HAL
open science

(Re)lire Treasure Island : sensation, impression, sensible

Jean-Pierre Naugrette

To cite this version:

Jean-Pierre Naugrette. (Re)lire Treasure Island : sensation, impression, sensible. Cycnos, 2017, Voyage vers la parole. L'Enfant, les Sens, l'Acquisition du Langage, 33 (1), pp.121-134. hal-03163760

HAL Id: hal-03163760

https://hal.science/hal-03163760v1

Submitted on 1 Jun 2021

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.

(Re)lire *Treasure Island* : sensation, impression, sensible

Jean-Pierre Naugrette
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

> The fact is only unimportant if one believes that what is read in childhood leaves no impression behind.
> George Orwell, *Boys' Weeklies*, 1939.

> On our little walk along the quays, he made himself the most interesting companion, telling me about the different ships that we passed by, their rig, tonnage, and nationality, explaining the work that was going forward – how one was discharging, another taking in cargo, and a third making ready for sea – and every now and then telling me some little anecdote of ships or seamen or repeating a nautical phrase till I had learned it perfectly. I began to see that here was one of the best of possible shipmates[1].

C'est Long John Silver, figure paternelle de substitution pour le moins ambivalente, qui initie le narrateur de *Treasure Island* au langage des marins, ce parler technique, pragmatique et porteur de tous les rêves de mer. Or cette langue neuve pour Jim est aussi la langue du roman d'aventures pour garçon, genre déjà presque désuet au moment où Stevenson s'en empare pour le réinventer et le problématiser dans les années 1880. En voulant parler la langue de l'adolescence et de la mer, le roman s'adressait quasiment à une génération antérieure, et eut du mal à trouver son jeune lectorat, même s'il n'a cessé d'être lu depuis. Sans doute est-ce parce que la lecture d'un texte littéraire dépend non seulement de ce que Eco, dans *Lector in fabula*, appelle la « Bibliothèque » commune à l'auteur et au lecteur, mais du moment

[1] *Treasure Island,* Oxford World's Classics, 1985, 1988, p. 45-46. Toutes les références renvoient à cette édition, qui inclut l'essai « My First Book : *Treasure Island* » (1893). Les références aux sources primaires font l'objet d'abréviations auxquelles renvoie la bibliographie.

cognitif où il le lit. Dans la foulée de cette définition, on tentera aujourd'hui une expérience de lecture comme on parle d'une expérience de pensée, en se demandant ce que signifie lire *Treasure Island* en 1881, le lire plus tard, le relire à tel/quel âge, à tel/quel moment cognitif donné. En d'autres termes, esquisser une histoire de la sensation de lecture permettant la relecture : elle va mener de la sensation au sensible en passant par ce que Stevenson appelait l'impression, pour déboucher sur une conception de l'écriture comme ré-écriture.

Un roman (à sensations) pour garçons

Philippe Lejeune distingue trois cas de récits d'enfance possible : « l'écriture *par* l'enfance », « l'écriture *sur* l'enfance » – l'objet de l'écriture, c'est l'enfance – et « l'écriture *pour* l'enfance » – la littérature pour la jeunesse (Lejeune 19). *Treasure Island* correspond au troisième cas, et comme beaucoup de romans victoriens parus en feuilletons, paraît avec des illustrations : dans l'hebdomadaire pour la jeunesse *Young Folks*, entre octobre 1881 et janvier 1882, le même journal où devait paraître *Kidnapped* quelques années plus tard. Pour donner plus de véracité à son récit, et comme Defoe avant lui, Stevenson choisit de se masquer derrière le pseudonyme du Capitaine George North. Le roman sera publié en livre chez Cassell en novembre 1883.

Le public et l'horizon d'attente sont clairement délimités. On vise un jeune lecteur, capable de s'identifier avec les aventures du héros qui le représente dans un récit à la première personne. Dès la première page, s'établit un pacte de lecture reposant sur une confiance dans le témoignage du narrateur homodiégétique : « I remember him as if it were yesterday », déclare Jim Hawkins dès le premier chapitre, à propos du vieux loup de mer venu loger à l'auberge de l'Amiral Benbow (TI 1). La genèse du roman confirme cette identification entre héros et lecteur, censés être à peu près du même âge, convention sur laquelle repose le *Boys' Book* victorien : c'est même à la demande de son beau-fils Lloyd Osbourne, alors âgé de douze ans, que Stevenson a conçu son projet, comme il le raconte dans un essai publié dix ans plus tard, « My First Book », à propos de *Treasure Island* justement. C'est Lloyd qui a requis par exemple l'exclusion des femmes du roman, ce qu'on pourrait appeler une prescription de lecteur. C'est à lui qu'il dédie le roman en vantant ses « goûts classiques » en matière romanesque. Le père de Stevenson fait également partie de cet horizon d'attentes : « My father caught fire at once with all the romance and childishness of his original nature » (TI 196). Depuis le fin fond de l'Écosse, à Kinnaird, près de Pitlochry, une

