

# À la recherche du temps et de l'espace perdus

Le vertige de la flânerie  
dans *The Wrecker* de Robert Louis  
Stevenson

*Flora Benkhodja* (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

**Résumé :** Dans *The Wrecker*, Robert Louis Stevenson installe temporairement son narrateur et héros américain à Paris. Influencé par ses lectures, Loudon se réinvente en personnage balzacien afin de mener une vie de bohème. Il partage la nécessité de vivre ses fantasmes littéraires sur la scène de la vie, dans ce grand théâtre qu'est la capitale. Au chapitre 2, il rentre soûl dans sa chambre et se rend compte que sa pendule est arrêtée. À la recherche du concierge, il fait alors une expérience vertigineuse : il monte et descend plus d'étages que l'immeuble n'en compte. Je m'intéresserai à l'aspect proto-moderniste du roman dont le chronotope joue à la fois avec l'espace et le temps, grâce à l'expérience d'immersion dans la ville de Loudon, qui navigue de la communion à l'inquiétante étrangeté dans une métropole tantôt accueillante, tantôt labyrinthique, à l'image des gravures du Piranèse, évoquées dans *Le Maître de Ballantrae*, qui reflètent la circularité dans/des récits stevensoniens.

**Mots-clés :** *Mille et Une Nuits*, vertige, errance, labyrinthe, modernité, circularité

**Abstract:** In Robert Louis Stevenson's *The Wrecker*, the American narrator and hero, Loudon Dodd, temporarily settles in Paris. Influenced by his readings, Loudon reinvents himself as one of Balzac's characters in order to lead a Bohemian life. He shares with us the need to enact one's literary fantasies onto the stage of life, in the theatrical city of Paris. In chapter 2, he returns to his hotel drunk and realises that his clock has stopped. Looking for the porter, he experiences a dizzying incident as he climbs up and down more flights of stairs than there actually are in the building. My aim is to highlight the protomodernist aspect of the novel, in which the chronotope plays with both time and space thanks to Loudon's immersion in Paris. The latter oscillates between a welcoming haven and an uncanny labyrinth, exemplified by Piranesi's engravings, which are alluded to in *The Master of Ballantrae*, and which emphasise circularity within and between Stevenson narratives.

**Keywords:** *Arabian Nights*, heights and depths, wanderer, labyrinth, modernity, circularity

Publié d'abord en feuilleton dans le *Scribner's Magazine* avant d'être édité en volume en 1892, *The Wrecker* a été rédigé à quatre mains. En effet, Robert Louis Stevenson s'est associé à Lloyd Osbourne, le fils de sa femme Fanny, pour l'écriture de ce roman hybride ; roman déguisé en étude de mœurs, mais gravitant en réalité autour d'un mystère digne d'un roman policier<sup>1</sup>. Deux autres projets sont nés de la collaboration entre Stevenson et son beau-fils, *The Wrong Box* (1889) et *The Ebb Tide* (1894), dont la matière première provenait originellement de Lloyd mais qui furent tous les deux largement relus et corrigés, voire intégralement réécrits, par Stevenson. Par sa date de publication, *The Wrecker* (traduit entre autres en français par *Le Pilleur d'épaves*) occupe une position intermédiaire et singulière puisqu'il est, au contraire des deux autres romans, le fruit d'une réelle coopération. Ceci explique le long intervalle de trois ans entre la naissance du récit en 1889 et sa publication, du fait notamment de l'éloignement géographique entre les deux hommes.

Le roman retrace les aventures de l'Américain Loudon Dodd, artiste dans l'âme, qui réussit à convaincre son père de le laisser étudier la sculpture à Paris. Il y rencontrera son futur ami et associé Jim Pinkerton, « l'Irrépressible », et les deux hommes quitteront la France pour San Francisco. Là-bas, ils achèteront à prix d'or une épave échouée dans les îles Midway, persuadés qu'elle regorge d'opium. Si Stevenson reconnaît le travail de son beau-fils et leur association dans la trame du récit, il n'en reste pas moins qu'il revendique la paternité seule et entière des passages se déroulant en France<sup>2</sup>. Ayant lui-même vécu à Paris en 1873 et été de passage à Barbizon en 1875, accompagné de son cousin Bob et de ses amis impressionnistes, il s'inspire largement de sa propre expérience afin de retracer la vie de son personnage :

Plus tard, pendant ses années bohémiennes, il vécut sans domicile fixe, passant de chambres d'hôtel en studios d'amis à Paris, campant chez Gosse à Londres, ou chez Colvin, ne faisant plus que de brusques apparitions à Édimbourg, contraint et forcé par ses parents, le plus souvent, goûtant par-dessus tout le bonheur de s'alléger de tout ce qui d'ordinaire vous retient et englue – de s'éprouver ici-bas comme un « voyageur sans bagage ». Il sut dire, plus tard, cette légèreté, cette ivresse bohémienne dans les premiers chapitres de son roman *Les Trafiquants d'épaves* [...] <sup>3</sup>.

Je m'intéresserai d'ailleurs ici plus particulièrement au chapitre 2 du roman, intitulé « Vin du Roussillon ». Après un détour par Édimbourg, qui est la terre de ses ancêtres du côté maternel et qu'il quitte avec un soulagement certain, Loudon s'immerge enfin dans la capitale française : « [...] je quittai Édimbourg [...], simplement ravi d'échapper à une maison plutôt sinistre pour plonger dans Paris, la ville lumière<sup>4</sup>. » Loin de perfectionner ses techniques dans l'art de la sculpture, il profite de son immersion à Paris afin d'y mener la vie de bohème qui l'a tant fait rêver, et qu'il a tant lue et anticipée. Un soir, après avoir bu plus que de raison, Loudon retourne dans son hôtel miteux du Quartier Latin. Il vit alors une singulière expérience : s'apercevant que son horloge s'est arrêtée, il part en vain à la recherche du concierge et descend alors plus d'étages que l'immeuble n'en compte. Essayant par conséquent de retrouver sa chambre, il remonte, là encore, plus d'étages qu'il n'y en a en réalité et se perd. Il finit par entrer dans une chambre au hasard, interrompt une jeune femme en pleine toilette, puis se fait ramener par cette inconnue avant de s'endormir comme un enfant. Cette scène étrange nous est racontée par un Loudon-narrateur qui n'apporte, semble-t-il, ni recul ni résolution à cette affaire ; ainsi, nous essaierons de décrypter ce curieux chapitre en le lisant d'abord à travers le prisme de l'orientalisme de la fin du siècle, puis en abordant le thème de l'errance au sein d'une architecture cauchemardesque et surréaliste.

