



HAL
open science

Stevenson face à la tragédie de 1745. Conflit historique et surnaturel dans *Le Maître de Ballantrae*.

Raphaël Luis

► **To cite this version:**

Raphaël Luis. Stevenson face à la tragédie de 1745. Conflit historique et surnaturel dans *Le Maître de Ballantrae*. Interférences Littéraires / Littéraire interferences, 2014, Le réalisme magique comme stratégie narrative dans la réappropriation des traumatismes historiques, 14. hal-03539161

HAL Id: hal-03539161

<https://hal.science/hal-03539161>

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.

STEVENSON FACE A LA TRAGÉDIE DE 1745

Conflit historique et surnaturel dans *Le Maître de Ballantrae*

Raphaël Luis (CERCC – ENS de Lyon)

Résumé

L'objectif de cet article est de mettre en relation deux dimensions du roman de Robert Louis Stevenson *Le Maître de Ballantrae* (1889) : la présence du surnaturel, et la mise en scène de ce qui semble représenter, pour Stevenson, un traumatisme historique majeur, les soulèvements jacobites de 1745-1746 en Écosse. On s'interrogera sur la manière dont l'affrontement entre les frères James et Henry Durie, construit par une poésie qui transgresse constamment la représentation mimétique du réel, crée des effets de réalisme magique, que l'on doit lire à l'aune d'une narration problématique. Le roman, en effet, oscille entre plusieurs possibilités de lecture. Cette difficulté reflète l'un des soucis principaux de Stevenson, qui a trait à la dimension mémorielle de la littérature : comment parler d'un traumatisme collectif que l'on n'a pas vécu, si ce n'est en le stylisant, en l'incarnant dans un autre type de représentation ?

Abstract

The purpose of this essay is to link two dimensions of Robert Louis Stevenson's novel, *The Master Of Ballantrae* (1889) : the presence of the supernatural, and the presentation of what seems to be, for Stevenson, a major historical trauma, the 1745- 46 Jacobite risings in Scotland. We will focus on the way the confrontation between the brothers James and Henry Durie, built on a constant transgression of mimetic representation of real, creates magical realist effects. This can be linked to the novel's problematic narration, causing it to oscillate between different readings. This difficulty reflects one of Stevenson's main preoccupations, which has to do with the relation between memory and literature : the ability to talk about a long past national trauma, by rendering it in a highly stylized manner and incarnating it in another type of representation.

Claire Andrieu, dans un article de 2005, définissait le traumatisme historique comme « un ensemble de blessures graves, physiques et morales, subies par une population, et provoquées non par une catastrophe naturelle ou accidentelle, mais par une politique publique »¹. Elle ajoutait que ce phénomène doit se comprendre comme une « fusée à plusieurs étages », accédant à la sphère publique par un processus de longue durée :

La victimisation et la socialisation fondent la construction du traumatisme historique en un fait politique. Ce processus peut même se développer sans que l'événement originel ait été vécu, car des phénomènes d'appropriation de mémoire peuvent étendre le traumatisme historique à des victimes autoproclamées qui, pour en être imaginaires, n'en sont pas moins porteuses, à leur façon, de la mémoire traumatique².

Cet enchâssement des dimensions factuelles et mémorielles, à l'origine de l'existence même du traumatisme, rend particulièrement difficile l'écriture de l'événement concerné. Parce qu'il relève à la fois du réel et du ressenti, ce dernier ne peut porter la violence traumatique sans être fondamentalement perçu sous un mode d'appréhension subjectif, ce qui limite d'autant l'approche factuelle pure, et encourage les relectures et les interprétations idéologiques du traumatisme.

Robert Louis Stevenson a eu l'occasion de faire l'expérience de cette difficulté fondamentale en menant un projet qui était, à ses yeux, l'un des plus essentiels de sa carrière d'écrivain : écrire sur le traumatisme historique majeur de l'histoire de l'Écosse, les soulèvements jacobites de 1745-1746. Contrairement à ce que l'on pourrait croire de la part d'un auteur avant tout connu pour ses fictions d'aventure, cette ambition ne repose pas seulement sur le caractère foncièrement romanesque de l'événement historique. Elle est, au contraire, l'expression d'un intérêt presque scientifique pour l'histoire de son pays, sur laquelle Stevenson ne cesse de travailler tout au long de sa vie, au point d'avoir vu son nom proposé pour prendre en charge la chaire de loi constitutionnelle et d'histoire à l'Université d'Édimbourg. Malgré l'échec final de sa candidature, il est clair que les méthodes de l'auteur de *L'Île au trésor* le rapprochaient des vrais historiens. Selon Barry Menikoff, il avait « une attitude érudite au sujet de l'histoire » (« a scholar's attitude toward history »³), qui se

1. Claire ANDRIEU, « Le traitement des traumatismes historiques dans la France d'après 1945 », dans *L'Esclavage, la colonisation, et après*, s. dir. Patrick WEIL & Stéphane DUFOIX, Paris, P.U.F., 2005, p. 599.

2. *Ibidem*.

3. Barry MENIKOFF, *Narrating Scotland. The Imagination of Robert Louis Stevenson*, Columbia, University of South Carolina Press, 2005, p. 10. L'auteur donne comme exemple des lettres de Stevenson où l'écrivain réclame à ses correspondants des sources originales pour se documenter. B. Menikoff estime au demeurant, sur la base de témoignages extérieurs, que la candidature de Stevenson était « non seulement concevable mais plausible » (« not only conceivable but plausible », p. 26).

traduisait par un souci de documentation extrêmement précise et une volonté de maîtriser complètement son sujet.

Cette passion de Stevenson, souvent sous-estimée⁴ alors qu'elle a pu aller jusqu'à la « monomanie »⁵, se concentre donc avant tout sur une période charnière de l'histoire écossaise qui mène au traumatisme de 1745. Ce dernier est en effet la dernière résurgence d'une lutte débutée plusieurs décennies auparavant, où se joue l'indépendance politique et religieuse de l'Écosse. Depuis la Glorieuse Révolution de 1688-1689, qui vit le roi catholique Jacques II d'Angleterre (et Jacques VII d'Écosse) chassé du pouvoir par son gendre, le protestant Guillaume III d'Orange, l'Écosse était en effet politiquement séparée en deux : d'un côté les *whigs*, partisans du nouveau roi et du pouvoir anglais ; de l'autre les jacobites, appelés ainsi en raison de leur fidélité au roi déchu et à la dynastie des Stuarts. En 1707, l'Acte d'Union entre le Royaume d'Angleterre et le Royaume d'Écosse exacerba ces tensions. Autour du fils de Jacques II, les jacobites, réfugiés à la cour de Louis XIV, essayèrent à plusieurs reprises de reprendre le pouvoir, en tentant des débarquements en 1708, 1715 et 1719, sans succès. 1745 fut le point culminant de cette opposition : le petit-fils de Jacques II, Charles Edouard Stuart, surnommé Bonnie Prince Charlie, débarqua en Écosse, reprit Edimbourg et marcha sur Londres. Mais, en infériorité numérique, les jacobites furent écrasés par l'armée anglaise lors de la bataille de Culloden, le 16 avril 1746.