sorte d'ouvroir de littérature potentielle s'installe, chacun des trois collaborant au projet. Lloyd édicte ses prescriptions, Stevenson élabore la carte de l'île d'où toute l'histoire va surgir, le père commence à travailler sur le contenu du coffre du vieux loup de mer : c'est lui, dans la version définitive, qui rédigera les inscriptions au bas de la carte. L' « écriture pour l'enfance » est donc dialogique, à l'écoute de l'enfant, Lloyd, mais aussi nourrie du dialogue filial, comme si c'était à l'écoute du père que Stevenson pouvait au plus près retrouver l'exaltation de l'acquisition du langage de mer.

Dès la genèse du roman, cette entreprise familiale d'écriture co-opérative pose la question du lecteur. D'une part, Stevenson a sous la main un « lecteur modèle » (Eco 1985) en la personne de Lloyd : « It was to be a story for boys ; no need of psychology or fine writing ; and I had a boy at hand to be a touchstone » (TI 195). De l'autre, il a son père qui raffole d'histoires relevant de la *romance* à l'ancienne : « His own stories, that every night of his life he put himself to sleep with, dealt perpetually with ships, roadside inns, robbers, old sailors, and commercial travellers before the era of steam » (TI 196). Les trois membres de l'entreprise familiale semblent partager les mêmes goûts classiques en matière romanesque. Mais justement, peut-on recréer cette sensation de lecture qui opérait encore pleinement dans la jeunesse de Stevenson, par exemple à la lecture de *The Coral Island*, de R.M. Ballantyne ? Ce roman typique du genre avait été publié en 1858, lorsque Stevenson avait huit ans, de telle sorte que le jeune garçon correspondait alors pleinement au lecteur-type, l'équivalent de Lloyd en 1881. On peut citer aussi *Peter the Whaler : His Early Life and Adventures in the Arctic Regions* de W.H.G. Kingston (1851), auteur que cite Stevenson dans sa Préface en vers, « To the Hesitating Purchaser », dans laquelle il redoute que le jeune public actuel ait perdu le goût des aventures à l'ancienne, et que le *Boys' Book* soit passé de mode. Son père Thomas, né en 1818, avait quarante ans en 1858, trop âgé donc pour correspondre au jeune lecteur-type de Ballantyne : il était né dans les mêmes années que *The Pirate* de Sir Walter Scott (1821), dans la Préface duquel l'auteur cite une croisière autour des côtes d'Écosse en compagnie de Robert Stevenson, ingénieur de phares, le propre père de Thomas, et grand-père de Robert Louis. Autant la filiation est claire du côté de son père, autant les souvenirs de lecture de l'auteur dans les années 1860 sont nets, mais la question se pose de savoir comment écrire un *Boys' Book* en 1881-82, sinon sur le mode nostalgique : tous les petits garçons anglais n'ont pas forcément les mêmes goûts que Lloyd. Ecrire un tel roman implique donc

un risque : « Mais qu'en est-il d'un texte écrit, que l'auteur génère et confie ensuite à divers actes d'interprétation, comme on jette une bouteille à la mer ? », se demande Eco[2] en filant la métaphore maritime.

