



HAL
open science

“ Quelque chose d’inédit en ce monde ” : illustrations et péritexte auctorial du Maître de Ballantrae

Maxime Leroy

► To cite this version:

Maxime Leroy. “ Quelque chose d’inédit en ce monde ” : illustrations et péritexte auctorial du Maître de Ballantrae. Textimage : revue d’étude du dialogue texte-image , 2021, Genèse & génétique éditoriale des textes imagés, 13. hal-04024373

HAL Id: hal-04024373

<https://hal.science/hal-04024373>

Submitted on 10 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

« Quelque chose d'inédit en ce monde » : illustrations et péritexte auctorial du *Maître de Ballantrae*

Tout au long de sa carrière d'écrivain, de la fin des années 1870 à sa mort en 1894, Robert Louis Stevenson accorda une importance particulière à l'illustration, à la fois comme instrument de valorisation commerciale et comme accomplissement d'un idéal esthétique. Son intérêt pour les textes imagés remonte même à ses premiers écrits non publiés, alors qu'enfant ou adolescent il accompagnait ses récits de ses propres dessins (comme son carnet de voyage de 1863, réalisé à treize ans lors d'un séjour en famille sur la Côte d'Azur). Si les *Moral Emblems* (1882) sont sa seule tentative aboutie (c'est-à-dire publiée) d'illustration auctoriale, il collabora au fil des ans avec divers artistes, souvent renommés, comme Walter Crane pour les frontispices de *Voyage en canoë sur les rivières du Nord* (1878) et *Voyage avec un âne dans les Cévennes* (1879), William Hole pour les illustrations de *Enlevé !* (1886) et de *Catriona* (1893), William Hatherell pour « Le Diable dans la bouteille » (1891) ou Gordon Browne pour « La Plage de Falesá » (1892).

Le Maître de Ballantrae paraît d'abord en feuilleton dans le magazine américain *Scribner's* de novembre 1888 à octobre 1889, avec des illustrations de William Hole. Le roman met en scène le conflit entre deux frères, James et Henry Durie, depuis l'Écosse de 1745 et la rébellion jacobite jusqu'aux montagnes sauvages de l'Amérique du Nord, où les deux hommes trouveront la mort quelque vingt ans plus tard. Ephraïm Mackellar, intendant de la famille, est le narrateur principal, à la fois horrifié et fasciné par la figure diabolique de James, le frère aîné, auquel revient le titre de Maître de Ballantrae. Il s'agit bien d'étudier la genèse d'un texte imagé, puisque Stevenson s'impliqua, avant même la sortie des premiers numéros, dans le choix d'un illustrateur potentiel, comme le montre cette lettre du 6 janvier 1888 à Edward Burlingame, l'agent de la maison d'édition Scribner's :

If you think of having the *Master* illustrated, I suggest that Hole would be very well up to the Scottish, which is the larger, part. If you have it done here, tell your artist to look at the hall of Craigievar in Billing's *Baronial and Ecclesiastical Antiquities*, and he will get a broad hint for the hall at Durrisdier: it is, I think, the chimney of Craigievar and the roof of Pinkie, and perhaps a little more of Pinkie altogether; but I should have to see the book myself to be sure. Hole would be invaluable for this.

I dare say if you had it illustrated, you could let me have one or two for the English edition¹.

A cette date, Stevenson vient de commencer l'écriture de son roman, pendant l'hiver 1887-88 à Saranac Lake, dans l'Etat de New York, d'où la lettre est expédiée. On voit que dès l'origine, le projet est celui d'un texte illustré, et que l'auteur entend bien exercer un droit de regard sur le choix de l'artiste et sur le travail de celui-ci. La première partie de cet article fera retour sur les circonstances de leur collaboration, et les raisons pour lesquelles Stevenson y accorda une si grande valeur. Partant de ces observations, on examinera l'hypothèse que le riche péri-texte auctorial du roman fait système avec les illustrations de Hole, notamment via le recours à diverses formes langagières relevant du tiers pictural, pour reprendre le concept de Liliane Louvel qui servira de cadre théorique à l'analyse.

Hole avait précédemment illustré *Enlevé!* et Stevenson avait manifestement apprécié son travail. La collaboration autour du *Maître* ne s'organise cependant pas sans complications. La communication avec Hole, finalement accepté par Scribner's, est ralentie par la distance, l'artiste étant basé à Edimbourg. Burlingame sert d'abord d'intermédiaire entre l'artiste et l'écrivain, puis, pour gagner du temps, Stevenson correspond directement avec Hole. Il lui donne ses instructions sur les scènes à illustrer, et lui envoie par courrier postal transatlantique un résumé des chapitres à venir afin que Hole ait le temps de produire ses illustrations et de les envoyer à son tour. Plusieurs fois, Stevenson néglige d'envoyer à temps ses instructions, ou bien se laisse dépasser par les délais, puisque lui-même écrit son roman avec un décalage de quelques mois, voire quelques semaines seulement avant la sortie des épisodes dans *Scribner's*

¹ Cité par R. J. Hill, *Robert Louis Stevenson and the Pictorial Text: A Case Study in the Victorian Illustrated Novel*, Londres, Routledge, 2017, p. 129 : « Si vous songez à illustrer le *Maître*, je pense que Hole serait très bien pour la partie écossaise, la plus importante. Si vous le faites à New York, dites à votre artiste de jeter un coup d'œil au hall de Craigievar dans les *Antiquités ecclésiastiques et seigneuriales* de Billing, ça lui donnera une idée générale du hall de Durrisdier. Je crois que c'est la cheminée de Craigievar et le toit de Pinkie, et peut-être l'aspect d'ensemble de Pinkie, mais il faudrait que je vois le livre pour être sûr. Le concours de Hole serait inestimable. S'il y a des illustrations, peut-être pourriez-vous m'en laisser une ou deux pour l'édition anglaise ? » Sauf indication contraire, les traductions sont les miennes.

