

université

de paris x . nanterre

tropismes

le fantasme

centre de recherches
anglo . américaines

n°3
1987

**L'ENFANT ET LES SORTILEGES :
FANTASMES DE L'AVENTURE, AVENTURES DU FANTASME
DANS LA FICTION DE ROBERT LOUIS STEVENSON**

*« Oh! » said he, quite loud, and offering
his hand, « I see. You are our new
cabin-boy; pleased I am to see you. »
And he took my hand in his large firm
grasp.*

Treasure Island.

Fantasme de l'origine, origine du fantasme

Un petit garçon, Jack, âgé de dix ans, vit dans un pays étrange où, très tôt, les jeunes enfants sont condamnés à porter des chaînes aux pieds : « So soon as the child began to speak, the gyve was riveted; and the boys and girls limped about like convicts »¹. Lorsqu'il se plaint auprès de son oncle, « the catechist », contre cet esclavage insupportable, celui-ci lui répond qu'il ne sert à rien de se plaindre, que cette chaîne à elle seule rend la vie digne d'être vécue, que s'il tente de l'enlever il sera frappé sur-le-champ par la foudre (« thunderbolt ») de Jupiter. A quinze ans, Jack apprend d'un garçon du village que l'obligation de porter chaîne au pied n'émane pas de Jupiter, mais d'un sorcier qui habite « The Wood of Eld » : pour s'en débarrasser, il faut et il suffit de le tuer par trois fois, car tel Glaucus, il se réincarne sous diverses formes. Au temple, Jack emprunte alors une épée sacrée, fabriquée dit-on, sur la forge même de Vulcain, puis

se dirige vers le Bois, la nuit, en quête de la maison du sorcier. Maison qu'il ne tarde pas à trouver au milieu du Bois, maison curieuse, faite et peuplée de contradictions, véritable décor de l'imaginaire: à la fois ancienne et neuve, ouverte et fermée, aux pièces à la fois nues et à demi-meublées, avec un feu dans la cheminée mais personne de vivant dans ces chambres remplies de corps empaillés. Maison que Jack qualifie pourtant de «hospitable», *heimlich*, malgré tous ces détails bizarres, malgré le sol de l'édifice qui à chaque instant, menace de céder. Apparaît alors «the appearance of his uncle»: s'ensuit une brève discussion, l'oncle se met à glousser tel un dindon — signe distinctif du sorcier —, et Jack, non sans quelque hésitation, tranche la tête de son oncle en deux. Puis se présente «l'apparence» de son père: même scénario, le père se met à glousser dès que Jack mentionne les chaînes, et ce dernier lui enfonce l'épée dans le cœur, pensant qu'il s'agit de la seconde réincarnation du sorcier. Arrive enfin sa mère, et cette fois Stevenson reste vague sur la partie du corps qui est fendue par le tranchant de l'épée: «through the midst», se contente-t-il de dire. Son travail achevé, Jack reprend le chemin de la maison. Il remarque, au passage, que les gens du village n'ont certes plus de chaîne au pied droit comme avant, mais au pied gauche. Et lorsqu'il rentre chez lui, «there lay his uncle smitten on the head, and his father pierced through the heart, and his mother cloven through the midst. And he sat in the lone house and wept beside the bodies». Stevenson conclut alors sa «fable» par la «morale» suivante:

Moral

Old is the tree and the fruit good,

Very old and thick the wood.

Woodman, is your courage stout?

Beware! the root is wrapped about

Your mother's heart, your father's bones:

And like the mandrake comes with groans.

* * *

*

Ce texte peu connu, écrit par R.L.S. vers 1887 lorsqu'il était à Samoa, parfois publié sous le nom de «fable», est intéressant à plus d'un titre. Son message premier en est clair: comme l'écrit Paul Binding, «it scarcely needs comment (...) It performs, indeed, the function of the greatest folk-tale,

conveying by a sparsely-narrated logical sequence of events a universal truth about man's nature (..) In succinct and allegorical form it states the case that one can never wholly escape the creeds taught one in childhood»². Et le même critique, à juste titre d'ailleurs, de rapprocher ce court texte de la révolte personnelle de Stevenson contre le Calvinisme paternel, puis son repentir spectaculaire, cycle dont *Weir of Hermiston* devait se faire l'ultime écho. Ce sens explicite est bien là, palpable, indiscutable, patent. Mais déjà surgissent les premières difficultés quant aux termes choisis: est-ce une fable comme la morale finale semble l'indiquer, une allégorie comme le sens semble le montrer, un conte fantastique (jeu sur l'apparence prise comme réalité, dédoublement des personnes et des lieux), un récit merveilleux (maison de conte de fées), ou un récit mythologique (Jupiter, Glaucus, Vulcain)?

Sans doute «The House of Eld» tient-il de tous ces genres à la fois, ce qui n'est pas sans contribuer à la sensation d'étrangeté que sa lecture produit. Mais il y a plus. Si l'on reprend les termes de Binding («sparsely-narrated» / «logical» / «sequence» / «events» / «universal truth» / «man's nature») en les interrogeant d'un point de vue psychologique et psychanalytique, si l'on relit l'histoire de Jack en tentant d'en dégager les enjeux profonds, les objets et les actes symboliques, apparaît une nouvelle grille de lecture qui, loin d'exclure la première interprétation morale ou religieuse, semble la sous-tendre et l'étendre vers d'autres perspectives :

| SÉQUENCE NARRATIVE | SÉQUENCE PSYCHOLOGIQUE | SÉQUENCE SYMBOLIQUE |
|---|--|--|
| Chaîne aux pieds | Interdit, soumission à la famille. | <i>œdipous</i> : « pieds enflés » ? Cf. Lévi-Strauss ³ . |
| La foudre ? (« thunderbolt ») : annonce la fin. | Prohibition, menace de châtement. | Jupiter : cf. « s'attirer les foudres paternelles ». Métaphore réutilisée dans <i>Weir</i> . Castration. |
| Vol de l'épée : début de la révolte. | Transgression, profanation du temple. | Vulcain : Jack va utiliser l'épée par le tranchant, et non par le plat. Symbole phallique. |
| Utilisation de l'épée : délivrance ? | Retournement : mission salvatrice devenue massacre en série. | <i>La tête</i> de l'oncle : la religion. <i>Le cœur</i> du père : l'affection. <i>Le « milieu »</i> de la mère : le sexe. Du haut vers le bas. |

Morale finale :
redouble l'avertissement
de l'oncle.

Condamnation,
répression,
avertissement.
Beware...

La hache du bûcheron :
cf. l'épée.
L'arbre : famille, généalogie.
La mandragore : mort et/ou la
vie, pendaison et renaissance.

S'il fallait redéfinir « The House of Eld » non plus en termes de critique littéraire (est-ce un conte? une allégorie? etc.) mais, pour reprendre le terme de Jean Bellemin-Noël, d'une « textanalyse » qui ferait appel aux lois du récit, de la psychanalyse, de la mythologie et de l'anthropologie, il faudrait alors parler d'un petit *drame*, au sens antique du terme, ouvert et clos par deux prohibitions, et qui mettrait en scène, de façon quasi perverse, une *Wunschphantasie* de mort et de destruction, de désir et de violence, déguisée sous une apparente mission de libération universelle. On le voit, il y a plus ici qu'un simple retravail du mythe œdipien par la fiction, la simple déformation fabulée d'une histoire connue qui serait repérable dans la vie de l'auteur. Si fantasme il y a (se débarrasser de son père, se révolter contre l'autorité religieuse, violer sa mère), celui-ci est pris en charge par le récit de telle façon qu'il n'apparaisse jamais au jeune héros comme tel, comme un fantasme en train de se réaliser : jamais, à aucun moment, Jack ne se rend compte des dangers de sa mission. Jamais Stevenson ne donne à son jeune héros les moyens de déjouer le piège des apparences, ces images ou ces doubles que l'auteur prendra au pied de leur lettre : ce qui est littéralement fantastique ici, c'est cette troisième personne qui permet à Stevenson de piéger à loisir son héros. Apparent sujet actif du conte, Jack est en réalité l'objet passif (manipulé) du récit : oscillation sujet-objet (voir François Baudry), jeu de ludion entre l'auteur et le héros, entre ce libérateur qui croit agir dans son histoire au moment même où il subit son récit. Comme dans le mythe ou la tragédie antique (*Oedipe-Roi*), l'anamnèse du héros passe par le récit de l'autre, à la fois devin et prophète, qu'il s'agisse de Tirésias ou du catéchiste : trompe-l'œil, ignorance, retournement en son contraire, le fantasme inavouable demeure longtemps inavoué, le héros est pris dans un labyrinthe des apparences, une galerie de miroirs qui lui renvoie une image déformée de sa mission réelle. Lorsqu'il plonge son épée dans les « apparences », ce sont des réalités qu'il tue. Lorsqu'il croit se trouver dans une maison bizarre, *unheimlich*, inquiétante, étrange, il est déjà, ne serait-ce que par ces corps empaillés, ces pièces à la fois vivantes et mortes, dans une réplique de sa maison d'origine⁴.

