



# **Leçons inversées : Robert Louis Stevenson et la morale ambiguë du roman d'aventures**

Raphaël Luis

## **► To cite this version:**

Raphaël Luis. Leçons inversées : Robert Louis Stevenson et la morale ambiguë du roman d'aventures. Marion Brun; Magalie Myoupo. La leçon en fiction (XIXe-XXIe siècles), Eurédit, pp.77-93, 2018, 978-2-84830-225-6. <hal-03519359>

**HAL Id: hal-03519359**

**<https://hal.science/hal-03519359v1>**

Submitted on 21 Jan 2022

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

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



HAL Authorization

## LEÇONS INVERSÉES : ROBERT LOUIS STEVENSON ET LA MORALE AMBIGUË DU ROMAN D'AVENTURES

Raphaël Luis (CERCC, ENS de Lyon)

Il n'y a guère de genre littéraire, *a priori*, qui se prête mieux à la mise en scène de leçons que le roman d'aventures. Souvent destiné à un lectorat jeune, s'appuyant sur un schéma narratif tendant fréquemment vers le manichéisme <sup>1</sup>, le roman d'aventures se structure autour d'une double dimension de didactisme et d'initiation : on y observe généralement, au fil de plusieurs épreuves, « le récit d'un enfant devenant un homme <sup>2</sup> ». Par son organisation narrative et idéologique, le roman d'aventures tend à être une leçon de vie d'où émerge, par le biais d'épisodes didactiques successifs, la mise en avant de valeurs spécifiques. Pendant la plus grande partie du XIX<sup>e</sup> siècle, le genre s'est fait l'écho auprès de la jeunesse des croyances dans la supériorité de la civilisation occidentale et dans l'inévitable avancée du progrès. Comme l'écrit Sylvain Venayre, « les auteurs de roman d'aventures pour la jeunesse du XIX<sup>e</sup> siècle ont été, invariablement, des progressistes. Leurs œuvres sont pleines d'une foi intense dans le progrès humain et elles entendent y participer de la façon la plus efficace qui soit <sup>3</sup> ». Cette structure narrative comporte néanmoins en son sein de nombreuses ambiguïtés, qui donnent au roman d'aventures une réelle charge transgressive ; comme l'a montré Matthieu Letourneux, le monde de l'aventure est aussi « un univers régi par le principe de plaisir <sup>4</sup> », où est laissé libre cours à des projections fantasmatiques fort éloignées de toute leçon de morale. Comme l'explique Matthieu Letourneux, le dispositif du roman d'aventures peut en fait être interprété de deux manières :

Soit il sert à désamorcer la portée transgressive des pulsions impliquées par les fantasmes d'aventures et de puissance, en les canalisant et les orientant vers un modèle moral ; soit il permet au contraire de libérer la charge fantasmatique associée au principe de plaisir en la dépouillant, grâce à l'irréalisme et au système moralisé du récit, de toute culpabilité <sup>5</sup>.

Dans les dernières décennies du siècle, plusieurs auteurs, dont Robert Louis Stevenson, se sont emparés de cette ambiguïté pour modifier les enjeux du roman d'aventures et le faire basculer esthétiquement vers un univers plus adulte . Stevenson, dont la carrière littéraire

---

<sup>1</sup> « Écrire l'aventure, c'est écrire l'antithèse », affirme ainsi Jean-Yves Tadié au sujet du roman d'aventures du XIX<sup>e</sup> siècle (Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, « Ecriture », 1982, p. 61).

<sup>2</sup> Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, PULIM, « Médiatextes », 2010, p. 36.

<sup>3</sup> Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002, p. 263.

<sup>4</sup> Matthieu Letourneux, « Le roman d'aventures relu par le roman », dans *Poétiques du roman d'aventures*, sous la direction d'Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas, Nantes, Éditions Cécile Defaut, « Horizons comparatistes », 2004, p. 242

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 244.

commence à la fin des années 1870, représente l'un des premiers moments de « la rupture opérée avec la littérature pour la jeunesse de l'époque précédente <sup>6</sup> ». Sans renoncer le moins du monde à être apprécié par un lectorat jeune, l'écrivain écossais s'emploie en effet à complexifier la représentation de l'aventure et des valeurs qu'elle porte ; loin de renoncer à la leçon, il s'ingénie à en inverser le sens, à en brouiller la portée morale. Ce sont ces inversions des leçons que nous chercherons à étudier ici, en analysant quelques passages de deux de ses romans les plus connus, *L'Île au trésor* (*Treasure Island*, 1882) et *Le Maître de Ballantrae* (*The Master of Ballantrae*, 1889).

