



HAL
open science

La voix des Makars contemporains en Écosse : unisson, canon ou dissonance

Christelle Ferrere

► **To cite this version:**

Christelle Ferrere. La voix des Makars contemporains en Écosse : unisson, canon ou dissonance. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2021. Français. NNT : 2021TOU20079 . tel-03662441

HAL Id: tel-03662441

<https://theses.hal.science/tel-03662441v1>

Submitted on 9 May 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.



THÈSE

**En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

**Présentée et soutenue par
Christelle FERRERE**

Le 12 novembre 2021

**La voix des makars contemporains en Ecosse : unisson, canon ou
dissonance**

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Langues, Littératures, Arts et Civilisations du Monde Anglophone**

Unité de recherche :

CAS - Laboratoire Cultures Anglo-Saxonnes

Thèse dirigée par
Jean BERTON

Jury

Mme Marie-Odile HEDON, Examinatrice

M. Philippe LAPLACE, Examinateur

Mme Isabelle KELLER-PRIVAT, Examinatrice

Mme Camille MANFREDI, Examinatrice

M. Alan RIACH, Examinateur

M. Jean BERTON, Directeur de thèse

A mes parents.

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord au Professeur Jean Berton qui m'a accompagnée pendant toutes ces années avec patience et bienveillance. Par sa rigueur scientifique, ses encouragements constants, et surtout sa passion pour l'Ecosse, il a renforcé mon goût pour la recherche et pour la culture écossaise. Je le remercie de m'avoir toujours incitée à approfondir mes recherches et à explorer des pistes sur lesquelles je ne m'étais pas aventurée, telle que l'expérience de la traduction poétique.

Je remercie également les nombreuses personnes et institutions qui m'ont aidée dans mes recherches. Je pense en particulier à la Scottish Poetry Library qui m'a été d'une aide considérable, ainsi que Cateran Ecomuseum, Shetland Library, Inverness Library et Stirling Central Library. J'adresse mes sincères remerciements aux makars qui ont tous accueilli chaleureusement mes travaux sur leurs œuvres. Je remercie spécialement Sheila Templeton et Christine de Luca pour leur accueil, leur disponibilité et leur aide précieuse. Mes remerciements vont également à la Société Française des Etudes Ecossaises qui a attisé ma curiosité pour l'Ecosse par des colloques et des ateliers variés, et m'a permis de partager mes recherches à travers des communications et des affiches.

Enfin, ces remerciements seraient incomplets sans la mention de ceux qui m'ont donné la force et le courage de continuer, et sans qui cette thèse n'aurait pas abouti : je remercie mes parents, mon frère et ma sœur, mes grands-parents et ma tante pour avoir cru en mon projet. Je remercie Guillaume, mon compagnon, pour son soutien infatigable pendant toutes ces années. Enfin, je remercie Ambre, ma meilleure amie, qui a vu naître ce projet et qui a été la toute première personne à me pousser à le réaliser, alors que nous étions encore dans nos premières années après le baccalauréat.

Table des matières

Liste des abréviations	12
INTRODUCTION GENERALE.....	13
PARTIE I L'origine de la voix du makar contemporain	37
Introduction de la première partie	38
Premier chapitre La poésie écossaise pendant la Guerre de Cent Ans et à la Renaissance... 41	
Introduction du premier chapitre	42
A. Harry l'Aveugle et John Barbour : la fictionnalisation de l'identité écossaise	48
a. Des œuvres à la gloire des héros de l'indépendance écossaise	48
b. De héros de guerre à personnages principaux	52
c. <i>The Brus</i> et <i>The Wallace</i> dans la tradition poétique écossaise	55
B. La poésie : terrain fertile pour la construction de l'identité écossaise	60
a. Se distinguer pour exister ?	60
b. La poésie en contexte(s)	63
c. « Une époque où la langue, la poésie et le peuple ne faisaient qu'un »	66
C. La Renaissance en Ecosse : des makars européens	70
a. L'âge d'or de la langue écossaise	70
b. La traduction en langue écossaise	78
c. L'humanisme chrétien en Ecosse	84

Conclusion du premier chapitre	89
Deuxième chapitre Jacques VI et I, le roi poète écossais à Londres	91
Introduction du deuxième chapitre	92
A. La fin de l'âge d'or	95
a. Après la défaite de Flodden	95
b. Marie Stuart et la fin de la Renaissance	98
c. Le déménagement de la cour à Londres et la fin de l'âge d'or de la poésie en écossais	101
B. La poésie de cour sous Jacques VI et I	106
a. Jacques VI et I, le guide des poètes écossais	106
b. « Ye sacred brethen of Castalian band »	111
c. La voix de la bande de Castalie : les prophètes de Jacques VI ?	115
C. Une identité linguistique et nationale en évolution	120
a. L'invention, la traduction et la transcréation	120
b. L'anglicisation de la langue et de la culture	126
c. La voix gaélique du poète : une voix tue ?	130
Conclusion du deuxième chapitre	134
Troisième chapitre Des Lumières à la Renaissance écossaise : réémergence et revalorisation de la voix écossaise	136
Introduction du troisième chapitre	137

A.	La renaissance de l'intérêt pour l'Écossais et l'écossais	140
a.	Robert Burns et Walter Scott : la renaissance de la langue vernaculaire	140
b.	« There grows a bonnie brier bush in our kail-yard »	146
c.	La voix écossaise à travers les stéréotypes du <i>Kailyard</i>	150
B.	La Renaissance écossaise	155
a.	Les origines : un mouvement en réaction.....	155
b.	Hugh MacDiarmid, figure de proue de la Renaissance écossaise	158
c.	La langue de la voix écossaise	163
C.	Les résonances de la Renaissance écossaise	168
a.	Les répercussions dans la littérature écossaise.....	168
b.	La renaissance gaélique.....	172
c.	La « seconde renaissance » : répercussions en politique de la Renaissance écossaise	176
	Conclusion du troisième chapitre	179
	Conclusion de la première partie.....	181
	PARTIE II La dévolution des pouvoirs et la réinvention des makars	184
	Introduction de la deuxième partie.....	185
	Quatrième chapitre Le makar contemporain, produit de la Dévolution de 1999 ?.....	187

Introduction du quatrième chapitre	188
A. Des makars nationaux, régionaux, municipaux et communautaires	191
a. La renaissance d'un pays et d'un titre	191
b. Le makar national et les autres makars contemporains en Ecosse	196
c. Qui sont les makars contemporains ?	198
B. Le choix d'un makar	215
a. L'élection des makars régionaux et municipaux	215
b. L'élection du « Scots Makar », le makar national	223
c. Le « trouble makar » : n'importe quel poète écossais peut-il devenir makar ?	226
C. Le makar parmi les Ecossais	232
a. Le makar éducateur	232
b. Le makar-citoyen	235
c. Le makar thaumaturge	237
Conclusion du quatrième chapitre	241
Cinquième chapitre La Dévolution de 1999, une promotion des makars	244
Introduction du cinquième chapitre	245
A. La poésie au service de l'opinion politique	247
a. Les coïncidences entre le titre de makar et le Scottish National Party	247
b. Une poésie politique	251
c. Des makars engagés	256

B.	La promotion de l'indépendance de l'Ecosse.....	260
a.	1979, 1997 et 2014 : la dévolution politique et culturelle.....	260
b.	La voix du makar, celle de l'indépendance culturelle de l'Ecosse	263
c.	L'interdépendance plutôt que l'indépendance	266
C.	La promotion du « made in Scotland »	272
a.	« Réapprendre le sens de la fierté nationale »	272
b.	Le titre de makar : un terme écossais pour un poète écossais	275
c.	Un retour vers l'âge d'or de la poésie ?.....	279
	Conclusion du cinquième chapitre	283
	Sixième chapitre Les représentants d'un pays nouveau	286
	Introduction du sixième chapitre.....	287
A.	Les makars contemporains : symboles pluriels.....	289
a.	Une définition du symbole	289
b.	Le makar contemporain, symbole culturel de la poésie ?	292
c.	Symboliser l'Ecosse d'après 1999	297
B.	Les porte-parole d'un pays pour sa reconstruction	300
a.	Reconstruire plutôt que représenter.....	300
b.	Le cas de Craigmillar	304
c.	Les voix oubliées de la reconstruction	308
C.	La mise en forme et la mise en voix de la poésie des makars contemporains	312

a.	La prosodie de la poésie écossaise	312
b.	La mise en voix de la poésie	321
c.	La diffusion de la voix du makar	326
	Conclusion du sixième chapitre	331
	Conclusion de la deuxième partie	335
 PARTIE III La voix du « Scots Makar », écho des autres makars contemporains.....		340
	Introduction de la troisième partie	341
	Septième chapitre La traduction de la voix écossaise	343
	Introduction du septième chapitre	344
A.	Le travail de traduction	346
a.	La traduction : insatisfaction d'une quête éternelle.....	346
b.	Les différentes méthodes de traduction.....	349
c.	Le traducteur, herméneute invisible	355
B.	Le makar traducteur : la poésie en traduction	357
a.	La place de la traduction dans la poésie écossaise	358
b.	Traduire la poésie	361
c.	Le poète traducteur.....	365
C.	La traduction poétique en pratique : une anthologie de poèmes du vingt-et-unième siècle traduits.....	370

a.	La constitution du corpus	370
b.	La place des langues d’Ecosse en traduction	374
c.	Exemples de traductions poétiques	375
	Conclusion du septième chapitre.....	386
Huitième chapitre La poésie des makars et la diversité écossaise.....		390
	Introduction du huitième chapitre	391
A.	La multiplicité des langues en Ecosse reflétée en poésie.....	393
a.	Les langues d’Ecosse aujourd’hui.....	393
b.	Les langues dans la poésie des makars.....	395
c.	Traduire la diversité écossaise.....	400
B.	La diversité des thèmes	408
a.	L’identité	408
b.	La place de la femme	414
c.	Poésie et territoire.....	420
C.	La pluralité des makars : entre harmonie et dissonance.....	428
a.	La pluralité des makars en question	428
b.	Le makar national : le « Scots Makar ».....	431
c.	En harmonie face à l’Angleterre	440
	Conclusion du huitième chapitre.....	444
Neuvième chapitre La voix plurielle de l’Ecosse.....		446

Introduction du neuvième chapitre.....	447
A. Les makars contemporains et la scotticité.....	449
a. Une définition de la scotticité hybride et inclusive	449
b. L’environnement écossais	454
c. Dépasser et défier la scotticité.....	457
B. L’écho des makars dans le Royaume-Uni.....	460
a. La promotion de la poésie en Ecosse	460
b. La poésie écossaise en dehors de l’Ecosse.....	466
c. La voix écossaise ou la voix de l’Ecosse	471
C. La transcendance de la poésie écossaise	474
a. La transcendance de la forme poétique	474
b. Institutionaliser pour légitimer	478
c. Pourquoi la poésie ?	482
Conclusion du neuvième chapitre	491
Conclusion de la troisième partie	493
CONCLUSION GENERALE	495
BIBLIOGRAPHIE	509
ANNEXES	543
INDEX	588

Liste des abréviations

ASLS : Association for Scottish Literary Studies

CNRTL : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

FWS : Federation of Writers Scotland

NPS : National Party of Scotland

PEN : Poets, Playwrights, Editors

SNP : Scottish National Party

SPL : Scottish Poetry Library

INTRODUCTION

GENERALE

Genèse de la thèse

Lors de mon Master Recherche à l'Université de la Réunion, je m'étais intéressée pour mon mémoire aux récits de voyages en Ecosse au dix-huitième siècle. Mes travaux étaient fondés principalement sur les œuvres de Daniel Defoe, *A Tour Thro' the Whole Island of Great Britain*, et de Samuel Johnson, *A Journey to the Western Islands of Scotland*. Dans ce mémoire, je m'intéressais au point de vue du voyageur anglais en Ecosse à l'époque de l'Union des Parlements de l'Ecosse et de l'Angleterre en 1707. Les correspondances de Defoe, considéré comme un espion, m'ont également été d'une grande aide pour comprendre son œuvre.

Ces premiers travaux de recherche m'ont permis de m'intéresser à l'évolution de l'identité de l'Ecosse après ses unions avec le royaume d'Angleterre en 1603 et 1707. J'ai alors poursuivi mes recherches sur les langues écossaises en Ecosse et les artistes (écrivains, dramaturges et poètes) qui les utilisent. L'évolution de la poésie écossaise et des langues dans lesquelles elle est écrite me semblait être le reflet des changements culturels, politiques et sociaux qui s'opéraient en Ecosse. C'est ainsi que j'ai décidé d'approfondir mes recherches sur les bardes écossais, les makars, du quinzième siècle à aujourd'hui. Pour définir ce que sont la langue et le langage, nous nous référons à l'œuvre posthume de Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*. La langue est « un système de signes distincts correspondant à des idées distinctes » (16), elle est un « fait social » (12). Elle est un outil pour communiquer, commun à un groupe de personnes et elle comprend un ensemble de mots et de règles de fonctionnement. Le lien entre langue et langage est que la première « fait l'unité du langage » (17) qui est la capacité à interagir avec les autres. La langue est donc une partie essentielle du langage (15). Dans cette thèse, nous sommes amenés à étudier le contexte linguistique particulier à l'Ecosse puisque la poésie des makars reflète cette situation linguistique. Le pays est multilingue : les langues parlées sont le gaélique, l'écossais et l'anglais. La première et la

dernière sont les langues nationales, cependant l'écossais n'a pas, pour le moment, un tel statut. Après la Renaissance écossaise menée par Hugh MacDiarmid entre les deux Guerres Mondiales, la langue écossaise fragmentée en plusieurs dialectes est à nouveau utilisée en poésie. Les œuvres des poètes de cette époque jusqu'aux makars contemporains montrent ce regain d'intérêt pour la langue écossaise et pour le gaélique.

Bref historique des makars

Depuis les longs poèmes épiques de John Barbour et de Harry l'Aveugle au quinzième siècle, la poésie et l'Ecosse sont étroitement liées, l'un définissant l'autre et vice versa. Ces deux poètes font partie des premiers bardes de la nation, les premiers à donner une définition de celle-ci à travers leurs œuvres et en parallèle avec l'Angleterre, alors l'ennemi à combattre. Alors que *The Brus* de John Barbour est une des dernières œuvres écrites en proto-écossais (Early Scots) en 1375, *The Wallace* de Harry l'Aveugle aux alentours de 1488 est en *Inglis*. Ce dialecte du nord-anglien parlé dans le sud et l'est de Ecosse et dans le nord de l'Angleterre est à différencier du Saxon occidental (Sassenach) parlé dans le sud de l'Angleterre. Les deux œuvres citées reflètent l'évolution linguistique de l'Ecosse. La Guerre de Cent-Ans et, surtout, les conséquences de sa fin ont marqué l'Angleterre et l'Ecosse sur le plan linguistique. En effet, l'Angleterre est défaite en 1453 et perd ses territoires en France. Le français est alors peu à peu banni du royaume. La Guerre des Deux Roses, qui suit la Guerre de Cent-Ans, divise le royaume d'Angleterre entre les Lancastre et les York. Cependant, à la fin de cette guerre en 1485, la Vieille Alliance qui unit la France et l'Ecosse depuis 1165 aux dépens de l'Angleterre, tient toujours. Les Ecossais redéfinissent leur langue anglaise et *l'Inglis* est peu à peu remplacé par le *Scottis*. Après les grandes batailles, les poètes assurent la postérité des héros de guerre, et

chantent à leur gloire. Ainsi, Robert Bruce et William Wallace, héros de guerre, deviennent personnages de poèmes épiques éponymes. La poésie ne sert pas seulement à rappeler l'histoire en Ecosse, elle chante aussi le présent et les traces laissées par ce passé.

Cette tradition est gardée au fil du temps, d'abord par les makars du seizième siècle, que l'on nomme également les poètes de cour. Parmi ceux-ci, Robert Henryson, William Dunbar et Gavin Douglas. Ce terme « makar » est un mot écossais, de l'anglais « maker ». Le makar est donc celui qui fabrique, l'artisan des mots, celui qui les manie. Cette tradition de la poésie en langue écossaise n'a pas toujours été poursuivie : cette langue, au dix-huitième siècle est reléguée au rang d'argot avant d'être à nouveau mise sur un piédestal après ce que des critiques et écrivains tels que le Français Denis Saurat qui initie le terme, Patrick Geddes et Hugh MacDiarmid s'accordent à appeler « la Renaissance écossaise » menée par ce dernier à partir des années 1920. La poésie en écossais est donc à nouveau un moyen de revendiquer sa « scotticité », sa nationalité écossaise, à travers un genre qui a déjà aidé à définir la nation.

Les poètes qui ont succédé aux makars sont considérés comme leurs héritiers, du moins jusqu'à Robert Burns au dix-huitième siècle. Depuis 2004, l'Ecosse a renouvelé cette tradition en nommant tous les cinq ou six ans un « Scots Makar » (la durée de leur contrat a varié dans les premières années où le titre a été mis en place). Il s'agit de ce qui est plus communément appelé « poète lauréat », pour une meilleure explicitation de ce titre écossais. Le poète lauréat est, étymologiquement, le poète couronné de lauriers. Il s'agit d'un titre honorifique qui met un poète à l'honneur. C'est celui qui, parmi les autres poètes de son pays, est choisi et honoré. En Ecosse, ce titre qui est repris par le terme « makar » s'accompagne d'autres fonctions selon les villes. Dans cette thèse, le terme « Scots Makar » est gardé pour différencier le makar national des autres makars qui seront simplement appelés « makars ». Ce dernier terme est utilisé ainsi dans la thèse, sans traduction française, afin de conserver le lien entre son origine écossaise et ce qu'il désigne dans la culture de ce pays : c'est un terme écossais qui désigne un poète

écossais. Une traduction par « créateur » (par exemple) serait trop générale et éloignée du pays dont il est ici question. Par ailleurs, nous l'utilisons comme un mot épïcène : il désigne tant les hommes que les femmes makars.

En 2004, le « Scots Makar » n'est pas la première réutilisation du titre puisque en 2002, la ville d'Edimbourg choisit Stewart Conn en tant que « Edinburgh makar ». Néanmoins en 1999, Edwin Morgan est élu « Glasgow's Poet Laureate », et il a un rôle similaire au « Glasgow makar » en 2005. La date de cette première élection ne fait que renforcer le lien entre poésie et politique en Ecosse : pendant que le pays concrétise la dévolution des pouvoirs en élisant son Premier Ministre, Glasgow choisit son poète officiel. Après 1999, le titre de makar s'est répandu à d'autres villes écossaises telles que Edimbourg (en 2002), la région d'Aberdeen et du Nord-Est (en 2009), Stirling (en 2009), Dundee (en 2013), la communauté de Craigmillar (en 2014) et le Renfrewshire (en 2018). Ces makars communautaires, municipaux, régionaux et le makar national sont des ambassadeurs de la poésie écossaise, nommés soit par différentes institutions culturelles, soit par les universités, soit à la suite d'un concours selon les villes. Ils représentent les Ecossais et leur littérature, et se font la voix de leur pays comme annoncé à chaque investiture de chaque makar et « Scots Makar ».

Après 1999, l'Ecosse, forte de l'indépendance partielle qui lui est accordée, a dû solidifier, voire reconstruire son identité nationale, les mythes et les clichés aidant. C'est donc en puisant dans le passé et en faisant resurgir les écrivains fondateurs de l'Ecosse que le pays a tenté de faire renaître un sentiment d'appartenance chez les Ecossais. La tradition renouvelée des makars va dans le même sens. L'utilisation du terme écossais montre une volonté d'emprunter d'un passé fructueux pour la poésie écossaise, un titre qui rappelle cet âge d'or.

Le makar est tout un symbole : celui d'une Ecosse nouvelle qui se reconstruit une identité à travers son poète qui porte la voix du pays parmi les autres voix britanniques et internationales. Cette identité se refait, non pas à partir d'éléments neufs, mais avec ce qui était

déjà là mais relégué au second plan. Grâce à ce titre de makar ou de « Scots Makar », la poésie écossaise s'inscrit de manière officielle dans la vie des Ecossais : elle n'est plus seulement une affaire du passé, elle est présente à tout niveau en Ecosse. Faire du makar et du « Scots Makar » une institution permet de leur donner un rôle dans le pays, un rôle qui dépasse la sphère culturelle, et qui devient social et politique. Ils participent à des ateliers dédiés aux enfants, aux personnes âgées, aux personnes atteintes de longue maladie, mais ils donnent également leur avis sur la politique nationale ou de leur ville.

