



HAL
open science

“A sound in the wind”: les Fables de R. L. Stevenson, une expérimentation fantastique

Raphaël Luis

► To cite this version:

Raphaël Luis. “A sound in the wind”: les Fables de R. L. Stevenson, une expérimentation fantastique. *Otrante: art et littérature fantastiques*, 2017, Ecosse et Irlande fantastiques, 41, pp.33-45. hal-03519326

HAL Id: hal-03519326

<https://hal.science/hal-03519326>

Submitted on 10 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.

« A Sound in the wind » : les *Fables* de R. L. Stevenson, une expérimentation fantastique

« Stevenson's position as a Scottish writer is a complex one. For him, home is a place that can only be imagined by virtue of not being here »¹. L'imagination par l'absence : on ne saurait mieux définir la difficulté à inscrire Robert Louis Stevenson dans un quelconque cadre fixe que par ces mots de Penny Fielding, parfait résumé du paradoxe représenté par l'auteur de *Treasure Island*. Passionné par l'histoire de l'Écosse², Stevenson n'a en même temps cessé de mettre à distance son pays, dans sa vie comme dans son œuvre. Le réflexe habituel est de rattacher cette dualité au thème du « divided self », en faisant appel au canonique *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Écossais et exilé, Stevenson serait l'exemple même d'un écrivain portant le traumatisme de l'histoire écossaise sur deux terrains, comme l'explique David Punter en distinguant chez lui « domestic gothic » et « foreign gothic »³. Son œuvre, pourtant, ne semble pas pouvoir se limiter au gothique ou au fantastique todorovien de l'hésitation : elle ne cesse de bouger, de travailler sur l'absence pour construire un monde fictionnel mouvant, où les manifestations du surnaturel ne prennent jamais la même forme. Notre hypothèse, dans cet article, est que la meilleure manière de définir un paradigme fantastique stevensonien est de suivre ce mouvement, en s'attardant sur un texte ayant traversé toute la vie de l'auteur : le recueil des *Fables*, dont la composition s'étend sur vingt ans, qui offre un exemple en miniature de la façon dont Stevenson, en faisant surgir le surnaturel, parle de l'appartenance à un pays ou à une communauté.

Un recueil aux représentations mouvantes

Bien qu'il n'ait jamais pu le mener à son terme, le projet des *Fables* a parcouru toute la vie de Stevenson, de 1874 à sa mort, en 1894. Une grande obscurité entoure les dates de composition de chacun de ces récits, dont les manuscrits ne comportent ni dates, ni quelque autre indice permettant d'identifier le contexte de leur rédaction⁴. Le recueil définitif se compose de vingt-deux fables, après réintégration de « The Clockmaker » et de « The Scientific Ape », longtemps

¹ Penny FIELDING, « Robert Louis Stevenson » in Ian BROWN and alli, Ed., *The Edinburgh Story of Scottish Literature*, Edinburgh University Press, 2007, p. 326.

² Voir Barry MENIKOFF, *Narrating Scotland : the Imagination of Robert Louis Stevenson*, Columbia: University of South Carolina Press, 2005.

³ David PUNTER, « Scottish and Irish Gothic », in Jerrold E. HOGLE, Ed., *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, 2002, p. 106.

⁴ Pour des informations bibliographiques précises et des hypothèses sur les dates de composition, voir Roger SWEARINGEN, *The Prose Writings of Robert Louis Stevenson*, London : Macmillan, 1980, et la préface de Pierre-Alain Gendre à l'édition des *Fables*, Paris : Editions Payot & Rivages, 2007, pp. 7-19.

exclus par les éditions successives, sur le modèle du recueil de départ édité par Sidney Colvin⁵. Le terme de fable ne rend compte qu'imparfaitement, à première vue, du genre de ces textes. Sur l'ensemble du recueil, seuls trois récits mettent en scène des animaux anthropomorphisés : « The Cart-Horses and the Saddle-Horse », « The Tadpole and the Frog » et « The Scientific Ape ». Le reste du recueil joue de la diversité des genres et des inspirations, restant plus au moins au contact du modèle habituel de la fable. La majorité se situe dans un régime narratif proche du conte oral traditionnel (« The Devil and the Innkeeper », « The Yellow Paint », « The House of Eld », « The Touchstone », « The Song of the Morrow », « The Poor Thing »), mais certains récits empruntent aussi au conte philosophique (« The Distinguished Stranger », « The Clockmaker »), au récit polynésien (« Something in It ») ou au jeu sur la mise en abyme de la fiction (« The Persons of the Tale », « The Reader »).