Comme tout Écossais, Stevenson est conscient de la portée considérable de ces événements dans la construction de son identité. Qu'on le voie comme un « désastre absolu » marquant « la fin du rêve de l'indépendance écossaise »⁶, ou qu'on le compare à « l'affaire Dreyfus de l'histoire écossaise »⁷, « the Forty-Five », comme on l'appelle encore aujourd'hui, reste ancré dans la mémoire collective du pays comme un événement tragique, symbole d'une Écosse victime de la violence anglaise⁸. Le traumatisme subi par l'Écosse ne se limita pas, au demeurant, à une défaite militaire. Les historiens, qu'ils soient anglais ou écossais, s'accordent à dire que la répression qui suivit Culloden fut particulièrement brutale et disproportionnée : pendant plusieurs semaines, les survivants jacobites furent pourchassés et massacrés, tant-dis qu'une grande partie des prisonniers fut déportée aux Antilles⁹. Par ailleurs, la couronne anglaise se lança dans une vaste opération de mise au pas des Highlands, foyer de la rébellion jacobite. En plus des nombreuses confiscations de terres et de

4. Jean-Yves Tadié affirme ainsi que Stevenson « sacrifie le contenu historique et philosophique à la conduite du drame » (*Le Roman d'aventures*, Paris, P.U.F., « Écriture », 1982, p. 131). Alain Jumeau, lui, estime que « Stevenson n'a pas, en fait, le même intérêt, la même passion que Scott pour l'histoire » (« Notice au *Maître de Ballantrae* », dans Robert Louis STEVENSON, *Le Maître de Ballantrae et autres romans*, eds. Charles BALLARIN & Marc PORÉE, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 1347), arguant du fait qu'il n'y a pas chez lui de reconstruction historique précise, comme chez l'auteur de *Waverley*.

5. Michel Le BRIS, R. L. *Stevenson. Les années bohémiennes*, Paris, Nil éditions, 1994, p. 26.

6. Michel DUCHEIN, *Histoire de l'Écosse*, Paris, Fayard, 1998, p. 355.

7. James MCCEARNEY, *Le Pays Stevenson*, Paris, Christian de Bartillat, 1995, p. 160.

8. Ce souvenir a d'ailleurs resurgi dans l'actualité, lors du référendum sur l'indépendance de l'Écosse de septembre 2014 : après la défaite du « oui », est apparue sur les réseaux sociaux une campagne visant à garder la cause indépendantiste vivace, sous le hashtag #the45, référence à la fois au résultat de la consultation (45 % de « oui ») et à l'événement historique.

9. Bien qu'il soit très difficile d'estimer précisément les pertes écossaises, Christopher Harvie évalue leur nombre à 8000 (*Scotland. A Short History*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 119). La violence de la répression valut en tout cas au général des armées anglaises, le duc de Cumberland (fils du roi Georges II), le surnom de « Butcher Cumberland ».

la construction, à partir de 1748, d'un gigantesque fort militaire près d'Inverness, des lois interdisant, en 1746 et 1747, le port d'armes, l'utilisation de la cornemuse et du tartan, et abolirent les juridictions héréditaires d'Écosse, fondement du pouvoir judiciaire détenu par les clans des Highlands.

Lorsque Stevenson s'attaque au sujet, dans le dernier quart du XIX^e siècle, le processus de politisation du traumatisme historique, défini par Claire Andrieu, est donc nécessairement bien engagé. Plus d'un siècle a passé, laissant le temps à la mémoire collective écossaise de faire des humiliations anglaises un récit collectif « assombri par le mythe et la romanticisation » (« clouded by myth and romanticisation »¹⁰). Comme l'a montré Murray G. H. Pittock, la représentation historique de la question jacobite s'est construite, depuis 1745, autour de deux discours concurrents, tous deux marqués par une évidente simplification idéologique. Dans le premier cas, les soulèvements jacobites sont vus, dans une perspective romantique, comme le sursaut épique d'un peuple voué à disparaître, et qui s'éteint dans un ultime combat héroïque. Dans le second cas, qui épouse généralement le point de vue anglais, les jacobites sont l'expression d'une organisation sociale attardée et périphérique, que l'avancée du progrès historique conduira inévitablement à la mort – un discours notamment tenu et développé par Walter Scott dans *Waverley*. Le point commun des deux discours est de faire de « the Forty-Five » l'aboutissement de cette lutte, accordant ainsi à l'événement une dimension charnière. Des recherches récentes ont remis en question cette vision, en prouvant que les conséquences réelles de la répression anglaise ont été largement exagérées, aussi bien en ce qui concerne l'élimination de la cause jacobite, déjà très affaiblie avant Culloden, que la destruction des structures claniques, dont le déclin était également bien engagé¹¹.

Le champ d'investigation de Stevenson est donc loin d'être celui d'une histoire apaisée : il s'engage, au contraire, dans un territoire mouvant, miné par des combats rhétoriques pour s'approprier la mémoire de l'événement traumatique. Cela permet peut-être d'expliquer pourquoi l'écrivain a mis du temps à définir la forme que devait prendre son projet. À son retour de Californie, en 1880, deux séjours dans les Highlands l'ont ainsi poussé à des recherches passionnées sur l'histoire des clans, dans le but d'écrire une histoire de la région depuis la révolte jacobite de 1715. Dans une lettre à son père du 12 décembre 1880, il donne même le plan détaillé de l'essai, en cinq parties, la deuxième étant consacrée à « l'époque héroïque » (« the heroic age »¹²), à savoir le soulèvement de 1745¹³. Ce projet n'aboutira jamais, mais les recherches historiques de Stevenson l'inspirent pour plusieurs romans et nouvelles, dont *Enlevé*, écrit en 1886, qui prend pour sujet ce qui reste de la cause jacobite après Culloden. Comme l'a montré Barry Menikoff, *Enlevé* est un roman d'une grande précision historique et géographique, où chaque élément est vérifié à partir de sources d'époque. C'est aussi, par conséquent, un tableau des séquelles de 1745 se voulant le plus fidèle possible à la réalité, tout en adoptant clairement un

10. Murray G. H. PITTOCK, *The Myth of the Jacobite Clans*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 1995, p. 2.