Il est également remarquable ici que le fantasme sous-jacent soit déformé par des procédés narratifs qui renvoient eux-mêmes à toute une rhétorique onirique, à ce que Freud appelle le « Travail du Rêve » (*L'Interprétation des Rêves*, VII). Ainsi, le meurtre de la mère « par le milieu » de son corps constitue bien la condensation en un seul et même acte d'un fantasme œdipien réalisé (épée phallique) et de sa condamnation (meurtre : transgression), comme si, déjà, Œdipe voyait son désir se retourner sur lui-même et se transformer aussitôt en pulsion de mort. Condensation du désir de la mère et de sa mort, retournement des choses en leur contraire (voir Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*), le fantasme œdipien est ici mis en scène par l'auteur comme pour mieux le réprimer à la fin, pour mieux l'exhiber au sein d'une histoire qui se retourne sur elle-même tout entière comme un gant. Avec l'oncle et le père, l'on assiste également à un dédoublement de l'imgo paternelle en deux facettes qui coïncidaient dans la vie de Stevenson comme à travers l'image du « Hanging Judge » dans *Weir of Hprmiston*, avec d'un côté le « catéchiste » gardien du temple et de la religion, de l'autre le père gardien de l'affection bourrue et de l'autorité mêlée de tendresse. Souvent, dans la fiction de Stevenson, l'image du père sera ainsi dédoublée, comme si l'ambivalence de la relation au père, prise à la lettre, donnait naissance dans la fiction à un dédoublement de son image (Rank), le moi de l'enfant dédoublant dans le monde la propre ambivalence de ses rapports avec lui : au lieu d'un père double comme dans *Weir* (tyran/roi, brutal/tendre, usurpateur/Adam, persécuteur/affectueux), un père dédoublé en deux images, un père redoublé par son frère (*Kidnapped*) ou un tuteur (*The Black Arrow*) qui lui ressemble, ce qui permet au jeune héros naissant de partir à la recherche de son père défunt en faisant, cette fois, l'économie du crime d'Œdipe. Les descendants de Jack ressembleront plutôt à Hamlet, qui lui aussi devra affronter un double de son père mort. Enfin, dernier procédé, ce qu'on pourrait appeler, en superposant la séquence narrative à la séquence psychologique, le renversement des relations causales. Pour que le fantasme inavoué/inavouable puisse aller jusqu'au bout du récit sans se dévoiler comme tel, il faut et il suffit que le scénario élaboré par l'auteur inverse en effet les relations causales et logiques qui président à la mission de Jack. Ainsi, pour qu'il puisse se révolter contre sa famille, il faut des chaînes aux pieds dans le scénario officiel du récit, il faut que l'oncle soit vu comme un tyran ou un oppresseur, il faut que les enjeux profonds de la révolte soient masqués par une apparente croisade libératrice. Pour qu'il y ait révolte possible, il faut avant tout que

l'imgo paternelle soit dévaluée, que la religion et l'autorité prennent le visage de la tyrannie. D'où, en profondeur, le renversement des relations causales, ce que Rank appelle la projection (*op. cit.*) et qui pourrait s'appeler la mauvaise foi d'un fantasme qui se déguise sous l'apparence d'une libération universelle : non pas tant « je me révolte parce qu'il est un tyran », mais plutôt « je vais me révolter, donc il doit être un tyran ». D'où le renversement final du scénario, qui rétablit la logique inavouée du fantasme de destruction à l'œuvre dans le texte. On retrouve cette projection d'un fantasme ou d'une névrose en mission salvatrice dans le cas du Président Schreber, avec la « fin du monde comme projection d'une catastrophe interne »⁵, l'élaboration fabulée d'un scénario-catastrophe qui serait conforme aux exigences souterraines d'un fantasme que la mauvaise foi, le refoulement ou, pourquoi pas, la perversité de l'écrivain vis-à-vis de son héros, ne permettent pas d'affleurer à la surface de l'histoire apparente.

Avec « The House of Eld », l'on est donc en présence d'un scénario limite, d'une version condensée à l'extrême du mythe œdipien, sur laquelle le refoulement n'aurait encore que peu de prise. Du rêve, Stevenson utilise non seulement les procédés narratifs mais aussi la technique cauchemardesque, l'impression d'un réveil brutal à la réalité des apparences : Jack a fait un mauvais rêve, mais ce rêve est réalité. Ironie suprême de cette première aventure hors du foyer natal, de cette première quête de l'origine qui débouche sur la négation de cette origine, de cette « Phantasie » prise au pied de la lettre : le fantasme de l'aventure, de la croisade héroïque, libératrice et salvatrice n'est autre que l'aventure du fantasme. D'où ce cercle vicieux, cette histoire qui se boucle sur elle-même, cette aventure dans les bois qui pourrait être celle d'un conte de fées mais qui ramène le jeune héros à sa maison primitive. Certes, Jack est parti à l'aventure, mais à quel prix ! S'il a voyagé, c'est pour mieux rentrer chez lui ; s'il a tenté de libérer ses semblables, c'est pour mieux les enchaîner. De même qu'Œdipe, en effectuant sa propre anamnèse, débouche sur une pré-histoire personnelle qui va l'aveugler, de même Jack, guidé par le fantasme d'une origine à découvrir coûte que coûte, ne réussit à mettre à nu que l'origine de son propre fantasme. On le voit, c'est toute une série de corrélations que la lecture de « The House of Eld » permet de mettre en place : roman d'aventure/roman familial, espace du voyage/espace de l'anamnèse, réalité/fantasme, etc. Même si, désormais, les aventures du jeune héros stevensonien seront moins mouvementées sur le plan familial, il faudra bien, pour partir à l'aventure, qu'il « brise définitivement avec l'ordre familial »⁶. Désormais, il ne s'agira plus de

meurtres ni de massacres en chaîne mais plutôt d'absences, de trous dans le tissu originel, de morts naturelles, de disparitions plus ou moins rapides, autant de versions édulcorées et refoulées du cauchemar vrai de Jack sans que disparaisse pour autant le « Wunsch » premier, cette volonté de briser les chaînes qui retiennent l'enfant prisonnier et l'empêchent de parcourir le vaste monde. Ce sera, dans *Weir of Hermiston*, une mère qui va disparaître de la scène du roman pour permettre à Archie de vivre l'amour et l'aventure sur la lande écossaise ; c'est, dans le même roman, un père-tyran auquel l'enfant substituera la figure royale de Lord Glenalmond ; c'est, dans *Treasure Island*, un père effacé et malade qui, très vite — dès les premières lignes du roman —, va littéralement s'effacer devant le vieux loup de mer et disparaître définitivement sans que Jim Hawkins semble beaucoup affecté ; c'est, dans *Kidnapped*, *The Black Arrow*, *The Merry Men* et beaucoup d'autres histoires, un enfant déjà orphelin dont une bonne partie de l'aventure va consister à retrouver les traces du père ou de la mère absents. Plus généralement, c'est la construction progressive de ce que Marthe Robert appelle le « système des deux familles »⁷, la substitution à la famille originelle d'une autre famille, royale ou illégale, peuplée d'hommes de loi (Glenalmond dans *Weir*, Mr. Rankeillor dans *Kidnapped*, le Lord Advocate dans *Catriona*, le Dr. Livesey dans *Treasure Island*) ou d'hors-la-loi (les frères Elliott dans *Weir*, Alan Breck Stewart dans *Kidnapped* et *Catriona*, Billy Bones, Blind Pew, Black Dog et surtout Long John Silver dans *Treasure Island*), famille idéale et légitime dans un cas, famille inquiétante et fascinante dans l'autre, d'un côté les héritiers de la légitimité originelle (personnage du notaire, détenteur de la pré-histoire du héros), de l'autre les substituts inquiétants dont la fascination qu'ils exercent sur le jeune héros va précipiter ce dernier dans l'espace de l'aventure et du monde. Cette fois, plus besoin de massacrer la famille, celle-ci est déjà fortement entamée dès le départ ; plus besoin de tuer le père ou l'oncle comme dans « The House of Eld », il suffit que le père, d'entrée, soit présenté comme déjà absent : l'enfant « ne tue pas son père, il le supprime tout simplement du cercle familial »⁸. Dès lors, si la famille est déjà absente, le voyage semble possible : l'autre famille est là, qui invite à l'aventure. Souvent, le crime œdipien aura été perpétré par un autre, double du père, oncle ou frère qu'il s'agira de démasquer ou d'appréhender grâce à l'aide des substituts légaux, comme dans *Kidnapped* ou *The Black Arrow*. Jack ne pleure plus, il peut désormais mettre le pied dehors et refermer la porte de la maison familiale : Jim Hawkins quittera son auberge sans verser la moindre larme.