Le titre de la thèse

Le titre de cette thèse, *La voix des makars contemporains en Ecosse : unisson, canon ou dissonance*, met en avant la diversité des voix qui est en jeu. La « voix » ici désigne tant l'émission de sons par le poète que l'expression d'une opinion. En effet, en phonologie la voix se définit ainsi : « les vibrations, dues à la pression de l'air expiré et facilitées par l'élasticité des cordes [vocales], sont une succession très rapides d'ouvertures et de fermetures glottales. Ce sont ces vibrations qu'on appelle voix » (Watbled 9). En ce sens, la voix n'est pas uniquement une faculté humaine, puisque les animaux ont également cette capacité. Le philosophe allemand Georg Wilhelm Friedrich Hegel avance que « la voix est un haut privilège de l'animal, . . . elle est l'extériorisation de la sensation, du sentiment de soi. Le fait qu'il est dans lui-même pour lui-même, l'animal l'expose, et cette exposition est la voix » (640). Cette définition est valable tant pour l'animal que pour l'homme. La voix comme extériorisation chez l'homme se retrouve dans la langue par les expressions telles que « une voix qui s'étrangle », « une voix fatiguée », « une voix essoufflée » (entre autres exemples). Dans ces expressions,

qui sont des métonymies— figure de style qui désigne le tout par une partie —la voix désigne la personne qui parle. Elle peut donc prendre la place du locuteur et devenir sujet.

La poésie, proche de la tradition musicale par les hymnes et les chants, est d'abord de tradition orale : elle précède le texte écrit. Par exemple, les textes qui comptent parmi les plus anciens poèmes tels que le *Mahabharata* et le *Râmâyana* dans la tradition hindoue, sont d'abord des poèmes transmis oralement par les bardes attachés à la cour du roi. De même, l'*Illiad*e et l'*Odysée* d'Homère sont d'abord des textes oraux. La tradition orale de la poésie explique, entre autres, les nombreuses versions du *Mahabharata* et du *Râmâyana*, et certaines incohérences des œuvres d'Homère. La poésie est destinée à être chantée et mise en voix avant d'être mise à l'écrit dans un souci de transmission. Depuis les années 1980, le slam se fonde entièrement sur l'oralité de la poésie. La voix des différents makars et leur mise en voix des poèmes seront alors étudiées. La voix du poète, au sens de l'expression d'une opinion et d'un sentiment, sera également analysée : l'opinion de qui porte-il ? La sienne ? celle du peuple ? celle du gouvernement ? La « voix » peut également être entendue, selon le Larousse en ligne, comme « la partie confiée à chaque exécutant dans une composition vocale ou instrumentale ». Cette composition vocale est créée par les makars contemporains à toutes les échelles, mais aussi par les makars des siècles précédents. Les différentes voix composent des poèmes parfois commandés par la ville ou le gouvernement dans le but de continuer la tradition nationale. En effet, parmi les obligations des makars et des « Scots Makars », se trouve celle d'écrire au moins un poème commandé pour célébrer un événement. Par exemple, il est demandé au « Scots Makar » d'écrire un poème pour l'ouverture du Parlement écossais en juillet. A l'échelle communautaire, entre autres exemples, il a été demandé à Ron Butlin, makar d'Edimbourg, d'écrire un poème pour l'entrée en service du tramway en 2014. Ces demandes sont formulées soit par la mairie de la ville soit par les institutions qui participent à l'élection du makar (ces institutions diffèrent selon les villes). Les poèmes des makars contemporains font écho des faits

historiques, des makars du Moyen-Âge mais aussi des makars contemporains eux-mêmes. En effet, les poèmes des trois derniers « Scots Makars » pour l'ouverture du Parlement écossais en juillet se font écho entre eux : « Open » par Edwin Morgan en 2004, « Open the doors » par Lochhead en 2011 et « Threshold » par Kay en 2016. La voix du poète écossais prend alors place dans un ensemble de voix, celles des autres makars, mais sont-elles à l'unisson, en canon ou en dissonance ?

La « voix des makars » est donc, dans cette thèse, l'expression des poètes choisis pour être makars, c'est-à-dire leur parole en tant qu'ambassadeurs de la poésie écossaise. La parole est « la partie individuelle du langage » (Saussure 20), autrement dit elle est une manière d'utiliser la langue qui est propre à chacun : « il n'y a donc rien de collectif dans la parole » (Saussure 25). La parole du makar est alors la façon dont chaque poète utilise la langue dans ses œuvres en tant que représentant de la poésie écossaise. Les makars sont les serviteurs¹ de cette poésie, ils ont donc des obligations qui leur sont dictées par les institutions qui les choisissent. Leur parole est celle qui s'exprime à travers leurs œuvres commandées par la ville ou le gouvernement, et leurs œuvres en dehors de leur mandat de makars, c'est-à-dire avant ou après qu'ils ont été nommés. Ce sont en effet ces dernières qui déterminent le choix des différents jurys lorsqu'ils élisent un makar. Autrement dit, lorsqu'un poète est choisi pour être makar, c'est l'entièreté de son œuvre qui est incluse dans le titre. Selon les makars, selon les villes, et les échelles (du communautaire au national), les jurys qui choisissent celui qui détiendra le titre diffèrent. Pour le makar d'Aberdeen et du Nord-Est en 2009, c'est le poète Gerard Rochford et des associations d'écrivains d'Aberdeen-qui choisissent Sheena Blackhall, alors que le makar d'Edimbourg est choisi par City of Edinburgh Council, Scottish Poetry Library, City of Literature Trust, The Saltire Society et Scottish PEN. Il en va autrement pour le makar de Stirling qui est choisi par la mairie de la ville sur proposition des citoyens. La « voix

¹ « ambactus » en latin, dont est dérivé « ambassadeur », signifie l'esclave, le serviteur.

des makars » est aussi celle des poètes en tant que citoyens écossais. Le poète-citoyen est celui qui compose en vers en tant que « membre d'une communauté politique organisée » (selon la définition du citoyen donnée par le CNRTL). Autrement dit, ses œuvres sont créées dans le cadre de cette appartenance à une communauté politique. Dans l'Ecosse contemporaine, le makar en tant que poète-citoyen a un rôle actif dans la ville et dans le pays. Autrement dit, il fait partie de leur histoire. Sa voix porte aussi sur la politique et l'indépendance écossaise, et sur les sujets de société (l'accompagnement des malades ou des futures mères dans les hôpitaux, les femmes battues, l'espace urbain et l'immigration entre autres thèmes). Enfin, la « voix des makars » est celle que l'on entend dire la poésie soit à travers la mise en voix de leurs œuvres (par exemple, Christine de Luca, makar d'Edimbourg, s'enregistre et publie ses enregistrements sur Internet²), soit par l'étude de la prosodie. Dire la poésie diffère de lire la poésie par le fait que la lecture met en avant d'autres caractéristiques du poème comme la mise en page ou les rimes visuelles, sur lesquelles le lecteur s'appuie, en plus de la ponctuation, pour donner du sens et du rythme au texte. Par ailleurs, chanter la poésie signifie en faire une performance au sens étymologique du terme : chanter la poésie signifie la réaliser complètement, redonner à un poème écrit une mélodie, une musique : « [la] prosodie d'un poème oral réfère à la préhistoire du texte dit ou chanté : à sa genèse pré-articulatoire, dont elle intériorise l'écho » (Zumthor, *Le rythme* 114). Chanter la poésie implique donc de faire appel au rythme intrinsèque du poème. Dire la poésie n'est pas seulement le fait d'oraliser un poème, de même qu'un poème écrit pour être lu n'est pas construit comme un poème qui n'a pas cette finalité. Ainsi, Paul Zumthor affirme que « [lorsque] la vocalité d'un texte s'inscrit dans son dessein initial, un trait général caractérise son style. » (*Introduction* 180) Un poème destiné à être réalisé sur scène, par exemple dans le cas de la poésie slam, n'est pas écrit comme un poème destiné à être publié

² « Christine de Luca » sur Soundcloud.

dans une collection. La poésie oralisée, donc la mise en voix d'un poème, implique de la part du lecteur une interprétation qu'il transmet par sa lecture.

Le terme « makar », comme dit plus haut, désigne celui qui fabrique, le créateur. Cependant, plusieurs termes peuvent désigner cette fonction. Le mot « poète », qui vient du grec *poiêtis*, signifie également le créateur. C'est un hyperonyme (un mot dont le sens inclut le sens d'un ou de plusieurs autres termes) qui désigne tout écrivain qui compose en vers. Les hyponymes (mots dont le sens est inclus dans un autre mot plus générique) du mot « poète » se distinguent entre eux par leur étymologie, par les langues utilisées par le poète dans ses œuvres ou les pays d'origine. Parmi ces mots que le terme « poète » regroupe, l'on retrouve le barde. Ce terme-ci, d'origine gauloise, désigne le poète ou le chanteur chez les Celtes, celui qui compose la poésie et la met en voix pour célébrer les exploits des héros, accompagné d'un instrument de musique. L'un des plus célèbres est Ossian, auteur hypothétique de plusieurs poèmes gaéliques. Le barde est toujours célébré aujourd'hui en Ecosse lors du Mòd, festival gaélique écossais, en octobre de chaque année depuis 1892. Ce festival comporte des compétitions dans plusieurs catégories telles que la poésie en gaélique écossais, le chant, la cornemuse, la harpe et la chorale. Ce festival célèbre donc également la voix écossaise. Il est comparable au festival annuel Eisteddfod Genedlaethol au pays de Galles, qui récompense les artistes qui s'expriment en gallois.

Un autre hyponyme de « poète » est le ménestrel. Il s'agit, jusqu'à la fin du Moyen-Âge d'un musicien engagé par un seigneur. Il accompagne un chanteur ou récite un poème en utilisant un instrument de musique. Le ménestrel fait partie des serviteurs du seigneur, il est engagé pour le distraire. Au début de la Renaissance, il est remplacé par le troubadour et devient un musicien ambulant. Le mot « troubadour » est quant à lui d'origine occitane. Il désigne le poète, compositeur, musicien qui s'exprime en langue d'oc. Les troubadours sont principalement dans le Midi de la France entre le douzième et le quinzième siècle. Il est

également accompagné d'un instrument de musique, et propage les valeurs de la société courtoise. L'équivalent du troubadour en langue d'oïl est le trouvère dans le nord de la France. Celui-ci, qui apparaît après le troubadour, est aussi attaché à une cour. Il écrit ses poèmes et chants en langue d'oïl, et non plus en latin.

Le terme « makar » est spécifique à l'Ecosse scottophone. Le rôle de celui qui détient ce titre au quinzième siècle est comparable à celui du « scop » (qui viendrait de « skaup, skop » en vieux norrois, selon *Online Etymology Dictionary*, et qui signifierait «la raillerie, la dérision») en Angleterre ou du « scalde » (qui vient du vieux norrois « skald » qui signifie « poète » selon *Online Etymology Dictionary*) en Islande et en Norvège. Les scaldes sont présents également dans les Orcades et les Shetland qui, avant 1469, sont sous la domination norvégienne avant de devenir écossaises. Les trois termes, makar, scop et scalde, désignent des voix attachées à une cour ; des voix qui s'expriment dans leur langue respective : soit, en « scottis », en moyen-anglais et en islandais et vieux norrois, la langue des Vikings. Aujourd'hui, le makar n'est plus rattaché à une cour (parce que la cour d'Ecosse s'est délocalisée à Londres en 1603 où la langue écossaise n'a pas cour), mais des fonctions lui sont attribuées comme il a été dit plus haut. Il est communautaire, municipal, régional ou national (le « Scots Makar »), et sa poésie est au service de la nation et de sa littérature pendant son mandat. Au Royaume-Uni, un poète lauréat est également désigné. L'Ecosse faisant partie du Royaume-Uni, elle peut donc aussi voir un de ses poètes être nommé. Ainsi, en 2009 Carol Ann Duffy est la première parmi les poètes écossais à recevoir le titre depuis sa mise en place en 1631 (Sir Walter Scott l'ayant refusé en 1813).

La période qui est à l'étude dans cette thèse est l'Ecosse contemporaine. On parle donc de l'Ecosse depuis 1999, depuis que le titre de makar a une nouvelle acception et qu'il est réutilisé par Glasgow dans un premier temps. Néanmoins, il nous faut nécessairement étudier l'Ecosse à partir du quatorzième siècle, période à laquelle les premiers makars ont été désignés.

Ainsi, l'on peut interroger le lien entre les makars contemporains et ceux de la fin du Moyen-Âge, et analyser comment, et si, les premiers s'inscrivent dans la tradition poétique du pays. On est donc amené à étudier la poésie de l'Ecosse lorsqu'elle était encore un royaume indépendant et la poésie du pays qu'elle est devenue au sein du Royaume-Uni, après la dévolution des pouvoirs.

Comme le titre le suggère, les voix des makars— ou la voix plurielle des makars — contemporains peuvent sonner à l'unisson, en canon ou être en dissonance. Des voix à l'unisson, selon le Larousse en ligne, sont « en parfait accord de pensées, de sentiments ». Elles s'expriment simultanément et en harmonie, comme en musique à la même hauteur dans l'échelle des sons. Cela suppose donc une même idée, une même pensée à exprimer en même temps par tous les makars à leurs différentes échelles. Les voix en canon³ chantent la même chose mais de manière différée : le canon est fondé sur l'imitation. Chaque partie chante à l'unisson et suit le même schéma mélodique. Le décalage se fait dans le temps ou dans les octaves, mais l'ensemble reste harmonieux. Chaque voix ne doit pas se laisser perturber par les autres, mais à la fois s'écouter les unes les autres. Les voix des différents makars, si elles sont en canon, peuvent donc différer les unes des autres, cependant véhiculer la même pensée. Enfin, si les voix des makars sont en dissonance⁴ cela signifie qu'il y a une discordance entre elles, ce qui crée une instabilité. Il ne peut donc y avoir d'harmonie dans la dissonance. L'on peut rapprocher la dissonance de ce que Mikhaïl Bakhtine, dans *La poétique de Dostoïevski* en 1969, nomme la polyphonie qui suppose que chaque voix est en conflit avec les autres. Aucune de ces voix ne propose de perspective unificatrice et aucune n'a d'autorité. Si les voix des makars sont dissonantes, le résultat serait une cacophonie, c'est-à-dire une « rencontre de mots, de

³ Des voix en canon sont une « composition à deux ou plusieurs voix répétant à intervalle et à distance fixes le même dessin mélodique » (le Larousse en ligne).

⁴ La dissonance, selon le Larousse en ligne, est la « rencontre peu harmonieuse de sons, de syllabes ou de mots ; cacophonie ».

syllabes, de sons désagréables ou ridicules » (selon la première entrée du Larousse en ligne). Le nombre de makars ne cesse d'augmenter depuis 1999, et eux-mêmes s'expriment dans les différents dialectes écossais qui composent la langue écossaise. Leurs voix en tant que poètes et en tant qu'ambassadeurs semblent être unifiées, car ils sont tous choisis dans le même objectif : représenter et promouvoir la poésie écossaise. C'est la raison pour laquelle nous pouvons parler d'une voix plurielle des makars. Cependant, tous n'envisagent pas leurs rôles de la même façon, tous ont une vision différente de l'Ecosse qu'ils expriment à travers leurs œuvres et leur présence aux différents événements sociaux et culturels du pays.

La problématique

A chaque investiture du « Scots Makar », le Premier ministre en place souligne l'importance de la poésie dans la culture écossaise et le lien qui unit les anciens poètes à ceux d'aujourd'hui : « It is vitally important that we recognise the significant contribution of poetry to the culture of Scotland. This position will symbolise the success and of Scottish poets in the past and the potential of Scottish poetry in the future » (Jack McConnell, 2004). Le Premier ministre avance que le titre de makar est un symbole : il représente et est emblématique de la poésie écossaise. Le symbole est une « figure ou image qui sert à désigner une chose le plus souvent abstraite » (Dictionnaire de l'Académie française en ligne). En ce sens, pour McConnell, le titre de makar exprime à lui seul la poésie écossaise. Le symbole est nécessairement rattaché à une histoire : il n'y a pas de symbole s'il n'y a aucun lien historique entre celui-ci et ce qu'il représente. Par exemple, le laurier est symbole de gloire car il est lié au mythe d'Apollon et de Daphnée. Celle-ci, premier amour du dieu grec, s'est transformée en laurier pour lui échapper. Apollon décide alors de faire de cet arbuste, parce qu'il est lié à son

amour pour Daphnée, le symbole de ses futures victoires. Le lien entre le laurier et la gloire, entre le symbole et ce qu'il représente, réside donc dans le fait que le premier signifie historiquement le second. Ainsi, le poète couronné de laurier est celui qui est couvert de gloire grâce à ses œuvres. Pour le poète qui devient makar, cela veut donc dire qu'il devient ce symbole, cette figure qui signifie la culture écossaise et son passé. McConnell met en parallèle ce passé et le future de la nation, sans faire mention du présent, ce qui souligne une notion linéaire du temps. Pourtant, la réutilisation du terme « makar », qui est ancré dans le passé du pays, semble plutôt montrer l'absence de linéarité de l'histoire. En effet, il ne s'agit pas d'un terme générique et neutre : c'est un mot écossais qui désigne un poète écossais du Moyen-Âge et de la Renaissance. La réémergence du titre semble mettre en avant plutôt une circularité du temps.

En 2011, lors du décernement du titre de « Scots Makar » à Liz Lochhead, Alex Salmond déclare : « In creating the post of national poet, the communities of Scotland demonstrated the importance it places on the many aspects of culture which lie at the heart of our identity ». Les communautés, au pluriel, font ici référence à l'organisation presbytérienne du pays. En effet, l'Eglise d'Ecosse (The Kirk, en écossais) cohabite avec plusieurs églises libres qui ont refusé l'union avec cette dernière. Cette séparation entre les différentes communautés transparait donc dans le discours de Salmond. Les termes « culture » et « identité » soulignent également la séparation entre la culture et l'identité anglo-britannique et écossaise. Le titre de makar participe à cette séparation par son étymologie (c'est un mot écossais, et non anglais) et parce qu'il est symbole du pays.

En 2016, lorsque Jackie Kay devient « Scots Makar », Nicola Sturgeon annonce : « Poetry is part of Scotland's culture and history, it celebrates our language and can evoke strong emotions and memories in all of us. The role of the Makar is to celebrate our poetic past, promote the poetry of today and produce new pieces of work that relate to significant events in

our nation. » La Première ministre choisit de parler de la langue au singulier, « our language ». Ce singulier interpelle : le pays est trilingue, et la langue écossaise est elle-même fragmentée en une douzaine de dialectes communautaires. Devrait-on penser par cette formulation que le « Scots Makar » n'est symbole que d'une des trois langues d'Ecosse ? Cette langue serait-elle alors l'écossais, le gaélique ou l'anglais ? Le « Scots Makar » a le choix de la langue pour ses poèmes : il n'a pas l'obligation d'écrire en écossais ou en gaélique par exemple. L'élection du « Scots Makar », après que d'autres institutions ont fait une sélection de poètes, se fait en dernier lieu par le Premier ministre en place et les autres Premiers ministres écossais qui l'ont précédé. Sturgeon est directive quand elle décrit le rôle du « Scots Makar », mais ce rôle, selon les mots de la Première ministre, reste un rôle culturel. Or, la question se pose : de qui est la voix du makar ? Autrement dit, quelle est l'identité vocale du makar ? On peut se demander si un poète qui critique ouvertement le gouvernement en place pourrait être élu « Scots Makar ».

La finalité de cette thèse, *La voix des makars contemporains en Ecosse : unisson, canon ou dissonance*, est d'interroger le rôle même du makar écossais, qu'il soit communautaire, municipal, régional ou national, au sens écossais mais pas britannique : cette diversité des makars —eu égard à leur nombre grandissant et à la pluralité de leurs thèmes et des langues utilisées— est-elle ou se veut-elle être le reflet de la diversité du pays ? Faut-il y voir le reflet d'un pays qui cherche à unir sa population, comme l'annoncent les Premiers ministres écossais, à travers un genre littéraire emblématique ? L'institutionnalisation du makar et du « Scots Makar » lui donne un rôle politique dans un pays qui, depuis les années 1970, traverse des changements majeurs. En effet, des référenda sur l'indépendance par rapport au Parlement britannique de Westminster sont organisés, auxquels les Ecossais répondent d'abord non, avant de changer d'avis en 1997. Dans la décennie 1980, l'Ecosse a voté contre la politique néolibérale de Margaret Thatcher jusqu'à n'élire aucun député du parti conservateur, mais a dû subir une politique majoritairement rejetée. En 2016, l'Ecosse vote à une très large majorité

pour le maintien dans l'Union Européenne, mais se voit forcée à accepter le Brexit deux ans plus tard. Dans le contexte culturel (incluant la dimension politique) de l'Ecosse, cette thèse interroge le rôle et la voix plurielle des makars d'Ecosse dans la consolidation de la culture de la nation.