La première page du récit de Jim Hawkins est symptomatique à cet égard. Il n'est question que de réminiscence, de retour en arrière, du temps passé, de vieux personnages : « I take up the pen in the year of grace 17 –, and go back to the time when my father kept the 'Admiral Benbow inn », ou bien I remember him as if it were yesterday », ou encore « I remember him looking round the cove… », et puis tous ces signifiants liés à la vieillesse : « The Old Buccaneer », « The Old Sea-Dog, « the brown old seaman », « that old sea-song », « the dead man's chest », « the high, tottering voice » (TI 1), et dans les pages suivantes, « his wicked, old, wild sea-songs » (TI 3), etc. Dans ces premiers chapitres où les vieux loups de mer font intrusion dans l'auberge, et où, d'une certaine manière, tout se passe (Orson Welles l'avait bien compris dans son adaptation de 1938 pour la radio, qui y consacre les deux tiers de l'émission : l'aventure sur l'île ne serait-elle qu'un épiphénomène ?), l'acte d'écrire, conçu comme une reprise des mots de l'enfance véhiculés par des lectures anciennes, coïncide avec celui de se ressouvenir : les personnages qui introduisent l'aventure dans le monde de l'enfance viennent tous du passé. C'est en recueillant peu à peu des bribes de chansons, des morceaux de parchemin, des objets épars, des fragments d'histoires anciennes que Jim et les *gentlemen* vont reconstituer une aventure originaire. C'est l'histoire où Billy Bones à la joue balafrée et aux ongles cassés[3], l'unijambiste Long John Silver, Blind Pew l'aveugle, ou Black Dog à qui il manque plusieurs doigts, ou encore Ben Gunn, présenté comme dépenaillé, vêtu de peaux de chèvres, faisaient partie du même équipage que le capitaine Flint. Le voyage de Jim Hawkins et des *gentlemen* vers l'île n'est pas premier, il est bien second (Serres 1974) par rapport au voyage originaire des pirates et des boucaniers, qui ont la précédence sur l'île, en ont dressé la carte et semé leurs traces.

La mutilation symptomatique et générale des pirates, qui pourrait

---

[2] Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche essais, 1985, p. 65.

[3] Son manteau est également décrit comme en lambeaux : « I remember the appearance of his coat, which he patched himself upstairs in his room, and which, before the end, was nothing but patches » (TI 4), à comparer avec la description de Blind Pew : « [he]… wore an old tattered sea-cloak with a hood, that made him appear positively deformed » (TI 16).

relever des *disabled studies*, permet de mieux définir la contradiction du projet stevensonien, écartelé qu'il est entre plusieurs lecteurs modèles et plusieurs époques. D'une part, elle semble indiquer que le *Boys' Book* à l'ancienne n'existe plus qu'à l'état de fragments ou de lambeaux. Lorsque Jim et sa mère, au chapitre IV intitulé « The Sea Chest », ouvrent le coffre du vieux loup de mer mort, ils découvrent un amas d'objets divers et anciens, hétéroclites, sans ordre apparent :

> A strong smell of tobacco and tar rose from the interior, but nothing was to be seen on the top except a suit of very good clothes, carefully brushed and folded. They had never been worn, my mother said. Under that the miscellany began – a quadrant, a tin cannikin, several sticks of tobacco, two brace of very handsome pistols, a piece of bar silver, and old Spanish watch and some other trinkets of little value and mostly of foreign make, a pair of compasses mounted with brass, and five or six curious West Indian shells. I have often wondered since why he should have carried about these shells with him in his wandering, guilty, and hunted life. (TI 22)

Cette description rappelle celle du bureau de l'armateur au chapitre III de *Peter the Whaler* :

> There were sea-chests, and cases, and small casks of all sorts piled up in all the odd corners. There were also coils of rope, and bottles, and rusty iron implements, the form of which I could not discern, and bundles of old clothes and canvas bags, and compass-boxes in and about the cases, and hanging from the ceiling; while a tarry, fishy, strong shippy odour pervaded the room. I was particularly struck with the model of a ship fully rigged on a shelf over the mantel-piece; but she also was as much covered with dust as the ship in which the ancient mariner went to sea would have been, after he had shot the albatross, could any dust have reached her. (PW 22)

Trente ans séparent ces deux descriptions. On voit bien ce que la première doit à la deuxième : le même empilement d'objets épars, une même odeur d'aventure (tabac chez Stevenson, goudron chez Kingston).