Jouer avec le modèle classique de la fable, le détourner et mettre en question sa représentation : tel est l'objectif de Stevenson. Dès 1874, dans un court essai sur les *Fables in Song* de Robert Lytton, le jeune écrivain pose les jalons de cette entreprise. La fable traditionnelle, rappelle-t-il, a recours à un mode de représentation fondamentalement non-réaliste, où il ne peut y avoir d'ambiguïté ; le monde de la fable est un monde à part, avec ses propres règles :

Dans sa forme la plus typique, un précepte moral y est exposé par le biais d'une idée purement fantastique⁶, et souvent assez triviale, par-dessus le marché. Il y a dans la fable quelque chose d'enjoué, qui ne saurait supporter une critique trop exigeante, et l'imagination ne peut en saisir la leçon morale qu'à demi-mot. C'est ainsi que fonctionnent toutes ces vieilles histoires à propos de sages animaux ou d'humains stupides qui nous ont amusés durant notre enfance.⁷

Au fil du temps, néanmoins, cette conception s'élargit et « est peu à peu remplacée par une autre forme, qui est en tous points une fable, sauf qu'elle n'est plus entièrement fabuleuse »⁸. Le récit devient plus sérieux, à mesure qu'il perd son caractère purement merveilleux et que la morale est plus intimement liée à l'ensemble de l'histoire. La signification de la fable, comme sa représentation, jouent désormais sur l'ambiguïté :

C'est au lecteur de résoudre lui-même le sentiment vague, troublant et pas entièrement moral qui a ainsi été créé. Et, peu à peu, suivant ce changement, un autre se développe : la morale tend à devenir plus indéterminée, plus large. Il n'est plus possible de l'ajouter à la fin du texte, comme on inscrit un nom en-dessous d'une caricature ; et la fable prend ainsi son rang parmi les autres formes de la littérature créative,

⁵ Sur ces deux fables et leur histoire éditoriale, voir Ralph PERFECT, « Robert Louis Stevenson's "The Clockmaker" and "The Scientific Ape" : Two Unpublished Fables », *English Literature in Transition, 1880-1920*, vol. 48-4, 2005, pp. 387-400.

⁶ Le terme *fantastic* employé par Stevenson correspond bien sûr, dans le vocabulaire critique actuel, à ce qu'on appelle le merveilleux.

⁷ Robert Louis STEVENSON, « Lord Lytton's *Fables in Song* », *Fortnightly Review*, n°15, June 1874, p. 817.

⁸ *Id.*, p. 818.

trop ambitieuse, malgré ses dimensions réduites, pour être résumée dans quelque formule succincte sans que l'on perde ce qu'il y a en elle de plus profond et de de plus évocateur.⁹

En commentant ce passage historique de l'apologue classique, organisé autour de la représentation anthropomorphique d'animaux, à la fable moderne, Stevenson théorise en fait la possibilité d'une fable réellement fantastique. Plutôt que de suivre la convention d'un monde fictionnel aux codes ontologiques absolument différents de ceux du monde réel, il propose de faire entrer la fable dans le domaine de l'ambiguïté, en ne précisant pas systématiquement à quel type de représentation elle emprunte. Cette ambiguïté se situe au niveau du recueil, par l'alternance des univers présentés et l'impossibilité de définir une continuité entre les différents textes.

