HAL open science

Robert Louis Stevenson et la vieillesse permanente

Raphaël Luis

To cite this version:

Raphaël Luis. Robert Louis Stevenson et la vieillesse permanente. Régine Jomand-Baudry; Fabienne Boissières. L'énigme de la mémoire. Études pluridisciplinaires, CNRS Editions, 2019, 9782271095107. hal-03519429

HAL Id: hal-03519429

https://hal.science/hal-03519429v1

Submitted on 21 Jan 2022

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.

ROBERT LOUIS STEVENSON ET LA VIEILLESSE PERMANENTE

Raphaël Luis (CERCC – ENS de Lyon)

Choisir Robert Louis Stevenson pour parler du vieillissement a toutes les allures du paradoxe : un écrivain mort à quarante-quatre ans, un âge qui, même en 1894, n'avait rien de canonique, devrait plutôt appartenir à l'univers des auteurs figés dans une éternelle jeunesse, n'ayant jamais eu à se soucier des affres du grand âge. Lire Stevenson, c'est pourtant se retrouver plongé dans un constant va-et-vient entre jeunesse et vieillesse, deux pôles opposés qui organisent, en un sens, tout son rapport à la littérature. C'est aussi remettre en question, du fait même du caractère extraordinaire de sa vie, la validité d'une conception strictement linéaire du rapport de l'écrivain au temps, qui ne pourrait aller que de la jeunesse à la vieillesse.

Deux visions se mêlent en effet lorsque l'on parle de Stevenson, qui attestent de ce paradoxe. La première impression, encore largement attachée au nom de l'écrivain écossais aujourd'hui, est que sa personne et son œuvre ne peuvent être qu'associées à l'univers de l'enfance. Le culte autour de son œuvre après sa mort, ainsi que le tournant critique de la première moitié du XXe siècle, ont largement contribué à cette réputation, dessinant peu à peu le portrait d'un grand enfant, d'un Peter Pan uniquement intéressé par des histoires de pirates et d'aventures[1], au grand dam de son ami Henry James[2]. La faute, si du moins il faut la qualifier ainsi, n'est pas seulement imputable à des facteurs extérieurs : le choix du roman d'aventures comme forme d'écriture privilégiée, le succès considérable, jusqu'à nos jours de *L'Île au trésor*, écrit pour un enfant[3], et le goût pour les narrateurs enfantins sont autant de caractéristiques de l'œuvre stevensonienne qui ont contribué à esquisser une telle postérité. Ce triomphe de la jeunesse, du mouvement et du dynamisme est cependant complètement démenti par la vie même de Stevenson, qui n'a jamais été en bonne santé. Souffrant d'un mal

[1] Voir, par exemple, la remarque du critique John Jay Chapman, peu après sa mort : « it is certain that Stevenson remained a boy till the day of his death » (« Robert Louis Stevenson », in *Emerson and Other Essays*, Londres, David Nutt, 1898, p. 223).

[2] Dans une lettre à Edmund Gosse de 1901, James se désole ainsi du fait que le souvenir de Stevenson « a personnellement remplacé ses livres, et que cette dernière mise en scène de lui-même (avec son aide, d'ailleurs), a *tué* sa dimension littéraire » (cité et traduit par Michel Le Bris, in *Une amitié littéraire : Henry James et Robert Louis Stevenson*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1994, p. 21).

[3] Lloyd Osbourne, le fils de son épouse, Fanny.

tuberculeux héréditaire, peut-être un emphysème pulmonaire[4], Stevenson a passé une bonne partie de sa vie alité, parfois tout proche de la mort. Il semblerait que cette condition lui ait fait développer un rapport très particulier au temps, dans lequel la vieillesse n'est pas un horizon, mais une réalité immédiate.

Cette cohabitation entre une œuvre placée sous le signe du mouvement et une vie d'éternel convalescent peut évidemment se lire comme un phénomène de compensation, la fiction permettant ce que la vie réelle interdit. Ce serait néanmoins caricaturer la complexité de cette dialectique, qui ne se limite jamais à une telle opposition, dans tout ce qu'elle a de simpliste. L'objectif de cet article sera donc de s'interroger sur ce que cette représentation d'une vieillesse permanente nous dit du rapport de Stevenson à la pratique de la littérature.

