notées sur les pages blanches vers la fin, ainsi qu'un tableau permettant de réduire à une valeur commune les monnaies française, anglaise, et espagnole. »

« **I can't make heads** » : « C'est clair comme de l'eau de roche »

Page 212 :

« **a boy's vision of the extraordinary** »: « l'extraordinaire à travers les yeux d'un petit garçon, la vie perçue au niveau d'une barrière d'école maternelle. »

« **He would leave nothing undeveloped** »: « Il [...] tenait absolument à tout développer, et de ce fait se noyait bien loin du rivage sous la multitude de détails criards et incongrus. Bon sang, l'art tient à une seule chose : omettre. »

Page 215 :

« **Vérité marks the rigid straightness** » : « *Vérité* emprunte une stricte ligne droite d'un point à un autre. Il [Zola] s'était fixé dès le départ son horizon, son objectif, et aucune piste croisée en chemin, aucune nouvelle distance, aucune trouée bleue dans la colline, ne l'a jamais tenté de s'en écarter. »

Page 216 :

« **when I was a little chap** »: « quand j'étais petit, j'avais une passion pour les cartes. »