Méthodologie de la thèse

De qui est la voix du makar ? Pour répondre à cette problématique, mes entrevues personnelles avec les makars sont une source d'étude : ces entretiens éclairent mes recherches avec le point de vue des makars concernés. Ainsi, les œuvres étudiées sont analysées selon leurs contextes larges et profonds que Peter Barry développe dans *Literature in context* (2007). L'auteur y détaille la méthodologie du néo-contextualisme. Selon lui, le contexte large, (« the [broad context] which exerts a 'pressure' on the text, as if demanding consideration » (24)) correspond, par exemple, au contexte historique dans lequel une œuvre est produite, alors que le contexte profond, (« the [deep context] whose presence has to be willed into being by the specialist critic » (24)), concerne l'auteur et son implication dans le contexte large. Barry prend l'exemple d'Edmund Spenser et de son sonnet *Amorretti* publié en 1595, dans lequel le poète entremêle le vocabulaire de la guerre et de l'amour. Le contexte large littéraire est celui du pétrarquisme, et le contexte profond est celui du siège de Smerwick auquel avait participé Spenser en 1580. Être au fait de la participation de l'auteur dans la bataille permet de lire le sonnet autrement. En prenant en compte ces deux contextes lors de l'analyse des poèmes des makars, il sera nécessaire d'analyser la façon dont un contexte influence l'autre contexte selon la période. Effectivement, le contexte politique des makars des quinzième au dix-septième siècles avec les guerres d'indépendance écossaises, la Guerre de Cent-Ans et l'Union des

Couronnes ne pourra pas entrer en compte de la même façon que le contexte politique dans l'Ecosse contemporaine. De même, le contexte social, le contexte littéraire et le contexte linguistique ne sauront être pris en compte de la même manière selon les époques étudiées : la société, les mouvements littéraires et les changements de statuts des langues en Ecosse devront être analysés différemment selon la période.

Utilisées au Royaume-Uni et aux Etats-Unis surtout pour analyser la géopolitique depuis l'entre-deux guerres, les « area studies » ont évolué aujourd'hui vers les études aréales qui sont au cœur de la recherche des universités comme Oxford School of Global and Area Studies et School of Oriental and African Studies (SOAS) qui fait partie de l'Université de Londres. Les études aréales ont été refondées à la suite de l'œuvre d'Edward Said *Orientalism* en 1978, qui souligne la vision impérialiste et condescendante des études aréales quand elles portaient sur ce qui n'appartenait pas au monde occidental. Aujourd'hui, ces études apportent surtout un autre angle sous lequel analyser les objets d'étude : « area studies can offer a comparative and historical angle » (van der Veer 42). C'est en cela que les études aréales nous seront utiles dans cette thèse : afin de comparer les œuvres des makars avec ce qui est produit ailleurs dans le Royaume-Uni et dans le monde anglophone. Les études aréales nous seront également nécessaires, dans leur nouvelle approche, car elles ont l'avantage d'être interdisciplinaires : elles mettent en relation plusieurs sciences. Elles nous permettront alors de regrouper les analyses en civilisation, langue et littérature, et d'analyser, par exemple, la manière dont une œuvre littéraire prend place dans la civilisation d'un pays multilingue, et réciproquement comment une œuvre peut être étudiée sur le plan civilisationnel.

A cela s'ajoute une attention particulière aux interprétations des textes qui seront faites, en se fondant sur les travaux d'Umberto Eco dans *Les limites de l'interprétation* (1987). Eco distingue, dans l'approche interprétative d'un texte, trois sortes d'interprétations : « interprétation comme recherche de *l'intentio auctoris*, interprétation comme recherche de

l'intentio operis et interprétation comme prescription de *l'intentio lectoris* » (29). L'auteur redéfinit le rôle de l'interprétation et affirme que les interprétations d'un texte peuvent être multiples, mais à condition qu'elles soient « testées sur la cohérence textuelle, laquelle désapprouvera les conjectures hasardeuses » (41). En d'autres termes, le lecteur peut imaginer différentes intentions de l'œuvre et de l'auteur, mais la lecture de l'œuvre comme un tout doit valider ces interprétations. Pour compléter cette approche herméneutique des poèmes, nous travaillons également sur leur traduction dans le cadre d'une anthologie de poèmes écossais de l'après-dévolution des pouvoirs de 1999. Cette approche par la traduction me permet alors de travailler sur le sens littéral du texte (*l'intentio operis*).

Les différentes lectures sur la création des identités nationales sont également utilisées afin de mieux comprendre ce qu'il se produit en Ecosse. L'étude de la construction de l'identité et de la nation écossaises, dans un contexte historique plus large, se fonde sur les œuvres d'Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales : Europe XVIIe-XX siècle* (1999), Homi Bhabha, *Nation and Narration* (1990) et Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983).

Enfin, l'analyse littéraire, l'étude de la prosodie et des figures de style utilisées dans certains poèmes des makars, aident également à donner une réponse à la problématique. L'art du makar, autrement dit son talent, son habileté à exprimer sa voix à travers l'écriture sera également étudié. Les poèmes analysés dans cette thèse sont notamment ceux commandés par les villes où ont été élus les makars. D'autres études de textes se feront sur les autres poèmes des makars, ainsi que sur les poèmes traduits pour l'anthologie. On tâchera de varier les poèmes à l'étude : poèmes à forme fixe, en vers libres, dans la littérature pour enfants, dans les pièces de théâtre des makars, et le slam. Ces textes ont été choisis pour leur représentativité, mais aussi pour leur singularité parmi les nombreuses œuvres des makars. Nous analyserons le style des auteurs, c'est-à-dire la façon d'écrire propre à chaque poète. Le style d'un makar peut être

inspiré d'autres poètes qui lui sont contemporains ou qui l'ont précédé. Ainsi, si les makars contemporains suivent la tradition de leurs prédécesseurs, l'on pourra examiner la manière dont ils s'y inscrivent. Le style est donc, paradoxalement, ce qui remet en jeu l'individualité de la voix poétique et ce qui permet de rentrer en relation avec la voix des autres. Il peut également être inspiré par d'autres mouvements littéraires (contemporains ou non), ou d'autres formes d'art. En effet, certains makars tels que Valerie Gillies, Magi Gibson et Sheena Blackhall travaillent en collaboration avec les arts visuels. Il est donc nécessaire de voir la façon dont cet art (qui comprend entre autres la photographie, la peinture et la sculpture pour les poétesses citées) influence leur style. Enfin, le style peut également acquérir une valeur politique de contestation car c'est ce qui permet à la fois de se distinguer et de mettre à distance, de reconsidérer l'objet du discours. Le style et l'écriture ayant des significations rapprochées, nous entendons donc par « écriture » la manière d'exprimer par écrit de chaque makar, mais nous attacherons davantage d'importance à la différence entre le poème écrit et le poème oral et oralisé comme explicité plus haut. Dans *Le degré zéro de l'écriture* en 1953, Roland Barthes souligne que « les écritures présentent un caractère de clôture qui est étranger au langage parlé » (20). C'est à ce caractère de l'écriture qui fixe la parole que l'on va s'intéresser pour parler de l'écriture du makar.

Plan de la thèse

Pour organiser cette thèse, nous avons choisi un plan en trois parties. Chaque partie est subdivisée en trois chapitres numérotés de un à neuf pour accompagner la progression de ma réflexion.

Mon travail commence par une première partie, intitulée « L'origine de la voix du makar contemporain », dans laquelle nous étudions les origines des makars contemporains, étape nécessaire pour comprendre leurs rôles d'aujourd'hui. Dans cette partie, les principales périodes de l'évolution de la poésie écossaise sont étudiées pour en trouver la voix. Les voix des différents poètes de ces périodes sont en canon : d'une période à l'autre, elles valorisent tant la langue écossaise que l'Ecosse elle-même.

Le premier chapitre, « La poésie écossaise pendant la Guerre de Cent Ans et à la Renaissance », vise à asseoir les origines modernes de la poésie écossaise à la Renaissance en Ecosse et sur son lien avec l'identité écossaise avant l'Union des Couronnes. La Renaissance en Ecosse est à différencier de la Renaissance écossaise. La première période correspond à la fin de la Guerre de Cent Ans en 1453 et au seizième siècle jusqu'à la mort de la reine Marie Stuart en 1587, alors que la Renaissance écossaise, comme indiqué plus haut, se déroule entre les deux Guerres Mondiales. Pendant cette période, la volonté pour l'Ecosse de se distinguer de l'Angleterre se renforce, notamment par le biais de la langue. Une troisième période, de la fin des années 1960 jusqu'au référendum de 1997 —qui correspond à la résurgence du sentiment nationaliste écossais— peut être désignée par le terme « seconde renaissance » (par Christian Civardi par exemple, dans *L'Ecosse depuis 1528*) bien que celui-ci soit contesté :

What happened in Scotland in the 1960s and 1970s, and what laid the foundations for the enormous creative achievements of the 1980s, was the liberation of the voice. The Scottish voice declared its independence and sustained it in a way that the brief fad for regional accents initiated by the Beatles failed to do in England. (Craig, Out 193)

Le poète, à l'instar de Harry l'Aveugle et John Barbour, est alors celui qui crée de la poésie, mais aussi celui qui participe à la création de l'identité nationale. Ce chapitre introduit la notion

de la fictionnalisation de l'histoire à travers les œuvres de ces deux auteurs, et il explore les œuvres des poètes écossais lors de la Renaissance européenne.

Le deuxième chapitre, « Jacques VI et I, le roi poète écossais à Londres », concerne cette poésie lyrique à l'époque des poètes de cour, les makars, sous Jacques VI et I. La langue écossaise qui était jusque-là vecteur de l'identité nationale, n'est alors plus autant promue par la poésie. Le roi, qui est aussi poète, est davantage ouvert à la poésie d'en dehors de l'Ecosse (principalement d'Italie et d'Angleterre) et s'entoure de poètes – aussi appelés la bande de Castalie – et de traducteurs. La « bande de Castalie » est une dénomination utilisée depuis la seconde moitié du vingtième siècle, par R. D. S. Jack par exemple dans *The History of Scottish Literature : origins to 1660*, pour désigner les makars qui entourent Jacques VI et I. Parmi ceux-ci l'on compte Alexander Montgomerie, John Stewart de Baldynneis, William Fowler et les frères Thomas et Robert Hudson. L'Ecosse connaît alors un changement dans ses langues et sa culture, concomitamment à ce changement politique : « a sense of the country as a crossroads of cultures and tongues, eager to import texts and genres from outwith its own borders, but at the same time reworking them and making them part of emergent national canons. » (Innes et Petrina 53)

Le troisième chapitre, « Des Lumières à la Renaissance écossaise : réémergence et revalorisation de la voix écossaise », explore le concept de construction discursive – qui repose sur un raisonnement – de l'identité nationale dans les œuvres de MacDiarmid. En effet, l'auteur, qui utilise de l'écossais de synthèse (« synthetic Scots »), participe également à la formation de l'identité écossaise grâce à la langue, et tente d'unir et fusionner les différents dialectes sous le nom de Lallans (qui correspond à « Lowlands », les Basses-Terres) : « With Synthetic Scots, or what Tom Hubbard has termed 'reintegrated Scots', MacDiarmid sought a fusion of the disparate and often divided parts of Scotland into a unified cultural whole and of the Scottish linguistic past with the international modernist present. » (Lyll 177) Le raisonnement est donc

le suivant : il faut unifier la langue pour que celle-ci acquière à nouveau le statut de légitimité qu'elle avait avant que la cour se délocalise à Londres.

La deuxième partie, « La dévolution des pouvoirs et la réinvention des makars », est une exploration de la notion d'ambassadeur de la nation. Ces makars ambassadeurs sont dans la continuité de leurs prédécesseurs du quinzième siècle. Ils suivent également les pas des makars à qui ils ont succédé directement (chaque makar qui termine son mandat est présent à l'investiture de celui qui le remplace). Par conséquent, la question suivante se pose : la voix du makar contemporain peut-elle rejoindre le canon commencé par les makars et les poètes des siècles précédents ?

Nous analysons dans le quatrième chapitre, « Le makar contemporain, produit de la Dévolution de 1999 ? », la place du makar dans une Ecosse qui a sa voix en politique à nouveau. En d'autres termes : dans quelles mesures le makar est-il un effet de ce changement politique ? Les makars sont présents à l'échelle du pays, des villes ou des communautés, et ils font également de la poésie un principe de la vie quotidienne des Ecosseis. Nous étudions dans ce chapitre ce que montre la nomination d'un makar par les différentes institutions nommées plus haut, et nous mettons en question la possibilité pour autant de makars d'être à l'unisson.

Le cinquième chapitre, « La Dévolution de 1999, une promotion des makars », montre que ce changement politique a des répercussions sur la poésie des makars et se trouve même parfois au cœur de leur œuvre et de leur mandat. On peut alors parler de politisation de la poésie. La poésie est politique au sens étymologique du terme : le mot grec « politikos » signifie « ce qui concerne les citoyens, l'Etat ». La poésie du makar et son rôle tel que décrit lors des discours d'investiture, concernent les citoyens et l'Etat. Une poésie politique des makars serait donc une tautologie. Le makar et son œuvre concernent également la ville, la « polis ». Chaque makar est

libre d'utiliser le dialecte de sa ville ou de sa région. A ce titre, la multiplicité des makars en Ecosse rappelle la révolution davidienne qui consiste en la création de bourgs. David I^{er}, qui règne sur le Royaume d'Ecosse de 1124 à 1153, fait « appel à des Normands, la plupart d'Angleterre, auxquels [il concède] des fiefs en échange de leur allégeance et du service militaire » (Civardi *L'Ecosse depuis 3*). Cette implantation et ce développement de bourgs à l'est de la *Highland line*, de marchands et d'artisans venus d'ailleurs (du sud de l'Ecosse, d'Angleterre et de Hollande principalement) participent au développement de la langue en dialectes distincts, aujourd'hui présents dans la poésie des makars des villes. Cette multiplicité de dialectes apparaît aujourd'hui comme une fragmentation de la langue écossaise qui en fait sa richesse et sa faiblesse.

Le sixième chapitre, « Les représentants d'un pays nouveau », concerne les makars en tant que symboles d'un pays qui retrouve quelques pouvoirs après 1999, et qui s'interroge encore pour davantage d'indépendance. Le symbolisme des makars dans une telle période est mis en question. Le makar est en effet un symbole dans le sens donné par Paul Ricoeur : « J'appelle symbole toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier. » (16) Il est symbole de la poésie nationale, symbole d'un pays qui retrouve son Parlement, symbole, entre autres, de la diversité linguistique et culturelle de ce pays.

Ma réflexion se poursuit dans une troisième partie, « La voix du "Scots Makar", écho des autres makars contemporains », dans laquelle nous montrons jusqu'à quel point la voix des makars nationaux est en harmonie avec les makars communautaires, municipaux et régionaux.

Le septième chapitre, « La traduction de la voix écossaise », se consacre à la traduction : celle que font les makars (du Moyen Âge et d'aujourd'hui) d'œuvres qui leur sont contemporaines ou pas, et celle que je fais pour l'anthologie. La traduction de la poésie permet de s'appropriier le texte et de le rendre dans sa propre langue. C'est ce que Marie-Hélène

Catherine Torres nomme l'anthropophagie du traducteur : « dévorer la culture étrangère, l'absorber, la digérer, pour restaurer son propre patrimoine culturel. . . . Tout traducteur procède à une *appropriation* du texte traduit, c'est-à-dire qu'il rend le texte source apte à être lu dans une autre culture, dans une autre langue, en le traduisant. » (italiques de l'auteur, 54) Aborder le texte par le biais de la traduction rend alors possible une autre compréhension et une autre perception du poème.

Le huitième chapitre, « La poésie des makars et la diversité écossaise », étudie la notion de diversité comme intrinsèque à cette poésie nationale, et à la fois comme le reflet d'une dissonance entre les makars contemporains.

Le neuvième chapitre, « La voix plurielle de l'Ecosse », analyse l'idée de la fragmentation du pays et de son identité, et son lien avec le multilinguisme intrinsèque de l'Ecosse. Nous mettons en cause la possibilité pour la forme poétique d'être le lien qui transcende l'histoire du pays, et qui serait ce qui permettrait de continuer le canon commencé des siècles auparavant.

Cette thèse est une exploration de la voix des makars contemporains. Ces voix à l'unisson, en canon ou en dissonance se font écho de l'Ecosse du quatorzième siècle jusqu'à aujourd'hui, alors que l'histoire du pays au sein du Royaume-Uni et de l'Europe s'écrit encore. Cette chorale de makars dispersés dans le temps et l'espace de l'Ecosse, fait résonner la voix de ceux qui font le royaume ou le pays (selon la période), ceux qui le façonnent.

PARTIE I

L'origine de la voix du makar contemporain

Introduction de la première partie

Dans cette première partie de notre réflexion, la construction de l'identité écossaise à travers la poésie est analysée. Les trois étapes de cette construction, qui nous semblent être les principales, sont la poésie écossaise à la fin du Moyen-Age et à la Renaissance en Ecosse (de 1453 à 1587), l'Union des Couronnes en 1603, et enfin la Renaissance écossaise qui débute au lendemain de la Première Guerre mondiale. Cette première partie explore la genèse du makar en Ecosse, depuis la fin du Moyen-Âge. Le titre de makar est aujourd'hui un titre honorifique attribué à un poète écossais pour son art. Le terme « makar » est un terme écossais (équivalent de « maker » en anglo-saxon⁵) qui signifie le créateur, celui qui façonne. Il désigne donc le poète qui crée à partir des mots et qui met en voix ses créations. Ce dernier a un rôle équivalent à celui du démiurge de Platon dans le *Timée* : il est l'architecte divin, l'artisan du monde.

Cette première partie étudie l'évolution de la poésie écossaise et du rôle du makar depuis la fin du Moyen-Âge jusqu'au titre honorifique contemporain. Cette évolution est marquée par les trois périodes charnières citées auparavant, qui constituent les trois chapitres de cette partie. La réponse à la question « de qui est la voix du makar ? » change selon les époques : si les œuvres de Barbour et Harry l'Aveugle content et fictionnalisent l'histoire des deux héros

⁵ Nous utilisons dans cette thèse le terme « anglo-saxon » pour désigner la culture et la langue du sud-est de l'Angleterre, car le terme « anglais » engloberait toute l'Angleterre.

nationaux, Robert Bruce et William Wallace, celles des makars de la cour de Jacques VI et I s'inspirent grandement d'œuvres européennes et suivent la tendance à l'anglicisation initiée et incitée par le roi. La voix du makar change à nouveau à l'entre-deux-guerres et se fait écho de la voix des makars du début du seizième siècle : selon McClure, Gavin Douglas serait d'ailleurs plus proche des auteurs de la Renaissance écossaise que de ceux de la Renaissance européenne (« European » 91).

De la fin du Moyen-Âge jusqu'à la première partie du vingtième siècle, les voix des makars sont en canon, valorisant l'Ecosse (et sa culture) en tant que nation indépendante ou en tant que nation inscrite dans la tradition européenne. La voix du makar se fait écho tantôt du nationalisme écossais, tantôt de l'anglicisation et de l'eupéanisation de l'Ecosse. Ces évolutions suivent les changements politiques et culturels drastiques tels que la Guerre de Cent Ans, la Renaissance, l'Union des Couronnes et la Renaissance écossaise de l'entre-deux-guerres. Le CNRTL propose deux définitions du nationalisme que nous pouvons mettre en tension : « Courant de pensée fondé sur la sauvegarde des intérêts nationaux et l'exaltation de certaines valeurs nationales. . . . Doctrine, mouvement politique fondé sur la prise de conscience par une communauté de former une nation en raison des liens ethniques, sociaux, culturels qui unissent les membres de cette communauté et qui revendiquent le droit de former une nation autonome. » Cette définition-ci date d'après la Révolution française, et la suivante est une acception qui existe depuis le dix-neuvième siècle : « Courant de pensée qui exalte les caractères propres, les valeurs traditionnelles d'une nation considérée comme supérieure aux autres et qui s'accompagne de xénophobie et/ou de racisme et d'une volonté d'isolement économique et culturel. » Le nationalisme écossais dont le makar se fait l'écho correspond davantage à la première définition puisque le makar met en avant l'autonomie de la nation, plutôt que la « volonté d'isolement économique et culturel ». Au contraire, comme nous le

verrons dans cette thèse, le makar participe à l'ouverture de l'Ecosse sur le monde, et plus particulièrement sur l'Europe.

Premier chapitre

La poésie écossaise pendant la Guerre de Cent

Ans et à la Renaissance

Introduction du premier chapitre

Dans cette thèse, nous décidons que l'origine du makar contemporain se trouve être John Barbour et Harry l'Aveugle, car le premier poème en écossais retrouvé est celui de Barbour, *The Brus* (1375). Une analyse est faite en parallèle avec l'œuvre de Harry l'Aveugle, *The Wallace* (aux alentours de 1488), eu égard aux similitudes dans les thèmes abordés et dans les formes adoptées : ce sont de longs poèmes épiques qui retracent la vie des héros des Guerres d'indépendance écossaises. Par exemple, les deux extraits suivants, respectivement de *The Brus* et de *The Wallace*, relatent les harangues faites, selon les auteurs, par les deux héros de l'indépendance avant de commencer une bataille. Ils soulignent d'un côté, la volonté d'en finir avec l'oppression anglaise, et d'un autre côté le désir de liberté et l'absence de peur de la part des Ecossais :

« Let us put forward all our might
To overthrow our foemen's pride.
Though high on horseback they may ride,
Rush on to meet them without fear,
Opposing them with levelled spear,
That ample vengeance be secured
For all the wrongs we have endured.
And for the wrongs they would do still,

If but their power could match their will,
And certainly I think that we
Should of the event not doubtful be.
But boldly with the English cope,
Since we have reasons three for hope. » (livre XII)

« "Enough, my friends, enough has Scotia borne,
The foes insulting, and her sons forlorn.
The trembling peasant, wild with dread affright.
Shrinks from the war's rude shock, and ruthless fight.
Resigns his riches to the oppressor's hand,
And sees another sickle reap his land.
And long we not to urge our fate again.
Glow not each breast, and swells not ev'ry vein?
Does not our heart with love of freedom burn,
And once again our exil'd souls return?
Where are those trophies by our fathers won?
Triumphs related down from son to son. . . ." » (Livre VI, chapitre 1)

L'origine de la voix du makar contemporain se développe en plusieurs étapes, dont la première est donc John Barbour. La fictionnalisation de l'histoire fait partie intégrante de la construction de l'identité écossaise. John Barbour et Harry l'Aveugle commencent le canon repris par les makars des siècles suivants.