Comme Proust, qui avait une grande admiration pour lui[5], Stevenson a beaucoup vécu – et écrit – au fond de son lit, pour des raisons de santé. Cela donne l'impression fascinante, lorsque l'on lit ses lettres, d'une présence continue de la vieillesse. Dès 1873, à à peine 23 ans, il écrit :

> Si tu savais combien je me sens vieux. Voilà sans doute ce que l'âge nous réserve, cette indifférence à tout, ce désenchantement, cette fatigue physique qui ne vous quitte jamais ; j'ai soixante-dix ans ; Oh ! Médée, tue-moi, ou alors rends-moi ma jeunesse ![6]

Le mois suivant, il compare son corps à une « vieille carcasse[7] ». Au fil des années, ce genre d'évocations de sa déchéance physique réapparaissent régulièrement, sans aucune tendresse pour ce corps qui le trahit : « je commence à devenir un vieil homme[8] », affirme-t-il en 1878, un « vestige d'homme pitoyable[9] », dont le corps n'est plus qu' « un vieux beffroi[10] » en ruines ; il se décrit également comme un « bossu aux cheveux blancs », vivant avec une « carcasse d'octogénaire[11] ». Ce ne sont là que quelques exemples que l'on pourrait

---

[4] Selon l'hypothèse de Michel Le Bris, in *Robert Louis Stevenson : Les années bohémiennes [1850-1880]*, Paris, NiL Editions, 1994, p. 59 et 72.

[5] « C'est par ce seul côté [la maladie] que je me suis permis de me rapprocher d'un homme dont l'œuvre est tellement supérieure à la mienne » (Marcel Proust, lettre à Edmund Gosse du 12 mars 1921, *Correspondance*, vol. 20, Paris, Plon, 1992, p. 133). Cette admiration est également transmise par Swann, dans *La Recherche* : « Mais c'est tout à fait un grand écrivain, Stevenson, je vous l'assure, monsieur de Goncourt, un très grand, l'égal des plus grands » (*À la recherche du temps perdu*, IV, Paris, Gallimard, 1989, p. 294).

[6] Lettre à Fanny Sitwell, novembre 1873, in Robert Louis Stevenson, *Lettres du vagabond. Correspondance, tome 1*, éd. Michel Le Bris, Paris, NiL Editions, 1994, p. 202.

[7] Lettre à Fanny Sitwell, décembre 1873, *ibid.*, p. 219.

[8] Lettre à son père, 15 février 1878, *ibid.*, p. 322.

[9] Lettre à Susan Ferrier, 12 novembre 1884, *ibid.*, p. 689.

[10] Lettre à Robert Alan Stevenson, février 1884, *ibid.*, p. 632.

[11] Lettre à William H. Henley, 13 novembre 1884, *ibid.*, p. 690.

multiplier tant ils sont nombreux, et tant cette vision de lui-même comme vieil homme le poursuit tout au long de sa vie.

Doit-on voir dans cet apitoiement sur soi une posture de jeune homme, dramatisant sa situation ? Cela n'est, par moments, pas à exclure, mais il est dans l'ensemble difficile d'accuser Stevenson d'une telle attitude. Son rapport à la maladie n'a rien à voir avec celle d'un hypocondriaque : sa maladie était réelle, et qu'il ait vécu jusqu'à quarante-quatre ans a déjà quelque chose d'un miracle, au vu des crises terribles qu'il a dû traverser[12]. L'ombre de la mort ne cesse d'ailleurs d'être présente dans ses lettres, et lui-même n'a aucune illusion sur sa longévité : « je vais sur mes trente ans, maintenant, et, à moins de pouvoir dérober sans tarder un peu de repos, je puis vous dire en confidence que je n'ai aucun espoir de parvenir à trente et un », écrit-il à Edmund Gosse le 8 décembre 1879[13]. Dès 1880, il rédige l'épitaphe de sa tombe, dont la teneur est assez proche de celle qui y figurera finalement.