### 1. *L'Île au trésor*, une initiation maléfique ?

*L'Île au trésor* est l'un des premiers titres, si ce n'est le premier, qui vient à l'esprit lorsque l'on doit citer un roman d'aventures. Stevenson l'a conçu comme une entreprise de réhabilitation d'un genre qui a baigné son enfance, ce qu'il exprime en écrivant un poème liminaire où sont cités Fenimore Cooper, Marryat ou Ballantyne, autant d'auteurs ayant participé au triomphe du genre au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Son roman, affirme Stevenson, sera un de ces « romances d'antan, à nouveau racontés exactement à la manière d'autrefois » (« all the old romance, retold exactly in the ancient way ») <sup>7</sup>. Stevenson assume cet hommage au point de s'amuser à reprendre tous les codes du genre, de façon à ce qu'un enfant se sente en terrain connu en lisant le roman – il s'agit bien, comme il le dit à Henry James dans son fameux essai « Une humble remontrance », de traduire sous forme romanesque les rêves d'un jeune enfant <sup>8</sup>. Dans un petit essai où il raconte la genèse du roman (« My first book : *Treasure Island* », 1894), il explique que chaque élément du roman provient d'un autre roman d'aventures : le perroquet est emprunté à Defoe, le squelette à Poe, le coffre à Washington Irving, et ainsi de suite <sup>9</sup>. Le sujet même de l'histoire, la chasse au trésor, est un stéréotype du genre, tout comme la séparation apparente des personnages en deux camps : d'un côté, les

---

6. Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure*, op. cit., p. 109. Sur la situation de Stevenson dans l'histoire du roman, nous renvoyons à AMBROSINI (Richard), « The Miracle : Robert Louis Stevenson in the History of European Literature », dans *European Stevenson*, sous la direction de Richard Ambrosini et Richard Dury, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, p. 127-145

7 Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor. Dr Jekyll et M. Hyde. Œuvres, I*, édition par Charles Ballarin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 487 ; *The Complete Works of Robert Louis Stevenson*, volume 2, édition par Barry Menikoff, Newcastle, Cambridge Scholars Publications, 2009, p. 7.

8 « A Humble Remonstrance », écrit en décembre 1884, est une réponse au texte de Henry James « The Art of Fiction », dans lequel Stevenson plaide pour un art littéraire ne cherchant pas à imiter la vie mais se présentant, au contraire, comme un objet esthétique abstrait. Cette discussion par articles interposés sera le début d'une longue amitié entre Stevenson et James, dont la correspondance a été réunie par Michel Le Bris (*Une amitié littéraire. Henry James. Robert Louis Stevenson*, Paris, Payot & Rivages, 1994).

9 *The Complete Works of Robert Louis Stevenson*, volume 2, op. cit., p. 2-6; traduit dans Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, traduction par France-Marie Watkins, édition par Michel Le Bris, Paris, Éditions Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2007, p. 333-346

« bons », le narrateur Jim Hawkins, jeune garçon auquel le lecteur est susceptible de s'identifier, le capitaine Smollett et le docteur Livesey ; de l'autre, les « méchants », le maître-coq du bateau, Long John Silver, et ses hommes, bande de pirates cherchant à récupérer le trésor pour leur propre compte. Tout, dans le roman, semble donc mener au développement initiatique classique.

Cette dimension initiatique, pourtant, est loin d'être évidente à la lecture. Il est frappant de constater que la relation de Jim aux adultes qui l'entourent ne fonctionne pas comme attendue. Propulsé sans vraiment le vouloir dans la recherche du trésor, Jim ne reçoit presque jamais de conseils de la part du capitaine Smollett ou du docteur Livesey ; à leurs yeux, il semble juste *présent*, comme si la nécessité de l'initiation leur échappait complètement. Dans toute la première partie, Jim est abandonné à lui-même, ne recevant aucune leçon de la part de ceux qui représentent l'autorité. Dès lors, celle-ci se déplace, et les leçons apparaissent à des endroits inattendus. C'est lorsque Jim croise des personnages du camp opposé, les pirates, que le roman d'aventures retrouve son apparence didactique. Au début du roman, Jim est abordé par un mystérieux pirate, Chien Noir. Dès leur premier dialogue, ce dernier s'autorise à faire la leçon au jeune garçon : « ce qui compte le plus avec les mioches, c'est la discipline. La discipline, fiston » (« the great thing for boys is discipline, sonny – discipline »)<sup>10</sup>. Tétanisé par la peur, Jim, qui n'a pas encore à cet instant basculé dans le monde de l'aventure, refuse le processus de transmission et reste à distance de celui qui, bien qu'il l'ignore encore, est le premier pirate qu'il rencontre. Mais cette première scène fonctionne comme un brouillon, annonçant la rencontre décisive du roman, dans le chapitre VII : Jim y croise, pour la première fois, l'homme qui sera la vraie figure d'autorité du récit, Long John Silver. Dès qu'il voit Jim, le pirate, qui dissimule encore son identité, endosse le rôle du mentor :

En route, il se montra le plus passionnant des guides, me montrant les différents navires à quai, détaillant leurs gréements, tonnages et nationalités et m'expliquant leurs manœuvres en cours. [...] Il me gratifia aussi de petites anecdotes sur les navires et leurs marins et veillait à répéter les expressions nautiques dont il usait jusqu'à ce que je les assimile parfaitement. Je commençai à me dire qu'il ferait un compagnon de bord des plus précieux<sup>11</sup>.