Déjà, l'appel du grand large est le plus fort, qui va embarquer le jeune héros vers les sortilèges de l'aventure : une chanson de marin, un coffre aux merveilles, et le tour est joué. Œdipe a été remplacé par Télémaque. Déjà, d'autres figures se penchent sur l'enfant, personnages étranges et inquiétants, *unheimlich*, séducteurs qu'il faudra suivre pour partir.

Les sortilèges de l'aventure : figures et symboles de la séduction

Le jeune héros stevensonien se trouve donc maintenant au seuil de l'aventure. Sa famille une fois disparue du roman, il peut désormais faire ce que Jack était incapable de faire sans remords ou culpabilité : quitter la maison familiale. Il va être facilité dans cette tâche par une irruption du monde extérieur au sein de la cellule familiale en voie de disparition ou déjà inexistante, ce qui va lui permettre de franchir le seuil que Jack, à la fin de « *The House of Eld* », ne franchit pas. C'est bien ce que raconte Jim Hawkins dans les premières lignes de *Treasure Island* lorsqu'il fait remonter son récit à l'irruption de l'inquiétante étrangeté dans l'auberge de son père malade : « and go back to the time when my father kept the « Admiral Benbow » inn, and the brown old seaman, with the sabre cut, first took up his lodgings under our roof » (Puffin Books, p. 1). D'entrée, Billy Bones apparaît bien comme « l'étranger dans la maison », celui qui s'installe sous le toit familial sans payer et qui finit par remplacer dans le récit et l'affection de Jim ce père déjà mourant, déjà effacé du paysage enfantin, déjà prêt à disparaître du roman. D'entrée, la séduction exercée par les flibustiers qui un à un vont faire leur apparition sur la scène de l'aventure exotique s'exerce à travers un *décor* approprié : c'est ici une auberge qui sert de maison, lieu à la fois public et privé, à la fois tourné vers l'intérieur (le père, l'enfance) et l'extérieur (L'Amiral Benbow, la mer), lieu ambigu du repli sur soi et de l'appel du grand large dans lequel le vieux loup de mer va apporter, avec sa personne et ses objets, toute la séduction de l'aventure maritime. Chanson de matelot, crique, coffre de marin, « sea », « seachest », « sea-song », « seaman », Billy Bones apporte toute une chaîne métonymique qui dit et raconte l'aventure avant même qu'elle soit entamée par le jeune héros. Avant même que la séduction ne s'exerce, le terrain semble avoir été minutieusement préparé : fond de mer, décor de mer, noms de mer, l'arrivée de Bones est décrite par Jim

de façon quasi cinématographique, et l'on pense ici au très beau film de Fritz Lang, *Les Contrebandiers de Moonfleet*, qui utilise également *topoi* et clichés du roman d'aventure à des fins de séduction. Pour être vraiment séduisant, le séducteur-aventurier doit faire irruption dans un décor déjà peint à son image, un décor à l'opposé de la maison sécurisante, un décor déjà « unheimlich », comme si le fantasme de séduction, dans une alternance entre le sujet et l'objet, entre le héros et le décor, entre le moi et le monde, suscitait à l'avance les conditions de son futur succès. Ainsi, dans *Kidnapped*, Alan Breck Stewart le hors-la-loi effectuera son entrée (quasi théâtrale) sur fond de tempête, en pleine nuit, au large du Cap Wrath : « I felt danger in the air, and was excited », dit David Balfour avant même que n'apparaisse son futur compagnon de voyage⁹, comme si le décor, à lui seul, annonçait l'irruption de l'Autre. Ici comme dans « The House of Eld », le décor du monde est imprégné du paysage intérieur à l'œuvre dans la « Phantasie » qui sous-tend les mouvements et les gestes du jeune héros : c'est une auberge, une crique, un chant, une tempête ou un bateau qui permettent au fantasme de séduction de trouver un terrain favorable dans l'espace du monde. Comme dit François Baudry, « le sujet se soutient d'un objet » : il n'y aurait pas décor s'il n'y avait pas fantasme, ce que, plus généralement, la littérature fantastique proprement dite, d'Edgar Poe à Hoffmann, ne fait qu'illustrer.

Outre le décor, c'est le corps, avant l'homme lui-même, sur lequel va venir se fixer le désir et la fascination de l'enfant. Avant de se rallier à une personne, ce dernier semble en effet privilégier certaines parties privilégiées de son anatomie, ce que Lacan appelle « l'anatomie fantasmatique »¹⁰, non plus dans la formation de « l'imagos du corps propre » mais dans l'image morcelée du corps de l'autre tel qu'il apparaît à l'enfant, tel que l'enfant le fantasme lui-même. Ainsi, la seule et unique jambe de Long John Silver est l'objet de tout un travail fantasmatique et onirique de la part de Jim et devient, en rêve, la proie de métamorphoses phalliques sur fond de tempête, de mer et d'étrangeté, dans un cauchemar de poursuite et de séduction suffisamment impressionnant pour expliquer bien des choses par la suite :

«How that personage haunted my dreams, I need scarcely tell you. On stormy nights, when the wind shook the four corners of the house, and the surf roared along the cove and up the cliffs, I would see him in a thousand forms, and with a thousand diabolical expressions. Now the leg would be cut off at the knee, now at the hip; now he was a monstrous kind of

a creature who had never had but the one leg, and that in the middle of his body. To see him leap and run and pursue me over hedge and ditch was the worst of nightmares». (Chap. 1, p. 3).

Jim n'a jamais vu Silver, et pourtant il rêve de lui, il pense à lui et à sa jambe de Protée, jambe unique située au milieu du corps («the one leg»), phallus monstrueux déformable à l'infini, jambe télescopique dont on retrouvera une trace symbolique et onomastique dans le nom de l'auberge à Bristol : «The Spy-Glass», longue-vue rétractile qui renvoie elle-même à *Long John* et qui, braquée vers le large, semble inviter au voyage de la séduction exotique. Jim n'a pas encore vu Silver, et pourtant il imagine le corps de l'unijambiste, il forme et déforme à loisir — en rêve — son corps étrange et inquiétant : en un mot, il fantasme. Par ce rêve révélateur, le fantasme n'apparaît plus, comme dans «The House of Eld», en creux de l'histoire officielle du récit, à déduire et construire de la croisade de libération que se donne Jack à lui-même pour justifier ses motivations profondes, mais en clair, en noir sur blanc, à la surface du texte même. En abolissant les résistances, le rêve met ici à nu une «Wunschphantasie» qui précède la rencontre réelle et dont le scénario, retranscrit tel qu'il est dans l'espace du rêve, permet d'expliquer l'incessant va-et-vient du jeune garçon tout au long du roman, ses perpétuelles hésitations en ce qui concerne Silver, ce mélange de fascination et d'effroi qui caractérise ses relations avec lui. Si l'on regarde le rêve de près, l'on découvre tout d'abord un Silver qui subit la perte de sa jambe telle une castration («cut off»), puis qui transformerait cette perte, ce manque et ce vide en gain, en plein, et du coup c'est Jim qui subit et Silver qui agresse ou agit : oscillation, «battement» du fantasme (Baudry) entre un membre coupé et un membre actif, entre une castration et une rephallisation active, entre l'image «normale» de la jambe coupée à la hauteur du genou et l'image monstrueuse de la jambe unique qui poursuivrait le jeune homme tel un satyre de l'Antiquité poursuivant une jeune femme à travers champs. Jim qualifiera ces visions nocturnes d'«abominable fancies», ce qui ne l'empêchera pas, quelques chapitres plus loin, de décrire Silver comme «this clean and pleasant-tempered landlord», comme si le cauchemar, loin de placer ses relations avec lui sous le signe du traumatisme, n'avait eu pour effet que de sceller un pacte fantasmagorique profond : au lieu de fuir le contact réel, Jim acceptera la poignée de main de Silver comme si de rien n'était, poignée de main virile et ferme («large firm grasp», p. 49) qui semble confirmer la séduction acceptée au lieu de l'horreur proclamée