En ce sens, la vie de Stevenson est bien une sorte de vieillesse permanente, traversée par des améliorations physiques qui ne sont que des sursis. D'où l'impression, à la lecture, d'une perception du temps entièrement déconnectée de l'âge réel de l'écrivain, Stevenson ayant l'impression d'être entré dans la vieillesse dès ses vingt ans. En réaction, peut-être, à cet état de faits, son œuvre fictionnelle respire, elle, la jeunesse, et met au centre de ses préoccupations le mouvement et le désir d'ailleurs propres au roman d'aventures. Stevenson lui-même a participé à cette vision de son œuvre en liant sa pratique narrative à l'univers de l'enfance, comme avec cette phrase restée célèbre, et parfois mal comprise :

> La fiction est à l'homme adulte ce que le jeu est à l'enfant, c'est là qu'il change l'atmosphère et le contenu de sa vie, et quand le jeu s'accorde si bien avec sa fantaisie qu'il peut s'y donner de tout son cœur, quand chacun de ses moments lui plaît, quand il aime à se le rappeler, et s'attarde à ce souvenir avec un ravissement total, la fiction s'appelle récit romanesque[14].

Les travaux récents de Julia Reid ont bien montré à quel point cette association entre fiction et enfance n'était pas un simple cliché justifiant le classement de Stevenson dans la catégorie des écrivains pour enfants[15]. Elle repose au contraire sur des fondements intellectuels et théoriques précis, qui s'inscrivent dans les préoccupations de la fin de l'époque victorienne. Stevenson se situe dans un débat qui fait rage dans les années 1880, qui oppose

---

[12] Nous renvoyons sur le sujet à la biographie de Michel Le Bris, *Robert Louis Stevenson : Les années bohémiennes, op. cit.*

[13] R. L. Stevenson, *Lettres du vagabond, op. cit.*, p. 385.

[14] « A bâtons rompus sur le roman », in Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins, éd. Michel Le Bris, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2007, p. 225.

[15] Julia Reid, *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin de Siècle*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

les tenants du réalisme naturaliste et ceux du *romance*. Pour ceux qui, comme Stevenson, défendent la forme du *romance*, le réalisme est le signe d'une civilisation fatiguée, vieillie, qui a perdu toute énergie. Seul le *romance*, et ses avatars comme le roman d'aventures, est capable de réveiller la littérature, en faisant appel à des sentiments primitifs venus de la jeunesse de l'humanité : l'aventure, l'inconnu, le contact avec la sauvagerie. Ces théories, directement issues de la pensée évolutionniste, ont pu légitimer la domination coloniale, puisqu'elles tendent à organiser les civilisations sur un axe diachronique, de la jeunesse à la maturité : constater la vitalité des civilisations les moins avancées est alors, dans ce cas, une simple recherche d'exotisme. Sans tomber dans l'excès inverse qui consiste, sur la base de ses actions aux Samoa, à faire de Stevenson un écrivain postcolonial, il est clair que ses convictions ne l'ont jamais amené à partager cette vision coloniale du monde. Néanmoins, l'idée de pallier la fatigue de la culture européenne par l'expérience de l'ailleurs est présente dans toute son œuvre, et ne fait que confirmer l'organisation binaire que l'on peut y distinguer, entre vieillesse et jeunesse. Bien que sans doute un peu simpliste, l'hypothèse selon laquelle Stevenson compense son propre sentiment de vieillesse et celui de sa civilisation par le choix d'une forme littéraire comme le *romance* est, à l'évidence, en partie fondée. Les deux pôles sont, quoi qu'il en soit, profondément entrelacés, même si la séparation entre la vie réelle et la pratique narrative n'est sans doute pas si claire.

De ce point de vue, le cas de Stevenson met profondément en question le schéma linéaire qui, en temps normal, permet de penser l'évolution d'un style et le vieillissement d'un écrivain. Il ne s'agit pas, bien sûr, de soustraire Stevenson à toute chronologie, et de faire comme si le passage du temps n'avait aucun effet sur lui. Sa « vieillesse » elle-même, puisqu'elle est vécue autant physiquement qu'imaginairement, est en effet sujette à évolution. Dans un essai de 1874, écrit dans une période de grande faiblesse physique, il écrit ainsi que « la vie d'un invalide ressemble à une vieillesse prématurée », et qu'elle a le même caractère de sentiment d'éloignement du monde, de renfermement sur soi :

> Le convalescent ressemble à un enthousiaste trimballant avec lui un touriste mollasson et indifférent. Cet autre, qu'il traîne à ses côtés, n'est pas capable d'entrer en résonance avec le paysage ou de ressentir des émois à la hauteur des circonstances - mais cet étrange compagnon, c'est lui ! [...] Sa vie devient la quête tremblotante de notes qui s'entêtent à rester muettes lorsqu'enfin il les trouve et les joue. Comment

s'accoutumer à l'idée que ce corps flegmatique et imperméable à toute sensation dont il est présentement affublé est le même que celui qu'il savait jusqu'ici si preste, si sensible et si vivant ?[16]