Magazine. Les derniers chapitres ne sont pas encore écrits lorsque les premiers paraissent en novembre 1888, ils le seront à Honolulu courant 1889. Finalement, sur les douze numéros, les VII et XI n'auront pas d'illustration. Dix gravures hors-texte, réalisées par l'artiste d'après ses propres dessins, forment donc l'ensemble des illustrations de Hole.

Après avoir imposé son choix de l'artiste aux éditeurs, Stevenson se fait envoyer les épreuves des gravures. Son jugement est enthousiaste : « It will be a really well illustrated novel, and that's something new in this world (...) it will be one of the most adequately illustrated books of our generation »². Le style allusif propre à la correspondance soulève au moins deux questions : qu'est-ce qui suscite un tel enthousiasme pour les illustrations de Hole ? Pourquoi Stevenson parle-t-il de quelque chose d'inédit en ce monde ? La réponse à la première question est à chercher du côté des conceptions d'alors de Stevenson sur l'illustration romanesque, que les gravures de Hole réaliseraient à ses yeux. D'une part, la maîtrise technique de Hole (comme dessinateur et comme graveur) semble impeccable à l'auteur. Ensuite, Hole était principalement connu comme peintre de scènes industrielles et historiques. L'aspect documentaire de son style (par exemple l'attention portée aux vêtements des années 1740, ou aux détails architecturaux) répondait au souci d'exactitude de Stevenson. La lettre du 6 janvier 1888 à Burlingame montre la pratique, courante pour Stevenson, de diriger ses illustrateurs en les orientant vers des images publiées dans des magazines ou dans des livres (ici des gravures de John Godfrey d'après des dessins de Robert William Billing) ou de joindre à ses courriers des photographies qu'il avait lui-même prises.

Surtout, Hole savait produire des illustrations répondant aux exigences narratives de l'auteur. Les scènes devaient susciter la curiosité des lecteurs, représenter des moments dramatiquement intenses mais sans rien révéler de leur issue. Le texte devait être le médium principal, mais une continuité entre les images et lui devait s'instaurer. Stevenson avait trouvé en Hole cet artiste accompli capable d'astreindre son talent au service du texte : « he [Hole] gets the note, he tells the story—*my* story »³. Les hyperboles de Stevenson épistolier expriment cet enthousiasme.

² R. L. Stevenson, *The Letters of Robert Louis Stevenson*, New Haven, Yale University Press, 1995, vol. 6, p. 299. « Ce sera un roman vraiment bien illustré, et c'est quelque chose d'inédit en ce monde (...) Ce sera l'un des livres de notre génération illustrés de la meilleure manière » (lettre à E. L. Burlingame, 20 mai 1889).

³ Cité par R. J. Hill, *op. cit.*, p. 146. « Il saisit l'idée, il raconte l'histoire, *mon* histoire ».

Deux exemples préciseront cette cohérence entre les conceptions de Stevenson sur l'illustration romanesque et les réalisations graphiques de Hole.

La première planche fournie par Hole représente le premier tournant décisif dans le roman. En 1745, alors que la rébellion jacobite vient d'éclater, les deux frères, voulant protéger leurs arrières, décident de jouer à pile ou face le quel rejoindra les troupes de Charles Edward Stuart, et lequel restera loyal au roi George. L'illustration (**fig. 1**) montre le moment précis où la pièce vient de tomber à terre : « The coin was spun, and it fell shield. »⁴ La distribution de la lumière, dont la source est un feu de cheminée, illumine la pièce de monnaie tout en laissant dans l'ombre deux personnages : le père, relégué sur sa chaise au rôle de spectateur, et James, dont le texte indique qu'il a produit la pièce. Vu de dos, sombre et sans visage, sa contorsion physique, évocatrice de sa turpitude morale, contraste avec la droiture apparente de son frère et de Miss Alison. Les personnages sont relativement loin du lecteur/regardeur, comme sur une scène de théâtre, et la composition frappe par l'importance accordée au décor, autant qu'à la scène qui se joue. Il faut avoir lu le passage pour comprendre l'illustration, dans laquelle le plafond, la cheminée et le parquet occupent plus d'espace que des personnages en train de jouer leur destin à pile ou face. La minutie de Hole pour les détails architecturaux vient renforcer la dramaturgie de la scène : à travers ce plafond orné et cette cheminée monumentale, ce sont des siècles d'histoire qui pèsent sur les épaules des héritiers de la maison des Durie de Durrisdeer et de Ballantrae, dont le narrateur nous dit qu'ils étaient une grande famille dès l'époque de David 1er, roi d'Écosse de 1124 à 1153. Hole semble avoir suivi à la lettre les recommandations de Stevenson, tant sa gravure, jusque dans les détails, rappelle l'image indiquée par l'auteur dans sa lettre à Burlingame (**fig. 2**).

L'attention portée par Stevenson à la précision documentaire (il travaillait à partir de sources variées, livres d'histoire ou d'architecture, mais aussi photographies ou annuaires de navigation) se réalise visuellement dans l'illustration. L'intérêt de celle-ci réside dans sa valeur quasi-archivistique, qui fait resurgir une époque passée à travers des détails tels que les vêtements et les éléments de décoration. Les inévitables ajouts ou interprétations de Hole, comme le fait que rien n'indique dans le récit la position exacte des personnages, importent moins pour Stevenson

⁴ R. L. Stevenson, *The Master of Ballantrae*, Londres, Penguin Books, 1996 [1888], p. 12.

« La pièce fut jetée. Elle retomba pile. »

que la précision d'un cadre mise au service d'une tension dramatique que seule la lecture permet d'apprécier.