On our little walk along the quays, he made himself the most interesting companion, telling me about the different ships that we passed by, their rig, tonnage, and nationality, explaining the work that was going forward—how one was discharging, another taking in cargo, and a third making ready for sea; and every

---

10. R. L. Stevenson, *L'Île au trésor. Dr Jekyll et M. Hyde*, op. cit., p. 500 ; *The Complete Works of Robert Louis Stevenson*, volume 2, op. cit., p. 13.

11 R. L. Stevenson, *L'Île au trésor. Dr Jekyll et M. Hyde*, op. cit., p. 536

now and then telling me some little anecdote of ships or seamen, or repeating a nautical phrase till I had learned it perfectly. I began to see that here was one of the best of possible shipmates <sup>12</sup>.

On voit à la dernière phrase combien Jim apprécie ce processus de transmission auquel il n'a jusqu'alors guère eu droit ; orphelin de père, fils unique, Jim semble très vite faire de Silver une figure de mentor et d'ami susceptible de lui apprendre les us et coutumes de la vie en mer, qu'il s'agisse de détails pratiques, comme dans le passage ci-dessus, ou de codes moraux. Le plus surprenant est que la découverte de la trahison de Silver, qui se fait grâce à Jim, ne change rien à cet état de fait. Bien que la relation entre les deux personnages soit distendue et complexifiée par leur appartenance à deux camps opposés, Stevenson fait en sorte que leurs dialogues, lorsqu'ils se recroisent, reposent sur une leçon donnée par le pirate. Or, et c'est là tout l'intérêt du dispositif, Silver adopte régulièrement une position morale, montrant à Jim ses contradictions, cherchant à « le faire passer de l'autre côté », comme il le dit fréquemment. Dans le passage ci-dessous, il reproche à Jim d'avoir quitté ses amis sans les prévenir <sup>13</sup> :

J'ai toujours voulu que tu sois des nôtres, pour que tu aies ta part du gâteau et que tu finisses tes jours en parfait gentleman. Mais maintenant, mon gaillard, t'as plus le choix. Le cap'taine Smollett est un bon marin, on ne me fera jamais dire le contraire, mais il badine pas sur la discipline. « Le devoir, y a que ça de vrai », qu'il a l'habitude de dire, et il a pas tort. Aussi garde-toi du cap'taine à l'avenir. Même le docteur, il est fâché à mort contre toi – « un ingrat et un garnement », voilà comment il t'appelle. Le fin mot de l'histoire, c'est que tu peux pas te permettre de retourner chez les tiens, car ils ne veulent plus de toi <sup>14</sup>.

I always wanted you to jine and take your share, and die a gentleman, and now, my cock, you've got to. Cap'n Smollett's a fine seaman, as I'll own up to any day, but stiff on discipline. 'Dooty is dooty,' says he, and right he is. Just you keep clear of the cap'n. The doctor himself is gone dead again you—'ungrateful scamp' was what he said; and the short and the long of the whole story is about here: you can't go back to your own lot, for they won't have you <sup>15</sup>.

La discipline, le devoir : on retrouve là les termes prononcés par Chien Noir au début du roman. Ces mots sont le cœur de la leçon, comme on pourrait l'attendre venant d'un adulte s'adressant à un enfant, mais ces mots sont déformés, prennent un autre sens : le nom *gentleman* fait ainsi référence à la périphrase par laquelle les pirates se nomment eux-mêmes, gentilhommes de fortune, et non au sens urbain du terme ; le mot « devoir » lui-même est

---

<sup>12</sup> *The Complete Works of Robert Louis Stevenson*, volume 2, *op. cit.*, p. 41.

<sup>13</sup> Lors de l'abordage de l'île, Jim, pris d'une inspiration subite, a faussé compagnie à Livesey et Smollett pour espionner les pirates.

<sup>14</sup> R. L. Stevenson, *L'Île au trésor. Dr Jekyll et M. Hyde*, *op. cit.*, p. 637.

<sup>15</sup> *The Complete Works of Robert Louis Stevenson*, volume 2, *op. cit.*, p. 126.

prononcé par Silver de manière déformée, puisqu'il dit *dooty* plutôt que *duty*. Dans le vocabulaire même, donc, la leçon prend une apparence inusitée. L'ambiguïté, bien sûr, vient du fait que ce soit Silver, un traître notoire, qui défende cette position. Pour autant, sa leçon à Jim ne repose pas sur rien : Silver a de vraies valeurs, mais celles-ci reposent sur une conception du monde différente de celle que l'on présente habituellement à un héros, *a fortiori* dans un roman d'aventures dont le protagoniste principal est un enfant.