Ce premier chapitre explore les œuvres de ces premiers poètes de la nation. Leurs poèmes *The Brus* et *The Wallace* sont parmi ceux qui assoient la fictionnalisation de l'histoire

et de l'identité écossaise. Avec les guerres d'indépendance écossaises, entre 1296 et 1357, la relation entre la France et l'Ecosse, concrétisée par la Vielle Alliance en 1295, se renforce : tous deux s'allient contre une éventuelle invasion de l'Angleterre dans l'un ou l'autre royaume. C'est ainsi, par le rapprochement stratégique de l'Ecosse et de la France dans un contexte politique conflictuel, que les poètes écossais ont été influencés par la langue française et ses poètes. Les deux héros de l'indépendance écossaise d'avant la Guerre de Cent-ans, Robert Bruce et William Wallace, dont les victoires sont chantées dans les poèmes précédemment cités, sont « le symbole du désir insatiable de liberté de l'Ecosse » (Crawford, *Bannockburns* 36). Ce concept de liberté peut être compris comme liberté par rapport à l'Angleterre, le désir de ne pas se soumettre au royaume voisin. Il peut aussi être compris dans le sens que le mot « liberté » a au Moyen Âge : « the ability to dispose of one's own possessions according to one's own wishes. » (Carruthers, *Scottish* 33) La possession est spirituelle puisque l'Ecosse fait encore partie, jusqu'en 1560, de l'Eglise catholique romaine. La possession se réfère aussi au statut de l'Ecosse qui est partiellement vassale de l'Angleterre, elle-même vassale de la France. En effet, Guillaume le Conquérant, duc de Normandie et vassal du roi de France, est couronné roi d'Angleterre en 1066, et David I^{er}, roi d'Ecosse de 1124 à 1153, est nommé comte d'Huntingdon de 1130 à 1136. Le système féodal fait donc de l'Ecosse, en partie, le vassal de l'Angleterre, dont le suzerain est le roi de France, Philippe I^{er}. Cette construction de l'identité écossaise à travers la poésie de John Barbour et Harry l'Aveugle qui relate les victoires contre l'Angleterre suggère que cette construction s'est faite en opposition au royaume voisin et ennemi. En d'autres termes, l'Ecosse est ainsi parce qu'elle a dû se démarquer de l'Angleterre en s'opposant à elle et en s'alliant à la France depuis la signature de la Vielle Alliance en 1295.

Nous verrons néanmoins dans cette partie que cette construction s'est aussi faite par d'autres chemins que l'opposition. La relation étroite avec la France (qui date d'avant la Vielle Alliance) renforce la position de la langue française en Ecosse (introduite par les Normands en

1066 avec le couronnement de Guillaume le Conquérant) et influence la poésie écossaise. *The Brus* de Barbour, par exemple, est à rapprocher de la chanson de geste qui est une des caractéristiques de la poésie française, et plus généralement, de la poésie européenne jusqu'au quatorzième siècle (Carruthers, *Scottish* 32). Par exemple, dans l'extrait suivant, tiré du troisième livre, Barbour met en lumière les exploits de Robert Bruce lors d'une bataille contre Lord of Lorn :

Then in great haste the third and last
Of the three ruffians from the brae
That rose on one side of the way
Sprang on the croupe of Bruce's steed,
Who then was brought to direst need,
Yet, trained in hard experience' school
In every peril to be cool.
Performed a deed of matchless might,
Pulled from behind into his sight
By strength of arm his struggling foe,
And laid him on the saddlebow,
And with his sword dealt such a stroke,
That the man's skull he fairly broke.
The blood gushed from the cloven head.
And on the ground the man fell dead.
Then in great haste the doughty King
Gave his good sword a downward swing,
And him, whom still he onward drew
Caught in his stirrup, last he slew.

Thus Bruce by strength of heart and hand
Wholly destroyed this evil band.
When thus the men of Lorn beheld,
How Bruce these three assailants quelled,
Protected by his own right arm,
So great was all the host's alarm.
That no one dared of all his foes
With such a champion to change blows.

Trois makars dont les œuvres sont écrites en moyen écossais, se distinguent au début de la Renaissance en Ecosse : William Dunbar, Robert Henryson et Gavin Douglas. Le moyen écossais est la langue parlée en Ecosse lors de la Renaissance européenne. En effet, lorsqu'en 1018, Malcom II remporte la bataille de Carham sur les forces de Northumbrie, une frontière écossaise est créée sur la Tweed. A partir de cette date, le *Middle English* se divise officiellement, et le *Early Scots*, que l'on peut traduire par « proto-écossais », apparaît. Environ cinq décennies plus tard, en 1066, la langue française est importée par les Normands. Cette dernière est bannie en 1470, à la suite de la défaite des Anglais contre les Français, et l'anglais – *Inglis* en dialecte du nord – est institué. C'est à partir de cette date que commence le moyen écossais selon les historiens linguistes. Les trois makars qui utilisent cette langue, Dunbar, Henryson et Douglas, sont considérés par de très nombreux critiques, dont Carruthers, MacQueen et Jack, comme ceux qui ont fondé l'âge d'or de la poésie écossaise. Le mouvement de la Renaissance est également marqué par l'humanisme chrétien, dont ces makars sont aussi les représentants.

L'influence française et européenne sur leurs œuvres est visible, notamment à travers les traductions des fables d'Esopé (vers les années 1480) et de *l'Enéide* (en 1513) faites, respectivement, par Henryson et Douglas. Ces deux œuvres montrent un changement quant au

travail de traduction du poète et les objectifs de celui-ci. Alors que l'œuvre de Douglas tend davantage vers la fidélité au texte source, celle de Henryson a un tout autre but, comme l'avance John Corbett dans *Written in the Language of the Scottish Nation : A History of Literary Translation Into Scots* :

the mediaeval tradition of literary translation . . . allowed significant departure from and reworking of source texts, a tradition which is also evident in, for example, Robert Henryson's very Scottish versions of *The Morall Fabillis of Esope the Phrygian*, which are obviously indebted to continental models, but substantially refashion them to serve the Scottish poet's moral, political and aesthetic ends. (28)

A. Harry l'Aveugle et John Barbour : la fictionnalisation de l'identité écossaise

a. Des œuvres à la gloire des héros de l'indépendance écossaise

Les guerres d'indépendance de l'Ecosse se déroulent aux treizième et quatorzième siècles. La première est celle menée par William Wallace, et dont le point culminant est la victoire des Ecossais à Stirling à la fin de l'année 1297. A la mort de la reine d'Ecosse Marguerite I^{ère} en 1290, Jean Balliol lui succède, désigné par Edward I^{er} d'Angleterre qui souhaite surtout étendre son pouvoir plus au nord. C'est chose faite en 1296. Cependant, l'année suivante William Wallace soulève une révolte et mène les troupes écossaises qui gagnent la bataille du pont de Stirling le 11 septembre 1297. Wallace est promu Gardien de l'Ecosse en décembre 1297, mais suite à sa défaite à Falkirk, il démissionne de son rôle en décembre 1298. Dans l'histoire de la littérature écossaise, *The Brus* paraît avant *The Wallace*, et c'est une des raisons pour lesquelles nous commençons par cette œuvre. De plus, cela nous permet également de suivre l'ordre chronologique dans lequel les mètres apparaissent en poésie : l'octosyllabe est plus largement utilisé à la fin du quatorzième siècle lorsque la première œuvre est écrite, et le décasyllabe à la fin du quinzième siècle.

La Guerre de Cent Ans commence pendant les guerres d'indépendance de l'Ecosse en 1337, et son impact sur le royaume est tant politique que culturel et linguistique. En effet, pendant cette guerre les Ecossais et les Français (ou plus particulièrement, les Plantagenêts) ont un ennemi commun, les Anglais. A la mort de Philippe le Bel en 1314, et après la succession de ses héritiers directs (à savoir, ses fils et petit-fils de ses fils) au trône du royaume de France,

Philippe VI, fils de Charles de Valois qui est le frère de Philippe le Bel, se trouve à la tête du royaume. Néanmoins, en 1337, l'unique petit-fils de Philippe le Bel, Edouard III, est aussi prétendant au trône en tant qu'héritier direct de son grand-père. Edouard III est le fils aîné d'Isabelle de France et d'Edouard II, roi d'Angleterre. A la mort de celui-ci en 1327, Edouard III devient roi d'Angleterre. Lorsqu'il réclame son droit au trône du royaume de France en 1337, il est alors roi d'Angleterre, mais aussi vassal du roi de France Philippe VI. La guerre commence lorsque le roi de France envahit la Guyenne, un territoire appartenant aux Plantagenêts. La relation étroite entre la France et l'Ecosse étant déjà établie depuis la Vieille Alliance en 1292, les Ecossais se retrouvent en nombre dans les troupes françaises :

The Hundred Years War drew [the Scots mercenaries] in unprecedented numbers into French service against English armies, so much so that by 1419–24 c.2 per cent of the entire population of Scotland could be found in the French armies. The *Garde Écossaise* remained behind as the French royal bodyguard from 1419 until the eighteenth century . . . (Armitage 238)

La relation entre les deux royaumes a des conséquences sur la littérature écossaise, comme nous le montrerons dans ce même chapitre.

John Barbour, né en 1320, est l'auteur du long poème de plus de treize mille cinq cents vers, *The Brus* (ou *The Bruce*), écrit en octosyllabes aux alentours de 1375. Le poème est en proto-écossais (*Early Scots*), langue parlée en Ecosse avant 1450. Barbour est archidiacre à Aberdeen en 1357, et voyage en Angleterre et en France dans les années 1360. Il vit sous le règne de quatre rois d'Ecosse : Robert I^{er}, David II, Robert II et Robert III. Dans son poème, il chante les louanges de Robert I^{er}, aussi appelé Robert Bruce, et de James Douglas, aussi surnommé « Black Douglas », ou « Douglas le Terrible ». Ces derniers sont les héros des guerres d'indépendance de l'Ecosse à la fin du treizième siècle et au début du quatorzième siècle. En

1371, Robert II, petit-fils de Walter Stewart (compagnon d'armes de Robert Bruce), est le premier roi Stewart à régner en Ecosse. Barbour est engagé auprès de cette famille. Il écrit leur généalogie, *Stewartis Oryginalle* (une œuvre perdue) en commençant par Robert II.

Robert Bruce, comme William Wallace avant lui, est qualifié de héros de l'indépendance écossaise après la victoire ses troupes à Bannockburn en 1314, face à l'armée anglaise d'Edouard II. Robert Bruce est célébré et gagne sa légitimité en tant que roi eu égard à son opposition à l'Angleterre comme le stipule clairement la Déclaration d'Arbroath en 1320 :

To him [Robert Bruce], as to the man by whom salvation has been wrought unto our people, we are bound both by law and by his merits that our freedom may be still maintained, and by him, come what may, we mean to stand.

Yet if he should give up what he has begun, and agree to make us or our kingdom subject to the King of England or the English, we should exert ourselves at once to drive him out as our enemy and a subverter of his own rights and ours, and make some other man who was well able to defend us our King; for, as long as but a hundred of us remain alive, never will we on any conditions be brought under English rule.⁶

En d'autres termes, « ils n'accepteront Bruce pour roi qu'aussi longtemps qu'il s'opposera aux menées anglaises » (Civardi, *L'Ecosse depuis 4*).

Harry l'Aveugle, ou Henri le Ménestrel, est l'auteur de *The Wallace*, dont le titre entier est *The Actes and Deidis of the Illustre and Vallyeant Campioun Schir William Wallace*, publié aux alentours de 1488. Il s'agit du premier poème majeur en langue écossaise écrit en décasyllabes (McClure, « Scots » 111). Ces deux œuvres, *The Brus* et *The Wallace*, sont

⁶ « The text of the Declaration of Arbroath », <https://www.scotsman.com/whats-on/arts-and-entertainment/text-declaration-arbroath-2507529>.

considérées comme « les tout premiers poèmes de protestation les plus explicites . . . des contributions majeures à un thème caractéristique du mythe, de l'histoire et de la littérature écossais : celui de se libérer de l'oppression » (McLeod et Riach 156).

L'œuvre de Harry l'Aveugle paraît presque deux cents ans après les exploits de William Wallace. Celui-ci a vaincu les troupes anglaises à Stirling Bridge en 1297, ce qui lui a valu la qualification de héros de l'indépendance écossaise comme Robert Bruce dix-sept ans plus tard. Cette victoire des Écossais est d'autant plus éclatante qu'ils étaient beaucoup moins nombreux que leurs adversaires : une différence de plus de quatre mille soldats entre les deux armées. La vie de Wallace est peu connue, et Harry l'Aveugle est l'une de seules sources d'informations, mais sa fiabilité ne peut être vérifiée. C'est donc surtout à travers les éloges faites par le poète que William Wallace est connu et reconnu. En outre, dès le premier livre la famille de William Wallace est célébrée :

And hensfurth I will my process hald
Of Wilyham Wallas yhe haf hard beyne tald
His forbearis quha likis till wndrestand,
Of hale lynage, and trew lyne of Scotland

L'on pourrait traduire ces lignes par :

Pour commencer, j'honore ici en particulier
Sir William Wallace, très reconnu dans l'art de la guerre :
Dont les braves aïeux ont depuis longtemps été
De la descendance honorable de vrai sang écossais

L'accent est donc ici mis sur l'honneur et l'origine de Wallace, afin de montrer qu'il est véritablement un enfant du pays, ce qui lui donne une première légitimité dans ce rôle de héros

national. L'auteur insiste également sur sa dévotion à la cause nationale. Alors que Wallace se marie – dans le récit – avec Marion Braidfute, dite Miranda, celui-ci ne peut s'empêcher d'être tiraillé entre son amour pour son épouse et pour son pays :

Sometimes the Thought of Conquest wou'd return,
And fierce Ambition in his Bosom burn;
His Country's Glory rise before his sight,
And Love's soft Joys yield to the Toils of Fight (Livre VI, chapitre 1)

Son exécution tragique pour trahison en 1305 à Londres, est une autre raison de faire de lui un héros, presque un martyr de la cause écossaise.

Ces deux poètes, John Barbour et Harry l'Aveugle, ne sont pas les seuls dans l'histoire de la littérature écossaise à chanter la gloire des deux héros nationaux. En effet, ces derniers ont à nouveau été célébrés en poésie à la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième siècle par Sir Walter Scott à travers *Robert Bruce's March to Bannockburn* et *Exploits and Death of William Wallace, the "Hero of Scotland"*.

b. De héros de guerre à personnages principaux

Grâce à la poésie écossaise, William Wallace et Robert Bruce sont passés de héros de l'Histoire, à héros de l'histoire en devenant les personnages principaux des poèmes de Harry l'Aveugle et John Barbour. Les poètes tissent leurs narrations : elles correspondent à un mythe et le deviennent. Ils participent à la construction de l'identité nationale du Royaume d'Ecosse par leurs œuvres qui retracent la vie et les combats de ceux qui ont lutté pour une nation

indépendante. Néanmoins, le façonnement de l'identité de la nation dans ces poèmes se fait aussi au détriment de l'exactitude des faits historiques relatés : Barbour « savait que sa parfaite icône patriotique s'était battue aux côtés des Anglais. Cela, il l'exclut de ses poèmes, et préfère le remplacer par les faits patriotiques du père et du grand-père de Robert, créant ainsi (littéralement) un héros chrétien 'trois en un' » (Jack, « Scots » 17). Par ces constructions, ce n'est pas uniquement l'identité nationale qui est façonnée : les Anglais y sont dépeints également. Le trait est forcé et l'ignominie de ces derniers est exagérée pour mettre en avant l'opposition à l'ennemi.

Il en va de même pour Harry l'Aveugle : les dates des batailles sont changées pour qu'elles correspondent aux fêtes religieuses – par exemple, la Bataille de Stirling Bridge se déroule le jour de l'Assomption dans *The Wallace*, comme le souligne Jack (« Scots » 20), alors qu'en réalité, elle a lieu le 11 septembre 1297 – et le poète fait de Wallace un héros puisant sa bravoure dans les forces de la nature. Il va même jusqu'à lui créditer des victoires remportées par d'autres (Jack, « Scots » 20). Le dernier livre de *The Wallace* se termine par la mort du héros et par l'affirmation du poète que toute l'histoire a été relatée de manière juste par Blair, aumônier de Wallace. Cette information apparaît même depuis la première page de couverture : « traduit en mètres de l'original en latin de Mr. John Blair, aumônier de Wallace ». Harry l'Aveugle insiste donc sur l'authenticité de son récit afin que les Ecossais puissent s'approprier le combat du héros : le rôle de ce poème n'est pas simplement de relater l'histoire, mais il a aussi pour fonction de mettre le lecteur en action afin de continuer la lutte pour l'indépendance.

En construisant le poème, ce sont aussi les personnages de Robert Bruce, Sir James Douglas et Sir William Wallace qui sont véritablement modelés pour s'accorder sur ce que les deux poètes veulent offrir aux Ecossais : des héros de la nation, qui méritent par leur bravoure et par les « signes du destin », d'être magnifiés en représentants de l'indépendance écossaise.

En cela, *The Brus* et *The Wallace* constituent ce que Homi Bhabha appelle le “dispositif de fictions culturelles” dont dépend une nation : « Les nations sont des constructions imaginaires qui dépendent pour leur existence d’un dispositif de fictions culturelles dans lequel la littérature créative joue un rôle décisif. » (Brennan 49). Ces œuvres fondent l’imaginaire de la nation écossaise par le fait qu’elles mêlent fiction et réalité. Cet imaginaire national collectif est au fondement même de la nation, comme l’explique Cairns Craig :

A national imagination is the means by which individuals relate the personal shape of their lives, both retrospective and prospective, to the larger trajectory of the life of the community from which they draw their significance. It is the means by which that trajectory of personal and communal history is made the carrier of unique values, values which are the justification of the national community that maintains them. . . . The imagination is the medium through which the nation’s past is valued, and through which the nation’s values are collected, recollected and projected into the future . . . (*The Modern* 10)

Peu importe le manque d’authenticité et de véracité des écrits de John Barbour et de Harry l’Aveugle : leurs poèmes participent à la constitution de l’imaginaire de la nation qui permet aux Ecossais de se construire une identité. Les descriptions des héros jouent pleinement un rôle dans la mythification de leur histoire. Par exemple, Robert Bruce et Sir James Douglas sont ainsi décrits :

Such was in this our northern land
King Robert, stout of heart and hand,
And goo Sir James, of Douglas too,
Who in his time was brave and true (Livre I, v.28-31)

Bruce a la main et le cœur tenaces (« stout of heart and hand » Livre I, v.29), et Sir James Douglas est courageux et juste (« brave and true » Livre I, v.31). Il en va de même pour William Wallace dans l'œuvre de Harry l'Aveugle dans le premier livre au troisième chapitre : « he was so fair, / Handsome, genteel, and of engaging Air. »(33)

c. *The Brus* et *The Wallace* dans la tradition poétique écossaise

Ces deux œuvres s'inscrivent dans la continuité linguistique du pays. Cette partie de la réflexion se fonde principalement sur les travaux exhaustifs d'Adam Jack Aitken, lexicographe et universitaire écossais du vingtième siècle. *The Brus* est l'une des rares œuvres de la fin du quatorzième siècle à être écrites en proto-écossais (Aitken, *A History* 3). Robert II, premier roi Stewart à régner en Ecosse, est aussi le premier monarque attaché à l'écossais et au gaélique. A partir de ce siècle, la langue écossaise connaît de nombreux changements : « la langue dominante parlée par les Ecossais de toute classe sociale à l'est et au sud de la Ligne des Highlands était le dialecte anglais du Nord, d'abord connu par ses locuteurs sous le nom de « Inglis » (ou « English » [« anglais »]), mais plus tard (à partir 1494) aussi sous le nom de « Scots » [« écossais »], et pour les philologues modernes « Older Scots. » (« the dominant spoken tongue of all ranks of Scotsmen east and south of the Highland Line was the Northern dialect of English known to its users first as "Inglis" (or "English") but later (from 1494) also as "Scots", and to modern philologists as "Older Scots" » ; ma trad. ; Aitken, *Scots* 3) A la fin du quinzième siècle le vieil écossais, *Older Scots*, devient la langue littéraire principale de la nation : « By the second half of the fifteenth century Older Scots had become the principal

literary and record language of the Scottish nation, having successfully competed in this function with Latin. » (Aitken, *Scots* 3) Les œuvres de John Barbour et Harry l'Aveugle reflètent cette évolution de la langue écossaise, l'une étant en proto-écossais et l'autre en *Inglis*. Ces deux évolutions linguistiques en Ecosse – le proto-écossais étant le résultat d'une division du *Middle English* à partir de 1018, et l'*Inglis* la langue instituée par le pouvoir anglais à partir de 1470 – sont alors associées à l'âge d'or de la poésie écossaise avant l'union des deux royaumes, ce qui revêt la poésie en écossais d'un caractère authentique jusqu'à aujourd'hui.