Le deuxième exemple illustre deux aspects non moins essentiels pour Stevenson. D'une part, la caractérisation des personnages : le personnage romanesque, du fait de la présence de l'illustration, devient le produit d'une perception visuelle immédiate, et non seulement d'une recreation mentale, plus ou moins détaillée, dans l'esprit du lecteur ; il importe à Stevenson que l'image optique du personnage se rapproche le plus possible de l'image mentale que s'en fait, sinon chaque lecteur réel, du moins le lecteur virtuel (au sens que Vincent Jouve donne à cette expression : « destinataire implicite des effets de lecture programmés par le texte »⁵). D'autre part, l'illustration doit susciter un désir de lecture en représentant un moment dramatique de l'action sans divulguer son dénouement ; ainsi le duel entre les deux frères, dont l'illustration de Hole ne divulgue pas l'issue, et qui se rapproche en cela d'un instant prégnant théorisé par Lessing. Tel est le cas aussi de notre deuxième exemple. L'illustration représente Mackellar et le Maître (cette fois-ci de face, agrippé à un cordage) sur le pont d'un navire (**fig. 3**). L'image les montre essayant une tempête alors qu'ils traversent l'Atlantique. James poursuit Henry à New York, où celui-ci a trouvé refuge, accompagné de Mackellar qui espère secrètement sauver Henry si l'occasion lui en est donnée. Profitant du violent roulis, l'intendant décoche un coup de pied à James pour le faire passer par-dessus bord... L'image n'en dit pas plus, et même en dit moins puisque la tentative de Mackellar n'est pas manifeste : on peut voir deux hommes cherchant leur équilibre sans forcément se battre, et l'image invite à la lecture par son ambiguïté autant que par sa dramaturgie. Elle illustre les lignes suivantes :

I called my energies together, and (the ship then heeling downward toward my enemy) thrust at him swiftly with my foot. It was written I should have the guilt of this attempt without the profit. Whether from my own uncertainty or his incredible quickness, he escaped the thrust, leaping to his feet and catching hold at the same moment of a stay.⁶

⁵ En ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607 — 3 octobre 2020.

⁶ R. L. Stevenson, 1996, *op. cit.*, p. 164. « Je rassemblai mes énergies, et (le navire penchant alors vers mon ennemi) lui décochai un coup de pied rapide. Il était écrit que j'aurais la honte

Dans l'illustration, la caractérisation est à peine plus poussée que dans l'exemple précédent. De nouveau, un personnage central est de dos (le narrateur et auteur de la tentative de meurtre). Seule l'expression du visage de James, ainsi que son poing serré, trahissent un sentiment d'adversité, mais peut-être face aux éléments déchaînés ; ici encore, la scène n'est compréhensible que par le lecteur effectif. La relation texte/image suscite alors ce que Karenanne Knight appelle le texte perdu (« lost text »⁷) : une signification non produite par le texte imprimé ou par l'image isolément, qui résulte de l'invitation faite au lecteur à chercher et comparer les informations par un va-et-vient entre texte et image, ou à explorer de nouvelles voies interprétatives du fait du jeu, au sens mécanique d'intervalle ou de déformation, entre texte, image mentale et illustration. Le visage de James sera scruté pour y déceler (ou pas) ce « singulier mélange d'expression »⁸ dont parle Mackellar ; et ceci fait, le lecteur s'interrogera encore sur ce que cette formule veut dire (une certaine ambiguïté sur les sentiments de James perdurant dans la suite du récit), à la lumière de l'illustration.

Le contrôle exercé par Stevenson sur les illustrations est à mettre en relation avec le fait que son roman met en scène sa propre genèse (fictive), et plus précisément le travail de construction éditoriale à l'origine du volume⁹. La structure en est celle de la compilation de fragments : Mackellar interpole dans sa narration deux extraits des mémoires du chevalier Burke, le récit d'un guide nord-américain nommé Mountain, ainsi que divers échanges épistolaires. Mackellar lui-même est le premier éditeur (fictif) du roman, dont chacun des narrateurs développe un point de vue partiel et subjectif sur les faits relatés. Burke est un Irlandais acquis à la cause jacobite,

de cette tentative mais non le profit. Soit indécision de ma part, soit promptitude incroyable de la sienne, il esquiva le coup, se remettant sur pieds d'un bond, et se rattrapant aussitôt à un étau. »

⁷ Karenanne Knight, *The Symbiotic Dilemma of the Children's Picture Book Maker in a Polymathic World*, dans *A Companion to Illustration: Art and Theory*, Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, 2019, p. 374.

⁸ R. L. Stevenson, 1996, *op. cit.*, p. 164 : « an expression singularly mingled ».

⁹ Voir Audrey Murfin, *Robert Louis Stevenson and the Art of Collaboration*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2019, p. 137-149.

dont les mémoires rendent compte des faits et gestes de James lorsque celui-ci combattait et voyageait avec lui. Mais son texte est caviardé par Mackellar, qui trouve sa prose indigeste, voire contredit par lui : « I put in my first extract here, so that it may stand in the place of what the Chevalier told us over our wine in the hall of Durrisdeer; but you are to suppose it was not the brutal fact, but a very varnished version that he offered to my lord. »¹⁰ Le récit du chevalier commence abruptement, par des points de suspension qui mettent en relief le travail éditorial de l'intendant, et produisent un effet de démembrement faisant écho au goût de Stevenson pour les procédés métafictionnels et les effets de déstructuration du récit (sa propre écriture, on l'a vu, était en proie à l'urgence)¹¹. L'histoire du manuscrit, du génotexte (le texte en train de se faire) affleure dans le phénotexte, c'est-à-dire « l'apparence finale, finalisée du texte lu ou parcouru »¹², et laisse entrevoir au lecteur la « pluralité des constructions possibles »¹³, voire cette « troisième dimension du texte », son devenir, dans laquelle « le sort de l'œuvre se joue avec des élans et des épuisements, des bégaiements et des vides, des ruptures et des inachèvements qui nous déroutent »¹⁴. Certains des chapitres du *Maître de Ballantrae* jouent jusque dans leur titre de ces creux narratifs, puisque le personnage principal n'est tout simplement pas là : « Summary of the Events During the Master's Second Absence » (« Ce qui se passa durant la deuxième absence du Maître »).