Au lieu de réserver au capitaine Smollett ou au docteur Livesey, qui sont des personnages positifs, le rôle de faire la leçon à Jim, c'est donc à Silver que Stevenson transfère cette responsabilité. Ce code d'honneur qu'il ne cesse de transgresser, Silver semble vouloir néanmoins l'apprendre à Jim, accentuant ainsi la perte de repères du lecteur face à un personnage dont l'autorité morale subsiste dans le récit, alors même que ses actions ne cessent de la démentir. Le capitaine Smollett, qui est l'opposé de Silver par sa droiture et son intransigeance, est bien détenteur de cette autorité, mais celle-ci ne s'exprime jamais dans un face-à-face direct avec Jim. Lorsque le capitaine retrouve Jim, une fois l'aventure finie, ses seuls mots sont les suivants :

Tu es plutôt un bon garçon, Jim, dans ton genre, mais je ne crois pas que nous reprendrons la mer ensemble, toi et moi. Tu me fais trop l'effet d'un enfant gâté <sup>16</sup>.

You're a good boy in your line, Jim; but I don't think you and me'll go to sea again. You're too much of the born favourite for me <sup>17</sup>.

La leçon de morale est bien là, mais elle tient en deux lignes, alors que les événements ont déjà eu lieu : la remarque de Smollett ne fait que confirmer que la formation de Jim a été faite par Silver. Il y a, au centre de *L'Île au trésor*, une étrange déformation de la position d'autorité, l'enfant étant laissé à la merci des leçons d'un homme dont tout le récit ne fait que construire en permanence un portait diabolique.

Comment expliquer que Stevenson ait, d'une manière à l'évidence tout à fait volontaire, cherché à transformer le roman d'initiation en un récit aussi ambivalent moralement ? La première hypothèse consiste à penser que les leçons de Long John Silver ne sont là que pour servir de contre-exemples : la narration étant assurée par Jim, le lecteur aurait la charge de comprendre les erreurs du jeune garçon, en se méfiant davantage de Silver que lui. Le roman, en somme, nous montrerait une initiation réelle, mais se fondant sur une sorte de psychologie inversée : libre à Jim de suivre les mauvais conseils, de ne garder que les leçons de Silver, à

---

<sup>16</sup> R. L. Stevenson, *L'Île au trésor. Dr Jekyll et M. Hyde*, op. cit., p. 672.

<sup>17</sup> *The Complete Works of Robert Louis Stevenson*, volume 2, op. cit., p. 154.

condition que le récit, en définitive, trouve dans sa conclusion une résolution morale où le jeune narrateur, conscient de ses erreurs, s'aperçoit de son aveuglement. *L'Île au trésor* serait alors l'apprentissage de l'autonomie et de la capacité à reconnaître la valeur d'une leçon. Cela étant, une telle conclusion n'est jamais assumée par l'auteur : Long John Silver n'est pas puni à la fin du roman, et Jim n'est guère enclin à terminer son récit sur une note morale. Lorsqu'on compare le dénouement de *L'Île au trésor* à la production du roman d'aventures britannique de l'époque, qui tend à idéaliser la violence coloniale et le darwinisme social, il est tout aussi frappant de considérer que rien, dans la narration de Jim, ne s'approche ne serait-ce que légèrement de ces questions : face à une île aussi vide que celle où se déroule l'action, le sous-texte colonial propre au roman d'aventures s'évapore, et avec lui la possibilité de faire des personnages des modèles historiques<sup>18</sup>.

Si l'on abandonne cette hypothèse morale, *L'Île au trésor* devient un roman au potentiel clairement subversif, ce qui fait dire à Allan Sandison qu'il y a, dans la manière dont Stevenson se refuse à donner aux codes génériques leur signification attendue, quelque chose d'une « masquerade carnavalesque où l'autorité traditionnelle, dans toutes ses incarnations, est l'objet d'une joyeuse subversion<sup>19</sup> ». Dans une petite fable écrite à une date inconnue, Stevenson met en scène Long John Silver et le capitaine Smollett, discutant de leur rôle dans *L'Île au trésor* comme s'ils étaient en coulisses, attendant de rentrer en scène. Tous deux débattent de ce que l'auteur veut dire dans le roman : Smollett soutient qu'il est de son côté, Silver affirme le contraire. Le pirate s'élève contre la fausse évidence qui ferait de lui le méchant de l'histoire :

Sondons le fond pour une fois : quel est ce bien dont vous parlez ? J'ai organisé une mutinerie et je suis un gentilhomme de fortune, soit, mais à ce qu'on dit, vous n'êtes pas un saint non plus. Je suis un homme de bonne compagnie ; vous, vous ne l'êtes guère, selon votre propre dire ; et chacun sait que vous aimez faire pleuvoir les corvées. Alors, dites-le moi un peu : où est le bien ? Où est le mal ?