## **The Wrecker** comme « *Les Mille et Une Nuits de l'Occident* », ou Loudon comme héritier de Haroun Al-Rachid

Avant même de s'installer à Paris, Loudon semble connaître la ville grâce à ses lectures : « À chacun son rêve ; le mien concernait exclusivement la pratique des arts plastiques, la vie d'étudiant au Quartier latin et l'univers de Paris tel qu'il est décrit par ce sinistre sorcier qu'est l'auteur de la *Comédie humaine*<sup>5</sup> ». Cette représentation mentale est née de ses fantasmes littéraires ; son imaginaire a précédé sa présence physique dans la ville et a déjà cartographié les lieux. Il peut nous rappeler à cet égard Jim Hawkins, le jeune héros de *Treasure Island* (1883), qui rêve son aventure sur l'île juste avant de partir la vivre :

[...] [Q]uant à moi, sous la tutelle de Redruth, le veau garde-chasse, je vivais au manoir presque en prisonnier, mais la tête pleine de doux songes, ne rêvant que d'aventures en mer et d'îles étranges et merveilleuses. Je passais des heures entières à méditer sur la carte, me remémorant ses moindres détails. Assis au coin du feu dans la pièce qu'occupait le gardien, j'abordais en songe dans l'île par tous les côtés possibles ; j'en explorais le moindre arpent, j'escaladais mille fois la haute colline appelée la Longue-Vue, d'où je jouissais de superbes panoramas, toujours renouvelés. L'île grouillait parfois de sauvages que nous combattions ; à d'autres moments, elle regorgeait d'animaux féroces lancés à nos trousses. Mais jamais au cours de mes songes, je n'imaginai vivre dans l'île des aventures aussi étranges et tragiques que celles que la réalité devait nous réserver<sup>6</sup>.

Malheureusement pour Jim, la cruelle réalité le rattrapera et le rêve de l'île au trésor se transformera en cauchemar dont le traumatisme subsistera jusqu'aux dernières lignes du récit. Les derniers mots du roman ne sont d'ailleurs même pas les siens mais ceux du perroquet de Long John Silver, qui résonnent encore à ses oreilles<sup>7</sup>. Les visions imaginaires de Jim sont calquées sur ses lectures typiques de *boy's book* et font en fait écho aux propres inspirations de Stevenson qui nous fait part des classiques du genre dans le poème liminaire qui précède le roman, et dans lequel il s'adresse aux anciens enfants qui se sont émerveillés grâce aux récits « de Kingston, de Ballantyne le Brave, / Ou du Cooper des bois et des mers<sup>8</sup> ». Néanmoins, les rêves et fantasmes de Jim se heurtent à la réalité et se muent en désillusion :

Jim continuera de rêver, mais au lieu d'une rêverie active, d'un désir éperdu de voyage, il sera la victime de ses cauchemars, ses « pires songes » (XXXIV, 209) se produisant lorsqu'il entend, la nuit, le ressac terrible de l'île tonner comme dans *Les Gais Lurons*, et la voix du perroquet hurler « pièces de huit ! ». L'île au Trésor est un songe : rêve heureux d'une aventure projetée, ou rêve horrible de l'aventure passée, jamais l'aventure de Jim Hawkins ne coïncidera avec sa propre réalité<sup>9</sup>.

Dans *The Wrecker*, Loudon partage entièrement cette projection mais, à la différence de Jim, ne connaîtra pas de déception : « Je ne fus pas déçu – c'était impossible car je ne voyais pas la réalité, je l'apportais toute faite avec moi<sup>10</sup> ». Son œil intérieur voyait déjà parfaitement la peinture vive de Paris qu'en avait faite Balzac, et cela avant même de partir. Loudon ne se contente pas de vivre ses rêves ; il voit également la matérialisation de ses fantasmes se concrétiser devant ses yeux : « [...] j'étais désormais un étudiant du Quartier latin, le successeur de Murger, vivant dans la réalité la vie des héros de ces romans que j'avais tellement aimé lire et relire et qui m'avaient fait rêver [...] »<sup>11</sup>. Paris en tant que telle ne l'intéresse guère ; c'est Paris telle qu'elle est décrite par Balzac qui le fait voyager. Les références aux personnages balzaciens sont nombreuses, et Loudon partage son quotidien avec eux :

Z. Marcas était mon voisin dans l'hôtel minable et nauséabond que j'habitais, rue Racine ; je dinais dans une gargote mais en compagnie de Lousteau et de Rastignac ; si un véhicule manquait de m'écraser à un croisement, il était conduit par Maxime de Trailles<sup>12</sup>.

La frontière entre réalité et fiction semble d'autant plus poreuse lorsque, flânant au jardin du Luxembourg, il accole le nom de Lousteau, héros de la *Comédie Humaine*, à celui du poète de Banville, comme si le premier était aussi palpable et réel que le second : « Lousteau et Banville (aussi réels l'un que l'autre) ont écrit des vers assis sur ces bancs<sup>13</sup> » ; mais elle se trouve surtout radicalement abolie dans l'épilogue, lorsque Stevenson lui-même affirme avoir côtoyé son héros : « [...] l'autre jour (à Manihiki, imaginez un peu !) j'ai eu le plaisir de rencontrer Dodd<sup>14</sup> ». Avec cet ultime tour de passe-passe, Stevenson cultive le tourbillon de l'illusion et élabore son récit comme un trompe-l'œil, « comme s'il voulait conclure son roman vertigineux par un autre vertige, comme si l'auteur avait voulu et pu rencontrer son propre personnage<sup>15</sup> ».

Ainsi, pour vivre à la manière de ses héros, Loudon doit d'abord descendre quelques barreaux de son échelle sociale – avant d'opérer une chute beaucoup plus vertigineuse dans son hôtel. La pauvreté étant inhérente à la vie de bohème, il explique mener une vie misérable par choix :

Comme je l'ai dit, je dinais dans un restaurant minable et vivais dans un hôtel minable : ce n'était pas par nécessité mais bien par sentimentalité. Mon père me versait une mensualité très confortable et ; si j'avais voulu, j'aurais pu vivre dans le quartier de l'Étoile et aller tous les jours à mes cours en voiture<sup>16</sup>.