La comparaison avec l'instrument de musique déréglé dessine une vision de l'invalidité comme entrée progressive dans le silence, ce qui amène Stevenson à penser la mort comme un soulagement, permettant d'échapper à sa condition. Il n'a alors que vingt ans. Il est intéressant de remarquer que Stevenson reprend ce texte en 1881, pour l'intégrer à un recueil d'essais, et lui ajoute une note critique. Cette dernière ne porte pas sur la manière de décrire la vie de l'invalide, mais plutôt sur les conclusions qu'il en tirait, sept ans plus tôt, conclusions qu'il estime émaner d'un jeune homme inconscient, préférant se réfugier dans la solution romantique de la mort que faire face à la réalité. « Mourir à un tel âge a quelque chose d'une trahison », écrit-il, expliquant que l'âge et les responsabilités aidant, la passivité face à son sort n'est plus une option satisfaisante. Dans cet intervalle de sept ans, Stevenson s'est marié avec Fanny Osbourne et a pris la responsabilité du fils de cette dernière, Lloyd, basculant ainsi dans l'âge adulte, ce qui explique son changement de perspective. La perception de sa propre vieillesse se modifie donc avec le temps, au fur et à mesure qu'il prend de l'âge.

Cette manière de faire resurgir la linéarité ne doit pas, néanmoins, être un prétexte pour enfermer la vie et l'œuvre de Stevenson dans des schémas qu'on qualifiera de classiques, qui tendent à atténuer l'originalité de son expérience personnelle et fictionnelle. Deux exemples suffiront, ici, pour illustrer ce problème, qui reposent sur le même thème : les dernières années de Stevenson, passées dans les îles du Pacifique. À partir de 1890, Stevenson vit en effet aux Samoa, pour des raisons de santé, et se lance dans l'écriture d'œuvres plus sombres et plus réalistes. Le ton de la majorité de ses derniers romans et nouvelles est particulièrement désenchanté, la vision critique de l'aventure coloniale qu'ils proposent, notamment dans le roman *Le Creux de la vague* (1893-94) et la nouvelle *Ceux de Falesa*, suscitant généralement dans la critique des comparaisons avec le style de Conrad.

Pour un certain nombre de critiques, ce changement est l'expression d'une maturité : Stevenson, en vieillissant, aurait abandonné peu à peu le *romance*, et serait revenu à une forme de réalisme[17]. L'une des citations souvent utilisées à l'appui de cette thèse est extraite d'une lettre de Stevenson à Henry James, où il compare l'écriture du *Creux de la vague* à du Zola, un auteur qui a pourtant toujours été pour lui un repoussoir :

---

[16] « Ordered South » [1874], in *The Works of Robert Louis Stevenson. Tusitala Edition*, vol. 25, p. 63-64, trad. Michel Le Bris in *Robert Louis Stevenson: Les années bohémiennes*, *op.cit.,* p. 423.

[17] Voir par exemple David Daiches, *Robert Louis Stevenson and his world*, Connecticut, Etats-Unis, New Directions Books, 1947.

> Mon cher, les mots ne peuvent décrire la noirceur de cette histoire. Bien sûr, il y a seulement quatre personnages, mais ils font une telle bande de porcs ! Et leur comportement est si profondément en deçà de toute norme concevable que, rétrospectivement, je me demande comment j'ai pu les supporter jusqu'à la fin de cette interminable histoire. Ma foi, cela aura au moins un intérêt ; me servir de pierre de touche. Si les admirateurs de Zola l'admirent pour sa pertinente laideur et son pessimisme, alors ils devraient également admirer ce récit[18].