And to get into soundings for once. What is this good? I made a mutiny, and I been a gentleman o' fortune; well, but by all stories, you ain't no such saint. I'm a man that keeps company very easy; even by

---

<sup>18</sup> Le roman d'aventures britannique, au moment de la rédaction de *L'Île au trésor*, est dominé par un discours colonial, mené notamment par la revue religieuse *The Boy's Own Paper* ; cette dernière, destinée à un jeune public, publiait des récits idéalisant la guerre coloniale et présentant la violence comme une nécessité morale pour le développement de l'Empire britannique.

<sup>19</sup> Allan Sandison, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism*, Londres, Macmillan, 1996, p. 48. Nous traduisons.

your own account, you ain't, and to my certain knowledge, you're a devil to haze. Which is which? Which is good, and which bad? Ah, you tell me that <sup>20</sup>!

Se dissimulant derrière le personnage de Silver, Stevenson propose ici un commentaire de sa propre fiction, où le manichéisme classique du roman d'aventures est mis en doute. On peut voir dans cette fable un simple jeu de l'auteur sur la figure de séducteur de Silver, capable de retourner un auditoire par la force de sa parole (notons à nouveau le jeu sur les mots : un des arguments le classant dans le camp du bien est le fait qu'il soit « de bonne compagnie », ce qui semble s'adresser autant aux autres personnages qu'au lecteur lui-même). Il ne paraît cependant pas anodin que Stevenson ait senti le besoin d'écrire un tel texte, qui ne fait qu'insister sur la profonde ambiguïté morale du roman : n'est-ce pas une facilité que de voir en Silver le menteur diabolique, sans s'interroger sur ce que ses leçons contiennent de vérité ? Que signifient vraiment ces dernières ? Pour répondre au moins partiellement à cette question, penchons-nous désormais sur un deuxième roman, *Le Maître de Ballantrae*.

## **2. *Le Maître de Ballantrae* : l'étrange leçon de James Durie**

*Le Maître de Ballantrae*, publié en 1889, complexifie les enjeux au centre de *L'Île au trésor*, en même temps qu'il intègre la forme du roman d'aventures à une structure générique plus diverse. Alors que *L'Île au trésor* était, par bien des aspects, un roman sans aucun ancrage historique particulier, *Le Maître de Ballantrae* introduit une dose de roman historique à l'intérieur du structure du roman d'aventures. Par ailleurs, Stevenson y a recours à une narration polyphonique qui, en plus de rendre la signification du roman bien plus ambiguë, fonctionne comme un commentaire de ses romans précédents : les personnages du chevalier Burke, un aventurier peu brillant, et du pirate fou Teach sont une manière pour l'auteur de « revisiter ironiquement son propre passé d'écrivain de l'aventure, en introduisant des personnages et des figures de papier mâché, tirés d'*Enlevé* ou de *L'Île au trésor* <sup>21</sup> ». Le roman raconte la rivalité entre les frères Durie dans l'Écosse du XVIII<sup>e</sup> siècle : l'aîné, James, dit le Maître, est un aventurier manipulateur, jouant sur l'amour que lui porte son vieux père pour utiliser l'argent de sa famille pour son propre compte ; le cadet, Henry, est son opposé, un homme honnête et plutôt discret, très attaché à l'honneur de sa famille. Le récit, essentiellement mené par l'intendant Mackellar, fidèle soutien de Henry, navigue au rythme

---

20. Robert Louis Stevenson, *Intégrale des nouvelles II*, édition par Michel Le Bris, Paris, Phébus, « Libretto », 2001, p. 711 ; *The Complete Works of Robert Louis Stevenson*, volume 2, édition par Barry Menikoff, Newcastle, Cambridge Scholars Publications, 2009, p. 161.

<sup>21</sup> Richard Ambrosini, *R. L. Stevenson : la poetica del romanzo*, Rome, Bulzoni Editore, 2001, p. 308. Nous traduisons.



des apparitions du Maître, dont les aventures sont entourées de rumeurs qui font de lui un être quasi surnaturel.