Ce travestissement du niveau social pour se fondre dans la masse peut nous rappeler une forme d'aventure que menaient les bourgeois en Angleterre au 19<sup>ème</sup> siècle, le « *slumming* », lorsqu'ils « s'encanaill[aient] en visitant, déguisés, les quartiers pauvres de Londres<sup>17</sup> ». Le « *slumming* » est fortement inspiré des aventures du calife Haroun Al-Rachid des *Mille et Une Nuits* qui, pour tromper son ennui, se déguise afin de se mêler incognito à la populace dans l'espoir de vivre une aventure ou de s'en faire raconter une. Cette comparaison n'est pas innocente dans la mesure où Stevenson, comme nombre de ses contemporains, était si passionné par les *Mille et Une Nuits* qu'il écrivit les *Nouvelles Mille et Une Nuits* (*New Arabian Nights*) en 1882, et qu'il avait également utilisé la comparaison avec le calife Haroun Al-Rachid dans son roman *Prince Otto* (1885), dans lequel son héros, le prince, au chapitre 2 du roman (là aussi), « joue à Haroun Al-Rachid » et se déguise afin de se promener parmi ses sujets et d'entendre ce qui se dit de lui. Mais le détour par les contes arabes ramène Stevenson malgré tout dans le chemin balzacien puisque, dans sa lettre-programme adressée à Mme Hanska datée du 26 octobre 1834, Honoré de Balzac décrit son ambition pour ce qui deviendra *La Comédie humaine* et conclut ainsi : « Ainsi l'homme, la société et l'humanité seront décrites, jugées, analysées sans répétitions, et dans une œuvre qui sera comme *Les Mille et Une Nuits* de l'Occident<sup>18</sup> ». La comparaison aux *Mille et Une Nuits* ne s'arrête d'ailleurs pas à la parenté entre Loudon et Haroun Al-Rachid et à l'intrusion du merveilleux dans la vie quotidienne ; Stevenson s'inspire aussi et surtout des procédés narratifs du recueil. Ainsi, il façonne des récits que le lecteur doit effeuiller petit à petit afin d'arriver au cœur de l'intrigue. Cet enchâssement est bien sûr illustré dans les *New Arabian Nights* ainsi que dans leur suite, *More New Arabian Nights: The Dynamiter*, co-écrites avec sa femme et publiées en 1885, dans lesquelles on retrouve la voix d'un conteur anonyme, elle-même encadrée par celle d'un conteur arabe. Néanmoins, cet emboîtement est également mis en œuvre dans nombre de ses autres romans et nouvelles :

dans *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), le narrateur prend la parole pendant les huit premiers chapitres, avant d'abandonner les deux derniers dans lesquels il laisse place à une série de lettres qui renferment elles-mêmes d'autres manuscrits. Dans *Treasure Island* aussi bien que dans *The Master of Ballantrae* (1899), lorsque les narrateurs en chef ne laissent pas la parole temporairement à un autre personnage pour pallier leur manque d'omniscience, c'est tout de même toute une série de paratextes que le lecteur doit traverser, comme autant de seuils, avant de pouvoir accéder à la diégèse à proprement parler :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indéfinie » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture<sup>19</sup> ».

Le contenu du récit est constamment différé par des dédicaces, préfaces et autres cartes, autour desquelles se dessinent les contours d'un code herméneutique. Stevenson offre donc à ses lecteurs de véritables textes de jouissance qui se présentent comme des « mille-feuilles<sup>20</sup> » à éplucher. *The Wrecker* ne fait évidemment pas exception à la règle, puisque le récit de Loudon est encadré par un prologue et un épilogue pris en charge par un autre narrateur. Cette multiplication des voix narratives au sein d'un même récit prouve l'impossible totalisation de la vérité et le vertige de l'incertitude qui en résulte. Les nombreuses couches que le lecteur doit effeuiller se reflètent dans la construction de Paris, qui laisse entrevoir en filigrane une multiplicité d'auteurs dont Loudon essaiera – en vain – de saisir toute la mesure. Simple contrefaçon de personnage balzacien dans ce deuxième chapitre, il tentera de traverser les strates littéraires de cette ville-palimpseste mais s'égarera en son cœur. La fragmentation de la narration sera d'ailleurs reflétée au chapitre 14 du roman avec la dislocation violente et vaine de l'épave que Loudon a achetée aux enchères et qui ne contenait en fait qu'une infime quantité d'opium : « la chasse au trésor de Loudon Dodd débouche donc sur le vide, mais contrairement à celle de Jim Hawkins dans *L'Île au Trésor*, le vide n'est pas ici moral ou métaphorique, il est littéral. L'épave ne renferme rien<sup>21</sup>. » Loudon aurait dû pressentir la vacuité de son entreprise, qui ne reflète que l'inanité du plaisir matérialiste lorsque le véritable trésor stevensonien est spirituel. Il l'avait pourtant bien compris à son arrivée à Paris ; tel Haroun Al-Rachid, le calife (temporairement) déchu, ses amusements sont modestes et terre-à-terre : il ne lui faut pas plus que des promenades entrecoupées de repas médiocres dans un restaurant modeste.

## I Loudon, ou l'Homme errant

À la manière du calife, Loudon est donc un flâneur. Au chapitre 4 du roman, par exemple, le lecteur le suit dans ses pérégrinations, du Louvre à Fontainebleau, puis direction Barbizon. Les personnages stevensoniens sont foncièrement des promeneurs dans l'âme, grand motif romantique s'il en est. Néanmoins, dans ce chapitre 2, l'ironie naît du fait que Dodd, décrivant son hôtel, précise qu'il est « [...] fort sombre, mais comme il n'y avait que trois portes sur chaque palier, il était impossible de se perdre [...] »<sup>22</sup>. Bien piètre flâneur que celui qui se perd dans son propre immeuble ! Le parcours horizontal de ses promenades dans Paris se transforme en parcours vertical, que Stevenson détourne ironiquement.

La dimension verticale du réalisme est ici associée à l'absurde ; selon Philippe Hamon, il existe, dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, un réalisme qui « appréhende le réel comme carrefour de normes, comme système de systèmes hiérarchisés de valeurs, d'échelles, de contraintes<sup>23</sup>. » À l'évidence, Loudon ne respecte pas ces systèmes de rangs et de classes puisqu'il travestit son milieu social au moment où il arrive à Paris ; il est par conséquent peu étonnant que le non-sens fasse irruption dans le quotidien du héros. Le réalisme en tant que tel intéresse d'ailleurs bien peu Stevenson :

[L]e grand écrivain créatif donne à lire la réalisation, l'apothéose des rêves éveillés des hommes ordinaires. Ses histoires peuvent être nourries par les réalités de la vie, mais leur véritable but n'en est pas moins de satisfaire le désir ardent, l'attente informulée du lecteur, en obéissant aux lois idéales de la rêverie<sup>24</sup>.

Hors de question pour l'écrivain écossais de sacrifier l'émotion du lecteur et la vérité des sensations pour rester au plus près d'une vraisemblance qui serait, de toute façon, illusoire et vaine. En ce qui concerne Loudon, le fantasme de la lecture doit enfin laisser place à la réalité de l'expérimentation. Vivre par soi-même : voilà son moteur premier. Il ne peut plus se contenter de faire l'expérience de la vie de bohème par procuration ; c'est ainsi qu'il plonge dedans, tête la première. Ceci explique la raison pour laquelle il se montre si sévère envers l'œuvre d'Henry Murger, *La Vie de Bohème*, adaptée au théâtre :

À cette époque-là, au Quartier latin, nous étions tous un peu fous de Murger. *La Vie de bohème* (pièce ennuyeuse et larmoyante) avait été montée au théâtre de l'Odéon, où elle avait tenu un temps considérable (pour Paris) et redonné à la légende toute sa fraîcheur<sup>25</sup>.