11. Sur la question, nous renvoyons notamment à Thomas Martin DEVINE, *The Scottish Nation. 1700-2007*, Londres, Penguin Book, 2006, pp. 46-48 et 172 et suivantes, et à Hugh TREVOR-ROPER, « The Invention of Tradition : the Highland Tradition of Scotland », dans *The Invention of Tradition*, s. dir. Eric HOBBSBAWM & Terence RANGER, Cambridge University Press, 1983, pp. 15-41.

12. Robert Louis STEVENSON, *Letters*, vol. 1, ed. Sidney COLVIN, Londres, Scribner, 1899, p. 218.

13. Id., *Lettres du vagabond*, trad. Robert LOUIT, Paris, Nil Editions, 1994, pp. 459-461.

point de vue politique. Stevenson, en effet, n'a jamais partagé le soutien de Scott au point de vue « anglais » sur la question, et inscrit ce désaccord dans son roman :

He offered a narrative that appeared to reinforce the conventional English wisdom that the defeat of the Highland clans prepared the way for the development of modern Scotland [...]. But he concentrated, instead, on the loss suffered by the indigenous culture, focusing on how the law of the state was utilized for ends that had nothing to do with justice and everything to do with the preservation of power.¹⁴

Avec cette critique, dissimulée mais réelle, Stevenson semble avoir écrit son œuvre jacobite, où sa vision de 1745 peut s'exprimer. Pourtant, dès l'année suivante, il reprend le sujet pour un autre roman, lorsqu'il entame la rédaction du *Maître de Ballantrae*, écrit entre 1887 et 1889. L'optique, cette fois, est très différente, bien plus détachée de la reconstitution historique que ne l'est *Enlevé*, puisque l'auteur décide d'y intégrer une forte dimension surnaturelle. Un tel changement de méthode, qui ne saurait être anodin, interroge quant à ce que Stevenson cherchait à ajouter à son récit sur « the Forty-Five », qui n'ait pas déjà été présent dans *Enlevé* ?

1. La construction d'effets de réalisme magique

Le Maître de Ballantrae est bien un roman sur 1745, ancré dans l'histoire écossaise. Il consiste en un récit par le narrateur Mackellar, intendant des Durie de Durrissdeer, de l'impact sur cette famille de nobles écossais de « cette mémorable année de 1745, où furent jetées les bases de cette tragédie » (p. 664)¹⁵. La tragédie en question est avant tout familiale, mais est causée par le contexte historique : c'est en effet « la nouvelle du débarquement du prince Charles » (p. 665)¹⁶ qui sème la discorde au sein de la famille des Durie. Soucieux de ne pas hypothéquer l'avenir, le vieux lord Durrissdeer décide qu'un de ses deux fils ira combattre auprès du prétendant au trône, tandis que l'autre restera fidèle à la couronne d'Angleterre. James, l'aîné, refuse la convention qui veut que son cadet, Henry, parte à la guerre, et propose de jouer la décision à pile ou face, jeu de hasard qui lui sera favorable. James, le Maître de Ballantrae, part donc rejoindre le prince Charles Stuart, dont il obtient les faveurs par ses intrigues et sa bravoure au combat. Les événements de la guerre sont racontés à distance, par l'effet de la rumeur populaire, jusqu'à la nouvelle de la défaite de Culloden, annoncée par un serviteur :

Ensuite parvint la nouvelle de Culloden, apportée à Durrissdeer par un des fils de métayers – l'unique survivant, selon ses dires, de tous ceux qui avaient monté la côte en chantant [...]. John Paul ne trouva rien de mieux à faire que d'entrer bruyamment dans la grand-salle où la famille était en train de dîner, pour hurler la nouvelle : « Tam Macmorland v'nait juste d'arriver et... oh ! quel malheur ! quel malheur ! Y en avait plus d'aut' à rev'nir après lui ! » (p. 669)¹⁷

14. Barry MENIKOFF, *op. cit.*, p. 3.

15. Les citations du roman sont extraites de Robert Louis STEVENSON, *Le Maître de Ballantrae et autres romans*, *op. cit.*. (« [T]hat memorable year 1745, when the foundations of this tragedy were laid », Robert Louis STEVENSON, *The Master of Ballantrae*, Tusitala Édition, vol. X, London, Heinemann, 1927, p. 2).

16. « [T]he news of Prince Charlie's landing » (p. 3).

17. « The next was the news of Culloden, which was brought to Durrissdeer by one of the tenants' sons – the only survivor, he declared, of all those that had gone singing up the hill [...]. What must John Paul do but burst into the hall where the family sat at dinner, and cry the news to them that "Tam Macmorland was but new lichtit at the door, and – wirra, wirra – there were nane to come behind him" ? ».

La mort annoncée de James Durie en fait un héros, tandis que son frère est, lui, considéré comme un traître à la solde des Anglais. C'est à partir de ce moment que Mackellar, arrivé en 1748 au château, rapporte des événements auxquels il a assisté en personne et se fait le conteur de la lutte entre les deux frères.

L'un des intérêts de ce schéma symbolique, qui inscrit le récit dans la structure archétypale de la lutte fratricide, est de permettre à Stevenson d'enrichir son discours sur l'histoire. Contrairement à *Enlevé*, *Le Maître de Ballantrae* se détache du simple espace historique de l'Écosse, ajoutant à ce dernier, à travers les pérégrinations de James Durie, un aperçu du monde colonial – l'Inde, principalement. Il s'agit là d'une stratégie consciente de la part de Stevenson, qui n'est pas seulement de l'ordre du ressort scénaristique. Elle lui offre en effet la possibilité d'intégrer à son récit le discours fantasmé porté sur l'Écosse battue à Culloden, qui faisait des Highlanders l'équivalent, en termes de sous-développement, des Sioux ou des Afghans, entre autres¹⁸. Ces images, en grande partie véhiculées par les Anglais, sont bel et bien présentes dans l'esprit de Stevenson qui, dès son séjour en Californie, en 1880, avait ressenti une grande sympathie pour le destin des Amérindiens chassés de leurs terres, dont l'histoire lui rappelait celle des Highlands post-1745. Le fait que Stevenson ait fini la rédaction du *Maître de Ballantrae* au milieu du Pacifique, près d'Honolulu, a pu raviver cette impression de familiarité entre le destin de l'Écosse et celui des mondes colonisés, d'autant que cette impression était largement partagée dans son pays d'origine. Comme le rappelle Murray G. H. Pittock, une des conséquences de 1745 fut de développer le phénomène de « fratricotisme » (« fratricotism »), « l'affirmation du droit à exister de celui qui est autre que soi » (« the performance in or for the other of the self 's right to exist »¹⁹) : par solidarité, une partie des Écossais se reconnurent dans les causes des pays colonisés, ce qui aboutit par exemple à la défense des Indiens par les exilés jacobites, ou, pour revenir à Stevenson, à son action en faveur des Samoans dans les années 1890.