¹⁰ R. L. Stevenson, 1996, *op. cit.*, p. 32. « J'insère ici mon premier extrait, qui tiendra lieu du récit fait par le chevalier, autour d'un verre de vin, dans le hall de Durrisdeer. Vous supposerez toutefois qu'il n'offrit pas si brutalement les faits à Mylord, mais une version très expurgée. »

¹¹ Voir Nathalie Jaëck, « The Greenhouse vs. the Glasshouse: Stevenson's Stories as Textual Matrices », dans *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*, publié par Richard Ambrosini et Richard Dury, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 48-59.

¹² Olivier Ertzscheid, « Du texte fragment à l'hypertexte fractal : pour une critique "topologique" », en ligne : www.urfist.cict.fr/olivier — 3 octobre 2020.

¹³ Louis Hay, « "Le texte n'existe pas", Réflexions sur la critique génétique », *Poétique*, n°62, juin 1985, p. 152.

¹⁴ Louis Hay, *La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002, p. 58.

Ces intertitres nous rappellent que d'autres éléments s'ajoutent au dispositif : ceux qui forment le péritexte auctorial du roman. L'hypothèse qui sera développée ici est que dans ce péritexte, Stevenson utilise le langage du tiers pictural, pour reprendre le concept de Liliane Louvel, et que cet ensemble de textes fait système, de façon dynamique, avec les illustrations de Hole. En quoi consiste le péritexte du *Maître de Ballantrae* ? Dans l'édition Penguin de 1996 citée dans cet article, on trouve, outre le nom de l'auteur et le titre général, en position préliminaire, le sous-titre « A Winter's Tale », conte d'hiver (en page intérieure), une dédicace étendue (intitulée « To Sir Percy Florence and Lady Shelley »), et une préface (« Preface ») ; et en position postliminaire, un corpus de trois textes intitulé note de l'auteur (« Note to *The Master of Ballantrae* »). En 1893, Stevenson avait prévu d'écrire une préface pour l'édition d'Edimbourg, puis abandonna le projet pour le reprendre brièvement avant qu'il soit interrompu par sa mort. Ce sont les brouillons ou états successifs de cette préface qui sont présentés dans l'édition Penguin sous cette appellation de « Note ». L'appareil critique nous indique qu'il s'agit I) d'une première version de la préface originale, mais qui ne sera publiée que dans l'édition d'Edimbourg de 1896 sous le titre « Genesis of the story », II) les parties d'une version révisée de la préface, qui ne se recoupent pas avec ce premier texte, et qui ne seront publiés qu'en 1921, puis en 1923 dans l'édition Vailima sous l'intitulé « Note to *The Master of Ballantrae* », et III) les deux dernières pages du brouillon revu par Stevenson, qui ne seront exhumées et publiées qu'en 1960.

Stevenson, dans un premier temps, n'a pas souhaité rendre publique la préface fictive (« Preface ») qu'il avait écrite au motif qu'elle lui semblait trop renouvelée de Walter Scott. Mais elle voit le jour en 1898, en appendice de l'édition d'Edimbourg. Stevenson caressa même l'idée de rééditer plusieurs de ses romans en les accompagnant d'un péritexte auctorial de nature documentaire, également inspiré de celui des romans historiques de Walter Scott. On voit le lien avec les indications données à Hole sur les éléments d'architecture. Par la suite, pour *Le Maître*, le choix des éditeurs deviendra décisif, dicté par des raisons de coût ou par le type d'édition envisagée (savante, de luxe, bon marché, pour la jeunesse, etc). Ces avatars sont rarement justifiés dans les livres eux-mêmes ; c'est néanmoins le cas dans l'édition Regent Press de 1900, pour des raisons visiblement promotionnelles : « The preface here included was written in 1889, but was never used until attention was called to it in 1898. It now forms a part

of the English edition, but it has never before been prefixed to any American edition of the book »¹⁵.

On voit la singularité de statut qui distingue la préface. Selon la typologie de Genette, elle est fictive dénégative. L'auteur s'y déguise en simple éditeur, reprenant le procédé du vieux manuscrit trouvé qu'il se contenterait de rendre public. La préface est écrite sous forme de saynète entre deux personnages fictifs, le soi-disant éditeur (« the editor of the following pages »¹⁶) et l'un de ses amis, notaire de son état, dernier dépositaire du manuscrit de Mackellar. Le destinataire de la préface est cet éditeur fictif (qui reproduit verbatim l'entretien avec son ami), et le destinataire en est le lecteur à venir du roman. En revanche, dans la « Genèse » (fragment I), l'auteur parle à la première personne, sur le mode autobiographique : « My mother, who was then living with me alone... »¹⁷. L'objet de ce texte est de décrire les circonstances de la rédaction du roman. Son destinataire est donc l'auteur, que l'on identifie comme étant R. L. Stevenson. Son premier destinataire est le lecteur du roman (à venir ou non, ce texte pouvant être lu/placé avant ou après), mais aussi les confrères de l'auteur : « my brothers of the craft »¹⁸. La note (fragment II) montre un infléchissement dans le projet préfaciel de Stevenson, qui s'adresse cette fois au lecteur effectif du roman, d'où la position postliminaire du texte : « As [an] after-piece (...) it is hoped this Note may be regarded »¹⁹. De nouveau l'auteur s'adresse au lecteur, mais il ne s'agit plus tout à fait du même lecteur. La dédicace identifie par son intitulé même ses destinataires. Mais par-dessus l'épaule des Shelley, n'est-ce pas là encore au lecteur que l'auteur s'adresse ? Mais à quel lecteur ? Peut-être aux amoureux du grand large comme l'auteur le laisse entendre : « seafarers and sea-lovers like yourselves »²⁰.