peu avant. Au lieu de la poursuite phallique par monts et par vaux, la poignée de main: métonymisation du contact, refoulement du scénario onirique, effroi mué en entente tacite. Sans le rêve pourtant, impossible de comprendre la portée de cette ferme étreinte, avec ces trois mots qui dénotent grosseur, fermeté et puissance, comme si l'acte sexuel redouté dans le rêve était devenu possible par métonymie interposée, l'agression première se transformant alors en contact licite, c'est-à-dire possible. Pour partir à l'aventure, il faut et il suffit de fantasmer le corps de l'autre: invitation au voyage irrésistible, pacte à jamais scellé, qui transcende les exigences de la bienséance et de la morale. Jim n'en finira pas de serrer la main de Long John Silver.

Autre figure de séducteur et d'aventurier dont l'anatomie ou les attributs seront fantasmés par le jeune héros, Alan Breck dans *Kidnapped*. L'on se souvient de son apparition dans le roman: décor tumultueux, «unheimlich» à souhait. Alan monte à bord et aussitôt, c'est à travers son corps et ses objets personnels que David Balfour va le percevoir.

a) *le corps:*

«He was smallish in stature, but well set and as nimble as a goat; his face was of a good open expression, but sunburnt very dark, and heavily freckled and pitted with the smallpox; his eyes were unusually light and had a kind of dancing madness in them, that was both engaging-and alarming...».

Description mitigée que celle du hors-la-loi Jacobite, qui repose uniquement sur une série de contrastes: «smallish»/«well set»; «good», «open»/«sunburnt», «dark»¹¹; regard à la fois clair et inquiétant. Alan Breck semble l'ambivalence faite homme, à la fois honnête et tanné comme un flibustier, à la fois agréable d'aspect et marqué de petite vérole, ce que David résume par deux adjectifs frappants, «engaging» et «alarming», inquiétant et séduisant, inquiétant parce que séduisant, séduisant parce qu'inquiétant... Après ce portrait physique où transparait déjà le moral, vient alors une scène de séduction par objets interposés, où Alan, à la vue de David, commence à retirer un à un tous ses objets précieux, scène de déshabillage symbolique dans laquelle le fantasme de séduction se fait de plus en plus précis, comme si les attributs et les objets personnels du hors-la-loi n'étaient qu'un prolongement, une extension pure et simple de son corps:

b) *les attributs :*

«...and when he took off his greatcoat, he laid a pair of fine silver-mounted pistols on the table, and I saw that he was belted with a great sword» (p. 66).

Mise en scène, rituel de dépossession, magie d'un enchaînement des gestes et des objets qui pourrait être cinématographique? Toujours est-il que ce léger *strip-tease* semble bien destiné à frapper le jeune adolescent dont le regard s'attarde sur cet homme grand et fort («greatcoat», «great sword»): en fait, la description de l'autre porte ici la trace du sujet qui regarde, de la séduction qu'il exerce sur l'unique spectateur de la scène. David pose son regard admiratif et impressionné sur Alan : en échange, Alan posera ses pistolets sur la table. Signe d'allégeance, pacte instinctif échangé entre les deux hommes, symboles phalliques à peine déguisés que sont ces beaux pistolets d'argent (cf. Silver) et cette grande épée dont Alan va bientôt se servir, tout semble faire de cet étalage viril une sorte de tableau de chasse fantasmatique qui vient combler l'excitation première de David lors de la tempête. Alan est aux yeux béats de David le parangon de la séduction adulte, il est habillé de pied en cap des symboles et des parures de la virilité active, scellant par là même un pacte que rien, pas même (surtout pas) Catriona, plus tard, ne pourra briser: «Altogether I thought of him, at the first sight, that here was a man I would rather call my friend than my enemy» (ibid.). Et David, mi-effrayé, mi-fasciné, à la fois «alarmed» et «engaged», de se rallier à Alan Breck Stewart.

c) *la ceinture d'or :*

Dernier attribut, et non des moindres, qui donne son nom au chapitre entier (IX: «The Man with the Belt of Gold»). Pour David, Alan est bien avant tout «L'Homme à la ceinture d'or»: «I found the man had taken a money belt from about his waist, and poured out a guinea or two upon the table» (p. 69). Suite du déshabillage, du dépouillement de ce proscrit qui n'en finit pas d'étaler ses possessions les plus chères: progression du haut vers le bas (tête, manteau, ceinture, reins) qui rappelle «The House of Eld», progression dans le choix des métaux, argent pour les pistolets, or pour la ceinture qui rappelle l'inventaire du coffre de Billy Bones dans *Treasure Island*, contagion métonymique qui transmet l'or de la ceinture à l'homme tout entier. Ce n'est pas un hasard, semble-t-il, si ces quelques guinées sont situées à la hauteur de la ceinture, ou, pour reprendre la description de David, juste autour des reins: «he had a belt full of golden

guineas round his loins», dit aussi David, avant de préciser qu'il ne saurait contempler cet homme sans éprouver un vif intérêt (p. 71). Point n'est besoin de rappeler ici l'analyse effectuée par Freud dans son article intitulé « caractère et érotisme anal » (in *Névrose, psychose et perversion*, P.U.F., 1973) sur la relation existant entre l'or, le diable et l'excrément: « Il est bien connu que l'or dont le diable fait cadeau à ses amants se change en excréments après son départ » (p. 147). L'on ne peut s'empêcher de rapprocher cette analyse avec la remarque effectuée par Mr. Riach lorsqu'il parle d'Alan à David en des termes peu équivoques sur le plan symbolique: « And see here, David, yon man has a beltful of gold, and I give you my word that you shall have your fingers in it » (p. 73). En déposant sa ceinture et ses piécettes sur la table, Alan fait bien acte de séducteur: il n'est pas Tête d'Or mais Reins d'Or, et qui dit mettre la main sur cet or dit aussi mettre les mains sur ces reins. L'on est ici en présence de ce que Marie Bonaparte, à propos du « Gold-Bug » de Poe, appelle un « fantôme de richesse »¹² qui vient se superposer à un autre fantôme, celui d'une séduction potentiellement homosexuelle par une figure diabolique, étrange ou inquiétante, dont on retrouve la trace dans une très grande partie de la fiction de Stevenson, et qui semble ancrer l'aventure romanesque, le « Boy's Book » présumé innocent et vierge de toute perversion, à une sexualité adulte souvent perversie.

Si l'on superpose les deux textes, les deux figures que sont Long John Silver dans *Treasure Island* et Alan Breck Stewart dans *Kidnapped*, apparaissent en effet deux personnages diaboliques (cf. « diabolical expressions » dans le cauchemar de Jim), phalliques, potentiellement agressifs ou menaçants et deux personnages d'adolescents craintifs et fascinés, féminisés ou subjugués, avec, à chaque fois, une alternance régulière entre la menace et la promesse: poursuite phallique à travers champs mais promesse d'aventure et de course au trésor, épée et pistolets mais ceinture d'or où il fera bon mettre ses mains. A chaque fois, « la sexualité fait littéralement irruption dans un « monde de l'enfance » présumé innocent où elle vient s'enkyster comme un événement brut sans provoquer de réaction de défense »¹³: non seulement l'irruption de l'autre vient suppléer aux défaillances de la famille manquante mais elle constitue la charnière fantasmatique qui va permettre le passage à l'aventure, le ralliement définitif au camp de l'illégalité, de l'inconnu et de l'étrange, c'est-à-dire à celui qui a le plus à offrir en matière de fantasmes. Flibustiers, pirates et hors-la-loi ne se contentent pas d'attirer (« engage », dirait David Balfour), ils séduisent