Cette lecture de l'œuvre de Stevenson emprunte exactement le même schéma de pensée évolutionniste que l'on trouve au fondement de la conception victorienne du *romance* : l'idée centrale en est que le réalisme est l'art de la maturité, de l'âge adulte. La « vieillesse » de Stevenson serait celle d'un homme qui a enfin abandonné l'idée de la supériorité de la jeunesse, pour en revenir à un art plus adulte. Cette idée, pourtant, repose sur deux données contestables. Tout d'abord, la conviction que le réalisme est l'art de la maturité a beau rester majoritaire dans la théorie romanesque, notamment à la suite du *Mimésis* d'Auerbach, elle n'en est pas moins discutable sur un certain nombre de points, comme l'ont bien montré, par exemple, les travaux de Thomas Pavel[19]. Par ailleurs, cette structuration de l'œuvre stevensonienne repose sur la reconstruction *a posteriori* d'une logique de progression qui est loin d'être évidente. L'affirmation que les écrits des années 1892-94 représentent une fin dans l'œuvre de Stevenson ne peut en effet être traitée que comme une hypothèse : rien ne permet sérieusement d'affirmer que, si Stevenson était resté en vie, il ne serait pas revenu à un roman d'aventures plus classique, d'autant qu'il était en train d'en écrire un, *St Ives*. Regarder l'œuvre de Stevenson dans son ensemble conduit davantage à observer un dessin en montagnes russes qu'une progression linéaire vers le réalisme : son interrogation permanente sur le pouvoir de la fiction lui fait alterner des moments de grande production romanesque et d'autres de doutes, de refus de la fiction. Faire de ses dernières œuvres l'aboutissement de cette interrogation revient ainsi à céder à l'illusion de la relecture rétrospective.

À cette première lecture optimiste de la « vieillesse » de Stevenson comme âge de la maturité réaliste, se superpose une autre, plus sombre, qui peut se comprendre à l'aide du concept de « style tardif », comme le fait Edward Said à la suite d'Adorno[20]. Il faut, pour cela, bien insister sur l'assombrissement progressif de l'écriture stevensonienne durant les années 1893-1894 : même s'il n'a que 43 ans, Stevenson y semble conscient d'être au terme de sa vie, comme le laisse supposer son obsession d'établir un recueil de sa correspondance. Toutes

[18] Lettre à Henry James du 17 juin 1893, in Robert Louis Stevenson, *Lettres des mers du Sud. Correspondance, tome 2*, éd. Michel Le Bris, Paris, NiL Editions, 1995, p. 762-763.
[19] Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
[20] Edward W. Said, *On Late Style*, New York, Bloomsbury, 2006.

ses lettres sont d'une grande noirceur, et il ne cesse d'y mettre en scène son propre vieillissement. Il se décrit ainsi comme « un homme âgé, ayant des préoccupations d'homme âgé[21] », un « vieil homme tranquille[22] », répète qu'il est « terrible de vieillir » et que c'est pour lui « pratiquement l'enfer[23] ». Dans les derniers mois de sa vie, son âge, et son incapacité à s'y faire, est même une obsession, au point qu'il s'excuse régulièrement d'importuner ses interlocuteurs avec de telles préoccupations.

Tous les éléments semblent ainsi réunis pour voir ses dernières productions non comme un accomplissement, mais comme l'expression d'une tension impossible à résoudre, d'une déception finale face à sa propre œuvre, ce que Saïd définit comme le propre du « style tardif ». Contrairement à ce que laisse penser le schéma simpliste du chemin vers la maturité, Stevenson ne considère absolument pas avoir progressé en écrivant *Le Creux de la vague*. Le passage cité ci-dessus montre bien qu'il est plus proche de ressentir du dégoût que de l'admiration envers ce roman, dégoût qui concerne également ses propres talents d'écrivain. Dans une lettre du 6 octobre 1894 à Sidney Colvin, il affirme ainsi être parvenu à la conclusion qu'il est « presque complètement nul en littérature », rien d'autre qu' « une marchandise frauduleuse[24] ». Stevenson, au demeurant, est au sens propre comme figuré en situation d'exil, pour reprendre un concept cher à Adorno : forcé de rester aux Samoa pour des raisons de santé, il se retrouve, par choix mais aussi de fait, en rupture avec son époque littéraire, qui le lui rend bien. Stevenson est en effet parfaitement conscient de la réception de ses dernières œuvres en Europe, où l'intelligentsia se scandalise de ses critiques de l'impérialisme britannique[25].