La pièce de Murger ne saurait rivaliser avec la dramatisation de la vie de Loudon. Les sentiments du spectateur, provoqués par une pièce manifestement médiocre et trop propre pour être vraie, ne sont que des passions de seconde main. Vouloir observer la vie de bohème passivement assis sur un strapontin, c'est croire qu'une œuvre littéraire peut égaler l'expérience vécue. À son ami Henry James qui avait eu le malheur d'affirmer que « [l]a seule raison d'être d'un roman est qu'il rivalise *vraiment* avec la vie », Stevenson répondit qu'« [a]ucun art [...] ne peut rivaliser avec la vie'. [...] La vie est monstrueuse, infinie, illogique, abrupte et poignante ; une œuvre d'art, en comparaison, est nette, limitée, autonome, rationnelle, fluide et émasculée<sup>26</sup>. »

La perte de contact et de repères avec la réalité, qu'elle soit induite par un abus d'alcool ou autre, est une manière d'expérimenter l'aventure merveilleuse à moindre frais. Nul besoin de voler à bord d'un tapis volant jusqu'à Bagdad pour voyager ; un hôtel minable à Paris, « la Bagdad de l'Occident<sup>27</sup> », suffit amplement. Comme l'explique Jean-Pierre Naugrette, la descente et l'ascension dans un espace aussi restreint prouve bien, même pour ce grand voyageur et ce grand marcheur qu'est Loudon, « la vacuité, la vanité et l'inanité du voyage lointain lorsque l'aventure est dans la rue<sup>28</sup> ». La flânerie se transforme en errance ; l'hôtel se mue en labyrinthe.

## I Une architecture « claustrophobique »

Comme le fait remarquer Dodd à plusieurs reprises dans son récit, la scène qu'il a vécue est absurde : « Tout cela était évidemment absurde » ; « ces extraordinaires explorations » ; « cette histoire présentait bien des invraisemblances<sup>29</sup> » ... une



scène aussi absurde, finalement, que cette architecture sans queue ni tête dans laquelle il peine à retrouver ses repères. L'espace se dilate et gonfle et à l'intérieur se dresse un escalier infini ; submergé par cette architecture oppressante et démesurée, il se retrouve tel « un ver de terre s'efforçant d'arpenter des murs de cathédrale<sup>30</sup> ». Insignifiant et impuissant face à ce fantasme architectural, Loudon ne s'y trompe pas et utilise d'ailleurs le champ lexical du sublime dans ce chapitre : « J'étais *terriblement* jaloux » ; « Il faut une certaine *grandeur d'âme* pour pousser jusqu'à de *telles extrémités*, même dans la folie » ; « Un jour d'octobre où les feuilles rousses tombaient et roulaient sur le boulevard et où les gens *impressionnables* se sentaient également enclins à la tristesse [...] » (mes italiques). Ainsi qu'Edmund Burke l'explique dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, le sublime est un sentiment foncièrement antithétique. Contrairement au beau qui fait naître en nous un plaisir serein, le sublime provoque « une sorte d'horreur délicate, une sorte de tranquillité teintée de terreur<sup>32</sup> ». La jouissance mêlée de terreur émerge de cette découverte de forces qui dépassent l'homme, et le sublime se dégage notamment du sens du désordre, de la confusion et de l'infini. Ce qui est incomplet procure plus de plaisir que la forme aboutie, car l'inachevé flatte nos sens et notre imagination qui « aime[nt] à caresser la promesse d'un avenir<sup>33</sup>. » En faisant la part belle à la bifurcation et au hasard, Stevenson dessine en fait les contours d'une esthétique qui reposerait sur la déviation et le méandre. Ici encore, il tire des leçons du XVIII<sup>ème</sup> siècle : « Plus de cheminement en ligne droite ; c'est le triomphe de la ligne rompue et de la ligne sinueuse. On évoque la ligne *serpentine*, la seule 'ligne de beauté' selon Hogarth<sup>34</sup> ». Il s'agit de montrer la beauté de la nature non pas dans un idéal mais, au contraire, dans ce qu'elle a d'accidentel. L'œil du spectateur, comme celui du lecteur, doit être stimulé ; la monotonie de la ligne droite doit laisser place à la dynamique de la sinuosité. L'écrasement de ces escaliers incohérents, démesurés et interminables peut nous rappeler les gravures du Piranèse, dont Stevenson connaissait bien le travail. Le graveur, connu pour ses Prisons, est d'ailleurs évoqué – presque en passant – dans la préface du *Master of Ballantrae* lorsque Stevenson, sous les traits du simple éditeur du roman, rend visite à son ami notaire qui se trouve être en possession d'un mystérieux manuscrit :

Un accueil cordial, un visage pas trop changé, quelques paroles qui rappelaient le passé, un éclat de rire provoqué et partagé, un aperçu, en passant, de la nappe immaculée, des carafes brillantes et des Piranèse accrochés au mur de la salle à manger, le firent entrer d'une humeur plus gaie dans sa chambre [...] <sup>35</sup>.

Même si les gravures ne sont pas explicitement décrites, elles tissent ici subtilement et en filigrane, dès le prologue, le motif de la structure labyrinthique, tourbillonnante et « claustrophobique<sup>36</sup> » du récit, ainsi que nous pouvons le voir sur cette planche gravée en 1761 :



Planche VII : Le Pont-levis

*The Master of Ballantrae* est effectivement construit de manière circulaire. Bien que le roman se déroule sur une période de vingt ans, le héros – qui donne son titre au roman – est le seul personnage sur lequel le temps ne semble pas avoir de prise. Alors que son frère Henry a hérité du titre de leur père et, semble-t-il, de sa vieillesse, James Durie paraît toujours aussi jeune :

On pouvait lire sur les traits de chacun l'œuvre du temps ; j'interprétais chaque visage transformé comme un *memento mori* ; à mon grand dam, le méchant supportait le mieux le poids des années. Milady était complètement transfigurée : c'était une mère de famille bien faite pour présider une grande table d'enfants et de subordonnés. Milord avait perdu la vigueur de ses membres ; il était voûté ; quand il marchait, il semblait presque courir, comme s'il avait réappris à le faire avec M. Alexander ; son visage avait maigri et paraissait un peu plus long qu'autrefois ; et il avait parfois un sourire d'une complexité singulière, où s'exprimaient (à mes yeux) à la fois l'amertume et le déchirement. Mais le Maître se tenait toujours aussi bien droit, quoique peut-être au prix d'un effort ; son front était marqué, au centre, de rides impérieuses ; il avait les lèvres serrées, prêtes à donner des ordres. Il avait toute la gravité et un peu de la splendeur de Satan dans *Le Paradis perdu*. Je ne pouvais m'empêcher de le regarder avec admiration [...] <sup>37</sup>.