Ce qui fait la différence, c'est le modèle réduit de bateau, un bateau miniature associé à « The Rime of the Ancient Mariner » de Samuel Taylor Coleridge (1798), donc un bateau à l'ancienne qui pourrait être inquiétant s'il n'était la métonymie des futurs bateaux sur lesquels va s'embarquer Peter : l'objet à lui seul ordonne le chaos apparent, il incarne « all the old romance », il est le gage du *Boys' Book* à venir[4]. Ce bateau gréé, prêt à partir, est aussi à l'ancienne que l'aventure elle-même. Peter va connaître bien des vicissitudes, son bateau va sombrer plus d'une fois, il va se retrouver avec ses compagnons à la dérive sur un iceberg, va être obligé de construire un igloo pour survivre, mais les Esquimaux rencontrés sur la banquise s'avèrent amicaux et contribuent à l'expédition de survie. Dans la tradition héritée de Defoe et poursuivie par Jules Verne, le *Boys' Book* est un *Bildungsroman* reposant sur la certitude de l'amélioration par l'expérience, la pratique bénéfique de la chasse et de la pêche, l'idéologie de l'exploration et de la conquête. En Angleterre, il coïncide, en son apogée, avec l'Exposition Universelle de 1851, date de parution de *Peter the Whaler*, comme exaltation impériale de la découverte et de la collection du monde.

En guise de promesse d'aventures heureuses, Stevenson semble plutôt introduire, dans ces premiers chapitres, un roman à sensations pour garçons, au sens du roman à sensations victorien que John Sutherland, dans sa préface à *The Woman in White*, définit de la manière suivante : « 'sensation' carried a primary meaning of 'electrical stimulus'. This was fiction that jolted the reader's nerves » (WW xiii). Loin d'offrir à son jeune lecteur, comme il le promet dans sa préface en vers,

> …all the old romance, retold
> Exactly in the ancient way

Stevenson va l'introduire dans une histoire sombre, pleine de bruit et de fureur, une histoire de cauchemars autour d'un unijambiste diabolique et

---

[4] Il faudrait encore comparer cette description de *Treasure Island* avec celle du hangar à bateaux dans *The Ebb-Tide* (1893) décrit comme refermant « a whole curiosity-shop of sea curios », qui frappe le personnage de Herrick par « its multiplicity and disorder of romantic things » (ET 250) : cette fois, la sensation d'aventure se résume à une méditation funèbre sur les épaves des temps passés. Conrad s'en fera l'écho dans *A Smile of Fortune* : « The *Hilda* has unaccountably lost her figure-head in the Bay of Bengal, and her captain was greatly affected by this. He and his ship had been getting on in years together and the old gentleman imagined this strange event to be the fore-runner of his own early dissolution » (SF 11).

phallique (TI 3), de pièces d'or données par des créatures diaboliques, de scène d'aveugle marchant sur une route gelée, sous la lune, bientôt piétiné par des chevaux, dans une atmosphère de terreur générale :

> The neighbourhood, to our ears, seemed haunted by approaching footsteps ; and what between the dead body of the captain on the parlour floor, and the thought of that detestable blind beggar hovering near at hand, and ready to return, there were moments when, as the saying goes, I jumped in my skin for terror. (TI 19)

La phrase aurait pu être écrite par un narrateur de Dickens ou de Wilkie Collins : ce que fait Stevenson dans les premiers chapitres de *Treasure Island*, c'est récrire Kingston, Ballantyne ou Fenimore Cooper non pas « Exactly in the ancient way » comme il le promet en trompe-l'œil, mais à la mode des années 1880 dans lesquelles il écrit son roman. Lorsqu'au début du chapitre VII Jim revoit au coin du feu la carte de l'Île au trésor, il imagine des aventures à l'ancienne, dignes de *Robinson Crusoe* ou de *The Coral Island*, tout en annonçant au jeune lecteur qu'elles vont être déçues : « Sometimes the isle was thick with savages, with whom we fought ; sometimes full of dangerous animals that hunted us ; but in all my fancies nothing occurred to me so strange and tragic as our actual adventures » (TI 36). La sensation d'aventures est là, elle se matérialise par les mêmes objets, les mêmes odeurs, les mêmes ingrédients que précédemment, mais le programme narratif, idéologique, politique du *Boys' Book* ne répond plus, tel ce compas, dans le hangar à bateaux de *The Ebb-Tide* décrit comme « idly pointing, in the confusion and dusk of that shed, to a forgotten pole » (ET 250).

Le jeune lecteur du magazine *Young Folks* ne s'y était pas trompé. Contrairement à George Meredith qui avait déclaré que le roman était « the best of boys' books, and a book to make one a boy again » (TI ix), il avait été fort déçu par les feuilletons, qui contrariaient, au lieu de conforter, son horizon d'attente. C'est seulement à la parution du roman en livre chez Cassell que *Treasure Island* eut du succès, mais on peut se demander si le lecteur n'était pas devenu différent.