¹⁵ *The Master of Ballantrae*, New York, The Regent Press, 1900, « Editorial Note », page non numérotée : « La présente préface a été écrite en 1889, mais n'a jamais été utilisée avant d'être l'objet d'attention en 1898. Elle fait maintenant partie de l'édition anglaise, mais n'a jamais été jointe à une édition américaine du roman. »

¹⁶ R. L. Stevenson, 1996, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷ *Ibid.*, p. 223 : « Ma mère, qui vivait seule avec moi... »

¹⁸ *Ibid.* : « Mes frères du métier. »

¹⁹ *Ibid.*, p. 225 : « Cette note doit être lue comme un divertissement. »

²⁰ *Ibid.*, p. 3 : « Les marins et les amoureux de la mer, comme vous-mêmes. »

Ces circonstances expliquent l'un des faits marquants de ce péri-texte ultérieur, outre son ampleur : la tradition n'en a pas figé la forme. Dès l'origine, des différences notables apparaissent. Mis à part le titre et les intertitres, toujours présents, Cassell (Londres, 1889) et Scribner's (New York, 1895) ne reproduisent que le sous-titre et la dédicace, mais The Regent Press (New York, 1900) ne garde que la dédicace et la préface. Current Literature Publishing (New York, 1906) ne conserve que le sous-titre. Un cas de figure assez courant est la reproduction du sous-titre, de la dédicace et (déjà plus rarement) de la préface, à l'exclusion des autres éléments. Dans une édition Nelson non datée, le fragment I de l'édition Penguin figure en position liminaire sous son intitulé public original, « Genesis of the story ». On voit comment ce texte pouvait alors faire entendre la voix de l'auteur s'adressant au lecteur, alors que dans l'édition Penguin, relégué en appendice et médiatisé par les commentaires d'un universitaire, le texte joue un rôle plus étroitement documentaire : à la fluctuation formelle correspondent des infléchissements de statut.

Ces dispositifs narratifs variés mettent donc en jeu une réflexion sur l'écriture et la réception du roman. Ils jouent sur les métamorphoses du lecteur (à venir, effectif, passé), et mettent en question la notion même d'auteur, tant l'identité de celui-ci semble flottante. D'une part il assume des personnalités diverses, parfois fictives comme dans la préface. Le début de la « Genèse » le montre dans sa retraite de Saranac, en hiver, en pleine composition, dérangeant sans cesse sa mère pour avoir son avis sur tel ou tel point (sa femme, précise-t-il, étant absente). Mais la suite de ce texte, ainsi que la note (fragment II), le posent aussi en lecteur inspiré : *The Phantom Ship* de Marryat est présenté comme source du roman, tandis que Thackeray, Homère, Milton et Virgile sont convoqués ; le texte et la voix de l'auteur deviennent habités par ces voix multiples. Même la préface fictive, sous ses dehors ludiques, entrouvre l'abîme vertigineux de l'identité perdue ou jamais atteinte : « the author is there content to be his present self; there he is smitten with an equal regret for what he once was and for what he once hoped to be »²¹. Le péri-texte, pris dans son ensemble, problématise la notion d'auteur (instance du récit, mais aussi écrivain et lecteur) en même temps qu'il est le dépositaire d'une histoire personnelle où surgit l'ordre de l'affect.

Un autre point commun entre la dédicace, la préface fictive et la préface assumptive (dans ses différents états) est que ces textes font retour sur la genèse du roman. La dédicace rappelle que

²¹ *Ibid.*, p. 5 : « L'auteur est tantôt satisfait d'être ce qu'il est, tantôt affligé par le regret de ce qu'il n'est plus et de ce qu'il avait voulu être. »

pour l'essentiel, celui-ci fut composé en mer : « on deck in many star-reflecting harbours » (sur le pont dans maints ports reflétant la lune), « at sea to the tune of slatting canvas »²² (en mer au bruit des voiles). Ces circonstances présidèrent à sa fabrication (« its manufacture », dit Stevenson, attentif à la matérialité du travail d'écriture), souvent pour l'inspirer, parfois pour l'interrompre comme à l'approche des bourrasques (« the approach of squalls »)²³. Plusieurs passages du roman se déroulent en mer, comme l'épisode déjà cité entre Mackellar et le Maître, ou la traversée de Burke et du Maître sur le *Sarah*, le navire pirate. La mer est visible dans quatre des illustrations de Hole, cinq si on y ajoute le lac Champlain, élevé au rang de mer intérieure (« inland sea »). C'est là un premier indice de continuité thématique entre paratexte auctorial et illustrations. Les choses se précisent dans la « Genèse » (fragment I), où l'écriture emprunte au tiers pictural analysé par Louvel. Le texte s'ouvre sur l'une de ces « variations du cadrage dans le régime de la description, comme la fenêtre, le balcon, la porte, la portière, toute ouverture sur une scène elle-même prise dans un mur ou un espace clos »²⁴. Ici, c'est la véranda dans laquelle se représente l'auteur, qui à la fois le sépare du monde et lui offre une perspective unique : « I was walking one night in the verandah of a small house (...). From a good way below the river was to be heard (...): a few lights appeared, scattered unevenly among the darkness, but so far away as not to lessen the sense of isolation. »²⁵ C'est bien le cadre de la création dont il s'agit, qui « prend une valeur métapicturale et autoréférentielle et exhibe l'envers du tableau. Le peintre s'y montre devant les toiles retournées, c'est le « lieu » de la création, celui que l'on ne montre pas d'ordinaire »²⁶. Rien d'étonnant dès lors que le ton soit celui de la confiance, voire de l'intime : « My mother, who was then living with me alone,

²² *Ibid.*, p. 3.

²³ *Ibid.*

²⁴ L. Louvel, *Le Tiers pictural*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 167.