The Brus et *The Wallace* ne reflètent pas uniquement les changements linguistiques en Ecosse. En effet, ces œuvres reflètent aussi les modes métriques en poésie. La première est écrite en octosyllabes. Ce mètre est l'un des plus anciens mais aussi des plus utilisés en poésie anglaise, écossaise et française. Le vers de huit syllabes est un vers court qui permet un retour à la rime plus fréquent. Ce n'est cependant pas un mètre privilégié pour raconter des exploits de guerre, mais plutôt pour des sujets plus légers. Par ailleurs, le poète Lord Byron, dans une lettre adressée à Thomas Moore en 1814, décrit la « fonction fatale » l'octosyllabe. Nous pouvons expliquer cette fatalité, soulignée par Lord Byron, par le fait que l'octosyllabe est le mètre traditionnel du théâtre comique au seizième siècle (Bedouret-Larraburu 3), il est alors moins aisé de l'utiliser dans un autre genre que celui-ci, *a fortiori* dans un genre comme l'épique. Ceci est valable également à l'époque de *The Brus* selon Bedouret-Larraburu : l'octosyllabe « est perçu comme un vers assez peu étoffé, qui serait mal adapté à la littérature épique qui lui préfère le décasyllabe. » (1)

Barbour lui-même qualifie son œuvre de roman d'amour (*romance*). Cependant, comme MacKenzie le fait remarquer dans l'introduction de l'édition de *The Brus* de 1909, l'œuvre n'a du roman d'amour que la forme et la technique puisque le poète utilise des distiques d'octosyllabes où les syllabes accentuées et non accentuées s'alternent, comme dans cet extrait

du premier livre : « Oh, freedom is a glorious good! / The freeman does the thing he would; / Freedom to all much solace gives; / He lives at ease that freely lives. / A noble heart can have no ease, / Nor aught beside that may him please, / If freedom fail: no earthly bliss / Is more to be desired than this. » L'octosyllabe est néanmoins utilisé pour les « chroniques historiques et autres longues narrations » dans la littérature écossaise du quinzième siècle (McClure, « Scots » 109) telles que *Legends of the Saints* d'un auteur anonyme et *Orygynale Cronikil of Scotland* d'Andrew de Wyntoun. Le fait que Barbour revendique qu'il s'agit à la fois d'une « histoire vraie » et d'un « roman d'amour » montre que *The Brus* est « un exemple précoce de ces constructions du sentiment de nationalité—fondé à la fois sur l'histoire et le mythe—qui seront établies en Europe entre le dix-huitième et le dix-neuvième siècles » (Sassi et Stroh 145).

The Wallace arrive environ un siècle après *The Brus*, les tendances en termes de métrique ont donc changé depuis, et l'œuvre de Harry l'Aveugle suit la tendance. Le poème est écrit en décasyllabes, qui est le mètre privilégié pour le genre épique. Ainsi, c'est cette forme que choisit Gavin Douglas pour traduire *L'Enéide* en 1513. Comme le souligne McClure, le décasyllabe offre « une plus grande flexibilité de la forme » (« the much greater flexibility of the form » ; ma trad. ; « Scots » 111). Il correspond davantage à la narration des exploits de William Wallace et à l'objectif de l'auteur de faire de lui un héros national.

Les poèmes de John Barbour et Harry l'Aveugle font partie de la tradition littéraire écossaise également car ils s'inscrivent dans l'objectif de mener le lecteur à un acte moral, comme les œuvres de la même époque telles que *The Taill of Rauf Coilyear* ou *The Knightly Tale of Golagros and Gawane*. Cet acte moral, dans *The Wallace* par exemple, est justifié comme suit : « What kind of Christian moral advice advocates killing the English? . . . Hary answers the question by mobing into heaven where God's *fiat* ends the argument before it can begin. . . . if God excuses Wallace's penance and welcomes him into heaven, then attacks on

England are justified by the highest authority of all. » (Jack, « Scots » 21) En d'autres termes, « l'acte moral » désigne l'acte qui correspond à la morale chrétienne. Ceci n'est donc pas sans lien avec l'humanisme chrétien que nous étudions plus bas.

De ces deux œuvres il est donc possible de faire une lecture anagogique, c'est-à-dire une interprétation du texte en recherchant un sens spirituel et mystique. Le CNRTL cite la définition suivante : « On nomme (...) Anagogie l'interprétation figurée d'un fait ou d'un texte des saintes Écritures, le passage d'un sens naturel et littéral à un sens spirituel et mystique : par exemple, les biens temporels promis aux observateurs de la Loi sont, dans le sens *anagogique*, l'emblème des biens éternels réservés dans la vie future aux hommes vertueux. »⁷ Les héros de l'indépendance présentés dans les deux poèmes doivent servir de modèles au lecteur. Selon R. D. S. Jack, la théorie aristotélicienne de la causalité peut aider à comprendre. Cette théorie classe quatre différents types de causes, dont la cause finale (*causa finalis*). « Pour les écrivains chrétiens de la fin du Moyen-Age, la forme et la structure poétiques étaient imprégnées de signification théologique » (Jack, « Scots » 19), de ce fait dans les deux poèmes la cause finale, ce pour quoi ces œuvres ont été créées, est l'action morale. Et « lorsque que la 'vérité' historique dissimule le message moral, c'est l'histoire qui doit changer ses fondations » (Jack, « Scots » 17), ce qui explique les inexactitudes historiques rencontrées dans les poèmes. En d'autres termes, pour remplir l'objectif moral du poème, la vérité exacte importe peu tant que l'on pousse le lecteur à un acte moral.

Comme avancé plus haut, les relations entre l'Ecosse et la France (notamment pendant et après la Guerre de Cent Ans) ont un impact sur la poésie écossaise. Carruthers analyse le poème de Barbour comme une œuvre ancrée tant dans la tradition écossaise que française :

⁷ <https://www.cnrtl.fr/definition/anagogie> (consulté le 27/06/2021).

The poem's extensive use of the Scots language in the mode of *chansons de geste* (song of heroic deeds) made it both distinctively national and fashionably French: *the chansons de geste* genre associated strongly, for instance, with the deeds of the chivalrous knight Roland, was popular throughout Europe from the eleventh to the fourteenth centuries. (*Scottish* 32)

The Brus et *The Wallace* font partie des œuvres fondatrices de la littérature et de l'identité écossaises. Elles se démarquent des autres œuvres de la littérature écossaise par les héros qu'elles chantent et parce qu'elles poussent le lecteur à poursuivre le combat des deux héros éponymes. Leur objectif va donc au-delà des sphères littéraire et culturelle, et atteint le futur de la nation-même et au politique. Au début du premier chapitre du premier livre *The Wallace*, l'auteur rappelle l'immortalité du héros : « Who's martial Courage, with his Conduct wise, / From English Thraldom rescu'd Scotland thrice, / And did preserve the old Imperial Crown, / To his immortal Glory, and Renown. » (Livre I, chapitre 1) Wallace est en effet devenu immortel grâce à l'œuvre que lui a consacrée l'auteur et qui a perduré jusqu'à aujourd'hui. Il est immortel aussi grâce aux batailles menées pour l'Ecosse, (« From English Thraldom rescu'd Scotland thrice » cité plus haut) qui ont déterminé l'avenir du royaume. Ces bardes écossais plantent les premières graines de la poésie écossaise, pas seulement en tant que genre, mais aussi en tant que terrain fertile pour une construction de l'identité nationale qui se fait, dans les œuvres de John Barbour et de Harry l'Aveugle du moins, en opposition à l'ennemi anglais.

B. La poésie : terrain fertile pour la construction de l'identité écossaise

a. Se distinguer pour exister ?

John Barbour et Harry l'Aveugle sont de la période mouvementée des guerres d'indépendance et de la Guerre de Cent Ans, et participent à la formation de l'identité écossaise grâce à la poésie en se faisant l'écho de ces héros nationaux et de leur conception de la nation écossaise fondée sur l'opposition à l'Angleterre : « [*The Bruce and The Wallace*] offer an origin myth of Scottish identity. They define the Scots as being not-English; they offer a hero who exemplifies and supports that definition, and contributes to the founding of the Scots nation as distinct, that is, by helping to expel the English aggressor. » (Royan et Broun 174-5) Dans *The Brus*, John Barbour désigne l'ennemi par « the Inglis », les Anglais, alors que dans *The Wallace* ces derniers sont aussi appelés « Southron » ou « Southeron » qui désigne ceux qui viennent du sud. Ce dernier est un mot écossais, moins neutre que *Inglis*, qui transmet l'idée qu'il s'agit d'un peuple qui vient d'ailleurs, des étrangers. C'est également un terme qui appelle son opposé direct : *Northerners*, ceux qui viennent du Nord. Ces termes viennent de la langue écossaise, « scots » qui est lui-même un mot anglais (du nord-est de l'Angleterre et du sud-est de l'Ecosse). Les termes « Inglis », « Southron » et « Southeron » désignent les Anglais au sud de la frontière, qui sont à différencier des Saxons (« Sassenach », qui est un adjectif gaélique, couramment utilisé aujourd'hui par les scottophones) qui se trouvent au sud-est de l'Angleterre. Les « Inglis » (les Angles) sont les envahisseurs germaniques installés sur la côte est, de ce qui est aujourd'hui « East Anglia » jusqu'à l'embouchure de la Forth.

Ces œuvres, *The Brus* et *The Wallace*, font partie de la “littérature de l’antagonisme politique” pour emprunter les termes de Carla Sassi et Silke Stroh : « [a literature which] juxtaposed the two countries starkly, and yet represented a lively dialogue across shifting borders. » (145). En accentuant l’antinomie entre les deux royaumes, ces poèmes élaborent une identité nationale en contraste avec l’Angleterre. Comme mentionné plus tôt, les deux poèmes caractérisent à la fois les Ecossais et les Anglais, très souvent en les opposant comme le montrent les extraits suivants tirés des traductions en anglais moderne. Dans ces deux extraits de *The Brus*, les Ecossais, dont la bravoure est mise en avant, sont ceux qui attaquent, alors que les ennemis s’enfuient et ont peur :

Then from their place of ambush all
The Scottish party great and small;
Rushed out and raised the battle cry.
The English, seeing suddenly
So many valiant men appear,
Ready to take them in the rear
And cut them off, were much afraid
And as they all were disarrayed
Some stood their ground, some had recourse
To flight, when Douglas with his force
Upon them made a fierce attack (Livre VI, v.428-438)

Les Ecossais sont ceux qui dominent les Anglais mais aussi le passage : bien qu’il s’agisse d’une description des deux camps, chaque information donnée sur l’un ou l’autre est toujours à l’avantage des Ecossais. Ces derniers sont les sujets des verbes actifs : « rushed out » (se précipitèrent), « raised » (élevèrent), « take them in the rear » (les prendre par l’arrière), « cut them off » (les égorger ou isoler l’arrière garde de la troupe pour les massacrer), et « made a

fierce attack » (les attaqua violemment) ; alors que « be » (être), verbe d'état est réservé aux Anglais. Les adjectifs utilisés montrent également la nette opposition entre les deux troupes : alors que les hommes de Douglas sont décrits comme « valiant » (courageux) et « ready » (prêts), leurs ennemis, eux, sont surpris par cette attaque (« seeing suddenly », voyant soudainement) et qualifiés par « afraid » (apeurés) et « disarrayed » (désorganisés). Ce manque d'organisation et d'unicité se retrouve également dans le fait que les premiers agissent tous ensemble et de la même manière : « all the Scottish party great and small » (tout le groupe écossais grands et petits), alors que les seconds sont divisés « Some stood their ground, some had recourse / To flight » (certains tenaient bon, d'autres prenaient la fuite). Plus loin dans le même poème, lors d'une bataille entre Robert Bruce et les Anglais, le même constat peut être fait comme l'illustre l'extrait suivant :

He [Robert] boldly chose to do or die,

And, when the English company

Saw them come on so suddenly,

With bearing resolute and bold.

Their courage in their hearts grew cold.

...

So that the English in dismay

Began to scatter every way,

And would not in their places stand . . . (Livre IX, 1.594-598, 1.609-611)

L'opposition entre les deux ici est d'autant plus visible et audible que les adjectifs assignés à chaque camp se trouvent en fin de vers et portent donc la rime : « bold » (audacieux) et « cold » (froid).

Dans l'œuvre de Harry l'Aveugle, l'opposition ne se fait pas seulement sur le champ de bataille, mais aussi dans les conséquences de cette bataille :

But Scotland all this while, sad skaith of Wars,

Opress'd with Want in doleful Case appears.

...

So that by August came with lack of Meat,

Our Folk with thin Chaft-Blades look'd unco' Bleat.

...

For to them [the English] duly in good Waggons came

All Things to gust the Gab, and cram the Wame.

Well Fed were they; nor wanted to propine

Among their Friends; but tifted canty Wine. (47)

Alors que l'Ecosse est décrite comme malheureuse (« sad skaith », triste blessure) et en manque de nourriture (« Opress'd with Want », accablée par le manque ; « lack of Meat » ; l'absence de viande), les Anglais, eux, sont bien nourris (« Well Fed »). Dans ces deux poèmes, l'Ecosse est donc toujours décrite en contradiction avec l'Angleterre, et c'est en cela qu'ils font partie de la « littérature de l'antagonisme politique ».

b. La poésie en contexte(s)

Les poèmes de John Barbour et de Harry l'Aveugle peuvent être analysés dans le contexte historique suivant : le royaume d'Ecosse a connu des guerres d'indépendance et la

Guerre de Cent Ans, et les relations avec l'Angleterre sont encore instables quand les poèmes sont écrits. Il est donc possible de déduire que ces œuvres sont le produit d'un contexte politique particulier. Cependant, il nous faut nous attarder sur ce que nous entendons par « contexte ».

Au sens étymologique du terme, celui-ci signifie l'assemblage. Nous pourrions donc résumer le contexte par l'ensemble des conditions ou des circonstances dans lesquelles se produit un événement. Néanmoins, le néo-contextualisme offre une autre lecture. Peter Barry dans *Literature in Contexts* affirme que les contextes sont « toujours pluriels, toujours un choix, et toujours une construction. » (« always plural, always a choice, and always a construct. » ; ma trad. ; 26) Du fait de leur pluralité, il suggère de préciser le contexte dans lequel une œuvre est étudiée : affirmer que l'on analyse une œuvre dans le contexte « est une piété insignifiante à moins de dire de *quels* contextes nous parlons et pourquoi nous avons choisi et construit ceux-ci plutôt que d'autres » (« is a meaningless piety unless we go on to say *which* contexts we mean and why we have chosen and constructed those ones rather than others. » ; ma trad. ; 26). En effet, parler de contexte sans préciser si l'on parle du contexte politique, littéraire ou personnel de la vie de l'auteur par exemple ne permet pas une lecture adéquate d'une œuvre. En outre, Barry affirme que « le 'contexte' est un signifiant flottant dont le contenu solide est souvent minimal. Le "contexte historique détaillé" d'une œuvre littéraire donnée peut toujours être reconstruit de bien différentes façons » (« "context" is a floating signifier whose hard content is often minimal. The "detailed historical context" of a given literary work can always be reconstructed in any number of different ways » ; ma trad. ; 22). En d'autres termes, les poèmes de Barbour et Harry l'Aveugle peuvent être analysés selon différents contextes historiques et selon ce que nous voulons mettre en avant.

Enfin, Barry fait également la distinction entre deux types de contextes : le contexte large (« broad context ») et le contexte profond (« deep context »). Le premier « exerce une

'pression' sur le texte, comme s'il exigeait de la considération », alors que la présence du second « doit être souhaitée par le critique spécialiste. » (« has to be willed into being by the specialist critic. » ; ma trad. ; 24) Le contexte large d'une œuvre, par exemple, peut être les conditions historiques dans lesquelles l'œuvre est créée, alors que le contexte profond peut signifier l'implication de l'auteur lui-même dans ce contexte historique au moment de la création. Jusqu'ici, le contexte large de l'antagonisme politique a été choisi pour mener notre réflexion car les œuvres de John Barbour et de Harry l'Aveugle portent tout d'abord sur ce contexte historique et leur héros éponyme a existé dans ledit contexte. Il serait donc difficile d'analyser ces poèmes sans les remettre dans le contexte des relations difficiles entre les deux royaumes. Cependant, les œuvres auraient aussi pu être étudiées et mises en relation avec le fait que les Stewarts soient pour la première fois à la tête de l'Ecosse au moment de l'écriture des poèmes. Cela aurait été un autre contexte large. Barry déclare que ce dernier « tend à englober le texte et le priver de son individualité, rendant nos études littéraires de plus en plus impossibles à distinguer des études historiques » alors que le contexte profond est « unique à l'œuvre en question et [a] une "garantie" ou un "mécanisme" à l'intérieur du texte » (« unique to the work in question and [has] a "warranty" or "trigger" within the text » ; ma trad. ; 26).

Pour ce travail de thèse, nous alternons entre les deux types de contextes suggérés par Barry car, si le contexte large a permis jusqu'ici de mieux répondre aux besoins de l'analyse, lorsque la réflexion portera sur les makars contemporains, le contexte profond sera davantage utile. L'analyse des poèmes de John Barbour et de Harry l'Aveugle doit être faite en rapport avec le contexte historique large, puisque l'évolution du rôle de la poésie écossaise dans l'histoire de la nation écossaise est ce qui nous intéresse. C'est justement ce contexte large qui permet de faire le lien entre les bardes du Moyen-Age et les makars contemporains. Par conséquent, une étude historique doit compléter une étude littéraire.

Cette poésie issue des guerres d'indépendance écossaise et de la Guerre de Cent Ans met en relief le sentiment patriotique de la nation. Les deux poèmes offrent ce que Sassi et Stroh nomment « a stunning redefinition of Scottishness » et ils montrent un vif sentiment anti-Anglais (145). Cependant, la définition de l'identité écossaise ne se résume pas uniquement à l'opposition à l'Angleterre. La scotticité présente dans ces œuvres et celle qu'elles proposent repose également sur un élément propre aux Écossais : leurs langues.

c. « Une époque où la langue, la poésie et le peuple ne faisaient qu'un »⁸

Dans *La création des identités nationales, Europe XVIII^{ème} – XX^{ème} siècle* [sic], Anne-Marie Thiesse s'interroge sur la réforme de la littérature contemporaine. Sa réflexion s'applique tout à fait au rapport que la poésie contemporaine des makars a avec celle des bardes du Moyen Age. Thiesse affirme en effet que « pour réformer la littérature contemporaine et lui rendre vie, il faut s'inspirer de ces restes d'une poésie originelle, issue d'une époque où la langue, la poésie et le peuple ne faisaient qu'un » (38). Ceci semble correspondre en effet à la poésie écossaise du Moyen Age avant l'Union des Couronnes de 1603. Cette poésie est donc au cœur de la construction de l'identité nationale par le fait qu'elle unit le peuple et la langue. Cette poésie est « une source légitime de fierté » grâce à la qualité des œuvres et à la richesse de la langue (Jack, « Scots » 22), qui s'explique par la cohabitation de nombreuses langues sur le territoire écossais depuis plusieurs siècles (notamment l'anglais, le latin, le français et le gaélique écossais) et par les évolutions qui marquent l'histoire linguistique du territoire, liées aux

⁸ Thiesse 38.

changements politiques. Par conséquent, la construction de l'identité écossaise ne s'est pas uniquement faite par l'opposition à l'Angleterre : les œuvres mêmes bâtissent aussi cette identité du fait de leurs qualités littéraires et linguistiques.

La langue écossaise de ces poèmes, comme montré précédemment, a connu des changements successifs et rapides entre les œuvres de Barbour et de Harry l'Aveugle. Néanmoins elle figure parmi les éléments symboliques qui constituent une nation que liste Thiesse : « une histoire établissant la continuité avec les grands ancêtres, une série de héros parangons des vertus nationales, une langue, des monuments culturels, un folklore . . . » (14). La langue écossaise de ces poèmes fait d'autant plus partie de la définition de l'identité nationale du fait qu'elle sera, au fur et à mesure de l'anglicisation du pays, amenée à avoir un autre rang. Michel Serres affirme ainsi ce lien entre la langue et l'identité d'un pays : « Un pays qui perd sa langue perd sa culture ; un pays qui perd sa culture perd son identité ; un pays qui perd son identité n'existe plus. C'est la plus grande catastrophe qui puisse lui arriver. » (55). L'écossais devient alors symbole de la nation puisqu'il unit avec lui la poésie et le peuple. Mais quel peuple ?