Sensation, impression, sensible

On a vu que Stevenson détournait la sensation d'aventure impliquée par le *Boys' Book* pour la tirer vers le roman à sensations

contemporain. Il s'agit pour lui de passer de la sensation encore liée à l'identification entre lecteur et protagoniste à l'impression, du cahot qui secoue, à l'image qui perdure dans l'esprit du seul lecteur. Certes, l'image en question peut être dérivée du *Boys' Book*. Dans ces six premiers chapitres où tout se joue, il émane de ce coffre mystérieux, de ces parchemins exhumés provenant d'une aventure passée un parfum d'aventure lié à la matérialité des objets et des signes : une odeur de tabac, des pistolets, une vieille montre espagnole, des lingots de métal précieux, qui renferment l'aventure à venir. Stevenson tient explicitement ce goût de la nomenclature de Defoe et de *Robinson Crusoe*, il le dit très clairement dans son essai « A Gossip on Romance » publié en 1882, c'est-à-dire en même temps que *Treasure Island*. Mais elle est aussitôt tirée vers le roman à sensations : les visages balafrés, les corps mutilés, l'aveugle tâtonnant sur la route sont autant d'impressions destinées à frapper le jeune et moins jeune lecteur dans ce qu'il appelle dans son essai « the plastic part of literature » : « to embody character, thought, or emotion in some act or attitude that shall be remarkably striking to the mind's eye » (GR 123). Reprenant à Defoe une conception du roman comme « picture-making romance » (GR 125), il conçoit l'écriture romanesque comme devant imprimer dans l'esprit du lecteur des images durables, quelles qu'elles soient, y compris terrifiantes. Marcel Schwob avait noté lui aussi dans *Spicilège* « la puissance d'impression » qui se dégage du roman stevensonien (Schwob 81). C'est elle, explique encore Stevenson dans l'essai, qui crée « so fresh and stirring an impression of adventure » (GR 127) : on remarque qu'il ne dit pas « sensation », mais « impression ». À propos de Dumas et du *Comte de Monte Cristo*, dont il se réclame, Stevenson pose bien la question du lecteur en termes d'affect, liée à celle la relecture : « Here are stories which powerfully affect the reader, which can be reperused at any age » (GR 126). Ce qui compte, ce n'est plus la nature de la sensation (heureuse, ou inquiétante), mais la qualité de l'impression, indélébile, qui incite le jeune garçon, devenu adulte, à relire sur la foi et le souvenir de ce premier affect de lecture. Si l'on relit *Treasure Island* à travers les âges de sa vie de lecteur, ce n'est pas seulement à cause de la première sensation produite, qui oscille entre promesse d'aventures heureuses et aventures réelles, étranges ou tragiques, mais à cause de la fraîcheur de cette impression d'aventure liée à une expérience de lecture qui n'a plus rien à voir avec une quelconque identification. L'inclusion du lecteur dans la conception stevensonienne du roman a bien partie liée avec la définition d'une esthétique.

À lire Stevenson, et notamment ses *Essais sur l'art de la fiction*, on

s'aperçoit qu'il s'intéresse moins à la question de la sensation qu'à celle du sensible, au sens où l'entend Jacques Rancière dans *Le Partage du sensible*. Le sensible apparaît dès les premiers chapitres de *Treasure Island*, où il n'est question que de maladies et de symptômes, comme si la pathologie inscrite dans la diégèse mimait et minait à la fois le *Boys' Book* moribond, ne serait-ce qu'à travers l'épisode-clé de la mort du père de Jim.

Lorsque les papiers du capitaine sont ouverts au chapitre VI, il est symptomatique que ce soit le docteur Livesey, qui, avec ses instruments médicaux [*his medical scissors*], découpe la toile pour en extirper « a book and a sealed paper » (TI 32), opération chirurgicale s'il en est : elle permet, sinon d'opérer le cadavre du mort à la manière d'un médecin légiste, comme si l'aventure à l'ancienne était morte, du moins d'extirper, d'abord un livre qui renferme les comptes du vieux loup de mer, puis un papier scellé d'où va choir la carte de l'île. Au fond du sac, dans les replis du document scellé, ce ne sont plus des objets, comme avec l'ouverture du coffre, mais des livres et des parchemins qui apparaissent : l'opération se déroule d'ailleurs dans la bibliothèque du châtelain, « a great library, all lined with bookcases » (TI 30). C'est bien une exploration de bibliothèque : ce qui est trouvé au fond du sac n'est qu'un livre parmi d'autres, un livre qui pourrait s'appeler *Treasure Island*, avec la carte et le parchemin comme modes d'emploi, c'est-à-dire de lecture.