²⁵ R. L. Stevenson, 1996, *op. cit.*, p. 221-222. « Je marchais une nuit dans la véranda d'une petite maison. On entendait la rivière beaucoup plus bas. Quelques lumières apparurent, dispersées dans la nuit, mais trop lointaines pour rompre le sentiment d'isolement. »

²⁶ L. Louvel, *op. cit.*, p. 166.

perhaps had less enjoyment »²⁷. La préface donne à voir comment le roman s'est construit, pourquoi tel choix a été opéré, tout le travail du « machiniste »²⁸ dit Louvel, du magicien (« the magician »²⁹) dévoilant son truc, dit Stevenson dans le fragment II.

Or, le paysage évoqué dans cette ouverture de la préface assumptive présente des similitudes avec la dernière illustration de Hole (**fig. 4**). Certes, l'action de celle-ci est bien différente : on y voit Secundra Dass, le serviteur de James, déterrer son maître, qui avait feint la mort en usant d'une technique de fakir apprise en Inde. Mais les mêmes éléments naturels y figurent, la forêt, les montagnes, l'eau, la nuit, la lune, le givre. Et le roman s'achève par la mort de James, pour de bon cette fois, dans un paysage semblable (les Adirondacks), reprenant ces éléments mais en inversant l'effet de cadrage de la préface, puisqu'on n'observe plus le monde depuis une véranda surélevée, et qu'au contraire le regard plonge vers l'espace étroit d'une porte de tente. On notera l'utilisation par le narrateur du « principe de la bordure typique du cadre »³⁰ que l'on retrouve ici dans le découpage de la scène par les arbres, et que souligne le mot « picture » :

The next moment we were gazing through a fringe of trees upon a singular picture. A narrow plateau, overlooked by the white mountains, and encompassed nearer hand by woods, lay bare to the strong radiance of the moon. Rough goods, such as make the wealth of foresters, were sprinkled here and there upon the ground in meaningless disarray. About the midst, a tent stood, silvered with frost: the door open, gaping on the black interior.³¹

²⁷ R. L. Stevenson, 1996, *op. cit.*, p. 223 : « Ma mère, qui vivait seule avec moi, y trouvait peut-être moins de plaisir. »

²⁸ L. Louvel, *op. cit.*, p. 166.

²⁹ R. L. Stevenson, 1996, *op. cit.*, p. 225.

³⁰ L. Louvel, *op. cit.*, p. 168.

³¹ R. L. Stevenson, 1996, *op. cit.*, p. 215 : « L'instant d'après, nous contemplions à travers une rangée d'arbres un tableau singulier. Un étroit plateau, dominé par de blanches montagnes, et enserré de très près par les bois, étalait sa nudité sous la clarté de la pleine lune. Des équipements grossiers, de ceux qui constituent la richesse des forestiers, étaient éparés çà

Ainsi, la préface participe-t-elle de cette « circularité entre incipit et explicit » qui se dégage « lorsque le cadre semble être complet, grâce à des effets d'écho entre début et fin »³². L'originalité du dispositif est qu'il se compose ici de l'incipit d'un périphrase auctorial, d'une illustration allographe et d'un explicit narratif. A l'évidence, de tels « effets de cadrage en ouverture et en fermeture ne laissent pas de poser aussi la question épineuse d'où commence et où finit le texte »³³ : le périphrase fait-il partie du roman, peut-on dire de l'illustration qu'elle en est le prolongement ? Il en ressort que la multiplicité des discours liminaires, ainsi que la présence des illustrations, ont pour effet de brouiller la frontière entre texte et hors-texte, entre le dedans et le dehors de l'œuvre. Par exemple, dans l'édition Nelson, la préface fictive et la dédicace portent toutes deux la signature « R. L. S. ». Le premier chapitre s'intitule « Summary of Events during the Master's Wanderings » ; l'intertitre pourrait faire croire qu'il s'agit d'un énième prolégomène au récit proprement dit (ce qui n'est pas le cas), *a fortiori* quand il est repris en haut de page sous la forme raccourcie « Summary of Events », comme dans l'édition Nelson ou l'édition Scribner's de 1895. Le lecteur entre donc progressivement dans l'univers fictionnel sans pouvoir dire à quel instant, ou en quel lieu textuel, il a passé la frontière. Sur un plan éditorial, l'ordre choisi renforce parfois cet effet : dans l'édition Nelson, la « Genèse », qui correspond au fragment I de l'appendice de l'édition Penguin, est intercalée entre la préface fictive et le chapitre I.. De plus, certaines éditions, en reprenant l'une des illustrations, généralement celle de la scène du duel, en frontispice, voire en image de couverture, instaurent un décalage entre la visualisation de la scène et sa lecture. Et comme pour le périphrase auctorial, nombre d'éditions ne font pas figurer les illustrations de Hole ; c'est le cas de l'édition Penguin citée dans cet article, les illustrations sont donc tirées de l'édition Cassell de 1889.

Le fragment III des manuscrits du projet de préface vient lui aussi compliquer les choses, puisqu'il transporte le lieu de la création vers le Pacifique : « the adorable island of Tahiti »,

et là sur le sol dans un désordre sans nom. Au milieu se dressait une tente teintée de givre, dont la porte s'ouvrait sur un intérieur noir. »

³² L. Louvel, *op. cit.*, p. 168.