avec toutes les armes de la séduction sexuelle et de l'exotisme : pistolets, épées, argent, or, trésors de toute sorte, autant de symboles qui viennent matérialiser et confirmer un fantasme qui précède et désire l'aventure. D'où cette absence de réaction de défense, d'où la facilité avec laquelle Billy Bones s'installe dans l'auberge, d'où la disparition du père au début du roman, remplacé qu'il est par un substitut diabolique et phallique qui va lui promettre monts et merveilles : comme le montre Freud dans son article sur « Une névrose démoniaque au XVII^e siècle », le Diable n'est souvent, dans la névrose, qu'un substitut du père. S'il n'y a pas à proprement parler, chez Stevenson, de « fantasme de grossesse » comme dans l'exemple cité par Freud, il y a bien, en revanche, fantasme de féminisation devant une figure diabolique qui renvoie à une « attitude féminine du petit garçon envers le père »¹⁴. Puisque la castration (ou le meurtre) du père est frappée d'interdit, le moi du jeune enfant préfère se féminiser face à un substitut diabolique : refoulement du crime d'Oedipe, inversion des rôles, féminisation, invention d'un autre scénario qui permette de répondre aux interdits (« Beware », dit R.L.S. dans « The House of Eld ») liés à l'origine et, du même coup, d'embrayer sur le voyage et l'aventure, sur des personnages fantasmatiques c'est-à-dire recherchés, désirés et suivis dans l'espace du monde. Il n'y a pas intrusion ni effraction de la sexualité adulte mais construction, préparation, travail du fantasme au sein d'un monde de transition entre l'enfance et l'adolescence, entre le dedans et le dehors, entre l'auberge et le vaste monde : « le paradis n'est rien d'autre que la somme de tous les fantasmes de notre enfance »¹⁵. Le jeune garçon stevensonien n'est pas ensorcelé, il ne subit pas le sortilège tel un héros de conte de fées ; ni Long John à la jambe protéiforme, ni Alan Breck aux reins d'or n'apparaîtraient sans être sûrs d'être acceptés. S'agit-il du héros, de l'écrivain, du « régisseur inconscient qui assure l'arrangement du conte »¹⁶ ou de l'inconscient du texte, toujours est-il qu'aventure et fantasme semblent s'enrouler l'un sur l'autre, se nourrir l'un l'autre, fantasme de richesse et fantasme de séduction venant créer l'image de l'aventurier qui, à son tour, va alimenter tous les fantasmes de l'aventure, qui, de nouveau, va combler les fantasmes de richesse, etc. Là où Jack, dans « The House of Eld », échouait faute d'avoir trouvé une famille de substitution rendant possible aventure et voyage, les Jim Hawkins, David Balfour et autres Dick Shelton vont réussir à partir en conjuguant fantasme et déplacement, remplacement de la famille et appel du grand large, fin de l'enfance et début de l'adolescence, opposition au père et fascination pour son substitut.

Loin d'exclure l'aventure allègre comme dans le cas de Jack, le fantasme s'est peu à peu mué en condition *sine qua non* du voyage, donnant naissance à ces personnages dont les noms, les visages et les objets recèlent déjà les lois de séduction qui vont permettre le déplacement hors du cercle familial sans qu'il y ait meurtre ou massacre pour autant. Tandis que Jack continue de pleurer dans la maison aux corps déjà empaillés, à jamais immobile au milieu des ruines de sa propre histoire d'aventure ratée, apparaît, au bout du chemin de la falaise, un vieux loup de mer couturé de cicatrices et d'histoires de flibuste, traînant derrière lui un coffre exotique rempli de sortilèges, chantant un vieux chant de matelot : mais qui est donc cet homme mort dont le coffre est piétiné allègrement par les quinze hommes de la chanson ? Quelque ancêtre, sans doute, le Père, peut-être, déjà mort et enterré, sur le corps ou le cercueil duquel, déjà, l'on peut célébrer la suite de l'aventure.

Les cycles de la Mère : vers un paysage fantasmatique de l'aventure

Il y a peu de femmes chez Stevenson. Aucune, ou presque : « (women) are almost wholly absent from his pages », déclarait Henry James en pesant ses adverbess, c'est-à-dire en reconnaissant, malgré le vide apparent, la présence de quelques spécimens. Pourtant, les rares fois où apparaissent des femmes, c'est pour le jeune héros masculin l'échec ou la fuite assurés, et ce pour diverses raisons : superposition de l'image maternelle à celle de la bien-aimée dans *Weir of Hermiston*, masculinisation de la femme dans *Catriona* avec, pour corollaire (ou pour cause), une féminisation du héros, ou bien encore, dans *The Black Arrow*, un travestissement de la femme en homme qui n'échappe pas toujours à l'équivoque ou au scabreux. Surtout, comme le dit admirablement James, la femme et l'aventure sont souvent contradictoires, l'une semblant exclure l'autre : « Why should a person marry when he might be swinging a cutlass or look for a buried treasure ? »¹⁷. C'est ainsi que Lloyd Osbourne, le beau-fils de Stevenson, avait demandé à l'écrivain — et ce de façon on ne peut plus révélatrice —, de lui écrire une aventure sans femme, comme si l'amitié virile d'une part, la symbolique attachée à l'or enfoui dans les entrailles de la terre d'autre part, suffisaient amplement au jeune amateur de romans d'aventure. Comment la féminité pourrait-elle résister sur ce terrain potentiellement homosexuel, cette

séduction masculine qui semble liée, de façon quasi irrésistible, aux charmes de l'aventure? Ce n'est pas un hasard si les rares jeunes femmes de Stevenson doivent, pour séduire, soit se muer en garçons manqués (*Catriona*), soit se réclamer d'un passé belliqueux (Christie Elliott dans *Weir*), soit se travestir carrément en garçon (Joanna Sedley dans *The Black Arrow*) pour avoir quelque chance d'attirer l'attention et la passion du jeune garçon héros du roman. De *Kidnapped* à *Catriona*, David Balfour fait la longue et douloureuse expérience des difficultés qu'il y a, pour un jeune homme séduit par un homme, à se laisser séduire par une jeune femme qui s'affiche elle-même comme garçon manqué.

Ce n'est donc pas à travers la femme — la jeune femme — que le héros pourra retrouver trace de cette autre figure qui manque souvent à son origine, la Mère. Fantasme d'un contact que l'Œdipe (cf. « The House of Eld ») condamne et que l'aventure va rendre possible par paysages interposés. A travers des objets, des décors ou des éléments choisis pour leur valeur symbolique et pour le degré d'« intimité matérielle » (Bachelard) qu'ils apportent, le fantasme va peu à peu se déployer à l'échelle du monde entier : au lieu de s'explorer lui-même comme dans « The House of Eld », le moi du héros va semble-t-il s'extirper du piège de l'anamnèse et du mythe, sans pour autant cesser d'imprimer ses fantasmes au paysage du monde. C'est un coffre aux merveilles que Jim Hawkins ouvre en compagnie de sa mère au début de *Treasure Island*¹⁸, ce sont des bateaux qu'il s'agira de fouiller de fond en comble pour en extraire les richesses cachées¹⁹, c'est un bateau, surtout, qu'il s'agira d'aborder de façon quasi amoureuse, dans un étrange ballet nautique fait d'approches presque sensuelles, de fuites attristées, puis d'un abordage victorieux²⁰. Sur le plan des éléments, c'est la terre que l'on fouille ou la grotte dans laquelle on entasse les trésors, c'est la mer-refuge où l'on tentera vainement de se replier une dernière fois (Herrick dans *The Ebb-Tide*) ou une première fois (David Balfour dans *Kidnapped* dont le naufrage, à l'inverse, est présenté comme une autre naissance), c'est la tiédeur maternelle d'une caverne qui va, l'espace de quelques heures, permettre au fugitif de se cacher au milieu de la lande écossaise. A chaque fois, à travers tel objet ou tel décor, c'est une halte dans l'errance et le voyage à la surface du monde, la recherche d'un contact à jamais perdu : la femme que l'on n'aura jamais, la mère que l'on a eu. Il suffit de peu de chose, de quelques rochers en forme de seins protecteurs (*Kidnapped*, « The Islet »), d'un peu de mousse au sommet d'un promontoire (ibid., « The Flight in the Heather ») ou d'une grotte en forme de bouche (« the dark mouth of Ben Gunn's