L'opération fait écho à ce qui se joue dans la Préface au vers, où l'auteur redoute que le jeune lecteur de 1881 ne soit devenu trop « studieux » par rapport à son époque :

> If studious youth no longer crave,
> His ancient appetite forgot…

On trouvera sous la plume de Stevenson un nouvel écho de cette crainte dans la Dédicace de *Kidnapped* (1886) à Charles Baxter :

> This is no furniture for the scholar's library, but a book for the winter evening schoolroom when the tasks are over and the hour for bed draws near ; and honest Alan, who was a grim fire-eater in his day, has in this new avatar no more desperate purpose than to steal some young gentleman's attention from his Ovid, carry him awhile into the Highlands and the last century, and pack him to bed

> with some engaging images to mingle with his dreams. (K 177)

Entre 1858 et 1881, ce que Stevenson perçoit, c'est un progrès de l'éducation qui pourrait avoir des effets sur les goûts littéraires, ce que Jean-Jacques Lecercle, dans sa « lecture scolaire de *Heart of Darkness* », s'appuyant sur *Les Français fictifs* de Renée Balibar, appelle, par une métaphore maritime, « l'ancrage de la littérature dans l'appareil scolaire » (Lecercle 33). Pratiquer le *Boys' Book* en 1881 ne va plus autant de soi qu'en 1858 : d'une part l'idéologie de la conquête impériale a été mise à mal, d'autre part les progrès de l'éducation risquent d'inciter le jeune lecteur à négliger la « old romance » des Ballantyne, Kingston et autres Cooper, auteurs que Stevenson avait le goût et le temps de lire dans sa jeunesse, au profit d'un Ovide qui occuperait le plus clair de son temps. En 1881, l'auteur potentiel d'un *Boys' Book* semble être en position de défensive face à l'emploi du temps des jeunes écoliers anglais, de plus en plus occupé par le canon de ce qu'il faut lire pour réussir. À partir de *Stalky & Co* de Kipling (1899), l'école envahira le *Boys' Book* au point que, dans les années 30, « Every number of a boys' paper includes at least one school story » (Orwell 141).

C'est bien une question d'école, et donc d'emploi du temps. À propos de Goethe, Hans Blumenberg raconte l'anecdote suivante : « En 1809, devant le diplomate de Hambourg Carl Sieveking, il parle de sa jeunesse heureuse et explique que, depuis, le monde est *devenu plus sérieux ; à l'époque on avait le droit de perdre des années, aujourd'hui pas une seule journée* » (Blumenberg 23). Entre la Dédicace à Lloyd et le poème liminaire, l'Auteur oppose ainsi deux types de jeunes lecteurs : celui qui aime la littérature pour la jeunesse/celui qui a des goûts studieux, celui qui aurait du temps à perdre après la classe/un « polar » qui ferait des versions latines même la nuit, celui qui goûterait l'argot des pirates dans une langue prosaïque ou vulgaire/celui qui préférerait s'en tenir à une langue littéraire adoubée par ses maîtres d'école. Le texte final de Stevenson, qui mêle jurons et archaïsmes, langue prosaïque et langue recherchée, pirates et gentlemen, reflète et inscrit ces contradictions, comme plus tard le fera *The Ebb-Tide*, écrit en collaboration avec Lloyd, promu co-auteur à part entière. Dans une lettre à Edmund Gosse du 10 juin 1893, Stevenson définira son roman comme « a dreadful, grimy business in the third person » se caractérisant, du point de vue de la langue utilisée par l'auteur, comme une tension [*strain*] entre « a vilely realistic dialogue and a narrative style pitched

about (in phrase) 'four notes higher' than it should have been » (LTS IV, 179).