³³ *Ibid.*

« the suburbs of Honolulu »³⁴. Vérité biographique, on l'a vu, mais l'effet des images exotiques n'est plus le même ; à la froideur de l'hiver nord-américain succède brusquement « le désir d'image de celui qui écrit « un ailleurs rêveur », qui comble un manque en créant un déplacement »³⁵, car c'est précisément là que, pressé par le temps, rattrapé par la vitesse de parution des numéros du *Scribner's Magazine*, Stevenson faillit ne pas finir son roman. Il fallut travailler d'arrache-pied (« furious industry », « violence » sont les mots employés par l'auteur-préfacier). Dans ce fragment, l'analogie avec la peinture réapparaît, cette fois sous la forme de la métaphore du portrait et de son modèle. Si Alison avait un modèle, le portrait est pourtant raté aux yeux de l'auteur (« this is my model, and she has not been drawn »³⁶). James n'en avait pas, si ce n'est Stevenson lui-même : « for the Master I had no original, which is perhaps another way of confessing that the original was no other than myself. »³⁷ Or, c'est aussi dans ce fragment III que Stevenson mentionne Hole, mais son jugement public (ou qui était destiné à être rendu public) est nettement plus modéré que dans ses éloges épistolaires : « his Master is not my Master » ; l'expression fait pendant au compliment cité plus haut (« il raconte l'histoire, *mon* histoire »). Hole n'est célébré pour rien de précis, l'auteur ne s'arrête que sur un point du travail de l'artiste, un reproche unique à lui faire, sa mauvaise représentation du Maître. La reconnaissance ne s'exprime qu'en creux. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles cette version de la préface en resta au stade du brouillon. La correspondance permet d'identifier une planche particulière au sujet de laquelle Stevenson émit des réserves lors de ses échanges avec Hole, celle montrant le premier retour de James, lorsque Mackellar le voit debout sur le rivage où il vient de débarquer (**fig. 5**). Stevenson regrette que l'impression faite par le personnage ne soit pas à la hauteur de celle qu'il pensait susciter par son portrait en mots. L'accumulation d'adjectifs marque bien cette incompréhension (« mine had a more slender body, a larger, a finer and darker countenance »³⁸), en même temps qu'elle reprend les termes du récit de

³⁴ R. L. Stevenson, 1996, *op. cit.*, p. 227.

³⁵ L. Louvel, *op. cit.*, p. 236.

³⁶ R. L. Stevenson, 1996, *op. cit.*, p. 228 : « c'est mon modèle et elle n'a pas été dessinée ».

³⁷ *Ibid.* : « Pour le Maître je n'avais pas de modèle, ce qui est peut-être une manière d'avouer que ce modèle n'était autre que moi-même. »

³⁸ Cité par D. Hannah, « Queer Wanderings: Transatlantic Piracy and Narrative Seduction in Robert Louis Stevenson's *The Master of Ballantrae* », *English Literature in Transition 1880-*

Mackellar : « a tall slender figure of a gentleman (...), a very handsome figure and countenance, swarthy, lean, long, with a quick, alert, black look »³⁹, comme si l'effet de répétition, espéré par l'auteur entre le texte et l'illustration, devait tout de même se réaliser, à défaut, entre le texte et la préface.

Le malentendu vient de ce que Hole, là comme dans ses autres illustrations du roman, n'a pas recherché la caractérisation dans le physique ni l'expressivité des personnages. Le plus souvent, ceux-ci sont vus de loin, ou dans l'ombre. Pour cette planche, on peut avancer qu'il eut recours à l'interpictorialité, tant les correspondances avec un tableau célèbre sont troublantes. « Son » James, pour reprendre la formulation de Stevenson, est le voyageur de Caspar David Friedrich qui se serait retourné sur son promontoire, une main tenant sa canne, l'autre sur la hanche, non plus pour contempler la mer, désormais derrière lui, mais pour nous renvoyer sa morgue. Le Maître devient ainsi le symbole du romantique perversi (l'épopée jacobite de 1745, qui se termina en défaite sanglante, ayant été plus tard revue dans cette veine romantique). Le titre anglais du tableau de 1818 (*Wanderer above the Sea of Fog*) trouve pourtant un écho dans le titre d'un chapitre (« The Master's Wanderings »), certes avec d'autres connotations (il s'agit moins de promenade que d'errance). Hole avait bien perçu les motifs kantien du tableau⁴⁰ et leur résurgence dans la vision du bien et du mal développée dans *Le Maître* comme dans *Dr Jekyll et Mr Hyde*, qui proposent une variation autour de l'idée centrale du philosophe (via l'influence de la *Confession du pécheur justifié* de James Hogg) :

l'homme par nature n'est pas du tout un être moral ; il ne devient un être moral que lorsque sa raison s'élève jusqu'aux concepts du devoir et de la loi. On peut cependant dire qu'il contient en lui-même à l'origine des impulsions menant à tous

1920, volume 57, n° 2, 2014, p. 207 : « Le mien avait un corps plus svelte, un visage plus long, plus fin et plus sombre. »

³⁹ R. L. Stevenson, 1996, *op. cit.*, p. 71-72 : « ses traits fins et son visage brun, mince et allongé, son regard vif, alerte et sombre ».

⁴⁰ Voir Gorra, Michael Edward (2004). *The Bells in Their Silence: Travels Through Germany*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, p. 11.

les vices, car il possède des penchants et des instincts qui le poussent d'un côté, bien que la raison le pousse du côté opposé.⁴¹

James est justement un contempteur de la raison. A Burke qui lui demande, alors qu'ils sont égarés dans une région inconnue, comment il peut décider de la direction à prendre en jetant une pièce en l'air (la scène originelle se rejoue), il répond : « C'est le meilleur moyen que je connaisse d'exprimer mon dédain de la raison humaine. »⁴² L'identification de l'auteur au modèle de son personnage soulignerait alors l'universalité de ces forces contraires. Louvel note qu'en anglais « picture » [tableau, image, portrait, peinture], se différencie bien de « image », volontiers plus abstrait. Ce n'est pas le hasard si Stevenson se penche sur le portrait, dans sa concrétude, pour aborder cette question finalement très intime. Amener le lecteur à réfléchir sur les frères Durie, comme sur Jekyll et Hyde, c'est l'amener à réfléchir sur la part inquiétante de lui-même, et ceci est vrai aussi pour l'écrivain, l'auteur non comme instance abstraite du récit mais être de chair éprouvant des affects.