cave») pour retrouver, à travers le paysage cette fois, les membres et les morceaux épars d'un corps maternel inaccessible et tabou sous peine de transgression. Au lieu d'un viol retourné en meurtre comme dans «The House of Eld», au lieu d'un contact impossible avec le double de la mère morte comme dans *Weir of Hermiston*, au lieu de cette «phobie du toucher» dont parle Freud dans *Totem et Tabou*²¹, objets, décors et paysages sont autant de vivants piliers qui renvoient au moi du jeune héros les intimes correspondances de ses fantasmes réalisés: exploration du coffre qui préfigure l'exploration anale de l'Île au Trésor avec son or enfoui tout au fond de la bouche sombre, prise à l'abordage de l'Hispaniola à l'aide d'une corde ombilicale et d'une vague (swell) porteuse d'extase, refuge au sein de creux protecteurs, «rêve d'un repos protégé, d'un repos tranquille», autant de lieux dans lesquels la «Phantasie» du voyageur vient se loger. Il suffit de peu de chose, une fente dans le rocher, un coffre empli d'objets exotiques, un creux quelconque dans le paysage. «Qu'on y séjourne quelques minutes et déjà l'imagination emménage. Elle voit la place du foyer entre deux gros rochers, le recoin pour le lit de fougères, la guirlande des lianes et des fleurs qui décore et qui cache la fenêtre vers le ciel bleu»²².

Pourtant, comme si l'inversion déjà notée ne cessait de produire les effets contraires de l'intimité souhaitée, apparaît, dans tous ces paysages du fantasme de retour maternel, le moment du retournement, celui où l'intimité va s'inverser et produire le dégoût, la peur et l'effroi, oscillation dont «The House of Eld», par sa densité et sa concision mêmes, constituait l'illustration canonique. Au moment même où le jeune héros vient de se constituer un rempart contre le monde, un recoin privilégié dans lequel il pourra se nicher, se blottir, à l'abri du vent et du froid, au milieu de sa fugue (John Nicholson), de sa fuite (David Balfour) ou de son aventure errante («My Shore Adventure», dit Jim Hawkins), au beau milieu de ce «double tropisme»²³ qui ancre le héros dans la profondeur maternelle de la terre, des bateaux ou de l'eau alors qu'il dérive à la surface du monde, surgit très souvent, chez Stevenson, de façon quasi obsédante, ce qu'on pourrait appeler le revers de la profondeur: le creux n'est plus protecteur mais étouffant, l'abri nauséabond ou gluant, le bateau taché et souillé, la grotte suintante et repoussante. C'est, dans *Kidnapped*, ce bateau où se trouve enfermé David Balfour, caverne intestinale infestée de rats et rongée par la fièvre²⁴, ou bien, dans le même roman, la grotte de Cluny qui, bien qu'en forme d'œuf, devient étouffante et insupportable. C'est, dans beaucoup de romans (*Kidnapped*, *Treasure Island*, *The Master of*

Ballantrae, The Wrecker), l'image traumatisante du pont de bateau souillé de sang et jonché de débris de bouteilles, image à peine voilée d'un viol collectif, comme si le navire, au lieu d'être le lieu de l'intimité retrouvée, se transformait en lieu de meurtre et de débauche. Ou bien encore, dans *The Wrecker*, des métaphores de viol intestinal lors de l'exploration de l'épave échouée au milieu du Pacifique, comme si tout, depuis les excréments d'oiseaux jusqu'à l'ouverture violente des coffres et des sacs, contribuait à faire du navire une pauvre épave visitée et violée par des mains indifférentes et des haches sanglantes, dont la «peau interne» («inner skin», dit Dodd)²⁵ aurait été retournée des centaines de fois. C'est enfin, dans cette grotte d'Ali Baba tant convoitée par Jim Hawkins et les autres chasseurs de trésors, cette association finale de l'or au sang qui transforme la bouche d'ombre qui est la grotte de Ben Gunn en lieu repoussant, sali, souillé par tant de meurtres et de transgressions: «That was Flint's treasure that we had come so far to seek, and that had cost already the lives of seventeen men from the *Hispaniola*. How many it had cost in the amassing, what blood and sorrow, what good ships scuttled on the deep, what brave men walking the plank blindfold, what shot of cannon, what shame and lies and cruelty, perhaps no man alive could tell» (p. 217). Loin d'être un lieu paradisiaque où tout ne serait que «luxue, calme et volupté», l'île entière n'est qu'une sorte de gigantesque corps rongé par la fièvre (de l'or?), les marais et les serpents (voir Chap. 13), comme si le corps de la mère avait été lui aussi pillé, visité et fouillé bien des fois auparavant, comme si la fouille anale de l'île avait secrété du sang tout en exhumant l'or.

Ainsi, loin d'apporter au voyageur les valeurs maternelles de repli et de protection escomptées, le «Cycle de la Mère-Paysage» (M. Bonaparte) observé chez Stevenson semble confirmer, à travers le fantasme de retour à la mère, les ambiguïtés d'un fantasme qui serait plus central, celui d'une inversion généralisée de la sexualité: séduction homosexuelle, exploration anale du corps de la terre-mère semblent ainsi engendrer, au niveau du paysage et du décor, une alternance quasi rigoureuse entre refuge et claustration, entre le creux qui attire et le trou qui révulse, entre la grotte fraîche et pure et la bouche répugnante. Au lieu d'être seulement «symbole de départ», le bateau stevensonien devient «chiffre de la clôture»²⁶ voire même de l'enfermement, au lieu d'être promesse d'intimité la grotte ou la caverne devient bouche immonde ou «gueule de dragon», cette «gueule-caverne ensanglantée» dont parle Bachelard à propos de Jonas²⁷. John Nicholson se réfugie dans un terrain vague et se love dans un creux, mais

ce trou n'est autre qu'un dépôt d'ordures; David Balfour se glisse entre ces deux rochers en forme de seins, mais la fente s'avère être gorgée d'eau et le creux n'être qu'un « bog » immonde d'où il faut sortir au plus vite; Charles Darnaway, dans « The Merry Men », tente bien de plonger dans la baie où gît le trésor de l'Invincible Armada, mais ne rencontre qu'animaux et objets repoussants et gluants. A chaque fois, semble-t-il, le démon ou le dragon est là, tapi au fond de la profondeur, qui veille et s'applique à renverser les valeurs au nom de ce qui pourrait constituer une loi permanente de l'imaginaire stevensonien, ce que Mauron appelle le « mythe personnel » et qu'une « textanalyse » de sa fiction ne fait que confirmer. Le « Boy's Book » n'est pas encore, comme chez certains romanciers post-freudiens, le lieu d'une sublimation de la sexualité et de la morale inversées (Golding, *Lord of the Flies*; Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*), mais plutôt le champ d'expérimentation des fantasmes d'une sexualité problématique: fantasme de séduction masculine, fantasme d'une exploration du corps de la mère sur le mode anal, avec, à chaque fois, le même scénario, les mêmes procédés narratifs déjà repérés dans « The House of Eld », avec ces mêmes jeunes héros qui s'avancent dans une histoire alléchante (délivrance, course au trésor, etc.) pour se trouver pris au piège dans un récit d'horreur, de malaise ou de honte qui inverse l'invitation au voyage et décourage le jeune aventurier. C'est ainsi que Jim Hawkins, à la fin de *Treasure Island*, jure un peu tard qu'on ne l'y prendra plus: « Oxen and wain-ropes would not bring me back again to that accursed island; and the worst dreams that ever I have are when I hear the surf booming about itscoasts, or start upright in bed, with the sharp voice of Captain Flint still ringing in my ears: « Pieces of eight! pieces of eight! » (p. 224). L'on est loin de Bristol, du point de départ exalté, de l'euphorie du catalogue des vaisseaux à la Homère, de la rêverie de l'aventure: impossible de ne pas penser à Jack à la fin de « The House of Eld ». Retour au point de départ: fantasmes de l'aventure et aventures du fantasme se confondent une fois encore, laissant le jeune héros déçu et amer, au terme d'un récit qui, loin de combler la « Phantasie » en la déployant dans l'espace, la met en scène pour mieux la condamner. Ce que Freud aurait appelé « principe de plaisir » et « principe de réalité » semblent ici en lutte, avec d'un côté fantasme, exotisme et trésor, de l'autre réalité, morale, et mauvaise conscience. Jamais Stevenson ne permet à ses héros de profiter pleinement de leurs chasses aux trésors, de leur voyage au bout du fantasme: condamnation dans « The House of Eld », mauvaise conscience dans *Treasure Island*, *The Wrecker*, *The Master of*