Du point de vue romanesque, la conséquence de ce rapprochement entre deux espaces est de créer ce que Julia Reid définit comme une troublante « hybridité générique » (« generic hybridity »), fondée sur une « curieuse combinaison de réalisme et de fantastique » (« curious combination of realism and fantasy »²⁰). Cette combinaison est d'autant plus perturbante qu'elle ne semble pas reposer sur le régime de l'hésitation propre au fantastique défini par Tzvetan Todorov²¹ ; elle fait au contraire coexister les deux modes de représentation comme s'ils étaient tous les deux valides. Une telle coexistence est très proche de l'esthétique du réalisme magique, qui suppose en effet, comme le rappelle Wendy B. Faris, une cohabitation non-problématique des codes narratifs du réalisme et du surnaturel²² : réel et magie sont traités de la même façon, comme si leur niveau de possibilité ontologique était équivalent.

18. Voir Murray G. H. PITTOCK, *op. cit.*, p. 10-11.

19. *Id.*, *Scottish and Irish Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 29.

20. Julia REID, *Robert Louis Stevenson, Science and the Fin de Siècle*, New York, Palgrave MacMillan, 2009, p. 134.

21. « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1970, p. 29).

22. Au sens employé par Charles W. Scheel dans son commentaire de Chanady : Charles W.

SHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 106-

109. Pour la définition du réalisme magique par Wendy B. Faris, voir « Scheherazade's Children : Magical

Stevenson lui-même confirme cette double appartenance, puisqu'il explique que le roman est né de la rencontre entre ses recherches sur l'Écosse et une anecdote racontée par un de ses oncles ayant pour objet « un cas très singulier de fakir enterré, puis ressuscité », ce qui lui donna l'idée « d'imaginer une sorte de génie malfaisant, pour ses amis comme pour sa famille, de lui faire subir plusieurs disparitions, avant-dernier épisode, et le plus sinistre, de l'aventure – de le ramener des ténèbres de la mort dans les montagnes sauvages de l'Amérique »²³. Au sein de la structure conflictuelle du roman, le récit prend ainsi la forme d'une opposition entre l'Écosse rationnelle, anglicisée, représentée par Henry Durie, et la flamboyance légendaire de son frère. James Durie porte la dimension surnaturelle de l'histoire par son association avec Secundra Dass, serviteur hindou ramené de son exil aux Indes et entouré d'une aura de magie. Cette aura, au demeurant, environne déjà le Maître avant son départ, à travers deux motifs : l'assimilation à la figure du diable, et son immortalité supposée. Dès le moment de la dispute initiale, son père en fait « un diable de fils » (p. 667)²⁴, et un des serviteurs de la maison, Macconochie, parle de l'amour qu'ont les gens du pays pour le Maître comme celui d'hommes « possédés par le diable » (p. 677). Mackellar estime quant à lui qu'il a « toute la gravité et un peu de la splendeur de Satan dans *Le Paradis perdu* » (p. 801)²⁵. Ce caractère diabolique, qui court tout au long du roman, est souligné par Stevenson lui-même dans une lettre à Sidney Colvin du 24 décembre 1887 : le Maître, dit-il, « est tout ce que je connais du diable »²⁶. L'immortalité de James est le corollaire de cette assimilation. Comme Stevenson l'écrit dans une lettre à Henry James, fin janvier 1888, le Maître est un « INCUBE »²⁷, capable de ressusciter. Apprenant qu'il n'est pas mort, après le duel qui l'a pourtant vu lui passer une lame à travers le corps, Henry a ainsi les mots suivants :

– Ah ! » fit M. Henry ; et soudain, se levant de son siège avec plus de vivacité qu'il n'en avait montré encore, il me mit un doigt sur la poitrine et me dit, dans une sorte de cri étouffé : « Mackellar – je cite ses propres paroles –, rien ne peut tuer cet homme. Il n'est pas mortel. Je l'ai sur le dos pour toute l'éternité... pour toute l'éternité de Dieu ! » (p. 780)²⁸

Mais c'est bien le personnage de Secundra Dass qui entérine le statut ontologiquement inacceptable du Maître. À partir de l'arrivée de ce dernier dans l'histoire, lors du second retour du Maître à Durrisdier, la dimension surnaturelle du récit prend en effet une plus grande importance. Dass, « gentilhomme natif des Indes » (p. 795)²⁹, incarne le lien existant entre James Durie et l'espace colonial. Homme qui « breathes

Realism and Postmodern Fiction », dans *Magical Realism. Theory, History, Community*, s. dir. Lois PARKINSON ZAMORA & Wendy B. FARIS, Durham, Duke University Press, 1995, pp. 163-190.

23. Robert Louis STEVENSON, *Essais sur l'art de la fiction*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2007, p. 349. « [A] singular case of a buried and resuscitated fakir » ; « to create a kind of evil genius to his friends and family, take him through many disappearances, and make the final restoration from the pit of death, in the icy American wilderness, the last and grimmest of the series » (pp. XXiii-XXiv).

24. « [A] devil of a son » (p. 5).

25. « [A]ll the gravity of the splendour of Satan in the Paradise Lost » (p. 144).

26. Robert Louis STEVENSON, *Lettres des mers du Sud*, trad. Isabelle CHAPMAN, Paris, Nil Editions, 1994, p. 72.

27. *Ibid.*, p. 111.

28. « “Ah!” says Mr. Henry; and suddenly rising from his seat with more alacrity than he had yet discovered, set one finger on my breast, and cried at me in a kind of screaming whisper, “Mack-ellar” – these were his words – “nothing can kill that man. He is not mortal. He is bound upon my back to all eternity – to all God’s eternity!” » (p. 121).