Si la jeunesse de 1881 a vraiment oublié ses anciens appétits, on peut avancer que la Préface en vers s'adresse moins au jeune lecteur de 1881 qu'à ses parents, qui ont le souvenir de tels livres dans leur jeunesse (Naugrette 1995 : 1) : tant pis pour les jeunes, ils n'ont qu'à lire Ovide, lui préfère *The Coral Island*, et s'en souvient encore comme si c'était hier. Après tout, c'est leur problème : « So be it ! » s'exclame le poète. « To the Hesitating Purchaser » n'indique pas d'ailleurs de classe d'âge. Aujourd'hui même, il y a fort à parier que ce sont les adultes qui lisent plus volontiers Jules Verne, Dumas ou Stevenson que les jeunes, qui ont mieux (ou pire) à faire, pour les raisons inverses évoquées par Stevenson, car le SmartPhone a remplacé Ovide : peu importe, c'est toujours la même classe d'âge d'adultes qui raffole des romans d'aventures. Dans les deux cas, en 1881 comme en 2014, « ils » ne savent pas ce qu'ils perdent. Que la « old romance » soit périmée au moment où l'auteur publie son roman est semble-t-il confirmé par l'essai « My First Book » (1893). L'auteur y retrace la genèse du livre à partir de la carte de l'île, et avoue avoir carrément emprunté certains thèmes et motifs à d'illustres prédécesseurs en roman d'aventures : « A few reminiscences of Poe, Defoe and Washington Irving, a copy of Johnson's *Buccaneers*, the name of the Dead Man's Chest from Kingsley's *At Last*… » (TI 199). Ce à quoi il faut ajouter Smollett, dont le nom propre est repris pour celui du capitaine, et dont l'un des romans d'aventures maritimes apparaît à travers la description des pièces de monnaie enfouies dans le coffre du vieux loup de mer : « It was a long, difficult business, for the coins were of all countries and sizes – doubloons, and louis-d'ors, and guineas, and pieces of eight, and I know not what besides, all shaken together at random » (TI 22). Le mot *random* apparaît aussi dans la description du hangar à bateaux morts dans *The Ebb-Tide* : « Two wrecks at the least must have contributed to this random heap of lumber » (ET 250). Lorsqu'on sait que Roderick navigue jusqu'à Hispaniola (chap. XXXI), on comprend d'où vient le nom de la goélette.

La sensation initiale, l'aura du roman d'aventures pour garçons ayant été perdue quelque part entre la perte des repères idéologiques et la montée en puissance de l'école, seule une écriture qui se conçoit comme rapiéçage, raccommodage, ravaudage des romans d'aventures passés est possible. Comme dit Michel Foucault à propos de *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, « C'est moins un livre nouveau, à placer à côté des autres, qu'une œuvre qui s'étend sur l'espace des livres existants. Elle les

recouvre, les cache, les manifeste, d'un seul mouvement les fait étinceler et disparaître » (Foucault 10). C'est sur la ruine de la sensation initiale qu'apparaît une véritable esthétique au sens où l'entend Rancière dans *Le partage du sensible*, à savoir « le système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir » (Rancière 13). À travers les trois paratextes qui cadrent le roman – le poème en vers, l'essai génétique, l'essai sur l'art de la fiction comme *romance* –, Stevenson opère bien un partage du sensible qui permet d'extraire le *Boys' Book* victorien du régime ancien de la sensation, régime poétique ou représentatif selon Rancière, dans lequel la *mimesis* est conçue comme « un régime de visibilité des arts » (Rancière 30) : ceci est un *Boys' Book*, et pas autre chose, il obéit à certaines règles génériques, il implique un horizon d'attente, un type de lecteur modèle, d'ailleurs, il est publié dans *Young Folks*, c'est tout dire. Ce qu'a compris Stevenson, c'est que ce type de roman relevait désormais du « régime spécifique du sensible » (Rancière 31) dans lequel on ne pouvait l'écrire qu'en ré-écrivant sciemment les livres du passé. *Treasure Island* doit être conçu comme un *patchwork* bariolé ressemblant aux manteaux rapiécés des vieux pirates, comme celui de Billy Bones dans l'auberge ou celui de Ben Gunn tel que le découvre Jim sur l'île, image à peine déguisée de Robinson Crusoé, l'un des hypotextes qu'il revendique dans son essai sur l'art de la *romance* : « He was clothed with tatters of old ship's canvas and old sea cloth ; and this extraordinary patchwork was all held together by a system of the most various and incongruous fastenings… » (TI 79). Conrad reprendra cette image dans *Heart of Darkness* :

> He looked like a harlequin. His clothes had been made of some stuff that was brown holland probably, but it was covered with patches all over, with bright patches, blue, red, and yellow, – patches on the back, patches on the front, patches on elbows, on knees; coloured binding around his jacket, scarlet edging at the bottom of his trousers; and the sunshine made him look extremely gay and wonderfully neat withal, because you could see how beautifully all this patching had been done. (HD 212)