Si l'écossais participe aujourd'hui à la définition de l'identité de la nation, et ce en partie grâce aux deux œuvres piliers de John Barbour et Harry l'Aveugle, il n'en reste pas moins qu'il était déjà au quatorzième siècle une langue fragmentée en dialectes. La question de l'union du peuple et de la langue est donc soulevée. Depuis le douzième siècle et la révolution davidienne la langue écossaise est fragmentée en plus d'une dizaine de dialectes : l'unification de la langue doit donc être remise en question, et par conséquent, celle du peuple aussi. Un peuple peut-il être unifié par une langue fragmentée ? Et, *a fortiori* pour l'Ecosse, le pays peut-il être unifié alors qu'il revendique aujourd'hui trois langues ?

En outre, le gaélique a également sa place dans la poésie écossaise. L'un des représentants de la poésie gaélique médiévale est Muireadhach Albanach Ó Dálaigh, « l'ancêtre de la lignée la plus distinguée de poètes gaéliques écossais médiévaux, les MacMhuirich. » (Clancy 6) Néanmoins, la recension des poèmes gaéliques en Ecosse pose la question de leur appartenance à la culture et à la nation écossaises. Comment décider si une œuvre en gaélique est écossaise (en erse, c'est-à-dire en gaélique écossais) ou irlandaise (celtique en Q) ou même galloise (celtique en P, le brittonique et le gaélique ayant cohabité pendant longtemps en Ecosse) : en fonction de l'origine du poète ? selon le pays qu'il a habité ? selon le pays dont il est question dans le poème ? La question s'est posée pour l'œuvre *Y Gododdin*, auparavant reconnue comme le plus vieux poème écossais, et finalement considérée comme galloise, bien que la question soit, aujourd'hui encore, d'actualité. Le *Livre du Doyen de Lismore (Book of the Dean of Lismore)* est une anthologie des poèmes, principalement en gaélique, rassemblés au début du seizième siècle. C'est aujourd'hui la principale source de poèmes en gaélique d'avant le seizième siècle.

Si la question des langues officielles de l'Ecosse n'a pas été résolue avant le début du vingt-et-unième siècle (le gaélique a officiellement acquis ce statut en 2005 par le « Gaelic Language (Scotland) Act 2005 »), c'est bien que l'écossais seul ne peut être considéré comme la langue du pays. Les poèmes de John Barbour et Harry l'Aveugle, bien qu'ils soient reconnus comme un des piliers de l'identité de la nation, ne doivent cependant pas occulter le fait que l'écossais n'est pas non plus la seule langue du pays.

Enfin, Anne-Marie Thiesse affirme, comme d'autres critiques avant elle, que « la nation naît d'un postulat et d'une invention. Mais elle ne vit que par l'adhésion collective à cette fiction. » (14) *The Brus* et *The Wallace* font indéniablement partie de cette invention à laquelle adhère la nation, mais ils ne sont pas les seuls à façonner son identité. Ces œuvres mettent en

avant des héros nationaux et leur dévotion. Ils servent d'exemples aujourd'hui encore : le SNP (Scottish National Party) reprend William Wallace comme modèle et a tenté, en 1995, de relier le film *Braveheart* de Mel Gibson à sa cause politique en distribuant des tracts à la fin des séances de cinéma invitant le spectateur à se mettre à l'action : « Vous avez vu le film— Maintenant faites face à la réalité » (Arlidge 16). Les œuvres de John Barbour et Harry l'Aveugle ont un objectif qui va au-delà de la littérature. L'*intentio auctoris* et l'*intentio operis* (Eco, 30) vont très clairement dans le même sens dans la mesure où les poètes eux-mêmes engagés pour la nation, ont produit un texte qui sert cet objectif et qui lui-même pousse le lecteur ou l'auditeur à suivre l'exemple des héros.

Ces poèmes offrent également une lecture anagogique. Le lien avec la religion est aussi présent dans le rôle des poètes qui les succèdent puisqu'ils peuvent être comparés à des thaumaturges, des faiseurs de miracles. Cette définition est d'ailleurs à retrouver dans la fonction des makars contemporains, et dans le terme même de « makar » qui peut être traduit par le « créateur » qui, désigne également le Dieu créateur. Les œuvres de Harry l'Aveugle sont contemporaines de celles d'autres makars dont les œuvres s'inscrivent dans le mouvement de la Renaissance en Ecosse. Ces makars, Robert Henryson, William Dunbar et Gavin Douglas, font partie de la Renaissance eu égard à leur intérêt pour les œuvres greco-romaines (intérêt partagé avec d'autres auteurs d'Europe au seizième siècle) et pour l'humanisme qui caractérise cette période.

C. La Renaissance en Ecosse : des makars européens

a. L'âge d'or de la langue écossaise

Dans l'histoire de la poésie écossaise, trois makars ont un statut inégalé eu égard à leur art en moyen écossais : « les versificateurs écossais du XVII^e siècle sont bien loin d'égaliser en verve, en vigueur et en créativité les *Makars* du début du XVI^e, Robert Henryson, William Dunbar et Gavin Douglas » (Civardi *L'Ecosse depuis* 41). Ces trois makars, ainsi que Harry l'Aveugle né en 1440 et actif de 1470 à 1492, font partie de la Renaissance en Ecosse, période qui va de la fin de la Guerre de Cent Ans (dont elle est une conséquence directe) en 1453 jusqu'à la mort de Marie Stuart en 1587. Ils symbolisent l'âge d'or de la langue écossaise (le moyen écossais) pendant une période politique particulière en Ecosse : « they represent the only body of work produced in Scots when the nation in its modern form was politically independent. » (Craig, « The study » 18) Cette période est aussi marquée par la défaite de Flodden en 1513, date à laquelle l'œuvre de Douglas, *Eneados*, est composée. Ces trois makars sont donc considérés comme ceux qui ont fait l'âge d'or de la langue écossaise :

Taken together, the linguistic riches of Middle Scots and the high quality of the work being composed at the turn of the century is at once a legitimate source of pride and a difficult qualitative act to follow . . . Middle Scots would never again be so full and subtle a medium for poetry as in the 'Golden Age' of Henryson, Dunbar and Douglas. (Jack, « Scots » 22)

Le moyen écossais est de plus en plus utilisé en littérature à l'époque de ces trois makars : « it was the years between 1314 and 1707 that saw Scots progress from a non-literary tongue,

through the period of its greatest flowering and into the start of its decline as a high-prestige language. » (Robinson et Ó Maolalaigh 158) Néanmoins, d'autres langues se côtoient dans le Royaume d'Ecosse : le gaélique écossais, le latin, le français et le vieux norrois (uniquement au nord de l'Ecosse, dans les îles Shetland et les Orcades). Au quinzième siècle le gaélique écossais se distingue déjà du gaélique irlandais, mais le moyen écossais est davantage utilisé. On le retrouve principalement dans la littérature de médecine, et depuis la fin du quatorzième siècle, sa graphie se fonde sur celle du moyen écossais (Robinson et Ó Maolalaigh 155). Le latin est utilisé en prose principalement jusqu'au quinzième siècle, mais il tend à disparaître au profit du moyen écossais. Néanmoins, il reste présent dans l'éducation des nobles : « The Education Act of 1496 had already ensured that the sons of the nobility at least would have perfect Latin, and grammar and rhetoric were the mainstays of secondary schooling in the early sixteenth century. » (Robinson et Ó Maolalaigh 158). Le français est utilisé au moins jusqu'à l'incarcération de Marie Stuart. Il reste très lu, mais peu écrit à la cour, et il est considéré comme la langue de prestige. Marie Stuart a certes influencé son utilisation, mais sa langue maternelle reste l'écossais (Robinson et Ó Maolalaigh 158). Dans cette nation multilingue, le moyen écossais reste donc la langue la plus utilisée, et grâce aux makars et à leur poésie, elle atteint son âge d'or.

Robert Henryson est un des makars de la Renaissance en Ecosse. Plusieurs orthographes sont répertoriées pour son nom⁹ : Robert Henrisoun, comme sur la couverture de l'édition de *Morall Fables of Esop, the Phrygian* d'Andro Hart en 1621, Robert Henderson ou Robert Henrysone comme l'avance David Laing dans son recueil *The Poems and Fables of Robert Henryson* en 1865. Pour plus de clarté, le nom Robert Henryson sera gardé tout au long de cette thèse. Il serait né aux alentours de 1450, et mort vers 1500. Il aurait vécu à Dunfermline et y

⁹ Le prénom « Henry » est fréquemment écrit « Hendry » en écossais moderne, ce qui pourrait expliquer la modification de « Henryson » à « Henderson ».

aurait été instituteur. Selon John MacQueen dans *Complete and full with numbers, the narrative of Robert Henryson*, le makar, comme le personnage d'Esopé dans la fable « The Lion and the Mouse », aurait fait ses études dans une université romaine (9). L'auteur avance également que le narrateur d'une des œuvres principales de Henryson, *The Testament of Cresseid*, serait le makar lui-même ; et dans ce cas Henryson aurait lui aussi été prêtre.

Toutes les œuvres de Henryson lui ont été attribuées de manière posthume. Le *Makculloch Manuscript* qui réunit des poèmes en écossais, comprend les textes *Prologue* et *The Cock and the Jasp*. *Chepman et Myllar Press*, première presse d'imprimerie en Ecosse en 1508, publie également des textes de Henryson, dont *The Tale of Orpheus* qui est publié également dans le *Manuscrit d'Asloan* et dans le *Manuscrit de Bannatyne avec Morall Fabillis of Esopé the Phrygian*. En 1532, l'édition de Chaucer par Thynne inclut également *The Testament of Cresseid*. Henryson adopte également plusieurs tons, plusieurs voix dans ses poèmes, comme le remarque Carruthers à propos de ses fables : « With such serious playfulness, reflection on the appetites, reason and the nature of the universe, Henryson's fables proceed with a delightful facility in both narrative and characterisation that allows a full gamut of moods from farce to tragedy. » (41) Selon l'auteur, la foi chrétienne de Henryson doit également être prise en compte lors de la lecture de ses œuvres (42), notamment dans *The Tale of Orpheus* comme le souligne Corbett (*Written* 31) et dans *Morall Fabillis* (Jack, « Scots » 21). Le lien entre le christianisme et l'œuvre de Henryson sera exploré plus bas.

Henryson est mentionné dans le poème « Lament for the Makaris » de William Dunbar, qui est lui aussi un makar de la Renaissance. Dunbar serait né vers 1460, certainement dans l'East Lothian, et mort en 1520. Il aurait fait ses études à l'Université de Saint-Andrews, et y aurait obtenu le titre de Maître ès Arts en 1479. Il a pu également faire partie de la Garde Ecossoise des rois de France (Blanchot 6). Il participe à la délégation en charge de trouver une

épouse au roi Jacques IV, qui choisit de s'unir à Marguerite Tudor en 1503. Dunbar écrit un poème pour l'occasion, « The Thrissil and the Rois » (équivalant à « The Thistle and the Rose » en anglais), dans lequel il rompt la tradition du sentiment anti-Anglais (Silke et Stroh 146). En 1501, il retourne d'Angleterre en Ecosse et continue à écrire en tant que poète de cour sous Jacques IV. Jean-Jacques Blanchot, auteur de *William Dunbar 1460 ? - 1520 ? Poète de Cour écossais* (2003), est le premier à traduire les œuvres du makar en français. Il souligne, dans son introduction, les différents rôles interprétés par Dunbar : « il prêtait sa voix au Roi, à l'Église, mais aussi à un amuseur sarcastique, ou encore à un observateur anonyme en quête de sérénité et de sagesse. » (7) La voix du makar Dunbar est ainsi la voix des institutions (le roi et l'Église), celle du peuple et la sienne : « Tantôt il est la voix impersonnelle de la communauté, tantôt il paraît assumer individuellement un message parfois agressif. » (Blanchot 4) La capacité du makar d'incarner tant de voix met en avant le caractère universel de la poésie : à travers elle, le poète exprime son opinion et celle de la nation qui l'habite. La voix du makar peut être celle de celui qui règne, comme celle du citoyen.

Dans son article « The early William Dunbar and his poems », Matthew P. McDiarmid montre que les poèmes de Dunbar ne datent pas uniquement de ses « années actives » (« floreat » en latin, traduit par « productive period » par McDiarmid), c'est-à-dire de 1500 à 1513. Ceci va à l'encontre de ce qu'affirme Denton Fox dans « The Chronology of William Dunbar » dans la revue *Philological Quarterly* en 1960. Selon McDiarmid (138-139), la liste chronologique des œuvres de Dunbar avant 1500 s'établirait ainsi : « Ane Ballat of Our Lady » et « Amang thir freiris within ane cloister » aux alentours de 1485 ; « Sweit rois of vertew and of gentilnes », « My hartis tresure and swete assured fo », et « Quha will behald of luv the chance » entre 1485 et 1500 ; « The Goldyn Targe » aux environs de 1490 ; « The Testament of Maister Andro Kennedy » et « Wowing of the King quhen he was in Dunfermline » vers 1493-1495 ; « The Dance of the Sevin Deidly Sinnis », « The Sowtar and Tailyouris War », «

The Amendis To The Telyouris and Soutaris » en 1491; « The Flyting of Dunbar and Kennedy » vers la fin de l'année 1492, et enfin « The Dregy of Dunbar » et « The Twa Mariit Wemen and the Wedo » certainement entre 1495 et 1500. Dunbar est également l'auteur de « The Lament for the Makaris », aussi connu sous le titre « I that in Heill wes and Gladnes », composé aux alentours de 1505.

Néanmoins, les sources des œuvres de Dunbar sont fragmentaires (Blanchot 7) et pour attribuer une œuvre à l'auteur après 1513 (dernière date certaine), l'on ne peut que se fonder sur le style d'écriture (McDiarmid 126). Blanchot affirme que les poèmes de Dunbar ont failli disparaître (7). En effet, seulement quelques recueils les recensent, parmi lesquels les *Fascicules de Chepman et Myllar* (entre 1508 et 1510), le *Manuscrit d'Asloan* (au début du seizième siècle), le *Manuscrit de Bannatyne* (1568) et le *Manuscrit de Reidpeth* (1623). Le travail de traduction et, surtout, de classification des poèmes fait par Blanchot nous éclaire sur la variété des formes et des thèmes abordés par Dunbar. En effet, Blanchot souligne que cette diversité a pu poser un problème pour classer les poèmes dans les éditions de Dunbar. Par exemple, dans l'une des dernières éditions, réalisée par Priscilla Bawcutt en 1998, les poèmes sont classés dans l'ordre alphabétique, selon l'initial du premier mot du poème. La raison est la suivante : « tout critère, qu'il soit thématique ou formel, ne s'applique qu'à un nombre très limité de poèmes. Les formes, comme les thèmes, sont le plus souvent combinés, et il serait arbitraire de privilégier telle ou telle particularité au détriment des autres. L'œuvre, semble-t-il, se dérobe à une classification rigoureuse. » (Blanchot 8) Blanchot, pour son recueil, choisit tout de même de classer les poèmes en six catégories : Célébrations (10 poèmes), Exhortations (17 poèmes), Prières (8 poèmes), Jeux / Fantaisies satiriques (18 poèmes), Vitupérations (13 poèmes) et Réflexions (18 poèmes). Il choisit donc de considérer l'ensemble des poèmes comme « un discours représentatif de différents modes de communication » (8). Il est également possible de voir ces différentes catégories comme un classement des poèmes selon

les inflexions de la voix du makar. Les inflexions¹⁰ diffèrent selon le mode de communication : l'intonation de la voix du makar n'est pas la même s'il s'agit d'une célébration, comme dans le poème « The Thrissil and the Rois », ou s'il s'agit d'une satire comme « The Flyting of Dunbar and Kennedy ».

Le style de Dunbar, c'est-à-dire sa propre façon d'écrire, et son art (son habileté à exprimer sa voix à travers l'écriture) sont reconnus pour leur originalité et leur diversité : le ton utilisé par le makar est parfois humoristique, parfois satirique, d'autres fois sérieux. Carruthers met en avant les différentes facettes de la poésie du makar : « Through the first decade or so of the sixteenth century Dunbar could be scurrilously humorous, as in ['The Tretis of the Twa Mariit Wemen and the Wedo'], socially observant, deeply contemplative or religiously devout. » (40) Cet humour de Dunbar dans ses poèmes est aussi souligné par Rowland Smith : « Bawdy jokes and personal lampoons add to the fervour generated by the clattering Scots of Dunbar's plain style, and the poems explode away once their impact has been made. » (79) Le traducteur de Dunbar, Jean-Jacques Blanchot, résume ainsi l'originalité du makar :

Dunbar est un des meilleurs témoins de la Cour de Jacques IV et du royaume d'Ecosse au début du XVI^e siècle par l'originalité et la diversité de son œuvre. . . . L'originalité réside dans la liberté du ton et dans l'indépendance que Dunbar s'octroie par rapport à ses modèles les plus prestigieux. . . . Tour à tour il se donne des rôles divers : tantôt il célèbre les grands événements et loue soldats et monarques, tantôt il vitupère les indignes et les parasites qui lui font ombrage ; tantôt il décrit avec humour des scènes et des personnages de son entourage, tantôt il médite gravement sur la condition humaine ; tantôt il utilise pieusement la liturgie pour élever l'âme, tantôt il en tire irrévérencieusement des effets

¹⁰ C'est-à-dire les « modulations, changements d'accent ou d'intonation, dans la voix » (Larousse en ligne).

burlesques ; tantôt il chante l'amour nuptial, tantôt il stigmatise la duplicité des femmes. En chaque occasion, le ton, le style, la versification épousent le propos, et la pose du poète est différente. (4)

Ces différents rôles mettent en avant, comme indiqué plus haut, le fait que la voix du makar n'est pas seulement la voix laudative de William Dunbar poète de cour, mais aussi celle du citoyen, du penseur, de l'homme et de l'Écossais.

Gavin Douglas est un autre makar de la Renaissance, considéré lui aussi comme l'un de ceux qui ont participé à l'âge d'or de la langue écossaise grâce à la poésie. Il serait né en 1476 et mort en 1522. Il est issu d'une famille aristocratique, les Red Douglas, et devient évêque de Dunkeld en 1515. Le fait qu'il soit moins connu que les deux makars précédents peut s'expliquer par le fait que peu de ses œuvres ont survécu (Carruthers *Scottish* 42). En 1501, il écrit « The Palice of Honour » qui s'inspire de la première Guerre d'indépendance de l'Écosse. Néanmoins, l'une des œuvres qui marquent son art en tant que poète, est la traduction de l'*Enéide* de Virgile en moyen écossais : *Eneados*. Cette œuvre apparaît en 1513, l'année de la défaite des troupes écossaises à Flodden. Ceci amène Carruthers à faire le contraste entre la situation linguistique et littéraire en Écosse, et sa situation politique : « In its creativity, continuous narrative and alliterative energy it shows medieval Scottish literature reaching a highpoint in confidence at a moment that otherwise spells disaster for Douglas's native country. » (42) Cette traduction de l'*Enéide* en langue vernaculaire (c'est-à-dire dans une autre langue que le latin) n'est pas la première : grâce à l'apparition de l'imprimerie, d'autres traductions en allemand, en français et en anglais sont également produites. La traduction en anglais est faite par William Caxton vers 1483-4.

Comme l'avance A. E. Christa Canitz dans la revue *Virgilius*, dans et par sa traduction, Douglas cherche aussi à se distinguer des auteurs anglais tels que Chaucer et Caxton :

In contrast to theirs, Douglas's work is not to be another medieval adaptation but a true translation, distinguished by textual fidelity in the humanist sense . . . He explicitly breaks away from this English tradition by attacking Chaucer and Caxton for their adaptations of the *Aeneid* material and by juxtaposing to it his Scottish translation complete with the poetic anthology contained in the Prologues. Writing in Scots thus is a political act with nationalist implications. (25-27)

Eneados de Douglas symbolise la volonté de faire de la langue écossaise la langue nationale, digne d'une littérature nationale. L'auteur souhaite distinguer la culture écossaise de la culture anglo-saxonne et ainsi consolider l'identité nationale par cette distinction, comme dans les textes de John Barbour et Harry l'Aveugle : « Douglas is consciously raising Scots to the level of a national language on a par with English and Latin, and capable of supporting a national literature separate from the English literary tradition » (Canitz 27). En outre, le personnage d'Enée est à rapprocher du roi de l'époque, Jacques IV : « James IV had embodied the ideals which Douglas saw in Aeneas: through strength of personality and inspired leadership, James had succeeded—at least temporarily—at building a new nation out of the ruins he had inherited. (Canitz 34). L'œuvre de Douglas arrive donc à un moment particulier de l'histoire de l'Ecosse : la nation est en train de se reconstruire, quelques temps avant leur défaite à Flodden.