Les *Fables* de Stevenson, par conséquent, suivent ces propositions théoriques en travaillant dans l'entre-deux, pervertissant volontairement les deux espaces fictionnels – celui du merveilleux et celui du réel – pour rendre impossible toute définition d'un code de représentation unique. Pour ce faire, il réutilise les codes du conte et de la fable classique, mais les déplace de façon à les mettre en décalage par rapport à leur usage traditionnel. Le meilleur exemple en est son utilisation de la formule introductive « il était une fois », censée marquer l'entrée dans un univers de prodiges et de fantaisie indifférent à la vraisemblance, et que Stevenson utilise systématiquement dans une optique différente. Dans « The Two Matches » comme dans « The Sick Man and the Fireman », la formule ouvre sur un monde qui n'a rien de merveilleux, puisque tous les codes de la représentation réaliste y sont respectés, et notamment la mention de la Californie dans le premier. A l'inverse, « The Poor Thing » et « The Scientific Ape » partent d'une situation *a priori* réaliste, avant que ne s'insère un phénomène surnaturel : l'apparition de « la Petite Chose » et le fait que le singe parle et pense comme un humain. Dans « The Yellow Paint », l'incipit laisse augurer d'un monde merveilleux, en mettant en avant une manifestation de magie :

Il était une fois dans une ville un médecin qui vendait de la peinture jaune dont les vertus étaient si singulières que quiconque s'en enduisait de la tête aux pieds était à jamais délivré des embûches de la vie, des chaînes du péché et de la crainte de la mort ; le prospectus du médecin en faisait foi et tous les citoyens étaient prêts à en témoigner. (p. 717)¹⁰

La suite du récit, qui montre l'inefficacité de la peinture, amène pourtant à relire cette ouverture d'un autre œil. La deuxième phrase, en avançant des justifications au caractère magique de la peinture, désarme par là-même la dimension fabuleuse du récit, d'autant que ces justifications viennent de sources intéressées (le médecin) ou potentiellement crédules (les citoyens). La phrase

⁹ *Id.*

¹⁰ Les références dans le corps du texte renvoient à Robert Louis STEVENSON, *Intégrale des Nouvelles II*, trad. Pierre-Alain Gendre, Paris : Phébus, 2001.

d'introduction, dès lors, peut être lue comme un effet de discours indirect libre, où les propriétés magiques de la peinture sont simplement affirmées par le médecin. Sous le couvert du « il était une fois », Stevenson piège ainsi le lecteur, amené à partager la crédulité de ceux qui croient à l'efficacité de la peinture.

En travestissant les codes, Stevenson dessine un domaine de représentation flou, où le processus de définition du monde fictionnel n'est jamais défini. Comme l'a remarqué Jorge Luis Borges, « chaque fable combine des éléments hétérogènes »¹¹. Le cadre de « Faith, Half-Faith and No Faith at All » est ainsi absolument indéfinissable : s'y côtoient un prêtre, Odin et un fakir, le tout uniquement soutenu par la phrase introductive « jadis, trois hommes s'en allaient en pèlerinage » (p. 733). Dans « The House of Eld », on retrouve le même mélange culturel, associant ancrage anglo-saxon (le personnage principal s'appelle Jack) et références latines, les personnages citant Jupiter et Vulcain. A quelques exceptions près (la Californie dans « The Two Matches », les Samoa dans « The Cart-Horses and the Saddle-Horse »), le cadre spatio-temporel reste toujours ambigu, ouvrant la possibilité d'une représentation mouvante.