Contrairement à *L'Île au trésor*, *Le Maître de Ballantrae* n'est pas directement lié à l'univers de l'enfance, ce qui atténue la dimension pédagogique du récit. On y retrouve néanmoins une relation semblable entre le narrateur et une figure d'autorité ambiguë. Dans *Le Maître de Ballantrae*, Mackellar, célibataire endurci, entièrement dévoué à la cause de Henry, se retrouve à la merci des leçons données par le Maître, dont les capacités de séduction rappellent celles de Long John Silver. Cette relation apparaît particulièrement évidente dans un passage clé du roman, où Stevenson, comme dans son roman précédent, installe une scène de leçon paradoxale. Henry, sa femme et leur fils se sont enfuis aux États-Unis pour échapper au Maître ; ce dernier décide de les suivre, mais Mackellar, chargé de sa surveillance, parvient à l'accompagner. Lors du voyage en bateau, Mackellar, exaspéré par les manipulations diaboliques du Maître, est pris d'un coup de folie et cherche à le faire passer par-dessus bord. Il échoue, ce qui permet au Maître, ravi de l'occasion, de se lancer dans un long sermon. Alors que Mackellar lui reproche de mener une guerre fratricide par pur intérêt financier, le Maître lui répond en portant le débat sur le plan philosophique :

« Vous êtes bien un civil pour penser que la guerre, ce sont des fanfares et des drapeaux, dit-il. La guerre (comme disait les Anciens avec beaucoup de sagesse), c'est l'*ultima ratio*. Quand nous profitons de notre avantage implacablement, voilà quand nous faisons la guerre <sup>22</sup>. »

"You are very like a civilian to think war consists in drums and banners," said he. "War (as the ancients said very wisely) is ULTIMA RATIO. When we take our advantage unrelentingly, then we make war <sup>23</sup>."

Le passage à la leçon se fait sentir ici par la dimension rhétorique que prend le discours de James. L'allusion à la devise de Louis XIV *Ultima ratio regum* (la guerre est le dernier argument du roi) est une manière pour James Durie de présenter ce qu'on peut appeler une sorte d'éthique de la guerre, vue comme l'activité la plus noble qui soit lorsque l'on est, comme lui, un homme exceptionnel :

« Je vous le dis, si j'avais été le moindre chef de clan dans les Highlands, si j'avais été le plus petit roi des nègres qui vivent nus dans le désert d'Afrique, mon peuple m'aurait adoré. Mauvais, moi ? Ah ! mais j'étais né pour faire un bon tyran ! Unissez votre sort au mien demain, devenez mon esclave, mon bien, une chose que je puisse commander, comme je commande les forces de mes membres et de mon esprit..., vous

---

<sup>22</sup> Robert Louis Stevenson, *Le Maître de Ballantrae et autres romans. Œuvres, II*, édition par Charles Ballarin et Marc Porée, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 830.

<sup>23</sup> *The Complete Works of Robert Louis Stevenson*, volume 12, édition par Barry Menikoff, Newcastle, Cambridge Scholars Publications, 2009, p. 130.

ne verrez plus ce côté sombre que je tourne vers le monde, dans ma colère. Mais quand on me donne tout, je le rends avec usure. J'ai le caractère d'un roi : c'est ce qui fait ma perte <sup>24</sup> ! »

"I tell you, had I been the least petty chieftain in the Highlands, had I been the least king of naked negroes in the African desert, my people would have adored me. A bad man, am I? Ah! but I was born for a good tyrant! Cast in your lot with me tomorrow, become my slave, my chattel, a thing I can command as I command the powers of my own limbs and spirit - you will see no more that dark side that I turn upon the world in anger. I must have all or none. But where all is given, I give it back with usury. I have a kingly nature: there is my loss <sup>25</sup>!"

Pour la première fois, le Maître est en situation de reprendre la main sur le récit : c'est lui qui fait la leçon à Mackellar, en renversant les positions. Son but est de faire découvrir à l'intendant une autre vision du monde, où la valeur principale n'est pas la famille, l'argent ou la loyauté, mais la force et le respect de l'instinct naturel. On peut remarquer, dans le passage cité, les références à la « nature » du Maître (« I was born for », « I have a kingly nature »), nature brimée par un monde dont les valeurs ne seraient, selon lui, pas les bonnes. Que l'époque ne soit pas adaptée à ses qualités, affirme James Durie, n'est pas une raison valable pour faire de lui le méchant de l'histoire : lui estime appartenir au vieux monde épique, être un héros des Highlands se battant contre les injonctions de la modernité <sup>26</sup>. Mackellar tente bien de reprendre la main sur la conversation, en accusant le Maître de vanité. Voilà ce que ce dernier lui répond :

« Oh ! il y a des mots doubles pour tout : le mot qui enfle, le mot qui rapetisse ; vous ne pouvez me combattre avec un mot ! Vous avez dit l'autre jour que je me fiais à votre conscience : si j'étais comme vous d'humeur à dénigrer, je pourrais dire que je tire parti de votre vanité. Vous avez la prétention d'être un homme de parole, moi celle de ne pas accepter la défaite. Appelez ça vanité, appelez ça vertu, appelez ça grandeur d'âme..., qu'importe le mot ? Mais reconnaissez en chacun de nous une tendance commune : nous vivons tous deux pour une idée <sup>27</sup>. »

"Oh! there are double words for everything: the word that swells, the word that belittles; you cannot fight me with a word!" said he. "You said the other day that I relied on your conscience: were I in your humour of detraction, I might say I built upon your vanity. It is your pretension to be *un homme de parole*;

---

<sup>24</sup> R. L. Stevenson, *Le Maître de Ballantrae et autres romans*, op. cit., p. 830-831.