29. « [A] native gentleman of India » (p. 138).

the air of adventure and romance »³⁰, le Maître semble ramener de ses voyages en Inde et en Amérique, anciens espaces coloniaux, un halo de magie lié au folklore indigène. Lorsque le chevalier Burke le rencontre aux Indes, le Maître est d'ailleurs comme assimilé à un natif du pays, « assis, jambes croisées à l'orientale » avec Secundra Dass, « tous deux enveloppés de mousseline, comme deux indigènes » (p. 792)³¹. Le personnage de Dass, qui garde en permanence le silence alors qu'il parle l'anglais, participe de cette aura de mystère, qui le fait qualifier d' « esprit familier » (p. 875)³² par Henry Durie. Lorsqu'il le rencontre pour la première fois, Mackellar le compare à une momie, et l'intègre automatiquement à la caractérisation diabolique qui est celle du Maître, en le traitant de « chien noir » (p. 795)³³. C'est ainsi Dass qui est l'acteur principal du moment de culmination du surnaturel, la tentative d'enterrer vivant le Maître pour lui permettre d'échapper aux bandits qui l'accompagnent, puis de le ramener à la vie. Cet épisode, qui est, comme nous l'avons vu, à l'origine de l'idée du roman, est l'exemple même de la dimension magico-réaliste que l'on peut voir à l'œuvre dans *Le Maître de Ballantrae*. Lorsque Mackellar, Henry Durie et leurs compagnons arrivent à la clairière où Dass tente de ranimer le Maître, ce dernier explique que cette méthode fonctionne parfaitement en Inde, et est même normale :

Le sahib et moi seuls avec assassins ; essayer tous les moyens échapper, pas moyen échapper. Alors essayer ce moyen ; bon moyen dans pays chaud, bon moyen en Inde ; ici, dans maudit pays froid, qui pouvoir dire ? Moi vous dire : faire très vite ; vous aider, vous allumer du feu, aider frictionner [...]. Moi enterrer le sahib vivant. Moi lui apprendre avaler sa langue. Maintenant déterrer lui, très vite. (p. 883)³⁴

Devant l'échec de sa tentative, il répète ensuite « Bon moyen en Inde, pas bon ici » (p. 885)³⁵, confirmant l'idée d'une différence ontologique de rapport au réel entre les deux mondes. Le dénouement du roman, bien qu'il se termine sur la mort du Maître, suggère la perméabilité et la cohabitation de ces deux mondes. Henry, en apprenant que son frère est enterré dans la forêt américaine, ne croit pas en sa mort :

– Il n'est pas de ce monde, murmura Milord, ni lui ni le diable noir qui est à son service. Je lui ai traversé le corps avec une épée, s'écria-t-il ; j'ai senti la garde qui résonnait contre son sternum et son sang chaud qui me giclait à la figure, à maintes et maintes reprises ! répéta-t-il avec un geste indescriptible. Mais il n'était pas mort pour autant, dit-il avec un gros soupir. Pourquoi croirais-je maintenant qu'il est mort ? Non, pas question, tant que je ne l'aurais pas vu en train de se décomposer », dit-il. (p. 875)³⁶

30. Joseph J. EGAN, « From History to Myth : A Symbolic Reading of *The Master of Ballantrae* », dans *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 8, n° 4, « Nineteenth Century », automne 1968, pp. 699- 710.

31. « [C]ross-legged, after the Oriental manner » ; « both bundled up in muslin like two natives » (p. 134).

32. « [A] familiar spirit » (p. 223).

33. « [B]lack dog » (p. 138).

34. « The sahib and I alone with murderers; try all way to escape, no way good. Then try this way: good way in warm climate, good way in India; here, in this damn cold place, who can tell? I tell you pretty good hurry: you help, you light a fire, help rub [...]. I tell you I bury him alive. I teach him swallow his tongue. Now dig him up pretty good hurry » (p. 231).

35. « [G]ood way in India, no good here » (p. 233).

36. « "He's not of this world", whispered my lord, "neither **him nor the black deil that serves him**. I have struck my sword throughout his vitals", he cried; "I have felt the hilt dirl on his breast-bone, and the hot blood spirt in my very face, time and again, time and again!" he repeated with a

Persuadé de l'immortalité du Maître, il voit ce dernier, dans sa tombe, ouvrir les yeux un instant, et, incapable de résister à cette dernière manifestation surnaturelle, meurt aussitôt. La troisième résurrection du Maître condense ainsi la reconstruction du personnage comme être surnaturel, capable de dépasser la frontière entre la vie et la mort, tout en la mettant aussitôt en doute. Car l'incapacité de Secundra Dass à réveiller son maître, associée à l'incertitude sur ce qu'a vu Henry, confirme que c'est bien la possibilité d'un monde magico-réaliste que Stevenson nous propose, et non sa réalité. Il ne s'agit pas, en effet, de considérer *Le Maître de Ballantrae* comme un roman magico-réaliste du même type que *Cent ans de Solitude* ou *Les Enfants de Minuit*. Plus qu'un anachronisme, puisqu'une part des travaux sur le sujet s'accordent à penser que l'on peut théoriser le réalisme magique indépendamment de l'existence historique du concept³⁷, une telle affirmation serait une lecture biaisée du roman, car Stevenson construit avant tout des effets de réalisme magique : loin des événements ontologiquement inacceptables présentés par un García Márquez ou un Rushdie, il laisse entrevoir la possibilité d'un monde où le surnaturel est normal, mais ne confirme jamais son existence. Le duo formé de James Durie et Secundra Dass peut dès lors être vu comme un fantôme qui refuse de disparaître, celui d'une Écosse renvoyée traumatiquement par Culloden à l'état de peuple colonisé, fantôme à la fois imposé par le discours dominant et relayé par la solidarité envers les autres victimes de la colonisation. Si, comme l'écrit Jason Marc Harris, « dans son portrait du diabolique James Durie, Stevenson met en contraste les traditions surnaturelles de l'Écosse et de l'Inde avec la rationalité anglaise »³⁸, c'est bien pour relayer ce traumatisme initial en l'intégrant à une représentation plus familière, celle de la lutte coloniale³⁹.

2. Ambiguïtés et fantasmes de la narration

La dimension fantasmagorique des effets de réalisme magique dans *Le Maître de Ballantrae* se confirme grâce à la structure narrative du roman. Si l'on suit la théorie narratologique la plus complète qui ait été bâtie sur le sujet, celle d'Amaryll Chanady, le réalisme magique se définit avant tout par une attitude narrative reposant sur la réticence à donner quelque information que ce soit sur les événements magiques inscrits dans la diégèse. Chanady distingue ainsi le fantastique, où l'irruption du surnaturel pose clairement problème, et le réalisme magique, où cet aspect problématique est absent : le narrateur fait comme si le surnaturel était une chose normale, et le traite de la même façon que les autres manifestations⁴⁰.