En ce sens, ce mode de représentation offre une vue synthétique de la pratique de Stevenson dans toute son œuvre. À l'image de cette dernière, une partie du recueil n'a rien de fantastique, et consiste plutôt en une mise en récit de situations problématiques, propices à une conclusion morale. Six fables entrent dans cette catégorie : « The Sinking Ship », « The Two Matches », « The Sick Man and the Fireman », « The Penitent », « The Four Reformers » et « The Citizen and the Traveller ». Les seize autres textes comportent, chacun à leur façon, des traces de surnaturel, passant d'un champ de représentation à l'autre, comme le fait le reste de la production stevensonienne. « Something in It » rappelle ainsi le merveilleux polynésien de « The Bottle Imp » ou « The Isle of Voices », la présence du fakir dans « Faith, Half-Faith and No Faith at All » peut faire penser au rôle de Secundra Dass dans le fantastique de *The Master of Ballantrae*, tandis que les réflexions sur les métamorphoses et les débats scientifiques de « The Clockmaker » et de « The Scientific Ape » font écho aux thèmes de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Le fantastique d'atmosphère qui baigne *The Pavilion on the Links*, *The Merry Men* et *The Master of Ballantrae*, reposant sur le travail sur les paysages écossais, se retrouve ici dans les décors archaïsants de « The Touchstone », « The Song of the Morrow » ou « The Poor Thing ».

¹¹ Jorge Luis BORGES, « Prólogo », in Robert Louis STEVENSON, *Fábulas*, México : Lectorum, 2010, p. 8. Nous traduisons.

La remise en cause des certitudes

Que cette diversité provienne en partie de l'étalement temporel de la rédaction du recueil ne fait pas pour autant des *Fables* une simple marqueterie composée d'éléments sans rapports les uns avec les autres. Elle participe au contraire de la volonté de dégager un espace fictionnel inidentifiable, et de s'interroger sur cette entreprise. Car si la particularité de la fable classique est de « ne guère commenter l'in vraisemblance majeure qui [la] fonde »¹², en raison de la clarté de son régime de représentation, la fable stevensonienne, elle, ne cesse de commenter ses invraisemblances, mettant sans cesse en question la vérité de ce qui est raconté. Dans cet espace où réel et surnaturel se croisent perpétuellement, une question ne cesse d'être posée : à quoi peut-on croire ? Dès la parution du recueil, en 1895, R. H. Hutton remarquait que ce dernier était tout entier organisé autour du dialogue entre la foi et le doute, alternant entre le scepticisme et la certitude de l'inutilité de la foi (« The Yellow Paint », « The House of Eld ») et une attitude plus optimiste¹³. Le travail sur l'espace fantastique participe totalement de ce dialogue, puisqu'il concourt à déstabiliser la représentation pour mieux situer la fiction dans un lieu sans références, qui n'est autre que le lieu où peut le mieux s'exprimer l'interrogation. Les phénomènes surnaturels et le jugement porté sur eux sont le centre de la réflexion morale de Stevenson, en ce qu'ils offrent à l'écrivain un outil pour son thème principal : la critique des certitudes, et, partant, de la possibilité même de l'appartenance à une communauté, qu'elle soit nationale, religieuse ou scientifique. Invariablement, la question centrale est celle du point de vue, qui permet de traiter la question dialectiquement, en opposant deux types de réactions pour mieux les neutraliser au final. Un des exemples les plus frappants de cette manière de fonctionner est fourni par la fable « Something in It ». L'incipit du récit, situé dans les îles du Pacifique, met en scène une opposition entre croyance magique et scepticisme :

Les indigènes lui racontèrent de nombreuses histoires. Ils lui recommandèrent en particulier d'éviter la demeure de roseaux et de chanvre tressé, car quiconque s'en approchait était aussitôt la proie d'Akaanga, puis était livré par celui-ci à Miru la rouge, drogué de kava des morts, rôti au four et dévoré par les nécrophages.

- Il n'y a pas un mot de vrai dans cette histoire, se dit le missionnaire. (p. 730)

Pour prouver que ces croyances polynésiennes n'existent pas, le missionnaire cherche à expérimenter lui-même ces histoires. Confrontée à une série de phénomènes surnaturels, sa certitude répétée à plusieurs reprises qu'« il n'y a rien de vrai dans cette histoire » se fissure, jusqu'à mettre en question ses propres croyances. Mais, au moment d'abdiquer, il se reprend et

¹² Michel LAFON, « Les pouvoirs de la fable », *Tigre*, n°10, Grenoble : Centre d'études et de recherches hispaniques de l'université Stendhal, 1999, p. 3.