Ballantrae ou « The Merry Men », ironie cinglante au début de *The Ebb-Tide*, avec ce trio de « beachcombers » qui croit transporter du champagne à son bord, qui croit faire route vers le Pérou et ses mines d'or et se retrouve avec une cargaison d'eau douce, sur une île du Pacifique. Ressort du sortilège, clef de l'aventure, le fantasme vient se prendre inlassablement aux rêts d'un récit de réalité, aux maillons d'une morale qui n'a jamais quitté le port, c'est-à-dire l'enfance, la maison, le temple, la religion. Les affres et les tourments du Dr Jekyll ne sont pas loin, qui répriment le plaisir au nom de la réalité, le Çà au nom du Sur-Moi. Il faut attendre la fin de *The Ebb-Tide* pour obtenir ce qui manquait à *Treasure Island*: une sublimation, un principe organisateur, une forme de religion, la Grâce, peut-être. Attwater le tyran comme une figure sublimée du Père absent, version divine du « Hanging Judge » de *Weir*, qui rétribue, pardonne et condamne, fantasme lui-même fantasmé, plaisir transcendé, séduction autorisée.

* * *

*

Cette analyse, volontairement centrée sur le « Boy's Book » du corpus stevensonien, se voit donc obligée de laisser de côté la fiction majeure qu'est *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Sans doute celle-ci mériterait-elle à elle seule une étude approfondie sur le plan du fantasme : féminisation du moi, décor domestique et urbain, écriture fantasmatique, topologie du fantasme, etc. *The Strange Case* est bien l'histoire et l'écriture d'un fantasme généralisé aux dimensions du moi et du monde, ce à quoi le roman d'aventure ne saurait vraiment prétendre. Pourtant, impossible, chez Stevenson, d'ériger des barrières infranchissables entre les genres : il y a bien, aussi, de l'aventure dans *The Strange Case* (urbaine, avec Londres comme labyrinthe du crime et des profondeurs), mais il y a, inversement, du ou des fantasmes à l'œuvre dans ses romans d'aventure, ce que la critique stevensonienne, à quelques rares exceptions près (notamment Edwin Eigner, in *Robert Louis Stevenson and Romantic Tradition*, Princeton U.P., 1966), n'a jamais voulu admettre de bonne grâce, comme si le plaisir de lecture éprouvé par le jeune garçon à travers *Treasure Island* excluait ipso facto la présence de tout fantasme inavouable dans le récit de Jim Hawkins, de David Balfour ou des autres jeunes héros de Stevenson. Une lecture différente de l'auteur permet au contraire, sans jamais vouloir nuire au plaisir

du texte (et si le plaisir, justement, venait plutôt de la réalisation par la fiction-Phantasie, de tous ces fantasmes enfantins?), de dégager un certain nombre de constantes fantasmatiques grâce à une superposition systématique des textes.

1) Chez R.L.S. plus que chez Melville ou Conrad (mais comme chez Walter Scott), le roman d'aventure s'articule sur le roman familial, fantasmes de meurtres ou de disparition étant projetés dans l'espace de l'aventure au lieu d'être à l'origine de la « fable biographique » (M. Robert, op. cit., p. 46) du héros : au lieu du meurtre œdipien l'orphelin qui va partir à la recherche de ses parents. Le roman d'aventure vient alors extérioriser, en les refoulant, les scénarii mythiques forgés par le narcissisme du roman familial : comme dit J.Y. Tadié en citant Marthe Robert, « le roman prolonge toujours « les désirs inconscients d'un scénario familial »²⁸ ». L'un des exemples les plus frappants à cet égard est sans doute *The Master of Ballantrae*, où la dynamique de l'espace et du déplacement épouse et prolonge les conflits internes de la famille Durie de façon telle que chasse au trésor ou poursuites à travers le désert ne sont autre que le déploiement, à l'échelle du monde, d'un véritable Thébaïde écossaise, elle-même écho probable des métaphores « jumelles » (twins) qui apparaissent dans *Jekyll & Hyde*. Le passage d'un roman à l'autre permet alors l'intégration des fantasmes œdipiens à d'autres scénarii plus avouables, à la création d'autres personnages de substitution, mais aussi, par là même, à d'autres fantasmes : remplacement du père en douceur mais séduction homosexuelle, castration de la figure originelle mais fantasmes autour de la jambe unique ou de la ceinture d'or, etc. Le roman d'aventure veut bien aider le jeune héros à larguer les amarres familiales au lieu de les couper, mais propose, en échange, d'autres fantasmes, un autre « scénario fantasmatique »²⁹, une autre île comme trésor de son imaginaire. Loin de s'exclure, les deux types de romans se nourrissent l'un l'autre de fantasmes.

2) Il semble bien qu'une partie de la gêne, de l'embarras, voire même du silence de certains critiques à propos du fantasme provienne de ce que le fantasme, loin d'être simplement repérable dans l'œuvre, enveloppe aussi le travail critique : comment être sûr que la critique du fantasme n'est pas, en même temps, fantasme de la critique ? Prenons l'exemple de la jambe de Silver, et du traitement divers que lui font subir les illustrateurs de Stevenson. Dans une première version, que l'on pourrait qualifier de « douce »

(couverture Puffin Books, 1977, photo du feuilleton *Treasure Island* de la BBC), on voit un Silver gentiment appuyé sur sa béquille, la main paternellement posée sur un Jim Hawkins un peu niais, montrant du doigt un point de l'horizon. La barbe est bien taillée, le sourire est rassurant : Silver est ici le « gentleman of fortune » dont parle Stevenson. C'est à peine si l'on remarque son infirmité. Dans une autre édition pour enfants (O.D.E.J., 1960), Silver est déjà un peu plus inquiétant : l'on n'est plus sur le rivage de l'île, mais dans le bateau, le visage est plus basané, l'œil plus retors, le sourire plus sardonique. Mais de jambe, point : l'image de couverture s'arrête à la taille. Jim contemple Silver en souriant. Troisième version, plus récente celle-ci (Hugo Pratt, *L'île au Trésor*, Les Humanoïdes Associés, 1980), et le masque d'affabilité est tombé : l'on voit Long John Silver cette fois, la jambe en avant, la béquille au vent, le pistolet braqué vers le lecteur, déboulant d'un sentier avec ses acolytes. Rien à voir entre cette version, sans doute plus proche du texte, et la première, plus soporifique. Enfin, dernière image, encore plus inquiétante, encore plus obsédante, celle d'une jambe monstrueuse, exagérément distordue vers le premier plan, et surtout un Jim Hawkins la bouche grande ouverte et les mains apparemment sur le devant de son habit, qui roulent un parchemin ou bien est-ce autre chose, de plus inavouable encore ? (Octopus Books, 1978). Scène étonnante, avec un Silver en vieillard déformé et lubrique, avec un Jim Hawkins qui semble ouvrir son propre corps au phallus monstrueux brandi devant lui.

Comment ne pas rapprocher le travail de l'illustrateur de celui du critique ? A travers cette brève iconographie apparaît en effet une sorte de variation kaléidoscopique autour de Silver et de sa jambe, autant d'images différentes, voire contradictoires d'un même personnage, autant de *fantasmes* différents : au détour d'une couverture ou d'une illustration, surgissent toutes les versions possibles et les représentations diverses d'une « Phantasie » issue de la lecture, avec un Silver patelin et paternel en face d'un Long John sardonique et pervers, avec un gentil flibustier en face d'un unijambiste phallique et monstrueux, images toutes présentes dans le texte mais dont le choix par l'illustrateur relève bien d'une préférence psychologique profonde. Suivant la lecture personnelle que l'on a de l'œuvre, c'est l'une ou l'autre image de Silver et de sa jambe que l'on retiendra : suivant ses propres fantasmes, le critique aura tendance à gommer le rêve de l'unijambiste ou bien, au contraire, à le souligner, à l'encadrer, à l'isoler du reste de cet innocent roman d'aventure. L'on voit bien alors que le roman, dans sa complexité même, est capable d'engendrer chez lecteurs

et critiques une série de fantasmes certes issus de la lecture mais nourris, dans un va-et-vient incessant entre objet et sujet, entre auteur et lecteur, par un travail commun sur le fantasme : travail d'élaboration effectué par l'auteur, travail de construction de la part du critique. Dans cette osmose permanente entre écriture et lecture (ou analyse), « une part appartient au texte, une part à celui qui le fait signifier (...) Je ne puis fantasmer n'importe quoi à propos d'un texte, je ne brode pas sur un canevas aux couleurs prémarquées : ce discours et moi, nous devenons ensemble cette tapisserie (...) Mon inconscient de lecteur ne s'impose pas, il se prête aux possibilités du texte ; le sens secret du texte ne s'expose pas, même à force de (mauvais ou bons) traitements, il s'offre aux connivences de mon écoute. Car c'est moi qui suis le maître du relief, des *intensités* : j'accroche ici ou là, je marque plus ou moins le contraste, je crée la tonalité, je fais voir ce qui n'était pas remarqué, remarquer ce qui autrement n'eût pas été vu, mon rôle est de mettre en vue — je suis metteur en scène du sens, et dès lors c'est *mon* sens. Collaboration, oui, puisque travail de part et d'autre : ça travaille, pâte et ferment »²⁹.