Le roman de Stevenson, de ce point de vue, est d'une grande complexité, qui rend problématique la représentation traumatique de 1745. La raison première en

gesture indescribable. «But he was never dead for that», said he, and I sighed aloud. "Why should I think he was dead now? No, not till I see him rotting" says he » (p. 233).

37. Voir par exemple l'affirmation de Wendy B. Faris selon laquelle la liste des précurseurs du réalisme magique « est en augmentation constante » (« is constantly growing » ; Wendy B. FARIS, « Scheherazade's Children : Magical Realism and Postmodern Fiction », *op. cit.*, p. 163).

38. « [I]n his portrayal of the diabolical James Durie, Stevenson contrasts the supernatural traditions of Scotland and India with the rationality of England » (Jason Marc HARRIS, « Robert Louis Stevenson: Folklore and Imperialism », dans *English Literature in Transition. 1880-1920*, vol. 46, n° 4, 2003, pp. 382-399).

39. Sur *Le Maître de Ballantrae* comme roman colonial, nous renvoyons à Richard AMBROSINI, R. L. Stevenson : *La poetica del romanzo*, Rome, Bulzoni Editore, 2001, pp. 280-288.

40. « legends » (p. 3).

est que les narrateurs principaux du roman, Mackellar et le chevalier Burke, sont des représentants évidents d'une attitude rationnelle, quand bien même le second était du côté des jacobites pendant la bataille de Culloden. Durant toute la première partie du roman, Mackellar garde ainsi une grande distance avec les « légendes » (p. 665)⁴¹ qui entourent le Maître. Ce n'est qu'à partir du duel entre les deux frères, et de la disparition du corps de James, que la peur du surnaturel semble envahir l'intendant :

Et au beau milieu, il y avait la tache de sang ; un peu plus loin, l'épée de M. Henry, dont le pommeau était d'argent ; mais aucune trace du corps. Mon cœur se mit à battre à tout rompre, mes cheveux se hérissèrent sur mon crâne, comme je restai là à regarder – tant le spectacle était étrange, tant les frayeurs qu'il suscitait étaient affreuses. (p. 765)⁴²

Peu après, alors que Henry emmène son fils sur le lieu du duel et lui explique « comment se trouva ici un homme que le diable essaya de tuer et comment, au lieu de cela, cet homme fut à deux doigts de tuer le diable », Mackellar, malgré son agacement, reprend à son compte l'assimilation du Maître au diable (p. 784)⁴³. Cette acceptation progressive de la dimension surnaturelle de son ennemi franchit un cap lors de la traversée sur la *Sans Pareille*. Mackellar, à cette occasion, appelle presque systématiquement le Maître « cette créature » (p. 820)⁴⁴, lui déniait le statut humain alors même qu'il est en train de tomber sous son charme. Lors de la dernière scène du roman, celle où Secundra Dass cherche à réanimer le Maître enterré, le témoignage de Mackellar penche définitivement du côté du surnaturel :

En me penchant vivement en avant, il me sembla percevoir un changement sur les traits glacés du déterré. L'instant d'après, je vis battre ses paupières ; puis elles se soulevèrent tout à fait, et ce cadavre d'une semaine me regarda en face un instant.

Qu'il ait donné un tel signe de vie, je suis tout prêt à le jurer. (p. 884)⁴⁵

Comme le fait remarquer Julia Reid, on assiste à la « l'invasion progressive du récit de Mackellar par les forces incontrôlables de la superstition irrationnelle »⁴⁶. Le rationalisme de Mackellar, comme celui de Henry avant lui, ne résiste pas aux résurrections répétées du Maître, et finit par devoir cohabiter avec le surnaturel.

On ne peut pas dire, dans cette optique, que réalisme et surnaturel soient mis sur le même plan. Les doutes qui envahissent peu à peu Mackellar sont clairement indiqués comme étant en contradiction avec sa propre représentation du monde,

41. « And there was the bloodstain in the midst; and a little farther off Mr. Henry's sword, the pommel of which was of silver; but of the body, not a trace. My heart thumbed upon my ribs, the hair stirred upon my scalp, as I stood there staring – so strange was the sight, so dire the fears it wakened » (p. 105).

42. Amaryll CHANADY, *Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York/Londres, Garland Publishing, 1985, p. 30.

43. « [H]ow there was a man whom the devil tried to kill, and how near he came to kill the devil instead » (p. 125).

44. « [T]his creature » (p. 185).

45. « Leaning swiftly forth, I thought I could myself perceive a change upon the icy countenance of the unburied. The next moment I beheld his eyelids flutter; the next they rose entirely, and the week-old corpse looked me for a moment in the face. / So much display of life I can myself swear to » (p. 232).

46. « [G]radual invasion of Mackellar's narrative by the uncontrollable forces of irrational superstition » (Julia REID, *op. cit.*, p. 134).

qui a pour base une conception rationaliste de la réalité. En ce sens, la narration est plutôt de type fantastique : elle repose, pour reprendre les termes d'Amaryll Chana-dy, sur une antinomie irrésolue entre réalisme et surnaturel, le narrateur ne sachant quelle position adopter face à ces phénomènes qui l'envahissent. *Le Maître de Ballantrae* est construit de manière à ce que les narrateurs rationnels quittent peu à peu leur sphère de départ pour basculer dans le surnaturel. Mais le vrai problème de cette narration est que ceux qui l'assurent, aussi bien Mackellar que Burke, n'apparaissent pas comme des narrateurs fiables. Comme l'a montré Douglas Gifford, « Stevenson nous met vite en garde contre une évaluation morale trop facile des deux frères »⁴⁷, en faisant planer le doute sur les témoignages de ses narrateurs, et notamment de Mackellar. Ce sont en particulier les moments d'apparition du surnaturel, qui, selon Gifford, posent problème. Lors du duel entre les deux frères, théâtre de l'une des résurrections du Maître, Mackellar lui-même encourage à mettre en doute sa parole, en affirmant « je ne suis pas à même de juger le combat » et « je n'avais plus ma tête à moi » (p. 756)⁴⁸, puis en ayant sans cesse recours à des modalisateurs du type « je crois » (*it seems*) ou « il me semble » (*I believe*), ce qui laisse perplexe sur la fidélité de son témoignage. Le même phénomène se reproduit lors de la scène finale : bien que Mackellar affirme « être tout prêt à jurer » de ce qu'il a vu, et qu'il fasse appel à « d'autres témoins » (p. 884)⁴⁹ pour confirmer la résurrection fugitive du Maître, la piste de l'hallucination collective n'est pas à exclure. D'autant que le roman se clôt abruptement sur cette scène, sans qu'il y ait de retour d'autres personnages sur ce qu'eux ont vu. Cela explique sans doute qu'un certain nombre de lecteurs se soient montrés perplexes devant ce dénouement, considéré trop invraisemblable ou curieusement construit⁵⁰. Stevenson lui-même ne cachait pas ses interrogations sur cette fin, se demandant s'il « n'[était] pas allé trop loin dans le fantastique »⁵¹.