¹³ R. H. HUTTON, « Mr Stevenson's Fables », *Spectator*, 7 septembre 1895, pp. 299-300.

réaffirme ses certitudes, refusant de boire la boisson magique, le kava. La fable se termine par la réflexion suivante :

Tout cela, certes, offrait matière à réflexion. J'aurais été mal renseigné sur certains points, se dit-il. Peut-être n'y a-t-il pas grand-chose de vrai là-dedans, ainsi que je le supposais ; d'un autre côté, il y a bien quelque chose, après tout. Il faut donc s'en réjouir.

Et il sonna la cloche pour annoncer le culte. (p. 733)

Le récit se conclut sur une aporie : le missionnaire refuse de réellement croire aux phénomènes surnaturels polynésiens, mais y assister lui permet de renforcer sa foi en d'autres phénomènes, ceux de sa religion. La satire de l'attitude coloniale se double d'une ironie sur ce qu'est fondamentalement la foi, qui n'a en définitive rien à voir avec la réalité ou non des manifestations surnaturelles.

Ces dernières ont néanmoins un rôle capital : elles cristallisent la certitude ou, au contraire, le scepticisme. L'ironie stevensonienne, à cet égard, s'étend à tous les domaines. L'opposition entre religion et progrès est ainsi ridiculisée par plusieurs fables, qui renvoient les deux positions côte à côte. A la critique de la religion dans « Something in It » et de la superstition dans « The Yellow Paint », où la dimension magique de la peinture est déconstruite au fil du texte, répond celle de la science et de ses certitudes dans « The Clockmaker » et « The Scientific Ape ». Dans le premier, Stevenson parodie les débats scientifiques humains en les déplaçant à l'intérieur d'une communauté de microbes vivant dans une carafe d'eau, « très avancée dans le domaine scientifique » (p. 751). Les microbes s'interrogent sur la création de leur univers, mais les positions scientifiques de départ dérivent vers des positions religieuses rigides, au point qu'un poète de la communauté est exécuté pour avoir douté de la version officielle de la création du monde. La conclusion de la fable réduit à néant tous ces débats, puisqu'un homme boit le contenu de la carafe et en tombe malade. Le même tableau ironique est repris dans « The Scientific Ape », où un singe, ayant échappé à un vivisecteur, se déclare scientifique et lance le débat suivant : « pourquoi les singes ne sont-ils pas progressistes ? » (p. 756). Le singe de science propose d'inverser les rôles et de disséquer les humains pour « progresser » :

L'homme a gaspillé de précieux siècles à cultiver la religion, la morale, la poésie, et autres sornettes de ce genre ; il lui a fallu des siècles aussi pour accéder réellement à la science, et ce n'est qu'hier qu'il s'est mis à la vivisection. Nous, nous ferons la démarche inverse, en commençant par la vivisection. (p. 756-757)

Pour ce faire, il enlève un bébé humain et cherche à le disséquer, mais rencontre l'opposition de son chef, « un conservateur pur et dur » dont la devise est « maudit progrès ! » (p. 756) :

- Par la grande noix de coco, s'écria-t-il, qu'est-ce que c'est que cette barbarie ? Le singe peut-il descendre si bas ? Rapportez immédiatement cet enfant là où vous l'avez pris !

- Vous n'avez pas l'esprit scientifique, protesta le docteur.
- Je ne sais pas si j'ai l'esprit scientifique, répliqua le chef, mais j'ai un très gros bâton et, si tu poses une seule patte sur ce bébé, je te le casse sur la tête. (p. 758-759)