Définir le « style tardif » de Stevenson dans ses dernières années mériterait un article à part entière, qui se pencherait sur les silences et les ruptures narratives, en suivant les définitions d'Edward Saïd. L'important, cependant, est de percevoir à quel point cette conception peut elle aussi être lue comme une projection, qui isole ce moment dépressif du reste de la vie de Stevenson : à de multiples reprises, ce dernier est dans le même état de doute par rapport à lui-même, d'épuisement physique et moral. Même si ces dernières années samoanes sont particulièrement sombres, elles ne préjugent en rien de ce qu'aurait pu être le

[21] Lettre à Fanny Sitwell d'avril 1894, *Lettres des Mers du Sud, op. cit.*, p. 858.
[22] Lettre à Robert Alan Stevenson du 17 juin 1894, *ibid*, p. 874.
[23] Lettre à Sidney Colvin, novembre 1894, *ibid*, p. 932.
[24] *Ibid.*, p. 919 et 920.
[25] Au point que certains de ses amis, notamment Henley et Colvin, pour atténuer les réactions, se permettent de modifier *Ceux de Falesa*, ce qui ajoute au ressentiment de Stevenson envers le milieu littéraire.

Stevenson de 1895 ou 1896. Ce que l'on considère comme style tardif n'est possiblement rien d'autre que le transfert d'un schéma familier sur la vie d'un homme qui, justement, échappe à cette familiarité. Si Stevenson avait, une nouvelle fois, échappé à la mort, peut-être aurait-il eu d'autres styles tardifs, d'autres vieillesses à offrir. Au final, toute réflexion en termes de schéma progressif, qu'on en interprète la fin comme maturation ou comme ultime contradiction, semble en grande partie une illusion lorsque l'on parle de Robert Louis Stevenson, dont la vie doit avant tout se comprendre sous la forme de cycles, alternant entre moments d'exaltation et d'effondrement physique, alternance qui reflète la cohabitation entre jeunesse et vieillesse.

Reste, à ce point de la réflexion, une interrogation majeure. La relation de Stevenson à l'âge est, pour l'essentiel, cloisonnée : ses lamentations sur son vieillissement accéléré se trouvent majoritairement dans sa correspondance, qui abonde en détails physiques, et ne déteignent presque jamais sur son œuvre fictionnelle, plutôt orientée vers la jeunesse. Même dans ses essais, cette réalité est mise à distance, notamment grâce à l'emploi de la troisième personne du singulier pour parler de son propre ressenti, un procédé utilisé dans « Ordered South » et souvent employé par Stevenson quand il s'agit de parler de lui[26]. Cette séparation peut se lire, comme on l'a vu, sur le mode de la compensation, l'œuvre palliant les insuffisances de la vie. Mais il est aussi possible de retourner la proposition, et de voir dans cette exclusion du rapport personnel au vieillissement une entreprise volontaire et assumée, dont les fondements sont à chercher dans une pensée très précise du rôle de la littérature fictionnelle.

Dans plusieurs lettres, Stevenson se plaint de ne pas savoir vieillir normalement, d'être sans cesse au bord du gouffre. Juste avant sa mort, il écrit ainsi à Edmund Gosse :

> Je ne suis pas né pour vieillir. Et, assez curieusement, j'ai l'impression de voir dans mon œuvre un mouvement inverse de celui qui est si remarquable dans la vôtre. Vous continuez calmement votre voyage à travers les âges, en changeant comme il faut avec les années pour être en harmonie. Et moi, je suis là, tout à fait à l'écart de mon chemin, avec rien d'autre dans ma vieille tête d'imbécile que des histoires d'amour [...]. En fait, 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[27].

La métaphore classique du voyage à travers les âges de la vie permet ici de percevoir un sentiment qui parcourt la vie de Stevenson : l'impression d'être « à l'écart de [son] chemin ». Qu'elle concerne son rapport conflictuel à son pays, à la religion de ses parents ou aux valeurs

[26] Voir notamment « Un chapitre sur les rêves » (1888).
[27] Lettre à Edmund Gosse, 1er décembre 1894, *Lettres des mers du Sud, op. cit.*, p. 936-937.