La position de l'écrivain par rapport aux événements du roman est elle aussi, au demeurant, d'une grande ambivalence. Il ne faut pas oublier que Stevenson écrit pour un public majoritairement anglais et que, comme dans *Enlevé*, son point de vue sur l'histoire de l'Écosse doit nécessairement être dissimulé. Ses deux seules apparitions assumées dans *Le Maître de Ballantrae* ne font que nourrir cette ambiguïté. Dans la préface, écrite en même temps que le roman mais publiée pour la première fois de manière posthume, Stevenson met en scène un dialogue fictif entre deux personnes qui ne sont autres que lui-même et son ami Charles Baxter – ce dernier étant couvert par un pseudonyme. Il s'y présente comme l'éditeur du texte de Mackellar, qu'il aurait justement récupéré par le biais de Baxter, ce qui lui permet d'affirmer son extériorité complète par rapport au texte, qu'il n'aurait pas du tout modifié. Cette posture narrative ne l'empêche pourtant pas de cultiver l'ambivalence quant aux événements racontés. Sa première réflexion sur les Durrisdeer est

47. « Stevenson early warns us to be on our guard against too facile moral appraisal of the brothers » (Douglas GIFFORD, « Stevenson and Scottish Fiction : The Importance of *The Master of Ballantrae* », dans *Stevenson and Victorian Scotland*, s. dir. Jenni CALDER, Edimbourg, Edinburgh University Press, 1981, pp. 62-87 ; voir aussi Richard AMBROSINI, *op. cit.*, pp. 288-315).

48. « I am no judge of the play » ; « my head was gone » (p. 96).

49. « swear to » ; « I have heard from others » (p. 232).

50. On citera par exemple Carol Mills, qui y voit le passage « from the naturalistic to the 'fantastic', from events grounded in fact to events which are ridiculous » (Carol MILLS, « *The Master of Ballantrae* : An Experiment with Genre », dans *Robert Louis Stevenson*, s. dir. Andrew NOBLE, Londres et Totowa, Barnes & Noble/Vision Press, 1983, p. 118).

51. Lettre à Henry James de fin janvier 1888, *Lettres des mers du Sud*, *op. cit.*, p. 111 (« if [he] ha[s] not gone too far with the fantastic », *Letters*, vol. 2, p. 116).

en effet d'affirmer qu' « il y en a un qui a pris part à l'Insurrection de 45, et un autre à qui il est arrivé des choses curieuses avec le diable » (p. 660)⁵², avant de corriger aussitôt cette impression en parlant de « certaines histoires déformées » (p. 661)⁵³ par la rumeur publique. Sa deuxième intervention a lieu au cœur du roman, par le biais d'une note insérée dans le texte, où il critique à demi-mot l'intransigeance de Mackellar, « devenu un serviteur plutôt exigeant » (p. 787)⁵⁴. Bien que très concise, la note jette une ombre sur la confiance à accorder au narrateur Mackellar, d'autant qu'elle se situe juste avant le récit des aventures du Maître aux Indes.

Par leur ambiguïté, les deux interventions de l'auteur contribuent à mettre en question la fiabilité narrative du roman, rendant l'identification du mode narratif choisi par Stevenson singulièrement difficile. Le fait que Mackellar ne donne pas tous les gages de fiabilité ouvre la voie à des lectures différentes, garanties par le refus de Stevenson d'avoir recours à une instance narrative surplombante. On peut ainsi estimer que le caractère surnaturel du Maître n'est qu'un effet construit par la peur et la haine de Mackellar et de Henry, qui fausse la représentation d'un monde entièrement réaliste. Le personnage de Secundra Dass, dans ce cas, ne fait que renforcer les préjugés des deux hommes, qui projettent sur lui les fantasmes d'un Orient où la magie est chose normale. Dès lors, ce que l'on a défini comme des effets de réalisme magique est à comprendre uniquement en regard du point de vue biaisé de Mackellar, et n'a de valeur que comme projection superficielle d'une altérité fantasmée.

Une telle hypothèse ne saurait cependant résoudre le problème du mode de représentation du roman. En laissant volontairement planer le doute sur la fiabilité de son narrateur, Stevenson envoie un message qui peut être interprété de deux manières : soit on lit le surnaturel comme relevant entièrement du fantasme de Mackellar, soit on comprend, au contraire, que c'est le rationalisme borné de ce dernier qui est à considérer avec méfiance. Le fait que le serviteur change d'attitude au cours du récit ne fait, en ce sens, que rendre plus difficile la réponse à cette question.

3. Du traumatisme et de son commentaire

Que l'on ne puisse pas donner de réponse claire est peut-être, justement, la meilleure manière qu'ait trouvée Stevenson pour rendre compte du traumatisme que représente, pour l'Écosse, « the Forty-Five ». Ce que *Le Maître de Ballantrae* propose, par sa narration, est un reflet du processus de politisation du traumatisme historique, avec ses discours contradictoires et ses fantasmes, représentés par Mackellar et Burke. Si on le lit sous un seul angle, le roman peut être articulé au régime d'écriture commun au *romance* et au réalisme magique, tel qu'il a été étudié par Michael Valdez Moses, qui cherche à faire cohabiter un monde rationalisé et son pendant non-occidental, où la magie est encore présente. Cette cohabitation est l'expression d'une nostalgie fondamentale pour un monde pré-rationnel, nostalgie que l'on retrouve aussi bien chez Walter Scott que dans les grands romans magico-réalistes du XX^e siècle :

52. « one of them was out in the 45 ; one had some strange passages with the devil » (p. XX).

53. « some deformed traditions » (p. XXI).

54. « rather an exacting servant » (p. 129).