Avec humour, Stevenson renverse les positions et remet en question la prétendue supériorité de la position progressiste. C'est bien le chef et son bâton, malgré leur apparence primitive, qui incarnent ici l'attitude morale, en sauvant la vie du bébé. Le fait de choisir comme personnage des singes rend encore plus nette la satire, puisqu'il renvoie directement au débat sur le darwinisme qui parcourt toute l'ère victorienne. C'est là l'exemple même de la manière dont Stevenson utilise la dimension fabuleuse de l'apologue pour lui donner une nouvelle ambiguïté : dans son essai sur Lord Lytton, il prend d'ailleurs cet exemple, affirmant qu'« une histoire comique sur un singe ne nous touche plus de la même façon, après ce que proposent les théories de Mr Darwin »¹⁴. « The Scientific Ape » comme « The Clockmaker » révèlent tous les deux « une aversion pour la violence non-éthique au nom du progrès »¹⁵ ainsi qu'une prise en compte de la perméabilité entre science, religion et superstition, dont les actions ne semblent avoir, en définitive, aucun rapport avec la morale.

Renvoyer dos à dos religion et progrès est aussi une manière pour Stevenson de prendre pied dans le débat colonial. Le thème de l'étranger découvrant une autre culture est l'un des schémas préférés de Stevenson pour remettre en question les certitudes coloniales. Le récit prototypique en est donné par « The Citizen and the Traveller », fable qui tient en quelques lignes :

- Regardez autour de vous, dit le citoyen, voici le plus grand marché du monde.
 - Oh, sûrement pas, dit le voyageur.
 - Peut-être pas le plus grand, dit le citoyen, mais le meilleur, ça j'en suis sûr.
 - Là, vous vous trompez, dit le voyageur. Je pourrais vous citer...
- On enterra l'étranger à la tombée de la nuit. (p. 727)

La brièveté du récit est ici le vecteur d'une satire sévère de l'esprit de clocher, par le contraste entre la banalité de la conversation et sa tragique conclusion. Si cette fable est de nature réaliste, la présence du surnaturel sert ailleurs d'enjeu pour un questionnement du phénomène de croyance. Dans « The Distinguished Stranger », Stevenson utilise un personnage venu d'une autre planète pour s'amuser avec légèreté de l'anthropocentrisme satisfait : le visiteur rencontre un philosophe qui lui présente « les habitants de la plus glorieuse nation du monde » (p. 729), mais est bien plus intéressé par les arbres, qu'il appelle « les gens à la tête verte » (p. 728). L'enjeu n'est pas seulement de s'amuser avec la propension à croire qu'il n'y a pas mieux que chez soi ; il s'agit

¹⁴ Robert Louis STEVENSON, « Lord Lytton's *Fables in Song* », *op. cit.*, p. 817.

¹⁵ Ralph PARFECT, « Robert Louis Stevenson's "The Clockmaker" and "The Scientific Ape" : Two Unpublished Fables », *op. cit.*, p. 394. Pour les positions de Stevenson sur les débats scientifiques de son époque, nous renvoyons à Julia REID, *Robert Louis Stevenson, Science and the "Fin de Siècle"*, New York : Palgrave Macmillan, 2009.

bien, pour Stevenson, de prendre position politiquement sur le problème colonial, comme lorsqu'il dessine ce missionnaire méprisant les croyances des Polynésiens dans « Something in It ». Les thèmes sont ici proches d'une bonne partie de la production des dernières années de Stevenson, où ce dernier désavoue sévèrement l'attitude coloniale¹⁶, mais sont atténués par l'utilisation de la fable, qui permet un ancrage non-réaliste. « The Cart-Horses and the Saddle-Horse » mettent ainsi en scène deux chevaux venus de la métropole, installés dans le même pré qu'un cheval samoan. Ce dernier leur souhaite la bienvenue, mais se heurte à un accueil glacial :

- Qui cela peut-il être ? dit le hongre.

- Sa politesse me paraît suspecte, dit la jument.

- Ce ne doit pas être quelqu'un d'important, dit le hongre.

- Tu peux être sûr que ce n'est qu'un Canaque, dit la jument.

Puis ils se tournèrent vers lui.

- Va au diable ! dit le hongre. - Quelle impudence ! Oser s'adresser à des personnes de notre qualité ! s'écria la jument.