La cruelle comparaison entre les deux frères souligne l'impuissance du cadet face à la vigueur de l'aîné. Le temps effectue une révolution alors que Henry, prématurément vieilli, semble devoir apprendre de nouveau à marcher grâce à son propre fils : la courbe du temps circulaire se lit sur son corps voûté. À l'inverse, James Durie semble éternellement jeune (et, de surcroît, plus jeune que son cadet) et apparaît comme un défi permanent à l'ordre naturel des choses. Expliquant qu'il commande son corps et son esprit, comme si la vie et la mort n'étaient qu'une question de volonté, il est décrit comme « contre nature <sup>38</sup> ». Cette image de James comme contrecarrant la marche irrévocable du temps s'illustre particulièrement dans ses multiples résurrections. Que ce soit après la bataille de Culloden le 16 avril 1746, après le duel du 27 février 1757 ou lors de son enterrement vivant à la



fin du roman – son ultime tour de passe-passe – James semble avoir la capacité de revenir d'entre les morts. Ses ressuscitations menacent, ou du moins freinent, la bonne marche du récit vers une conclusion définitive et satisfaisante ; elles sont autant d'impasses dans lesquelles les personnages et le lecteur se retrouvent coincés. La troisième et dernière mort sera la bonne et conclura le récit abruptement ; cette ultime ressuscitation, suivie de la mort finale de James, fera office de sortie du récit-dédale, construit comme un labyrinthe maniériste selon la définition qu'en donne Umberto Eco :

Le deuxième type de labyrinthe, maniériste, ou *Irrweg*, propose des choix alternatifs. Tous les parcours mènent à un point mort, sauf un, qui mène à la sortie. S'il était déroulé, l'*Irrweg* aurait la forme d'un arbre, d'une structure à impasses (sauf une). On peut y commettre des erreurs, mais on est alors contraint de revenir sur ses pas<sup>39</sup>.

L'architecture labyrinthique du roman mène les personnages dans des culs-de-sac et les contraint à rebrousser chemin, leur donnant l'impression de retourner au point de départ. Ces sinuosités et méandres narratifs confirment alors le motif circulaire cher à Stevenson, qui se reflète par conséquent dans les escaliers en colimaçon du Piranèse, impressionnants et écrasants, qui ne semblent n'avoir ni commencement ni fin. « Les caractères à la fois factices et sublimes<sup>40</sup> » des *Prisons* se reflètent donc dans la construction même des romans stevensoniens dans lesquels les héros évoluent, tels des « fourmis humaines errant dans d'immenses espaces<sup>41</sup> » : le vertige de ces deux échelles, qui nous font naviguer de l'infiniment grand (la grandeur du monde, ou la magnificence d'une architecture monumentale) à l'infiniment petit (l'homme, tantôt fourmi ou ver de terre selon Marguerite Yourcenar), contraint les personnages stevensoniens à la modestie face à une grandeur absolue qui les dépasse. En d'autres termes, le sublime confronte l'homme à ses propres limites. L'architecture « à la fois impossible et réelle<sup>42</sup> » des *Prisons* correspond ici parfaitement à l'intrusion du rêve/cauchemar dans la réalité ordinaire de Loudon en même temps qu'elle semble faire parfaitement écho au « réalisme irréel<sup>43</sup> » de Stevenson.

À mesure que Loudon descend les innombrables étages de son hôtel, il lui semble qu'il s'enfonce au plus profond de la Terre : « je devais être, à ce stade ultime, à dix étages en dessous du niveau de la rue, plongé dans les entrailles mêmes de la terre<sup>44</sup> ». Ici, le verbe « plonger » rappelle celui qu'il a utilisé pour parler de son arrivée à Paris – la descente est donc amorcée avant même qu'il n'arrive. La référence à l'Enfer est explicite, d'autant que Loudon prend la peine de préciser qu'il atteint « le chiffre grotesque de neuf étages<sup>45</sup> », rappelant bien sûr les neuf cercles de l'Enfer :

Le chiffre neuf indique à l'évidence que Stevenson, dans ce passage, parodie la *Divine Comédie*, en faisant de la soirée de Dodd une descente humoristique aux Enfers. Mais il construit aussi l'image d'une ville incroyablement ancienne, en descendant jusqu'à ses fondations mêmes. La perte de repères de Dodd est totale : lorsqu'il remonte à la surface, il a l'impression, cette fois, de monter éternellement, jusqu'au treizième étage d'un immeuble qui n'en compte que six. L'objectif premier, bien sûr, est de faire rire en racontant les effets de l'alcool. Mais c'est aussi une manière, fréquente chez Stevenson, de peindre la ville comme une extension verticale sans fin, vers le haut comme vers le bas, à l'image de ses descriptions de Londres [...]. Comme chez Borges, la ville devient labyrinthe, dont le parcours fait littéralement remonter Dodd dans le temps, avant de le renvoyer dans un univers quotidien dont il a perdu la clé – si tant est qu'il l'ait jamais eue<sup>46</sup>.

Cette scène dantesque nous évoquera peut-être la descente aux Enfers, métaphorique cette fois, de Macbeth. En effet Loudon, retraçant sa plongée, nous dit : « aussi descendis-je encore un étage, puis un autre, et encore un autre<sup>47</sup> ». La répétition et la polysyndète impliquent le bégaiement d'une scène incohérente, ce qui pourrait être un rappel du soliloque de Macbeth (acte V, scène 5) :

Demain, et demain, et demain,  
Se glisse dans ce pauvre pas de jour en jour  
Vers la dernière syllabe du temps des souvenirs :  
Et tous nos hiers ont éclairé les fous  
Sur le chemin de la mort poussiéreuse.  
Éteins-toi, petite chandelle !  
La vie n'est qu'une ombre en marche, un pauvre acteur  
Qui s'agite pendant une heure sur la scène  
Et alors on ne l'entend plus ; c'est un récit  
Conté par un idiot, plein de son et furie,  
Ne signifiant rien<sup>48</sup>.

Le « pauvre acteur » Loudon, perdu « sur la scène » de ses rêveries parisiennes, « s'agite » en vain dans ces escaliers apparemment infinis que l'on imagine aisément en colimaçon. La « petite chandelle » à laquelle Macbeth ordonne de s'éteindre pourrait bien être celle – introuvable, invisible – du gardien de l'hôtel, ou bien celle de Dodd, qui ne filtre plus sous la porte : sa lanterne aveugle, et donc inutile, lui fait perdre ses repères. L'ironie de la situation est d'autant plus mordante pour le héros lorsque l'on sait que son créateur n'est autre que le descendant d'une illustre famille d'ingénieurs et de constructeurs de phares.

Là encore, la référence à Dante semble se replier sur elle-même en faisant un détour, une fois de plus, par Balzac, qui décrivait, au début de *La fille aux yeux d'or*, un Paris infernal comme un ensemble de cercles concentriques dans lequel le lecteur s'enfonçait de plus en plus :

Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la teinte presque infernale des figures parisiennes, car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. Tenez ce mot pour vrai. Là, tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante. Cette nature sociale toujours en fusion semble se dire après chaque œuvre finie : – À une autre ! comme se le dit la nature elle-même. Comme la nature, cette nature sociale s'occupe d'insectes, de fleurs d'un jour, de bagatelles, d'éphémères, et jette aussi feu et flamme par son éternel cratère<sup>49</sup>.