Scott's historical romances, particularly *Waverley* and *Old Mortality*, chronicle the historical shift that takes place in Scotland from the premodern world of poetic and oral narrative traditions, tribal culture, religious enthusiasm, archaic chivalric practices, and political violence to the modern secular, peaceful and disenchanting world of Britain in the nineteenth century.⁵⁵

En mettant en parallèle l'Écosse des Highlands et le monde colonisé non-occidental, Stevenson se fait l'écho du mythe romantique du jacobitisme, peuple héroïque et dépassé par la modernité ; il suit le même chemin que Scott, mais le passé aux traditions surnaturelles y est chez lui porteur de contestation, puisque James Durie représente clairement la mauvaise conscience de l'Écosse anglicisée, celle de Henry.

Mais l'intérêt du roman est de ne pas se limiter à ce point de vue, et de justement chercher à montrer les limites de ce discours mythique : Mackellar, en tant que narrateur, est le miroir parfait de la manière dont un événement historique se constitue comme traumatisme à travers l'expérience d'une mémoire, d'abord individuelle, puis collective. Le rôle de la préface, qui suggère une expérience surnaturelle en même temps qu'elle la discrédite comme rumeur infondée, est de montrer ce passage de l'événement à la sphère publique. Par son dispositif narratif, Stevenson prend bien soin de ne jamais trancher, mais de seulement donner à voir un processus d'appropriation d'un récit, cette « invention de la tradition » dont parle Eric Hobsbawm⁵⁶. Au niveau de l'intrigue, ce récit ne concerne que les frères Durie ; mais au niveau symbolique, il est évident que le discours porte sur le traumatisme de 1745, et sur la façon dont il est collectivement assimilé. C'est ici que les effets de réalisme magique prennent toute leur importance : ils sont l'expression d'un certain type d'expérience traumatique, qui ne saurait être montrée par le simple biais de la représentation réaliste. Comme l'écrit Eugene L. Arva, « la magie est l'élément indispensable grâce auquel l'imagination traumatique réarrange, reconstruit et représente la réalité lorsque la tentative mimétique se heurte à un événement non-assimilé – et impossible à assimiler »⁵⁷. Ils témoignent de la nécessité du processus de mutation de l'événement, progressivement pris dans la trame du discours public. La force du *Maître de Ballantrae* est de faire vivre ce processus tout en en faisant le commentaire, à la fois de l'extérieur – par l'attitude du Stevenson « éditeur » – et de l'intérieur. La scène centrale du roman, de ce point de vue, est la discussion entre le Maître et Mackellar sur le bateau les menant en Amérique. À Mackellar lui reprochant sa vanité, James lui répond par cette tirade :

55. Michael VALDEZ MOSES, « Magical Realism at World's End », dans *Literary Imagination : the Review of the Association of Literary Scholars and Critics*, vol. 3, n° 1, 2001, p. 121. L'auteur reconnaît au demeurant la différence fondamentale entre Scott et le réalisme magique contemporain, puisque l'écrivain écossais reste dans le cadre d'une modernité rationaliste, qu'il ne cherche pas à critiquer. Christopher Warnes, tout en reconnaissant le lien entre *romance* et réalisme magique, estime d'ailleurs que Valdez Moses gomme la dimension contestataire de l'écriture magico-réaliste, et oublie notamment la volonté occidentaliste de l'*imperial romance*, contre laquelle s'élèvent des auteurs comme García Márquez, Rushdie ou Carpentier (Christopher WARNES, *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*, New York, Palgrave MacMillan, 2009, pp. 30-36).

56. Eric HOBBSAWM, « The Invention of Tradition », dans *The Invention of Tradition, op. cit.*, pp. 1-14.

57. « [M]agic is the indispensable element by which the traumatic imagination rearranges, reconstructs and re-presents reality when mimetic reality-testing hits the wall of an unassimilated – and inassimilable – event » (Eugene L. ARVA, « Writing the Vanishing Real : Hyperreality and Magical Realism », dans *Journal of Narrative Theory*, vol. 38, n° 1, Winter 2008, p. 68).

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 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. (p. 831)⁵⁸

Le roman de Stevenson, à l'image de son personnage, reconnaît la vertu de vivre pour une certaine idée de ce qu'a été un événement, mais en montre dans le même temps la limite, qui est celle du mot. C'est donc bien l'expérience de ce qui ne pourra jamais être dit entièrement qui est au centre du roman : la déchirure initiale, qu'aucun récit ne peut complètement résorber.

*

* *

Chez Stevenson, écrit Jean-Yves Tadié, « le recours à l'imaginaire historique écossais ressemble à la résurrection des pirates dans *L'Île au trésor* : il réveille de vieux rêves collectifs, et fournit ces deux camps opposés dont tout roman d'aventures a besoin »⁵⁹. Un tel jugement est significatif des incompréhensions que peut susciter l'œuvre de Stevenson. Dans *Le Maître de Ballantrae*, l'histoire de l'Écosse, loin d'être un prétexte à l'opposition des frères Durie, est un élément essentiel du récit ; elle lui en fournit l'ossature, créant, grâce à ce que l'on peut voir comme des effets de réalisme magique, une expression du traumatisme historique comme possible fantôme, ou comme critique politique dissimulée. Par rapport à *Enlevé*, Stevenson hausse d'un cran le degré d'universalisation du récit de 1745, en lui donnant une forme symbolique – la lutte fratricide – et en y intégrant un commentaire sur le processus d'interprétation de l'événement. L'ambiguïté du roman n'en est que plus grande, puisque la superposition de l'intrigue aventureuse et de la dimension historique se fait constamment de manière oblique, en coulant le discours sur 1745 dans le moule de la fiction romanesque. « Stevenson sentait que la dimension épique de l'Écosse était un sujet, mais n'était pas sûr de savoir quoi en faire », affirme Barry Menikoff⁶⁰. *Le Maître de Ballantrae* est une de ses tentatives pour voir s'il est possible, quand on est un auteur de fiction, d'écrire quelque chose sur l'histoire et les traumatismes qui la parcourent.

58. « Oh ! there are double words for everything: the word that swells, the word that belittles; you cannot fight me with a word ! [...] It is your pretention to be un homme de parole; '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 » (p. 175).

59. Jean-Yves TADIÉ, *op. cit.*, p. 125.

60. « Stevenson sensed the epic scale of Scotland as a subject, but he was unsure of what to do with it » (Barry MENIKOFF, *Narrating Scotland, op. cit.*, p. 22).