La diversité des formes et des thèmes adoptés par Douglas interpelle également. L'auteur s'illustre dans plusieurs genres poétiques, notamment dans les *Prologues* qui encadrent les différents livres d'*Eneados*. Comme Dunbar, il adopte de multiples modes de communications, de multiple voix :

From lyrical pastoral to 'flyting' (invective) and comic burlesque, from dream vision to social satire, from learned discourse on matters of literary decorum to

Christian allegory, from the most complex interlocking rhyme scheme to plain heroic couplets and to stanzas composed of strict alliterative long-lines complete with bob-and-wheel, and from the most aureate vocabulary and Latinate style to a playfully colloquial idiom and to the most densely alliterative diction. (Canitz 28)

Cette diversité est inspirée d'ailleurs, d'en dehors des frontières de l'Ecosse. En effet, Douglas participe au rapprochement de l'Ecosse avec l'Europe. Selon Canitz, cette européanisation débute dès le milieu du quinzième siècle, sous Jacques III, par des changements politiques et administratifs (33). L'Ecosse affirme de plus en plus sa place en Europe, notamment en prenant part au mouvement de la Renaissance.

b. La traduction en langue écossaise

Le poète Allan Ramsay, dans la préface du premier volume de *The Ever Green, Being a Collection of Scots Poems* en 1724, regrette cette époque – des makars Henryson, Dunbar et Douglas – où la poésie écossaise n'est pas encore influencée par l'Europe :

When these good old Bards wrote, we had not yet made use of imported trimmings upon our Cloath, nor of foreign Embroidery in our Writings. Their Poetry is the Product of their own Country, not pilfered or spoiled in their Transportation from abroad; their Images and nature, and their Lanskips domestick; copied from those Fields and Meadows we every Day behold. (vii-viii)

Néanmoins, nous pouvons être en désaccord avec ses propos puisque dans les œuvres des makars l'influence de l'Europe est déjà présente, ne serait-ce que par les traductions d'œuvres

greco-romaines que l'imprimerie a permis de diffuser à grande échelle. Les makars font partie du mouvement de la Renaissance en Ecosse.

Dans le contexte plus général de la Renaissance en Europe, la période est marquée par une redécouverte des œuvres grecques et romaines, mais aussi par une redéfinition de la place de l'être humain. Cette redéfinition est au fondement du mouvement humaniste, dont les makars cités plus haut sont aussi les représentants en Ecosse. Selon R. D. S. Jack, le *Prologue* de *Morall Fabillis* de Henryson définit l'humanisme chrétien : « It is, however, the Prologue to Henryson's *Morall Fabillis* (c.1475-90) which most clearly defines the basic tenets of Christian humanism. » (21) Ces concepts d'humanisme et d'humanisme chrétien méritent que l'on y consacre une réflexion à part entière. C'est pour cela qu'ils feront l'objet de la dernière étape de ce chapitre.

Le terme « Renaissance » (*rinascita* en italien) est utilisé pour la première fois par le peintre italien Giorgio Vasari dans *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* en 1550. Le terme sert à décrire le renouveau, la renaissance dans les arts après la chute de Constantinople et de l'Empire romain. Cependant, ce n'est qu'au dix-neuvième siècle que le terme est utilisé pour décrire la période en Europe entre 1500 et 1700. Ce renouveau dans les arts concerne principalement une redécouverte des œuvres de Cicéron, Aristote, Horace, Ovide, Virgile et Quintilien. Les auteurs de la Renaissance ne se contentent pas de traduire les œuvres gréco-romaines, mais essaient également de surpasser les auteurs originaux : « Having initially sought to emulate the achievements of the Greek and Roman empires, Renaissance scholars and artists later sought to out-do their ancient predecessors, and therefore engaged in fresh intellectual and artistic exploration. » (Keenan 1) Ceci s'applique aussi aux œuvres des makars : leurs traductions n'ont pas pour seul objectif de vulgariser les œuvres en latin, mais également de mettre en avant la langue écossaise et de l'enrichir. Les emprunts ne se limitent pas au

lexique, mais s'étend aussi aux formes poétiques et aux styles (le sonnet en est une illustration, que nous étudions plus bas, et ceux de Montgomerie, par exemple, sont des adaptations des poèmes de Ronsard) : « As we move into the Early Middle Scots period, the language approaches its zenith. Poets such as Douglas, Dunbar and Henryson pushed the boundaries of Scots lexically, stylistically and metrically. North and south of the border, this was a period of wholesale borrowing. » (Robinson et Ó Maolalaigh 160)

Plusieurs critiques ont exploré la traduction en écossais à l'époque des makars, parmi lesquels R.D.S. Jack, Derrick McClure et John Corbett. Comme le souligne ce dernier, la littérature écossaise est fondée sur la traduction : « It is a reasonable argument that Scottish literature was founded on translation and adaptation. » (*Written 2*). La première œuvre classique traduite en écossais est *Eneados* de Gavin Douglas, ce qui amène Corbett à le désigner comme le père de la traduction écossaise (*Written 3*). Cette œuvre a un rôle majeur dans la littérature écossaise et dans l'affirmation de l'identité nationale. En effet, c'est dans cette œuvre que le mot « écossais » (*Scottis*) est utilisé pour la première fois pour désigner la langue parlée par le makar et ses contemporains. Ce terme s'oppose à *Inglis* qui désigne le dialecte nord-anglien parlé, entre 1470 (lorsque le français est banni et que commence le moyen écossais) jusqu'à l'Union des Parlements, dans le sud et l'est de Ecosse et dans le nord de l'Angleterre : « Douglas does not only offer Scots *per se* . . . but Scots in contrast to English . . . and English translators » (Jack 43). A travers la langue, le makar établit la différence entre l'identité écossaise et l'identité anglaise, la langue faisant partie, comme l'avance Serres cité plus haut, de la définition de l'identité du pays. En mettant en avant cette différence entre *Scottis* et *Inglis*, Douglas fait de la dernière une langue étrangère, ce qu'il était le seul à faire parmi ses contemporains : « Gavin Douglas is decidedly unusual in making a strong patriotic point of insisting that his language is *Scottis* and that *Inglis* – the language of England – is a foreign language; and his bold proclamation of this standpoint did not have the effect of persuading all his compatriots to adopt

it. » (McClure « European » 90) Selon McClure, parce qu'il est le seul de sa génération à donner un autre statut à la langue écossaise, Douglas est plus proche (de manière anachronique) de la Renaissance écossaise que de la Renaissance en Ecosse : « In that respect, the unexpected fact appears to be that Gavin Douglas, uniquely in his time and for centuries to come, held a view of the Scots language which was closer to that of the Scottish Renaissance of the twentieth century than to his contemporaries and successors of *the* Renaissance. » (italiques de l'auteur) (« European »91) Effectivement, comme nous le verrons dans le troisième chapitre, la réhabilitation de l'écossais est au cœur de la Renaissance écossaise de l'entre-deux-guerres.

En outre, lorsque Douglas parle de la langue nationale, il est nécessaire de savoir que cette langue est en fait loin d'être unifiée. Depuis la révolution davidienne au douzième siècle à l'origine de la création des bourgs et de la venue de marchands français, anglais et hollandais, plusieurs langues se côtoient en Ecosse. Ainsi, comme le souligne Corbett, la langue écossaise subit encore de nombreuses modifications au seizième siècle et elle est loin d'être unifiée :

The sixteenth century is sometimes seen as a golden age when peasant and courtier spoke a single Scottish tongue, and a common written language would be shared by the literate. This is only true to a limited degree. It is in fact difficult to reconstruct older Scottish speech from the written records which survive, and these records demonstrate that there was never a single standard variety of Scots common to all low-landers. Indeed, the concept of a 'standard' language is a relatively recent one, which is in many respects inapplicable to the conditions of the sixteenth century. When Gavin Douglas wrote, he had no rigidly codified language norms to conform to . . . (*Written* 5)

Néanmoins, si Douglas utilise cette langue écossaise comme marqueur de la différence nationale, il n'en va pas de même pour les autres makars. L'œuvre de Henryson, *The Testament*

of Cresseid, est une suite de « Troilus and Criseyde » de Chaucer et l'influence de l'écrivain anglais se retrouve dans les œuvres du makar, notamment à travers l'utilisation du songe (*dream-vision*) : « (to put it simply) the narrator falls asleep, often in a *locus amoenus*, and has a dream which turns out to be of personal or universal significance. Dream-visions of this kind are most familiar to the modern reader from fourteenth-century examples, *Piers Plowman*, *Pearl*, and several of Chaucer's early works. » (MacQueen, *Complete* 13) Pour Dunbar, la langue qu'il utilise est la même que celle de Chaucer. Aucune différence n'est donc faite entre les deux langues et entre les deux identités nationales :

The fact that early sixteenth-century poets, like William Dunbar, could cite Chaucer as sharing 'oure tong . . . oure Inglisch' (*The Goldyn Targe*, ll. 254, 259) suggests that Inglis was still considered a common language between the two nations. If a Scottish writer favoured southern forms, it was because those forms were associated with an established post-Chaucerian literary tradition. Only much later would English forms be considered problematic to the expression of Scottish identity. (Corbett, *Written* 24)

On peut voir ce rapprochement dans la forme et la langue utilisées par Chaucer, comme une volonté de s'inscrire dans une continuité et une tradition littéraire déjà prestigieuses, en dehors de tout antagonisme politique. Les différences entre les deux langues, le *Scottis* et l'*Inglis*, sont pourtant notables déjà au quinzième siècle :

The Inglis which was taking on this role in Scotland, was, of course, closely related to the variety of English which was performing a similar function south of the border . . . But although cognate, and perhaps with some effort mutually intelligible, [Inglis and Scottis] were becoming increasingly different in their vocabulary, spelling, pronunciation, and in grammatical features such as the use

of the '-it' inflexion, rather than '-ed', in the regular past participle. (Corbett, *Written 27*)

La traduction d'œuvres étrangères, donc de pays et de cultures étrangers, participe à l'enrichissement de l'écossais. En effet, pour rendre des termes qui désignent des concepts étrangers dans la langue cible, les traducteurs doivent soit emprunter le terme étranger lui-même, soit inventer un nouveau mot. La langue écossaise, par ses œuvres de traduction, se retrouve donc complétée et en évolution perpétuelle au seizième siècle. Cette évolution concerne également le statut des autres langues comme l'*Inglis* et le latin. En effet, comme l'affirme Corbett, dès la fin du quatorzième siècle, les documents légaux écrits en latin sont vulgarisés et traduits en *Inglis*. Ainsi, le statut de cette dernière langue est associé à l'autorité : « a legal text might be composed in Latin, and so have the authority granted by the prestige language, but, in order to be more widely understood the text might be translated into Inglis. Through time, the host language (Inglis) would be associated with the authority of the law, and its status would rise accordingly. » (*Written 19*)

Les traductions d'œuvres de Henryson et de Douglas inscrivent l'Ecosse dans le mouvement de la Renaissance. Certains auteurs, comme Canitz et Carruthers, affirment que ce renouveau dans la littérature écossaise qui fait écho au renouveau dans la littérature européenne, montre la confiance en soi que gagnent les auteurs écossais au quinzième siècle : « his *The Morall Fabillis of Esope the Phrygian* (1480s) shows the easy, cosmopolitan confidence of the Scottish writer of this time » (Carruthers *Scottish* 41), « translating the *Aeneid* into Scots is not primarily a bringing of Rome to Scotland, but a rejection of England and an assertion of Scottish cultural self-confidence vis-à-vis England » (Canitz 32). Les deux critiques mettent en avant le fait que les œuvres de Henryson et de Douglas diversifient la littérature écossaise. Contrairement à *The Brus* et *The Wallace* qui se fondent sur l'histoire de l'Ecosse, les

traductions de Henryson et Douglas trouvent leur inspiration hors de l'Ecosse, comme le résume Sally Mapstone : « In 1512 the vernacular 'epic' tradition in Scots moves from dealing with the Wars of Independence to dealing with the great wars of Roman history » (263). Certes, *Eneados* permet de transmettre une image de Jacques IV selon Douglas, et *Morall Fabillis* offre une lecture anagogique¹¹. Néanmoins, ces deux œuvres sont inspirées d'ailleurs, et véhiculent le mouvement de pensée de l'humanisme chrétien.

c. L'humanisme chrétien en Ecosse

Comme annoncé plus haut, selon Jack le *Prologue* de *Morall Fabillis* établit les principes de l'humanisme chrétien. Ce mouvement découle du mouvement de pensée humaniste qui commence au treizième siècle en Italie. L'humanisme est considéré par Robert Black comme une réaction au déclin du classicisme au Moyen-Age : « humanism originated as a reaction to the ebb of classicism in thirteenth-century Italy » (39). Ce mouvement de pensée met l'homme au centre et il est défini ainsi par Ferdinand Brunetière :

L'humanisme, c'est toutes choses ramenées à la mesure de l'homme, conçues par rapport à l'homme, et exprimées en fonction de l'homme. . . . L'humanisme, c'est l'homme rattaché à l'homme dans l'infini du temps, et la diversité des époques jugée du point de vue de l'identité fondamentale de la nature humaine. Tout a changé depuis Homère : la religion et la cité, les mœurs et les coutumes, la

¹¹ C'est-à-dire une lecture autre que littérale et qui « permet de se représenter de façon plus abstraite, plus figurée, un objet de pensée » (Larousse en ligne).

manière de vivre et celle de penser, si toutefois on peut dire qu'Ajax et Patrocle aient « pensé ». Nous ne concevons comme eux ni l'objet de l'existence, ni son but. . . . Et cependant nous les comprenons ! Nous sentons avec eux et comme eux ! (30-31)

Les humanistes de la Renaissance redécouvrent donc les auteurs de l'Antiquité et les traduisent en français, en allemand, en anglais et en écossais entre autres. Ils retrouvent dans ces textes des traits communs à tous les hommes, malgré les distances dans le temps et l'espace qui existent entre eux et les auteurs de l'Antiquité. Le mouvement humaniste ne définit pas seulement la place de l'homme, mais l'homme lui-même. En d'autres termes : qu'est-ce qui fait qu'un homme est un homme ?

Les humanistes tentent de restaurer l'héritage de l'Antiquité, notamment par l'éducation : « [Humanists] emphasised the importance of learning as a means of improving one's self, believing that man was unique amongst God's creations in his ability to transform himself through learning. » (Keenan 23-24) Ainsi, de nombreux changements dans les écoles et universités sont opérés comme l'explique Charles Nauert : « These developments led to demands for reform of schools and universities in order to give less attention to some subjects that had dominated medieval education (most notoriously, dialectic) and much more attention to classical languages and literatures. » (156) Nauert avance ensuite que ces changements ne connaissent cependant pas les mêmes évolutions au sud et au nord des Alpes. En effet, en Italie, les étudiants entrent à l'université plus tardivement que dans les universités de l'Europe du Nord, et ont, avant leur entrée à l'université, déjà étudié les bases de l'humanisme à l'école. En revanche, de l'autre côté des Alpes, les garçons entrent à l'université à l'âge de treize ou quatorze ans, alors que les universités opposent davantage de résistance aux changements vers

les études humanistes. Nauert souligne que l'humanisme est certes venu d'Italie, mais chaque pays européen y prend ce qui lui plaît :

Humanism in northern Europe entered a spiritual milieu very different from Italy. . . Transalpine Europe had a very different culture—not necessarily more religious, but certainly religious in a different way. Before humanism could spread beyond a handful of individuals dazzled by contemporary Italy, it has to become something more than a literary enthusiasm. It had to become Christian. . . . In order to flourish, northern humanism had to link its Italianate classical interest with reforms that addressed this longing for both personal spiritual renewal and reform the church. (158-9)

Les fondateurs de l'humanisme chrétien sont le Français Jacques Lefèvre d'Étaples et le Hollandais Erasme de Rotterdam. Tous deux souhaitent un renouveau spirituel, caractéristique de ce mouvement de pensée et fondé sur la philosophie de Cicéron et Sénèque, et sur la patrologie, c'est-à-dire les écrits des Pères de l'Église. Ces derniers sont, selon l'Encyclopédie Larousse en ligne, les anciens écrivains chrétiens qui font autorité en matière de foi par leurs œuvres et la valeur de leur doctrine. Pour obtenir le titre de Père de l'Église, ces auteurs ont vécu durant les premiers siècles du christianisme, en état de sainteté et en ayant professé la doctrine chrétienne dans leurs écrits. Ils ont également obtenu l'approbation de l'Église. L'importance de l'éducation dans le mouvement humaniste n'est pas sans lien avec la Réforme de 1560 : « Scotland's sixteenth century is usually characterized as the era of the Reformation, but it was equally—perhaps above all—the era of the Renaissance. For it was the educational revolution inspired by Renaissance humanism that transformed the manners and mores of the landed elite just as it had fuelled calls for religious reform. » (Mason 122) Dans la seconde moitié du seizième siècle, l'Europe du Nord-Ouest et du Nord se soustrait à l'obédience

du catholicisme romain, ce qui marque le début des Eglises protestantes. En Ecosse, le Royaume se sépare de l'Eglise catholique romaine en 1560, et adopte la confession calviniste guidée principalement par John Knox. On comprend alors pourquoi l'humanisme chrétien, parce qu'il invite à retourner au christianisme des premiers siècles, est une étape cruciale qui mène à la Réforme qui, elle aussi, appelle à rejeter l'Eglise catholique romaine qui aurait trahi l'idéal évangélique. L'humanisme chrétien et la Réforme impliquent tous deux un renouveau spirituel.

Les critiques ne s'accordent pas sur le fait que les trois makars, Henryson, Dunbar et Douglas, font partie des humanistes et des humanistes chrétiens. Pour Carruthers les trois makars font pleinement partie des humanistes : « It might be argued that the roots of [the Renaissance] are to be found in the humanist bias (where classical models are utilised) in poets such as Dunbar, Henryson and Douglas of the period of James IV. » Cependant, pour Mason, seul Douglas est humaniste : « Of the 'makars', only the aristocratic Douglas (the uncle of the sixth earl of Angus) was deeply touched by humanism » (100). Si l'on peut se demander en quoi Dunbar est humaniste (ses œuvres ne reprennent pas les auteurs de l'Antiquité pour mettre en avant les caractéristiques communes aux hommes), il semble que les œuvres de Henryson s'inscrivent tout à fait dans ce mouvement, comme l'affirme R. D. S. Jack cité plus haut. *Morall Fabillis* regroupe certaines fables d'Esopé et du *Roman de Renart*. Esopé est un auteur de l'Antiquité, reconnu comme l'inventeur des fables. Dans l'œuvre de Henryson, Esopé n'est pas phrygien, mais romain. Les fables, qui comprennent des morales, permettent au makar de véhiculer sa foi chrétienne. L'une des fables les plus connues de Henryson est « The Taill of the Cock and the Jasp ». Dans cette fable, un coq trouve une jaspe (pierre semi-précieuse de grande valeur au Moyen-Age), et décide de la laisser car il préfère continuer de chercher à manger. La morale à laquelle on pourrait s'attendre est que, comme le coq, nous devrions laisser de côté les richesses matérielles et chercher uniquement ce dont nous avons besoin. Or, ce qu'en

tire Henryson est que, la jaspé représentant la sagesse, le coq a été sot de la laisser : « The reader may well feel somewhat cheated by this turn of events, but Henryson's overarching point is that humans, if they are wise, ought not to feel that they have wisdom always or very easily within their grasp. » (Carruthers *Scottish* 42)¹². Selon MacQueen, la conséquence de cette rejection est que le coq devient un idiot scripturaire. Autrement dit, il est comparable à l'idiote décrit par la Bible. L'auteur fait le rapprochement entre la morale de la fable et un passage de l'Évangile selon Matthieu dans le Nouveau Testament : « Ne donnez pas les choses saintes aux chiens, et ne jetez pas vos perles devant les pourceaux, de peur qu'ils ne les foulent aux pieds, ne se retournent et ne vous déchirent. » (Matthieu 7 : 6) Par les fables, Henryson donne donc aussi son point de vue en tant qu'humaniste chrétien.

¹² Une autre interprétation de la fable est néanmoins possible : s'il s'agit d'un cas d'ironie, le coq représenterait alors un sage écossais qui ne s'attache pas aux valeurs marchandes. Nous retrouvons cette idée dans le poème de Burns, « A Man's A Man for A' That » quelques siècles plus tard, en 1795 : « What though on hamely fare we dine, / Wear hoddin grey, an' a' that; / Gie fools their silks, and knaves their wine; / A Man's a Man for a' that: / For a' that, and a' that, / Their tinsel show, an' a' that; / The honest man, tho' e'er sae poor, / Is king o' men for a' that. »

Conclusion du premier chapitre

En Ecosse, le lien est étroit entre la situation politique et la poésie depuis les Guerres d'indépendance du début du quatorzième siècle. L'évolution de l'une est reflétée par l'autre, tant dans les formes poétiques que dans la langue utilisée. En effet, *The Wallace* et *The Brus* sont influencés par la tradition poétique française, et les œuvres de makars de la Renaissance sont marquées par leur appartenance au mouvement de pensée. Leurs œuvres ancrent l'Ecosse dans l'Europe eu égard à leurs sources et leur dimension humaniste. L'Ecosse est marquée par le mouvement humaniste chrétien, dont on retrouve les traces dans les œuvres de Henryson et Douglas. Ce mouvement est à l'origine de la Réforme qui concerne les pays d'Europe du Nord et du Nord-Ouest. C'est donc aussi par la Réforme religieuse que l'Ecosse affirme sa place en Europe.