L'éternité évoquée par Balzac prend tout son sens dans ce chapitre, puisque le temps semble s'être figé : Loudon n'a plus accès au temps terrestre et la chronologie est d'ailleurs extrêmement floue : « Il n'y avait ni porte ni mur ; à leur place béait devant moi un sombre couloir dans lequel j'avancai un long moment sans rencontrer le moindre obstacle<sup>50</sup> ». Las de chercher à tâtons et en vain sa chambre, il entre donc par hasard dans une pièce, guidé (enfin !) par une lumière sous la porte : « Il y avait là une jeune femme qui s'apprêtait à se mettre au lit et qui était déjà très avancée dans sa toilette, ou le contraire, si vous préférez<sup>51</sup>. » Ici, le fait que Loudon ne sache pas si l'inconnue est en train de faire ou de défaire sa toilette indique tout d'abord son décrochage complet par rapport au temps qui suit son cours, puisqu'il ne sait pas s'il se situe tard dans la nuit ou tôt le matin, mais effectue surtout un mouvement pendulaire d'autant plus ironique que sa pendule s'est arrêtée. Le temps n'apparaît plus comme linéaire, mais est capable de s'inverser, de retourner en arrière, d'effectuer une révolution. À cette image du temps comme boucle (parfois inextricable) s'ajoute la conception du voyage à contresens.

La pérégrination à reculons est ici double ; elle s'inscrit dans un premier temps dans la trajectoire propre de Loudon :

Le parcours suivi par Loudon Dodd dans *Le Trafiquant d'épaves* est donc circulaire, c'est-à-dire ludique, voire ironique. Le héros ne part à l'aventure que pour mieux retrouver un continent qu'il avait fui. Entre le Quartier Latin, l'épave du Pacifique, et le tableau de Barbizon représentant l'île, il n'aura fait que tourner en rond là où il croyait s'échapper : Loudon Dodd n'a quitté le triangle premier que pour revenir dans un cercle<sup>52</sup>.

et elle se reflète dans un deuxième temps dans les propres déplacements de Stevenson :

[L]e roman pousse ses racines vers les sources profondes de la vie et de l'œuvre de son auteur, qui semble y récapituler toute sa trajectoire passée : à deux reprises, Loudon Dodd [...] accomplit, en partie à rebours, le chemin parcouru par Stevenson. De même que celui-ci, en effet, traversa l'Atlantique, puis le continent américain d'est en ouest, pour finalement s'élancer vers les îles du Pacifique via San Francisco, Dodd effectue d'abord un premier voyage, *via* Édimbourg, vers Paris et la bohème du Quartier latin, où le lecteur se trouve plongé une nouvelle fois dans les jeunes années du romancier, déjà évoquées dans *Les Nouvelles Mille et Une Nuits*<sup>53</sup>.

Les pas de Stevenson ont précédé ceux de Loudon. Ce n'est pas la trace de pas de Vendredi que Robinson contemple, incrédule, sur le sable de la plage qu'il croyait déserte, mais bien celle du créateur qui a laissé son empreinte, invisible mais présente, comme pour guider son personnage à travers le labyrinthe du monde :

[L]'aventurier stevensonien marchera toujours sur les traces d'un prédécesseur, celui qui a fait le premier voyage, qu'il s'agisse d'un pirate ou d'un initiateur [...]. Qu'ils le veuillent ou non, le jeune aventurier et l'aventurier endurci n'iront pas à la découverte, mais suivront, comme dans un jeu de pistes, les traces, les indices ou les indications d'un ancêtre, du premier homme de leur voyage<sup>54</sup>.

## I Conclusion

Si l'art ne peut rivaliser avec la vie, Loudon fait cohabiter fiction et réalité sur la scène de l'existence, dans ce grand théâtre qu'est Paris. Les strates littéraires se succèdent sans toutefois s'effacer les unes les autres. S'il a l'impression de se perdre dans le vortex de ces escaliers infinis, qu'il se rassure : les motifs du tourbillon, du contresens et du cul-de-sac permettent en fait à Stevenson, parce qu'il élabore une ville déjà explorée à de maintes reprises par des auteurs et des personnages qui les ont précédés lui et Loudon, de réévaluer les classiques (de Dante à Balzac, en passant par les contes arabes) à la lumière d'une nouvelle œuvre – la sienne. Ainsi que l'explique Gérard Genette, « l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens. La mémoire, dit-on, est 'révolutionnaire' – à condition sans doute qu'on la féconde, et qu'elle ne se contente pas de commémorer<sup>55</sup>. » Descendre aux Enfers, c'est aussi descendre dans les coulisses, dans les cintres de cette large scène. Pour reprendre les propos de Michel Butor à propos de la *Comédie Humaine*, la quantité des décors fait qu'il faut aller en dessous pour comprendre ce qu'il y a en réalité, et non en illusion<sup>56</sup>. La logique et les lois naturelles s'abolissent avant de muter en aventure dantesque. Cependant, cette aventure, aussi illogique et infernale fût-elle, le fera rencontrer une jeune femme, qui le mènera à son tour à Jim Pinkerton (qu'il décrit comme « le troisième acteur de mon destin<sup>57</sup> », puisqu'il changera le cours de son existence). À propos du *Temps retrouvé*, Jean Rousset affirmait ceci :

Le monde dans lequel il plonge son héros a ceci de commun avec les Contes arabes que c'est un monde enchanté. Pas toujours assurément, l'existence y est souvent plate et ordinaire, mais un moment survient où tout s'abolit devant une apparition miraculeuse. Comme dans les *Mille et une Nuits*, la réalité qui enveloppe le héros – mais non pas les autres personnages – contient des richesses invisibles, le plus souvent inconnues et insaisissables, mais qu'un hasard bienveillant peut faire brusquement surgir. [...] Il existe un monde surnaturel, caché derrière chaque objet. On peut être assuré que Proust interprétait dans ce sens les interventions de génies ou de fées si fréquentes dans les récits de Schéhérazade, ou ces rochers, ces montagnes qui semblent très ordinaires, mais qu'un geste, un mot fait s'ouvrir, découvrant des trésors enfouis. La seule différence, c'est que la *Recherche* met au jour des trésors spirituels et que les espaces magiquement révélés sont des espaces intérieurs<sup>58</sup>.

L'immeuble décrépît à la façade bien morne était donc en réalité une caverne d'Ali Baba et renfermait un trésor humain. Le hasard bienveillant fait irruption dans la vie de Dodd et dessine ici les contours d'un monde enchanté ; s'il ne trouvera pas de trésor dans l'épave qu'il rachète aux enchères, il y a bien un trésor enfoui dans cet hôtel miteux et infernal, au cœur de son aventure humaine – à cette différence près qu'il s'agit de richesses spirituelles, qui enrichissent son espace intime. Ainsi que le remarque Jean-Pierre Naugrette, « le paysage stevensonien est rarement celui de la profondeur : du moins, [...] [elle] n'est jamais recherchée, explorée, désirée en tant que telle<sup>59</sup>. » L'expédition de Loudon fait office d'introspection ; ce voyage intérieur reflète sa quête des origines. Il convient de se souvenir que cette expérience parisienne fait suite à son excursion à Édimbourg, à la rencontre de sa famille maternelle :

C'est Dodd lui-même qui aperçoit le filet de lumière, et qui tourne le bouton : dans ce rêve éveillé qui déplace les lieux et condense les situations, il découvre alors une femme en attente, entre deux, entre la toilette et le sommeil, alors qu'il pensait trouver une chambre vide. À partir de là, les rôles s'inversent dans une parfaite symétrie onirique. Au lieu de mettre la jeune femme au lit, comme le fantasme de fuite à travers le couloir semblait le supposer, Dodd va être littéralement mis au lit après avoir été reconduit dans sa vraie chambre. Au lieu d'être abordée par Dodd dans sa chambre, la femme va le border dans la sienne. Au lieu d'être la femme surprise et prise dans son intimité, elle devient aussitôt la mère qui va mettre l'enfant au lit<sup>60</sup>.