Le cheval de selle s'éloigna. - J'avais raison, pensa-t-il, ce sont de grands chefs. (p. 729)

Le ton léger de la fable et la représentation animale permettent d'atténuer le discours critique, mais le fait que le texte se situe juste après « The Citizen and the Traveller » et « The Distinguished Stranger » ne laisse aucun doute sur la volonté de Stevenson de mettre au centre de l'œuvre un questionnement sur l'identité et la certitude. La réponse de la jument (« ce n'est qu'un Canaque ») et la remarque finale du cheval de selle sont l'exemple même du préjugé en action, qu'il crée une domination ou une soumission.

Qu'il critique la religion, le culte du progrès ou le nationalisme – colonisateur ou non – Stevenson s'attache bien à ne pas donner de réponse définitive. Le rôle de l'espace fantastique créé par l'ambiguïté de la fable est de détruire la croyance en toute communauté fermée sur elle-même, mais pas de la remplacer par autre chose. Le recueil des *Fables*, dans sa grande majorité, détache ainsi le monde de la fiction – et, par conséquent, son créateur – de tout ancrage collectif stable, pour naviguer dans un monde aux représentations floues, où le ton dominant est celui de la satire et de l'ironie.

Un fantastique évanescent

Conclure à une position de relativisme intégral de Stevenson serait pourtant une erreur. Que l'expérimentation fantastique soit pour lui un outil de contestation est certain ; mais celle-ci permet également de dégager un motif plus profond, où l'on peut lire la relation de l'auteur à son

¹⁶ L'exemple le plus révélateur en est « The Beach of Falesa », longue nouvelle de 1892 dont le ton choqua tellement Sidney Colvin qu'il en supprima les passages les plus polémiques, au grand dam de Stevenson.

pays natal. Dans « The Poor Thing », Stevenson crée une créature étrange, qui donne son nom au récit. Forme humaine floue, presque transparente, qui apparaît à un pêcheur pauvre et solitaire, la Petite Chose revendique dès son arrivée ne pas appartenir à une religion :

- Je te salue, dit celui qui se réchauffait les mains, mais pas au nom de Dieu, car je ne lui appartiens pas, ni au nom de l'Enfer, car je ne suis pas de l'Enfer. Je ne suis qu'une petite chose pâle, plus aérienne que le vent et plus légère qu'un son ; le vent me traverse comme un filet, un son suffit à me briser, et le froid me fait trembler. (p. 742)

La créature « n'[a] pas de nom, et [sa] nature est encore incertaine » (p. 742), et est si faible que le vent souffle à travers lui :

La Petite Chose s'assit à la proue ; les embruns éclaboussaient ses os comme de la neige, le vent sifflait dans ses dents et son poids ne faisait point plonger la proue dans les flots.

- Ta vue m'emplit de crainte, mon fils, dit l'homme, car je ne crois pas que tu sois une créature de Dieu.

- Ce n'est que le vent qui siffle dans mes dents, dit la Petite Chose, et il n'y a pas assez de vigueur en moi pour l'en empêcher. (p. 742-743)

La Petite Chose est sans doute l'une des créations les plus mystérieuses et les plus difficiles à identifier de Stevenson. En tant que personnage, il n'est pas absurde de penser qu'elle reflète au moins en partie la façon dont l'écrivain se voyait lui-même dans sa relation physique à son pays natal : fragile, sans cesse agressé par le climat froid et humide de l'Écosse, au point de devoir le quitter pour survivre¹⁷. « Me voici dans mon pays natal, où je me fais doucement souffler et grêler dessus et vais m'asseoir de plus en plus près du feu »¹⁸, écrit-il en 1881, dans une attitude de faiblesse qui rappelle assez celle de son personnage. Mais la Petite Chose peut aussi se comprendre à l'échelle de l'histoire : en venant en aide au pêcheur, elle représente le temps, non pas chronologique, mais distendu, orienté à la fois vers le passé et vers le futur. Elle sert d'abord de guide au pêcheur pour entrer en contact avec le temps immémorial de ses ancêtres, en visitant leur tombeau. Puis elle se révèle comme aperçu du futur, lorsqu'elle se métamorphose devant la jeune fille que veut épouser le pêcheur :

Et le vent se mit à souffler à travers la Petite Chose, et c'était comme un enfant qui pleurait, de sorte que le cœur de la jeune fille fondit de tendresse et que ses yeux se dessillèrent. Et elle vit que la Petite Chose était un enfant sans mère ; mais quand elle voulut le prendre dans ses bras, l'enfant s'évanouit comme l'air.