<sup>25</sup> *The Complete Works of Robert Louis Stevenson*, volume 12, op. cit., p. 130.

<sup>26</sup> La passion de Stevenson pour l'histoire de l'Écosse étant attestée depuis les remarquables travaux de Barry Menikoff (*Narrating Scotland: the Imagination of Robert Louis Stevenson*, Columbia, University of South Carolina Press, 2005), il est clair que le fait qu'il rattache le personnage de James Durie aux mythes des Highlands n'est pas sans signification ; la fascination que crée le Maître est aussi celle que l'auteur a pour le passé glorieux de son pays. Sur cette question, nous renvoyons à Joseph J. Egan, « From History to Myth : A Symbolic Reading of *The Master of Ballantrae* », *Studies in English Literature, 1500-1900*, automne 1968, vol. 8 / 4, pp. 699-710 et Douglas Gifford, « Stevenson and Scottish Fiction : The Importance of *The Master of Ballantrae* », in *Stevenson and Victorian Scotland*, sous la direction de Jenni Calder, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1981, p. 62-87.

<sup>27</sup> R. L. Stevenson, *Le Maître de Ballantrae et autres romans*, op. cit., p. 831.

'tis mine not to accept defeat. Call it vanity, call it virtue, call it greatness of soul - what signifies the expression? But recognise in each of us a common strain: that we both live for an idea <sup>28</sup>."

Du sermon quelque peu grandiloquent et vaniteux, on passe ici à une leçon bien plus fine, qui tend vers l'abstraction : le discours du Maître, notamment dans la première phrase, se fait plus théorique, comme un signe de la parfaite cohérence de sa vision du monde. Le but est que Mackellar perde confiance en ce qui fonde toute sa vie : les valeurs véhiculées par le langage. Ce que le Maître dénonce, ici, c'est l'arbitraire du langage, qui enferme le monde dans une répartition rigide entre le bien et le mal. Le fait que sa propre position soit assimilée à de la vanité, alors que les protestations de loyauté de Mackellar sont considérées comme de la vertu, lui en fournit un exemple : au nom de quelles valeurs ces mots sont-ils employés ? Pourquoi est-il, lui, toujours en position de victime du récit des autres ? La phrase finale, « nous vivons tous deux pour une idée », pourrait tout à fait avoir été employée par Long John Silver dans sa discussion avec Smollett : le pirate, comme James Durie, estime que le monde est trop complexe pour qu'il accepte d'être renvoyé sans discussion dans le camp du mal. Comme Jim Hawkins, les certitudes de Mackellar, face à un tel discours, vacillent. Au moment de se quitter, le Maître regrette la brièveté du trajet : « la traversée n'a pas duré assez longtemps, sinon, j'aurais laissé en vous une empreinte plus profonde », dit-il non sans raison (« the voyage has not lasted long enough, or I should have wrote the impression deeper <sup>29</sup> »). La formule anglaise est encore plus parlante que sa traduction : il s'agit bien de réécrire le code autour duquel s'organise le monde, d'effectuer une contre-offensive culturelle. Comme celles de Silver, la leçon est bien une profonde entreprise de conviction, dont l'objectif est de faire basculer l'autre dans son camp.

### 3. La leçon contre le didactisme

Que faire de ces leçons inversées ? Comment interpréter ce désir de Stevenson de laisser aux personnages les plus négatifs une chance de convaincre les autres qu'ils ont raison ? Il est clair qu'il y a là, pour commencer, un travail sur la figure du diable, à laquelle les différents narrateurs recourent souvent lorsqu'il s'agit de décrire Long John Silver ou James Durie : la capacité à séduire et tromper par l'art du langage fait partie des attributs de Satan et Stevenson, à la culture religieuse fort étendue, joue sans aucun doute de cette référence. Ces scènes semblent néanmoins aussi informer d'une pensée de la fiction extrêmement profonde,

---

<sup>28</sup> *The Complete Works of Robert Louis Stevenson*, volume 12, *op. cit.*, p. 130-131.