Nul érotisme ne naît de cette rencontre impromptue et nocturne entre un jeune homme et une jeune femme dans une chambre d'hôtel. La mère de Loudon est étrangement absente de ce récit qui, comme nous l'avons vu, a été rédigé par deux paires de mains masculines. Si le père de Loudon est décrit comme un homme « maternel<sup>61</sup> » il ne saurait remplacer sa défunte femme ; ainsi, la plongée au plus profond de son inconscient offre donc au héros une figure maternelle de substitution, comme conclusion onirique et absurde à l'expédition qu'il avait entreprise en son propre sein. ●

<sup>1</sup> « No doubt it is a new experiment for me, being disguised so much as a study of manners, and the interest turning on a mystery of the detective sort. » (Stevenson Robert Louis, *The Letters of Robert Louis Stevenson*, Colvin Sidney (éd.), New York, Charles Scribner's Sons, 1899, p. 214).

<sup>2</sup> « Lloyd did not even put pen to paper in the Paris scenes or the Barbizon scene; it was no good [...] » (*Ibid.*, p. 427).

<sup>3</sup> Le Bris Michel, *Pour Saluer Stevenson*, Paris, Flammarion, 2000, p. 134.

<sup>4</sup> Stevenson Robert Louis, *Le Pilleur d'épaves*, trad. de l'anglais par Marie-Anne de Kisch in *Le Maître de Ballantrae et autres romans*, Ballarin Charles, Porée Marc (éds), Paris, Gallimard, 2005, p. 915 (« I left Edinburgh, [...] singly delighted to escape out of a somewhat dreary house and plunge instead into the rainbow city of Paris. », Stevenson Robert Louis, *The Wrecker*, London etc. : Cassell & Company, 1892, p. 30).

<sup>5</sup> *Id.* (« Every man has his own romance; mine clustered exclusively about the practice of the arts, the life of Latin Quarter students, and the world of Paris as depicted by that grimy wizard, the author of the *Comédie Humaine*. » *Id.*).

<sup>6</sup> Stevenson Robert Louis, *L'Île au trésor*, trad. de l'anglais par Marc Porée in *L'Île au trésor Dr. Jekyll et M. Hyde, Ballarin Charles* (éd.), Paris, Gallimard, 2001, p. 527 (« I lived on at the hall under the charge of old Redruth, the gamekeeper, almost a prisoner, but full of sea-dreams and the most charming anticipations of strange islands and adventures. I brooded by the hour together over the map, all the details of which I well remembered. Sitting by the fire in the housekeeper's room, I approached that island in my fancy from every possible direction; I explored every acre of its surface; I climbed a thousand times to that tall hill they call the Spy-glass, and from the top enjoyed the most wonderful and changing prospects. Sometimes the isle was thick with savages, with whom we fought, sometimes full of dangerous animals that hunted us, but in all my fancies nothing occurred to me so strange and tragic as our actual adventures. » Stevenson Robert Louis, *Treasure Island*, New York, Charles Scribner's Sons, 1911, p. 53).

<sup>7</sup> À ce propos, voir « *Treasure Island: The Parrot's Tale* » in Sandison Alan, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism: A Future Feeling*, Basingstoke, Macmillan, 1996.

<sup>8</sup> Stevenson Robert Louis, *L'Île au trésor*, *op. cit.*, p.487 (« Kingston, or Ballantyne the brave, / Or Cooper of the wood and wave » Robert Louis Stevenson, *op. cit.*, p. vii).

<sup>9</sup> Naugrette Jean-Pierre, *Robert Louis Stevenson : l'aventure et son double*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1987, p. 133.

<sup>10</sup> Stevenson Robert Louis, *Le Pilleur d'épaves*, *op. cit.*, p. 915 (« I was not disappointed—I could not have been; for I did not see the facts, I brought them with me ready-made » (Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 30).

<sup>11</sup> *Id.* (« I was a Latin Quarter student, Murger's successor, living in flesh and blood the life of one of those romances I had loved to read, to re-read, and to dream over [...] » *Id.*).

<sup>12</sup> *Id.* (« Z. Marcas lived next door to me in my ungainly, ill-smelling hotel of the Rue Racine; I dined at my villainous restaurant with Lousteau and with Rastignac: if a curricule nearly ran me down at a street-crossing, Maxime de Trailles would be the driver. » *Id.*).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 919 (« Lousteau and de Banville (one as real as the other) have rhymed upon these benches. » *Ibid.*, p. 35).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1269 (« The other day (at Manihiki of all places) I had the pleasure to meet Dodd. » *Ibid.*, p. 421).

<sup>15</sup> Naugrette Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 138.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 915 (« I dined, I say, at a poor restaurant and lived in a poor hotel; and this was not from need, but sentiment. My father gave me a profuse allowance, and I might have lived (had I chosen) in the Quartier de l'Étoile and driven to my studies daily. » *Ibid.*, p. 30).

<sup>17</sup> Besuchet Olivier, « Écrire « Les Mille et Une Nuits de l'Occident ». L'exemple de *Facino Kane*, *Poétique* 2012/1 (n° 169), p. 25.

<sup>18</sup> Balzac Honoré de, *Lettres à Madame Hanska*, Roger Pierrot (éd.), Paris, éd. du Delta, 1967, t. I, p. 270.

<sup>19</sup> Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, pp. 7-8.

<sup>20</sup> Jaëck Nathalie, « The Greenhouse vs. the Glasshouse: Stevenson's Stories as Textual Matrices » in Ambrosini Richard, Dury Richard (éds), *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*. Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 52.

<sup>21</sup> Naugrette Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 136.

<sup>22</sup> Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 918 (« The house was quite dark; but as there were only the three doors on each landing, it was impossible to wander [...] » Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 33).

<sup>23</sup> Hamon Philippe, *Expositions : littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 31.

<sup>24</sup> Stevenson Robert Louis et Le Bris, Michel éd., *Essais sur l'art de la fiction*, trad. de l'anglais par France-Marie Watkins, Paris, la Table ronde, 1988, p. 210.

<sup>25</sup> Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 915-916 (« The play of the *Vie de Bohème* (a dreary, snivelling



piece) had been produced at the Odeon, had run an unconscionable time—for Paris, and revived the freshness of the legend », Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 31).

<sup>26</sup> Stevenson Robert Louis et Le Bris Michel éd., *op. cit.*, p. 234-236.