Ainsi, le critique ne chercherait pas le fantasme à l'œuvre dans un texte si, d'une certaine façon, il ne l'avait pas déjà trouvé : dernière ruse de la projection, inutile de se fermer les yeux. De son côté, l'écrivain, en donnant corps et vie à ses fantasmes, est assuré de jouer sur tout une gamme de « Phantasien » qui risqueront de trouver un écho — favorable ou non, peu importe — chez critiques et lecteurs : fantasmes personnels (au sens où Mauron parle de « mythe personnel »), fantasmes universels dont les mythes peuvent être les véhicules, mais aussi, parfois, ce qu'on pourrait appeler des fantasmes littéraires ou culturels : comment écrire un roman de pirates sans invoquer ni évoquer toute cette « old romance » déjà écrite par les Kingston, Ballantyne et autres Cooper, experts en « Boy's Books », en « schooners, islands, and maroons / And Buccaneers and buried Gold »³⁰, comment tourner *Les Contrebandiers de Moonfleet* ou, plus récemment, *Les Trois couronnes du matelot*³¹ sans fantasmer sur une histoire culturelle du roman d'aventure et de mer ? Entre écrivains, cinéastes, critiques, lecteurs ou spectateurs se constitue alors un fond commun de fantasmes, « ce qu'on appelait autrefois l'imagination, et qui n'est autre que cet imaginaire objectif, constellé de symboles, cartographié de fantasmes »³². Non pas (non plus) l'écrivain qui fantasmerait seul, dans la « subjectivité » isolée de son équation psychique intime, non pas le critique dont le travail consisterait à débusquer de façon « objective » les fantasmes

de l'Autre, mais cette étroite « collaboration » dont parle Bellemin-Noël : le texte comme une île à fantasmes dont l'écrivain aurait tracé les contours et les reliefs, et dont le critique tenterait, avec plus ou moins de bonheur et de chance, d'indiquer la position, latitude et longitude, au lecteur qui aurait l'envie d'y aborder.

J.P. NAUGRETTE

(UFR d'Anglais)

NOTES

- 1 Robert Louis Stevenson, « The House of Eld », in *Dr Jekyll and Mr Hyde with other fables*, Longmans, Green & Co., 1913, p. 176. Pour une édition plus récente, voir *Weir of Hermiston and other stories*, Penguin Books, 1979.
- 2 Paul Binding, introduction de l'édition Penguin pré-citée, p. 31.
- 3 C. Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, « La structure des mythes », Chapitre XI, pp. 235-241.
- 4 L'on retrouve un tel dédoublement des lieux — sinon des êtres — dans « The Tale of Tod Lapraik », court récit fantastique inséré par Stevenson dans *Catriona*, au Chapitre 15.
- 5 Freud, *Le Président Schreber*, P.U.F., 1977, p. 314.
- 6 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Coll. TEL, Gallimard, 1972, p. 95.
- 7 M. Robert, *ibid.*, p. 94. L'on sait que le même auteur définit le roman familial « comme un expédient à quoi recourt l'imagination pour résoudre la crise typique de la croissance humaine telle que la détermine le « complexe d'Oedipe » » (note 1, pp. 42-43).
- 8 *ibid.*, p. 53.
- 9 Robert Louis Stevenson, *Kidnapped*. Washington Square Press, New York, 1958, p. 65.
- 10 J. Lacan, « Le Stade du Miroir », *Écrits I*, Éditions du Seuil, 1966, p. 94.
- 11 « Dark » ou « black » sont bien, chez Stevenson, les couleurs de l'exotisme inquiétant ou du diabolique : cf. la description de Billy Bones aux premières pages de *Treasure Island*, ainsi que le nom du flibustier *Black Dog*.
- 12 M. Bonaparte, « Le Scarabée d'Or », in *Edgar Poe : sa vie, son œuvre, étude analytique*, P.U.F., 1958, vol. II, p. 431.
- 13 J. Laplanche et J.B. Pontalis, « Fantasma originaire, fantasma des origines, origines du fantasma », *Les Temps Modernes*, avril 1964, n° 215, p. 1840. Voir également *Moby Dick*, où la relation Ishmael-Queequeg est suffisamment ambiguë pour être interprétée comme équivalent d'un « couple » homosexuel.
- 14 Freud, « Une névrose démoniaque au XVIIème siècle », *Essais de psychanalyse appliquée*, Idées, Gallimard, 1978, p. 234.
- 15 S. Kofman, *L'Enfance de l'Art*, P.U.F., 1970, p. 42.
- 16 M. Robert, *op. cit.* supra, note 6, p. 51.
- 17 Henry James, « Robert Louis Stevenson », in *The House of Fiction*, London, Mercury Books, 1957, p. 114.
- 18 *Treasure Island*, Chapitre 4, « The Sea-Chest ». Sur la thématique des coffres et des coffrets, voir Freud, « Le thème des trois coffrets », *Essais de psychanalyse appliquée*, *op. cit.* supra, note 14.
- 19 *The Wrecker*, Chapitre XIV, « The Cabin of the « Flying Scud ». »
- 20 *Treasure Island*, Chapitre 24, « The Cruise of the Coracle ».
- 21 Freud, *Totem et Tabou*, Payot, 1979, p. 38.
- 22 G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries du Repos*, Chapitre VI, « La Grotte », Corti, 1948, p. 185.
- 23 P.Y. Pétilion, *La Grand-route : espace et écriture en Amérique*, essai/Seuil, 1979, pp. 76-82.
- 24 *Kidnapped*, Chapitre VII, « I go to sea ». Pour une même thématique de l'enfermement et de la claustrophobie marines, voire Edgar Poe, *The Narrative of*

- Gordon Pym*, ainsi qu'Herman Melville dans *Moby Dick*, cité par Bachelard dans son analyse du « Complexe de Jonas », in *La Terre et les Réveries du Repos*, *op. cit.*, p. 131.
- 25 « It was therefore necessary to demolish, as we proceeded, a great part of the ship's inner skin and fittings, and to auscultate what remained, like a doctor sounding for a lung disease » (*The Wrecker*, p. 233). L'épave est bien un corps malade d'avoir été trop visité, fouillé, violé. Voir également infra, *Treasure Island*, Chapitre 13.
- 26 Roland Barthes, « Nautilus et Bateau ivre », *Mythologies*, Ed. du Seuil, 1957, p. 81.
- 27 Bachelard, *op. cit.*, « Le Complexe de Jonas », p. 158. Faut-il rappeler que Jim Hawkins, en découvrant la carte de l'île, décrit celle-ci comme « a fat dragon standing up » (p. 39) ?
- 28 J.Y. Tadié, *Le roman d'aventures*, P.U.F., 1982, p. 11.
- 29 J. Bellemin-Noël, *Vers l'Inconscient du Texte*, P.U.F., 1979, pp. 194-195.
- 30 Robert Louis Stevenson, « To the Hesitating Purchaser », exergue de *Treasure Island*, V. 3-6.
- 31 Sur le film de Raoul Ruiz et le corpus de la fiction maritime, voir notre texte « Nous irons à Valparaiso », *Critique*, avril 1984, n° 443, pp. 322-338.
- 32 Michel Serres, *Jouvenances sur Jules Verne*, Ed. de Minuit, 1974, p. 149.