C'est bien parce qu'il pressent la perte d'une ancienne sensation de lecture que Stevenson, par le biais du roman à sensations victorien alors à la mode, définit ici l'écriture romanesque comme réécriture. Seule la réécriture, qui réactivant l'étymologie du mot « texte », en fait des

morceaux de tissu reliés les uns aux autres par les attaches les plus variées et incongrues, permet de sortir par le haut de la crainte formulée dans le poème : « C'est au sein du régime mimétique que l'ancien s'oppose au moderne. Dans le régime esthétique de l'art, le futur de l'art, son écart avec le présent du non-art, ne cesse de remettre en scène le passé » (Rancière 35).

Ce régime nouveau pressenti par Stevenson lui permet dès lors de dépasser les contradictions et les inquiétudes apparentes exprimées dans la Préface en vers. En réalité, pour nous qui n'avons plus douze ans depuis longtemps, et passons notre temps à relire *Treasure Island*, à retrouver cette langue de mer désormais acquise, rien de plus cultivé que le roman stevensonien d'aventures pour garçons. L'intertextualité de la lecture adulte permet de dégager tous les fragments, les lambeaux littéraires dont est fait le *patchwork* : par rapport à la première lecture juvénile, c'est moins la carte de l'île qui fascine aujourd'hui, que « la carte du sensible » reconfigurée (Rancière 62).

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness* (1899) Oxford: Oxford UP, 1998. Abrév. HD.

--- *A Smile of Fortune* (1911) *'Twixt Land and Sea*. London: Dent, 1912, 1947. Abrév. SF.

KINGSTON, W.H.G. *Peter the Whaler*, London and Glasgow: Collins, n.d. Abrév. PW.

STEVENSON, Robert Louis. *Treasure Island* (1883), Oxford : Oxford UP, 1998. Abrév. TI.

---. *Kidnapped* (1886), London: Dent, 1936. Abrév. K.

---. *The Ebb-Tide* (1893), in *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and other stories*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1979. Abrév. ET.

---. "A Gossip on romance" (1882), *Memories and Portraits*, London: Heinemann, Tusitala edition, 1924. Abrév. GR.

---. "My First Book" (1893), *Treasure Island*, Oxford: Oxford UP. Abrév. TI.

---. *The Letters of Robert Louis Stevenson*, Ed. Sidney Colvin, London: Methuen, 1911. Vol. IV. Abrév. LTS.

Sources secondaires

BLUMENBERG, Hans. *Naufrage avec spectateur*, Trad. L. Cassagnau, Paris : l'Arche, 1994.

BORGES, Jorge Luis. « Blind Pew ». *L'auteur et autres textes*, Trad. R. Caillois, Paris : Gallimard, "L'Imaginaire", 1965, 1982.

ECO, Umberto. *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, Trad. M. Bouzaher, Paris : Grasset, 1985.

FOUCAULT, Michel. *La Bibliothèque fantastique*, Paris : Seuil, 1983 ; Bruxelles : La Lettre volée, 1995.

LECERCLE, Jean-Jacques. « Cherchons l'école : une lecture scolaire de *Heart of Darkness* », *Bulletin des anglicistes de l'Université de Paris X-Nanterre* 3 (1981).

LEJEUNE, Philippe. « Avant-propos», in Denise Escarpit, Bernadette Poulou (éd.) *Le Récit d'enfance*, 19, Paris: Éditions du Sorbier, 1993.

NAUGRETTE, Jean-Pierre, a. « Espace et lecture de/dans *Treasure Island* ». In *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-Saxonne*, Ed. B. Brugière, Paris : PSN, 1995.

---, b. « La fin de l'aveugle : le roman, l'image, le poème ». *Critique* 581 (1995).

---. « 'Jerry !' Essai sur l'intertextualité de la lecture ». *Cercles* 31 (2013).

ORWELL, George. "Boys' Weeklies" (1939), in *Shooting an Elephant and other essays*, Harmondsworth: Penguin, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*, Paris : La Fabrique-éditions, 2000.

SCHWOB, Marcel. « Robert-Louis Stevenson » (1896), in *M. Schwob-R.L. Stevenson : Correspondances*. Paris : Allia, 1992.