politiques et littéraires du victorianisme, cette impression d'écart est centrale pour comprendre le cheminement de Stevenson. Cette lettre à Edmund Gosse en est un avatar parmi d'autres : s'y exprime le désir d'être dans la norme, de ne pas être enfermé dans un corps d'invalide permanent, pour qui la possibilité de la vieillesse est une réalité de tous les jours. L'incapacité à être en harmonie avec son âge passe par le resurgissement des préoccupations de la jeunesse, particulièrement les histoires d'amour. Condamné à vivre éternellement cet aller-retour entre jeunesse et vieillesse, Stevenson rêve d'une relation sereine à l'âge et, en un sens, de cette linéarité dont on a vu qu'elle lui était refusée. C'est dans un de ses essais que l'on trouve, indirectement, la description la plus explicite de ce rêve. À plusieurs reprises, Stevenson exprime son amour sans bornes du roman d'Alexandre Dumas *Le Vicomte de Bragelonne*, qu'il n'hésite pas à classer dans ses lectures préférées. Dans un essai consacré à l'écrivain français, il explique les raisons de cet amour par son admiration pour la peinture qui y est faite du personnage de D'Artagnan, à ses yeux l'un des plus beaux personnages de la littérature. Le D'Artagnan vieillissant, en effet, « sonne comme une bonne pièce d'or », car il vieillit sans aucune trace de frustration, sans devenir le donneur de leçons en lequel se change Athos ; il est, au contraire, l'équilibre même. Stevenson finit son essai sur ces lignes, où l'on sent affleurer son émotion :

> Sur la vie encombrée et bruyante de cette longue histoire, le soir tombe progressivement ; les lumières sont éteintes, les héros disparaissent un par un. Un par un ils s'en vont, et aucun regret ne teinte leur départ d'amertume, les jeunes leur succèdent, Louis XIV prend de l'ampleur et brille de plus en plus, une autre génération, une autre France se lèvent à l'horizon, mais pour nous et pour ces vieux hommes que nous avons si longtemps aimés, l'inévitable fin approche, et elle est la bienvenue. Bien lire cela, c'est anticiper sur l'expérience. Ah, si seulement nous pouvions espérer, quand ces heures des longues ombres arriveront sur nous dans la réalité et non plus en images, les affronter avec un esprit aussi paisible !
>
> Mais mon article se termine : les canons du siège tonnent à la frontière de Hollande ; et je dois dire adieu pour la cinquième fois à mon vieux camarade tombé au champ d'honneur. *Adieu*... ou plutôt *au revoir* ! Une sixième fois encore, très cher d'Artagnan, nous enlèverons Monk et nous galoperons ensemble vers Belle-Isle[28].

Comme dans la lettre à Edmund Gosse, c'est par l'emploi d'une métaphore de la vieillesse des plus classiques, celle du soir qui tombe, que s'exprime le sentiment de Stevenson, et son rêve de la pente douce, du vieillissement normal et serein. Le D'Artagnan de Dumas est l'opposé de Stevenson : il sait vieillir.

Cette opposition n'est pas un hasard. D'Artagnan, affirme Stevenson, incarne un « esprit de moralité ». L'expression peut paraître obscure ou surprenante, mais elle s'éclaire dès qu'on la met en rapport avec la conception de la littérature qui parcourt toute l'œuvre de Stevenson,

[28] « A propos d'un roman de Dumas », in Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction, op. cit.*, p. 98-99.

où la morale occupe une place primordiale. L'écueil, dans cette optique, est de comprendre cette préoccupation morale du point de vue de la distinction entre bien et mal, alors qu'elle échappe complètement à ces considérations. La morale, dans l'esprit de Stevenson, est intimement liée à la question de la vérité, comme il s'en explique dans un essai jamais publié de son vivant :

> La littérature entendue comme agent moral n'est pas autre chose qu'un concentré d'expériences – bonnes ou mauvaises […]. L'exigence morale de la littérature consiste à tenter de dire vaille que vaille la *vérité* des sentiments. Aussi le premier devoir de l'artiste est-il de faire sa matière de ce qu'il aime, de ce qu'il désire, de ce qu'il hait, de sorte qu'il s'engage tout entier dans son œuvre. Et il n'a pas à craindre de plonger trop profond, en s'affrontant à ses démons – car c'est ainsi qu'il peut les rendre manifestes et les vaincre, en les maîtrisant dans une œuvre destinée à durer à jamais ici-bas, comme un point de repère[29].