Le lecteur peut en sortir transformé. Le fragment II de l'édition Penguin propose justement une ultime forme de tiers pictural, à travers l'image du voyage que l'auteur imagine être l'occasion de la lecture, et qui vient justifier la présence du péri-texte postliminaire :

you may have bought the volume to beguile the tedium of a journey, and have come to the last page some way short of your expected destination; at such time no one would care to embark on matter entirely new, and yet he might be ready enough to dwell a little longer from a new standpoint on the same train of thought which he has been following so long. (...) As some such after-piece, for an empty moment, it is hoped this note may be regarded.⁴³

⁴¹ E. Kant, *Réflexions sur l'éducation*, traduit par A. Philonenko, Paris, Vrin, 2004, p. 47.

⁴² R. L. Stevenson, 1996, *op. cit.*, p. 58 : « "I know no better way," said he, "to express my scorn of human reason." »

⁴³ *Ibid.*, p. 224-225.

La métaphore du voyage, reprise des préfaces de Sterne, Scott ou Dickens, « insiste sur le mouvement que le spectateur doit consentir à faire, sur son déplacement qui inscrit son parcours dans le temps et narrativise le visionnement d'un récit »⁴⁴, comme le terme « standpoint » le souligne, ainsi que le jeu de mot sur le train. La notion de parcours, de va-et-vient dynamique est à son tour favorisée pour l'expérience même du livre illustré, puisque celui-ci « génère chez le lecteur des parcours de lecture multiples entre textes et images »⁴⁵. Là encore, la métaphore de Louvel est proche de celle de Stevenson, et s'accorde bien au parcours de lecture à travers un livre fait de fragments, d'interpolations, d'images textuelles et visuelles (les gravures), et dont l'histoire fait la part belle aux transports physiques et émotionnels :

C'est là où le spectateur/lecteur devient acteur lorsqu'il y a mise en mouvement du livre et de l'image, véritable mise en parcours, en trajet, en « transports ». Le lecteur effectue superpositions, collages, reconstitutions, montages, ceux des lieux, ceux des renvois entre [textes] et images. La mémoire convoque les lieux et fait advenir. Elle provoque une animation, celle de la vie. Du mouvement est ainsi créé, celui du trajet (...) ⁴⁶

Là encore, une illustration de Hole complète le dispositif (**fig. 6**). Elle montre le départ de Henry et de sa famille (Alison ayant donné naissance à deux enfants) fuyant James, quittant Durrisdeer pour toujours, en diligence, au début d'un long périple vers l'Amérique. Le moment est une déchirure pour Mackellar, mais son rapprochement avec la métaphore du voyage dans la préface (ou dans ce texte resté à l'état de devenir-préface) confère à l'ensemble de ce système tripartite une portée métafictionnelle, incitant au va-et-vient de la « lecture-voyure » entre illustration, texte et périphrase auctorial. On aboutit alors à une « [p]ragmatique du dispositif du livre comme dispositif » de lecture, où le lecteur opérera « [v]érification, oscillation, quête d'indices, de détails, repérages divers »⁴⁷. Ainsi l'arrivée en train du personnage de la préface fictive,

⁴⁴ L. Louvel, *op. cit.*, p. 213.

⁴⁵ P. Ortel cité par L. Louvel, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁶ L. Louvel, *op. cit.*, p. 217.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 219.

mentionnée comme en passant (« as he drove from the station »⁴⁸), et qui, à la lumière du voyage en train métaphorique de la postface, des multiples périple dans le récit et de leur représentation dans les gravures de Hole, participe à son tour d'un système dont la mise en relation de tous les éléments permet au lecteur d'accéder à ce qui, au premier coup d'œil, à la première lecture, « aurait été in-vu »⁴⁹. C'est peut-être là, pour reprendre le mot de Stevenson, le meilleur tour de magie que peut accomplir (sous ses formes auctoriales ou allographes, textuelles ou visuelles) le périphrase.



Fig 1

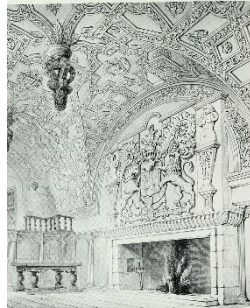


Fig 2

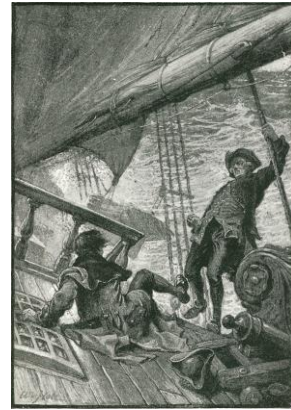


Fig 3

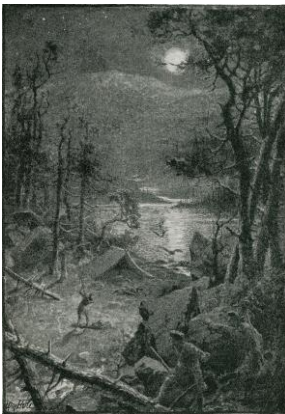


Fig 4

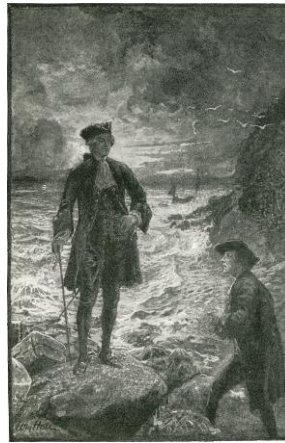


Fig 5

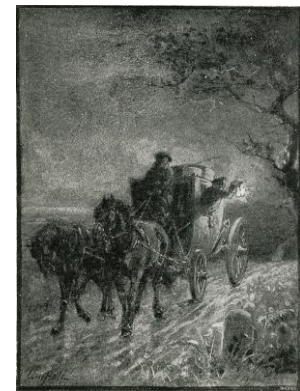


Fig 6

⁴⁸ R. L. Stevenson, 1996, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁹ L. Louvel, *op. cit.*, p. 219.