<sup>29</sup> R. L. Stevenson, *Le Maître de Ballantrae et autres romans*, *op. cit.*, p. 832 ; *The Complete Works of Robert Louis Stevenson*, volume 12, *op. cit.*, p. 131.

qui ne se contente pas de jouer avec les ambiguïtés du récit pour perdre le lecteur. Le fait que les destinataires de la leçon soient systématiquement le narrateur du récit – qu’il s’agisse de Jim ou de Mackellar – paraît particulièrement significatif. Le danger des leçons de Silver et du Maître s’exprime en effet à deux niveaux :

D’un point de vue narratif, d’une part, il s’agit de faire changer d’avis le narrateur, de le persuader que la répartition entre les « bons » et les « gentils » est loin d’être aussi simple qu’on le croit. Comme le dit le Maître à Mackellar, ou Silver à Smollett, cette répartition ne tient que si l’on accepte sans sourciller les valeurs qui la sous-tendent. Il y a donc là un vraie remise en question de l’axiologie classique du roman d’aventures, qui est censée amener au triomphe des valeurs défendues par le texte.

D’autre part, en donnant la parole à Silver et au Maître, Stevenson opère également un renversement dans le pacte de lecture : il laisse la parole à la défense, si l’on peut dire, à ceux qui, d’habitude, n’ont pas la possibilité de justifier leur attitude dans ce genre de romans. Par conséquent, l’auteur fragilise aussi la position de ses narrateurs, en interrogeant l’arbitraire qui consiste à raconter l’histoire d’un seul point de vue. Les exemples pullulent, dans la fiction stevensonienne, de cette méfiance envers le récit unitaire. Le recours à une narration multiple en est une expression ; la place accordée aux leçons des personnages négatifs en est une autre<sup>30</sup>. Stevenson n’est pas le premier à accorder une telle importance à des personnages ambigus dans un roman d’aventures – qu’on pense au capitaine Nemo ou à Robur chez Jules Verne, pour ne prendre qu’un exemple – mais ses romans représentent sans aucun doute une rupture dans l’écriture du genre par la manière dont le dispositif narratif lui-même met en doute les certitudes du lecteur. Joseph Conrad, dans les années suivantes, saura s’en souvenir.

Stevenson utilise donc la leçon non pour confirmer une tendance didactique de la fiction mais pour, au contraire, s’assurer de l’absence de didactisme. Que Stevenson ait adopté, pendant une grande partie de sa vie, une attitude de rupture vis-à-vis de la tradition protestante de sa famille peut expliquer ce refus d’une autorité morale incontestable, que l’on peut également rattacher à la crise émergente des valeurs victoriennes<sup>31</sup>. Au-delà de ces considérations biographiques ou historiques, ce phénomène est aussi symptomatique de la portée morale que Stevenson accorde à la fiction. Dans un essai rédigé durant l’hiver 1880, « La moralité de la profession d’écrivain » (« The Morality of the Profession of Letters »), il

---

30. On pourra se référer sur ces questions à Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson : l’aventure et son double*, Paris, Presses de l’École Normale Supérieure, 1987.

31. Sur l’attitude de Stevenson par rapport aux valeurs de sa famille, nous renvoyons à l’excellente biographie de Michel Le Bris, *Robert Louis Stevenson : Les années bohémiennes [1850-1880]*, Paris, NiL Editions, 1994.

explique que la morale, à ses yeux, n'est pas tant une question de séparation entre le bien et le mal qu'une attitude par rapport à la vérité. Fidèle en cela à l'une de ses grandes influences, Montaigne, Stevenson considère en effet qu'un écrivain a le devoir de présenter au monde l'expérience humaine la plus large possible, sans enfermer à l'avance l'un ou l'autre de ses personnages dans un jugement moral définitif. « Tout, sauf les préjugés, doit pouvoir faire entendre sa voix à travers lui », écrit-il, « en toutes choses il doit apprendre à voir le bon » (« Everything but prejudice should find a voice through him ; he should see the goods in all thing »). « La partialité est l'immoralité même », (« Partiality is immorality <sup>32</sup> ») ajoute-t-il quelques lignes plus loin. Se servir de la littérature pour faire une leçon, en somme, relève d'une attitude immorale. La moralité de la profession d'écrivain consiste, à ses yeux, à présenter la médaille et son revers, Jim et Silver, Mackellar et le Maître, Jekyll et Hyde, puisqu'on en revient toujours, chez Stevenson, à ce couple antinomique. La structure didactique du roman d'aventures n'a une portée morale que si on y insère une leçon inversée qui la conteste : Long John Silver et James Durie, en ce sens, ne sont pas les paradoxes des romans stevensoniens, ils en sont la raison d'être.

---

32. Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, traduction par France-Marie Watkins, édition par Michel Le Bris, Paris, Éditions Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2007, p. 137 et 138 ; *The Complete Works of Robert Louis Stevenson*, volume 28, édition par Barry Menikoff, Newcastle, Cambridge Scholars Publications, 2009, p. 37 et 38.