<sup>27</sup> Stevenson Robert Louis, *L'Île au trésor*, trad. de l'anglais par Patrick Hersant in *op. cit.*, p. 859. Cette expression est en fait appliquée à Londres, mais il semble que Stevenson retrouve dans les deux capitales la métaphore de la ville-théâtre dans laquelle surgit le merveilleux. En outre, l'action des *NAN* commence à Londres et se termine à Paris.

<sup>28</sup> Naugrette Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 178.

<sup>29</sup> Stevenson Robert Louis, *Le Pilleur d'épaves*, *op. cit.*, p. 919 (« The thing was manifestly nonsense », « these contraordinary explorations », « the tale presented a good many improbable features. » p. 34-35).

<sup>30</sup> Yourcenar Marguerite, « Le cerveau noir de Piranèse » in *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1978, p. 114.

<sup>31</sup> Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 916-917 (« I always looked with awful envy » ; « It takes some greatness of soul to carry even folly to such heights as these » ; « one October day when the rusty leaves were falling and scuttling on the boulevard, and the minds of impressionable men inclined in about an equal degree towards sadness [...] » Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 31-32).

<sup>32</sup> Burke Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. de l'anglais par Baldine Saint Girons, Paris, J. Vrin, 2009, p. 227 (« a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror », Burke Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, New York, Oxford University press, 2008, p. 123).

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 149-150. (« The spring is the pleasantest of the seasons; and the young of most animals, though far from being completely fashioned, afford a more agreeable sensation than the full-grown; because the imagination is entertained with the promise of something more, and does not acquiesce in the present object of the sense. » Burke Edmund, *op. cit.*, p. 70).

<sup>34</sup> Rousset Jean, *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 87.

<sup>35</sup> Stevenson Robert Louis, *Le Maître de Ballantrae et autres romans*, *op. cit.*, trad. de l'anglais par Alain Jumeau, p. 659 (« A hearty welcome, a face not altogether changed, a few words that sounded of old days, a laugh provoked and shared, a glimpse in passing of the snowy cloth and bright decanters and the Piranesis on the dining-room wall, brought him to his bed-room with a somewhat lightened cheer [...] » (Stevenson Robert Louis, *The Master of Ballantrae*, Londres, Penguin Books, 1996, p. 5).

<sup>36</sup> Yourcenar Marguerite, *op. cit.*, p. 122.

<sup>37</sup> Stevenson Robert Louis, *Le Maître de Ballantrae et autres romans*, *op. cit.*, 800-801 (« The hand of time was very legible on all; I seemed to read in their changed faces a *memento mori*; and what affected me still more, it was the wicked man that bore his years the handsomest. My lady was quite transfigured into the matron, a becoming woman for the head of a great tableful of children and dependents. My lord was grown slack in his limbs; he stooped; he walked with a running motion, as though he had learned again from Mr. Alexander; his face was drawn; it seemed a trifle longer than of old; and it wore at times a smile very singularly mingled, and which (in my eyes) appeared both bitter and pathetic. But the Master still bore himself erect, although perhaps with effort; his brow barred about the centre with imperious lines, his mouth set as for command. He had all the gravity and something of the splendour of Satan in the "Paradise Lost." I could not help but see the man with admiration [...] » Stevenson Robert Louis, *The Master of Ballantrae*, p. 139).

<sup>38</sup> « The purport of Mr. Henry's communications, of which I can find no scroll, may be gathered from those of his *unnatural* brother. » (mes italiques) (Stevenson Robert Louis, *The Master of Ballantrae*, p. 113, ma traduction).

<sup>39</sup> Eco Umberto, *De l'arbre au labyrinthe*, trad. de l'italien par Hélène Sauvage, Paris, B. Grasset, 2010, p. 68.

<sup>40</sup> Yourcenar Marguerite, *op. cit.*, p. 119.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Focillon Henri, *Giovanni-Battista Piranesi*, Gollion, InFolio 2001, p. 200.

<sup>43</sup> Cf Marcel Schwob : « La raison m'en paraît être dans le romantisme de son réalisme. Autant vaudrait écrire que le réalisme de Stevenson est parfaitement irréel, et que c'est pour cela qu'il est tout-puissant. » in Stevenson Robert Louis, *Will du Moulin / Robert-Louis Stevenson suivi de Correspondances / M. Schwob R.-L. Stevenson*, Escaig François éd., p. 83. À ce propos, voir également Chesterton G. K., *Robert Louis Stevenson*, Londres, Hodder and Stoughton, 1929, p. 168 à 171.

<sup>44</sup> Stevenson Robert Louis, *Le Pilleur d'épaves*, *op. cit.*, p. 918 (« I was, at the lowest figure, five pairs of stairs below the street, and plunged in the very bowels of the earth. » Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 34).

<sup>45</sup> *Id.* (« the preposterous figure of nine flights », *Id.*).

<sup>46</sup> Luis Raphaël, « La carte et la fable. Stevenson, modèle de la fiction latino-américaine », Université Jean Moulin Lyon 3, 2016, p. 384-385.

<sup>47</sup> Stevenson Robert Louis, *op. cit.* (« I went down another and another, and another », Stevenson Robert Louis, *op. cit.*).

<sup>48</sup> Shakespeare William, *Macbeth*, trad. de l'anglais par Pierre Jean Jouve, Paris, Flammarion, 1993, p. 271 (« Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow, / Creeps in this petty pace from day to day, / To the last syllable of recorded time; / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. Out, out, brief candle! / Life's but a walking shadow, a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing. », Shakespeare William, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 270).

<sup>49</sup> Balzac Honoré de, *Histoire des Treize Ferragus La fille aux yeux d'or : premier et troisième épisode*, Paris, Flammarion, 1988, p. 226.

<sup>50</sup> Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 919 (« There was no door and no wall; in place of either there yawned before me a dark corridor, in which I continued to advance for some time without encountering the smallest opposition », *Stevenson Robert Louis*, *op. cit.*, p. 34).

<sup>51</sup> *Id.* (« A young lady was within; she was going to bed, and her toilet was far advanced, or the other way about, if you prefer. » *Id.*).

<sup>52</sup> Naugrette Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 138.

<sup>53</sup> Ballarin Charles, « Notice au Pilleur d'épaves » in *Stevenson Robert Louis*, *op. cit.*, p. 1367.

<sup>54</sup> Naugrette Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 119-120.

<sup>55</sup> Genette Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 558.

<sup>56</sup> Millet Laurence, « Chez Balzac, rue Raynouard à Paris », La Compagnie des auteurs par Matthieu Garrigou-Lagrange, France Culture, 2/07/2019.

<sup>57</sup> Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 921 (« my third destiny », *Stevenson Robert Louis*, *op. cit.*, p. 37).

<sup>58</sup> Rousset Jean, *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 160-161.

<sup>59</sup> Naugrette Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 155.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>61</sup> « And then he would pat my shoulder or my hand with a kind of *motherly way* he had, very affecting in a man so strong and beautiful. », *Stevenson Robert Louis*, *op. cit.*, p. 15 (mes italiques).