Agir moralement est donc avant tout une entreprise de sincérité, seule manière d'atteindre la « vérité des sentiments ». Être artiste suppose d'accepter de se confronter à ses sentiments les plus profonds, non pas pour se montrer en exemple, mais pour atteindre un niveau universel de compréhension de l'être humain. Stevenson, comme il s'en explique dans « La moralité de la profession d'écrivain » (1881), est persuadé que gît au fond de chaque homme un sentiment partagée par l'humanité entière, et que la littérature se doit d'accéder à ce sentiment. La grande littérature, affirme-t-il, est « épique », c'est-à-dire universelle, lorsqu'elle accède à cette profondeur qui la rend morale. Alexandre Dumas, en créant le personnage de D'Artagnan, fait exactement cela : il montre la vision la plus haute, la plus noble qui soit, de la vieillesse, celle d'un rapport sincère au temps qui passe, qui exclut toute forme d'égoïsme ou de lamentation sur soi.

C'est dans cette optique que l'on peut interpréter le refus de Stevenson d'introduire, d'une manière ou d'une autre, son propre état physique dans sa fiction. Une réponse véhémente à un critique, dans sa correspondance, en donne un aperçu :

> 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[30].

En rester à son unique expérience du temps, c'est faire fausse route, c'est oublier l'exigence morale qui doit pousser l'écrivain à dépasser son expérience personnelle pour chercher à atteindre un sentiment universel. L'auto-apitoiement, dans cet esprit, est inenvisageable, et doit être remplacé par la joie :

---

[29] « De la littérature considéré comme un art » [1880] in Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction, op. cit.*, p. 209.
[30] Lettre à William Archer, 1er novembre 1885, *Lettres du vagabond, op .cit.*, p. 734.

> Non seulement je crois que la littérature doit donner de la joie, mais je vois un univers qui, je suppose, différera éternellement du vôtre ; un univers terrible et solennel, mais noble et très joyeux, où la souffrance, au moins, n'est pas infligée gratuitement, quoiqu'elle frappe avec une partialité exempte de passion ; où elle peut, cependant, être noblement supportée, et l'est en général ; où, par-dessus tout, *n'importe quel homme courageux peut se faire* une vie qui sera heureuse à ses yeux et, par là même, bienfaisante à ceux qui l'entourent [...]. Je considérerai toujours l'homme qui serre les dents, maintient « un climat heureux autour du foyer » et présente un visage aimable aux amis et aux voisins comme infiniment plus grand (dans l'absolu) qu'un Shakespeare atrabilaire, un Kant ou un Darwin médisants[31].

Le vieillissement personnel et la souffrance égoïste qu'il peut susciter n'a donc aucun importance ; ce qui compte est de savoir transformer cette souffrance en communiquant quelque chose qui la dépasse. La fiction, dans l'esprit de Stevenson, est avant tout pour les autres : elle n'existe pas pour contempler les états d'âme d'un homme, mais pour partager un savoir commun. Cette conception morale met en évidence l'influence sur Stevenson de ses lectures de Marc-Aurèle et de Montaigne, deux auteurs rarement envisagés par la critique comme des modèles, malgré l'admiration explicite de Stevenson envers eux. Elle permet surtout de fournir une explication à la séparation entre vie et œuvre lorsqu'il s'agit du rapport à l'âge – et, plus largement, de tout type de questions aussi personnelles : la fiction n'est tout simplement pas le lieu pour parler de soi, contrairement à la correspondance. L'essai n'échappe qu'à moitié à cette distinction, car il reste foncièrement un exercice de réflexion générale, et non pas un travail sur soi. Le Stevenson intime, en définitive, s'efface lorsqu'il entre dans la sphère de la littérature, parce qu'il ne devrait intéresser personne.

Il y a sans doute là une clé pour comprendre l'opposition entre jeunesse et vieillesse chez Stevenson : en faisant de la fiction le lieu de l'expérience morale, il en exclut de fait l'ego, son moi malade et vieilli avant l'heure. Au-delà de la représentation d'une vieillesse permanente, les analyses linéaires de la vie et de l'œuvre de Stevenson n'ont dès lors de sens que si elles prennent en compte cette coupure volontaire entre sentiment personnel et fiction ; sans quoi, elles se condamnent à enclore l'une et l'autre dans un cadre qui, à l'évidence, ne leur est pas adapté. La question de l'âge, par conséquent, n'a rien d'anecdotique lorsque l'on se penche sur le corpus stevensonien, justement parce qu'elle ne se résume pas à des périodes bien définies. L'expérience de la vieillesse prématurée met en lumière, par contraste, la force du postulat théorique de Stevenson : donner à la littérature d'imagination une puissance morale que nulle autre forme ne peut atteindre, en transcendant son expérience personnelle.

[31] *Ibid.*, p. 733.