- Contemple cette vision de nos enfants, dit l'homme, du feu dans l'âtre et de nos têtes chenues. Puissions-nous nous en contenter, car c'est tout ce que Dieu nous offre. (p. 746)

¹⁷ De santé extrêmement fragile, Stevenson dut vivre une partie de sa vie en exil pour échapper à la rigueur du climat écossais.

¹⁸ Robert Louis STEVENSON, Lettre à Edmund Gosse, 6 juin 1881, *Lettres du vagabond*, trad. Pierre Louit, Paris : NiL Éditions, 1994, p. 480.

A la fois créature sans âge et jeune enfant, la Petite Chose incarne ainsi la continuité d'un monde où l'expérience historique est celle d'un éternel recommencement. La fable reconstruit la possibilité d'une éternité et, en creux, de l'Écosse immémoriale et mythique. Mais, en même temps, par son absence d'appartenance, de religion et de nom, la Petite Chose matérialise cet espace flou, irréel, que les *Fables* cherchent à évoquer, et condense la construction fantastique menée par Stevenson à l'échelle du recueil.

L'évanescence de la Petite Chose est donc à double entente, et c'est cette double entente qui, nous semble-t-il, résume toute l'expérience fantastique menée par Stevenson dans les *Fables*. La fragilité de la certitude en représente le premier versant, et dessine une image de la littérature où « tout, sauf les préjugés, doit pouvoir faire entendre sa voix à travers [l'écrivain] »¹⁹, comme le vent souffle au travers de la Petite Chose. Le second versant est plus personnel : il lie cette absence d'appartenance collective à un sentiment diffus de nostalgie, de manque, où s'inscrit en filigrane l'éloignement récurrent de l'Écosse dans la vie de Stevenson. « Ailleurs, il est satisfait d'être lui-même, tel qu'il est maintenant ; ici, il est taraudé par le regret, tout aussi fort, de ce qu'il était autrefois, et de ce qu'il espérait devenir », écrit Stevenson dans sa préface à *The Master of Ballantrae*, en évoquant les moments où il revient à Édimbourg²⁰. L'évanescence de la Petite Chose résume cette sensation d'avoir été quelque part et la certitude de ne plus y être, sous la forme d'un temps décomposé et recomposé, où passé et futur se rencontrent.

Le vent, en ce sens, est le motif idéal pour décrire le projet stevensonien. C'est par lui que s'anime ce paradigme fantastique que l'on a qualifié de flou et flottant, par lui que passe le mouvement de déplacement permanent à travers les idées, les lieux et les époques. S'il fallait résumer les *Fables*, ce serait alors en plaçant à leur centre « The Song of the Morrow », récit circulaire où le vent change les hommes en feuilles mortes, et où la même histoire recommence éternellement, sans que l'on comprenne quelle est cette « musique dans le vent » qui semble avoir de tels « pouvoirs sur l'instant » (p. 749). « A sound in the wind » : telle est l'expérience du surnaturel chez Stevenson, un phénomène fuyant, toujours recommencé et redéfini, où s'entend la nostalgie d'un monde disparu, et l'impossibilité d'en construire un autre.

Raphaël Luis

Université Jean-Moulin Lyon 3

¹⁹ Robert Louis STEVENSON, *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins, Paris : Editions Payot & Rivages, 2007, p. 137.

²⁰ Robert Louis STEVENSON, *Le Maître de Ballantrae et autres romans*, trad. Alain Jumeau, Paris : Gallimard, 2005, p. 659.