Cette européanisation s'accompagne également de l'anglicisation de la société écossaise, à laquelle, paradoxalement, Henryson, Douglas et Dunbar participent. L'anglais est de plus en plus utilisé, et fait figure d'autorité comme le montre Corbett. La Réforme joue également un rôle dans cette anglicisation. En effet, « la Réforme se propage alors que l'Ecosse ne dispose pas encore de traduction de la Bible en Scots ; c'est donc la Bible en anglais de Genève (1560) qui sera utilisée par la Kirk. » (Civardi *L'Ecosse contemporaine* 44) Le déménagement de la cour à Londres lors de l'Union des Couronnes en 1603 accentue cette anglicisation de la langue et de la société. Certes, Jacques VI et I parle écossais et l'utilise dans

sa poésie, mais il ne l'encourage pas (McClure « European » 90). Cette anglicisation se fait au détriment de l'écossais, mais aussi du gaélique, à tel point que nous pourrions alors parler d'une « dé-scotticisation » et d'une « dé-gaélicisation ». Le roi s'entoure de poètes (aussi appelés parfois la bande de Castalie) qui pratiquent la traduction et s'inspirent de sources non-écossaises : « Whatever the truth about the dénomination 'Castalian Band', doubtlessly his determination to have a coterie of poets and translators resulted in a new attention to lyric poetry and non-Scottish literary modes » (Innes et Petrina 49). Alors que la langue écossaise est à son apogée au début du seizième siècle, son déclin commence déjà, et avec lui celui du Royaume en 1513 : « Just as Douglas represents a poet *in limine* between the medieval, courtly mode and the new humanist interests, so the Battle of Flodden Field marks the end of a period of great hopes of social and intellectual renewal for Scotland » (Innes et Petrina 44).

Deuxième chapitre

Jacques VI et I, le roi poète écossais à Londres

Introduction du deuxième chapitre

L'étape suivante qui explique l'origine de la voix des makars contemporains correspond à la période du déménagement du roi Jacques VI et de sa cour à Londres, lors de l'Union des Couronnes en 1603. Ce deuxième chapitre étudie les grands changements provoqués par cette union et dont la littérature se fait le reflet. Ce n'est pas par le déménagement à Londres en 1603 qu'a commencé l'anglicisation de la culture et de la langue écossaises : cette anglicisation est dans la continuité d'un processus commencé au moins depuis la Réforme. En 1560, la réforme de l'Eglise inscrit l'Ecosse dans le mouvement plus vaste de la séparation d'avec l'Eglise catholique en Europe, mais contribue également à la disparition progressive de l'écossais, remplacé par l'anglo-saxon, parlé au sud de l'Angleterre. En effet, l'Ecosse ne dispose que de la Bible de Genève écrite en anglo-saxon, et d'aucune traduction en écossais. Ce chapitre explore d'abord la fin de l'âge d'or de la poésie écossaise et en écossais, dont Henryson, Dunbar et Douglas sont les principaux représentants. Selon les critiques, cette fin de l'âge d'or coïncide soit avec la défaite de Flodden en 1513, soit avec la fin de la Renaissance et la mort de Marie Stuart en 1587, soit encore avec le déménagement de la cour à Londres en 1603. Ces trois hypothèses sont donc analysées en début de chapitre.

Ce deuxième chapitre analyse ensuite les œuvres des poètes de cour à Londres et de Jacques VI et I, lui-même friand de poésie et poète comme sa mère, Marie Stuart. Ces poètes de cour sont aussi appelés les makars (par Carruthers (*Scottish* 39) et Civardi (*L'Ecosse depuis*

, 41) entre autres) car ils sont les créateurs (« maker » en anglais), ceux qui façonnent à travers et grâce à la langue écossaise : « the poetry of the 'makars' such as Robert Henryson, William Dunbar and Gavin Douglas » (Cowan 137). Parmi ceux qui entourent le roi, de la seconde partie du seizième siècle jusqu'en 1603, se trouvent Alexander Montgomerie, John Stewart de Baldynneis, William Fowler, Alexander Hume et Thomas et Robert Hudson. Ceux-ci sont aussi appelés le groupe de Castalie. Leurs œuvres sont inspirées des œuvres gréco-romaines et des formes poétiques d'autres pays européens. Ils continuent le mouvement de la Renaissance en Ecosse et participent à l'ouverture de la poésie écossaise à d'autres pays et à son anglicisation. Ils sont, comme Robert Burns plus tard, considérés comme les héritiers des bardes des siècles précédents tels que William Dunbar, Gavin Douglas et Robert Henryson, qui ont eux-mêmes perpétué la tradition poétique écossaise.

Le multilinguisme et l'identité changeante de l'Ecosse sont analysés en fin de chapitre. En effet, le changement en Ecosse est d'abord politique puisque les royaumes d'Ecosse, d'Angleterre (qui a phagocyté le pays de Galles en 1536) et d'Irlande se retrouvent à partager le même roi, puis le même parlement environ un siècle plus tard pour l'Ecosse et l'Angleterre. L'étape de la loi d'Union de l'Ecosse à l'Angleterre bouleverse également le pays au niveau linguistique : la langue écossaise est de moins en moins utilisée par l'élite (et non par le peuple écossais) au profit de l'anglais, et elle est dépréciée, à tel point que les scotticisms sont enlevés de certains textes formels, tels que les documents administratifs ou les textes informatifs. Ainsi, le philosophe écossais David Hume publie *A List of Scotticisms* en 1752 dans la revue *Scots Magazine* afin de répertorier toutes les « erreurs » à éviter dans les textes écrits en anglais. Carruthers avance que Hume est alors vu comme un traître à sa culture (« a cultural traitor » *Scottish* 85). Le gaélique est, quant à lui, chassé de manière plus véhémente de l'Ecosse protestante étant donné que cette langue est associée aux catholiques d'Irlande (Civardi, *L'Ecosse depuis* 53). Le roi s'opposant à ces derniers, leur langue est par conséquent rejetée,

ainsi que la poésie écrite en gaélique. A ce rejet de la langue par le roi Jacques VI et I s'ajoute le fait que le gaélique manque de champ où il est utilisé spécifiquement – « Only Gaelic failed to occupy a linguistic niche » (Corbett, *Written* 15) – ce qui affaiblit davantage sa position en Ecosse.

A. La fin de l'âge d'or

a. Après la défaite de Flodden

La bataille de Flodden en 1513 oppose les Ecosais aux Anglais. Le roi Jacques IV déclare la guerre à Henry VIII afin de respecter les accords de la Vieille Alliance entre l'Ecosse et la France, attaquée par l'Angleterre. Cette bataille et la défaite de l'Ecosse marquent l'histoire de la nation. Néanmoins, les critiques ne s'accordent pas sur les conséquences de cette défaite. En effet, si pour Carruthers, Innes et Petrina cités plus haut, la bataille de Flodden marque la fin d'une période de prospérité culturelle pour l'Ecosse, selon Robert Mason cette bataille n'empêche pas le développement de la littérature et de la poésie écossaises. Pour les premiers, cette bataille annonce une période désastreuse pour l'Ecosse (« [Flodden] spells disaster for Douglas's native country. » (Carruthers *Scottish* 42) et marque la fin d'une époque, brise l'élan du pays (« the Battle of Flodden Field marks the end of a period of great hopes of social and intellectual renewal for Scotland » (Innes et Petrina 44). Priscilla Bawcutt appuie ces affirmations : « It is clear, however, that Flodden was a watershed: the brilliant court culture of James IV that Dunbar both celebrated and satirised had come to an end. » (« William » 295) Selon ces critiques, c'est donc la bataille de Flodden qui marque la fin de l'âge d'or en Ecosse. Cette fin coïncide avec la publication d'*Eneados* de Douglas. Le lien étroit entre poésie et politique se vérifie à nouveau puisque la bataille de Flodden met un frein à la production et au développement de la poésie écossaise, selon les critiques cités.

Néanmoins, cette bataille n'est pas considérée par tous comme la fin d'une époque. Le mouvement de la Renaissance en Ecosse continue jusqu'en 1587, à la mort de Marie Stuart, et les influences européennes sur les œuvres écossaises peuvent toujours être observées après la

bataille de Flodden. Bien qu'elle ait connu une défaite, il peut nous sembler exagéré d'affirmer que l'Ecosse d'après 1513 n'ait pas été dans la continuité de la Renaissance, initiée à la fin du quinzième siècle. Ce que souligne Robert Mason va dans ce sens :

. . . it is important not to exaggerate Flodden's long-term impact. Not only did the Stewart dynasty survive, but in the 1530s James V was able to reimpose the crown's authority with remarkable speed and to embark on policies of royal aggrandizement that are strikingly continuous with those of his father. Moreover, just as Scotland's Renaissance monarchy survived Flodden, so the country remained open to a range of cultural influences that were slowly transforming the society over which the Stewart kings presided. (98)

Selon l'auteur, l'Ecosse continue de se transformer sous le règne de Jacques V, fils de Jacques IV mort pendant la bataille. Le règne des Stuarts n'en a pas été affaibli, au contraire. Selon Jane Dawson, l'élan initié avant la bataille de Flodden et la confiance en soi de la nation ont été assez forts pour permettre à l'Ecosse de ne pas voir son développement culturel s'effondrer :

The reigns of James IV and V saw the self-confidence of the Scottish monarchy and nation at one of its highest points. . . . The strength of this self-belief supported the kingdom through the political mess after the heavy defeat at Flodden and the fifteen long years of minority. It encouraged and supported a vibrant cultural flowering in poetry and literature as well as music and architecture. (151)

A la mort de Jacques IV, Jacques V n'ayant que dix-sept mois, une régence doit se mettre en place. Dans son testament, Jacques IV fait le souhait que la reine Marguerite soit la régente tant qu'elle est veuve, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'elle se remarie. Si tel est le cas, sa place serait prise par le neveu du roi, John, duc d'Albanie. Cependant, ces deux candidats à la régence posent un

problème car Marguerite est anglaise et sœur de Henry VIII, roi d'Angleterre, et le duc d'Albany est né et a grandi en France : « Scots assumed Albany would continue to serve his French royal master, and Margaret would be under the direction of her brother, Henry VIII. » (Dawson 94). Moins d'un an après le décès du roi, Marguerite épouse Archibald Douglas, comte d'Angus et fervent anglophile. En 1515, le duc d'Albany est alors nommé en tant que régent de l'Ecosse, jusqu'en 1524 lorsqu'il retourne en France. Marguerite devient à nouveau régente jusqu'en 1528 où Jacques V est assez âgé pour être roi.

La succession de régents à la tête de l'Ecosse affaiblit l'autorité royale, mais Jacques IV a su s'attirer la sympathie et la loyauté des familles aristocrates d'Ecosse, et ainsi faire perdurer la monarchie écossaise, même après la bataille de Flodden. Cette fidélité au roi se voit par le grand nombre de morts lors de la bataille et les différentes origines géographiques des aristocrates : « the wide geographical range to the death-roll of those members of the aristocracy who fell at Flodden is indicative of the magnate support for this particular Scottish king across his kingdom. » (Mapstone 264). La bataille de Flodden, marquée par la mort du roi écossais, est un changement important dans les relations entre l'Ecosse et l'Angleterre : « Flodden marks the point of no return in the struggle between the two countries. . . . And because James had had unprecedented support, the slaughter struck home at every farm and household throughout lowland Scotland. » (Mitchison 66) La bataille ancre davantage l'antagonisme politique entre l'Ecosse et l'Angleterre. Si elle ne marque pas la fin d'une période prospère pour la première, elle semble coïncider néanmoins avec la fin de la valorisation des poèmes écrits en écossais. En effet, les œuvres des makars de la fin du seizième siècle et du dix-septième siècle, tendent vers une anglicisation encouragée par les Stuarts.

b. Marie Stuart et la fin de la Renaissance

Marie Stuart devient reine à la mort de son père Jacques V, en 1542, alors qu'elle n'a que quelques jours d'existence. Une régence est, cette fois encore, mise en place et elle est assurée d'abord par James Hamilton, comte d'Arran, puis par Marie de Guise, mère de Marie Stuart. De nombreux points communs sont à relever entre les situations politiques de 1513 et celles de 1542, c'est-à-dire les deux périodes où une régence a été mise en place : « 1542 was not simply a reproduction of 1513. Some of the elements were there – war with England in French interests, the prospect of a long minority, military defeat, a foreign queen-mother, baronial disagreements. » (Mitchison 78) La monarchie écossaise a souffert de la malédiction des Stuarts, et les minorités de Jacques V, puis de Marie Stuart « ont laissé le champ libre aux ambitions des grandes familles, que les bourgeois, sous-représentés au Parlement, sont incapables de contrecarrer. » (Civardi *L'Ecosse depuis* 15) S'ajoute à ces difficultés communes aux deux règnes, celle de l'opposition entre les protestants qui sont de plus en plus nombreux en Ecosse, et les catholiques, davantage présents en France, où est élevée la reine Marie Stuart. Le comte d'Arran qui est favorable aux réformes de l'Eglise et davantage ouvert à l'Angleterre, est d'abord choisi pour être régent. Néanmoins, en 1543, Marie de Guise et l'archevêque de Saint-Andrews, David Beaton, profitent du fait que le Parlement s'oppose aux lois proposées par Arran, pour réaffirmer l'alliance avec la France. L'Ecosse redevient donc officiellement pro-française et catholique.

Le règne de Marie est marqué par cette lutte entre, d'un côté, les protestants et pro-anglais, et de l'autre, les catholiques et pro-français (ce qui ne signifie pas nécessairement une plus forte présence du français en Ecosse) : « Se déclarer protestant apparaît comme un acte de patriotisme anti-français – et donc, faisant de nécessité vertu, pro-anglais » (Civardi *L'Ecosse*

depuis 14). Après avoir grandi à la cour du roi de France et épousé François II, Marie est renvoyée en Ecosse à la mort de son époux. Lorsque la reine atteint la majorité et se trouve effectivement à la tête de l'Ecosse en 1560, elle ne se dresse pas contre les réformes de l'Eglise, même si elle ne ratifie pas non plus les lois anticatholiques. Le premier *Livre de Discipline* apparaît cette même année, et décrit l'organisation de l'Eglise et de la vie quotidienne des Ecosseis protestants. Comme avancé plus haut, la Réforme n'a pas d'incidence uniquement sur la politique de l'Ecosse, mais aussi sur l'évolution de l'écosseis et de l'anglais. Même si la première presse d'imprimerie écossaise Chepman and Myllar s'installe à Edimbourg en 1508, la circulation des livres imprimés en Angleterre (donc, en anglais) est très large : « Printing and the Reformation, however, brought a check to the course of Scots . . . even before King James I and VI moved south, his Scots manuscripts were appearing in almost completely anglicised printed form and Scottish printers followed English practices. » (Robinson et O'Maolalaigh 162) De plus, entre 1543 et 1546, puis de 1547 à 1550, Henry VIII puis Edward Seymour, premier duc de Somerset, tentent de forcer Marie Stuart à épouser Edouard, héritier du trône d'Angleterre, afin de réunir les deux royaumes. Ces périodes, appelées le « rough wooing », ont été l'occasion pour l'Angleterre de s'imposer, cette fois militairement (donc par la force), en Ecosse.

Cependant, le règne de Marie Stuart, d'un point de vue culturel est aussi associé à la poésie, la reine étant elle-même poétesse. Ses poèmes sont écrits en français et en écossais, et sont des poèmes religieux et des poèmes d'amour. En 1567, un ensemble de douze poèmes d'amour associés à Marie Stuart (Dunnigan 6) est découvert dans une cassette, d'où le nom donné à ces poèmes, *casket-sonnets*. Il existe cependant un doute quant à l'origine de ces poèmes, et la question de la paternité des textes n'est pas encore résolue. Sarah M. Dunnigan, dans *Eros and Poetry at the Courts of Mary Queen of Scots and James VI*, analyse la double signification de cette cassette : « Not only does the casket represent the physical concealment

and enclosure subsequently imposed upon Mary, but also the symbolic 'enclosure' put upon their meaning. » (16) Le sujet abordé par ses poèmes est aussi un sujet « à cacher » car Marie s'adresse à Jacques Hepburn, comte de Bothwell, son amant et futur troisième époux. Bothwell étant lui-même marié à Lady Jean Gordon, et soupçonné d'avoir participé au meurtre de Lord Henry Darnley, deuxième époux de la reine, les ennemis de la Reine utilisent ces poèmes pour la faire chuter. Cette même année, en 1567, Marie Stuart abdique, et son fils Jacques VI est alors nommé roi. Celui-ci étant âgé d'un an, une régence se met à nouveau en place.

Cet épisode du règne de Marie Stuart voit s'entremêler poésie et politique. Il fait de la reine un personnage : celui de ses lettres, mais aussi la « prostituée de la cour » (Dunnigan 21). Les poèmes apparaissent dans *Detectio* de Buchanan, œuvre dans laquelle l'auteur, fervent ennemi de la reine, présente Marie comme une monarque incontrôlable et soumise à ses passions. A partir de 1570, les partisans du nouveau roi Jacques VI (appelés les *King's Men*) et les partisans de sa mère, les *Marians*, se livrent à une guerre civile. La reine est réfugiée (et emprisonnée) chez sa cousine, la reine Elisabeth, et quatre régents se succèdent à la tête des *King's Men* en Ecosse: James Stuart, comte de Moray ; Matthew Stewart, comte de Lennox ; John Erskine, comte de Mar et James Douglas, comte de Morton. Les poèmes de la Reine ne font donc qu'accentuer sa chute :

The sonnets replete with 'd'amor parole' helped to procure Mary's fall from grace: they constituted injurious evidence of excessive, indeed murderous, passion. The queen's emotional and political vulnerability was thereby confirmed to the Scottish (and English) Protestant nobility . . . Erotic power could no longer shore up the image of monarchy; rather, its vulnerability is exposed when love-words are pawned in a political power struggle. (Dunnigan 6)

Le lien étroit entre poésie et politique, entre les sonnets de Marie Stuart et sa déchéance, est évident. Parce que l'auteur (supposé) est la reine, alors sa poésie a un autre statut : la voix de la poétesse n'est pas anodine. Elle n'est pas la voix du peuple écossais, mais une voix individuelle, comme l'avancent Innes et Petrina : « Women poets, in both sixteenth and seventeenth centuries, are a small but striking group . . . But the most individual voice undoubtedly belongs to Mary, Queen of Scots (1542-87). » (47) La voix de la poétesse, dans le cas des sonnets de Marie Stuart, n'est pas une voix qui a pour but d'être entendue ou de représenter, comme c'est le cas pour la voix des makars des siècles précédents. C'est une voix qui a pour objectif d'être entendue uniquement par Bothwell, mais qui doit être tue car elle évoque les désirs éprouvés par la reine pour son amant. La voix de l'auteur des sonnets exprime l'interdit, et elle est en dissonance avec celles des autres poètes et celle du peuple écossais. Elle est une voix intime qui illustre les mœurs de la période, mais aussi la féminité et le désir féminin : « These sonnets constitute more than a kind of perplexing political reliquary of the 1567 Marian crisis; they remain significant literary as well as cultural documents, laying bare the sexual paradoxes of feminised lyric desire; a textual bricolage which, if flawed, is still coherent. » (Dunnigan 20)

c. Le déménagement de la cour à Londres et la fin de l'âge d'or de la poésie en écossais

Le règne de Marie Stuart est une période politiquement agitée et se termine en 1567 lorsque son fils, Jacques VI, est nommé roi alors qu'il n'a qu'un an. Après les régences citées plus haut, en 1583, Jacques VI est à la tête du royaume. En 1603, Elizabeth I^{ère} meurt sans descendance. Le plus proche héritier de la couronne est alors Jacques VI, filleul d'Elizabeth

I^{ère}. Il devient roi d'Écosse et d'Angleterre, et unit ainsi les couronnes des deux royaumes. La cour déménage à Londres, ce qui marque la fin de l'âge d'or de la poésie en écossais. Ce déménagement est en effet hautement significatif : « Le choix que fait Jacques VI et I^{er} de s'installer dans la capitale la plus riche et la plus prestigieuse de ses deux royaumes, Londres, indique clairement où se situent ses priorités, ainsi que celles de ses successeurs. » (Civardi *L'Écosse contemporaine* 15) Les priorités du roi ne sont plus en Écosse, où il ne retourne que très rarement, mais en Angleterre. Cela a des conséquences sur la langue écossaise (analysées en fin de chapitre), mais aussi sur les poètes écossais : « L'Union des couronnes de 1603 transfère la cour à Londres, privant les écrivains du mécénat royal » (Civardi *L'Écosse contemporaine* 44). La cour royale partie d'Édimbourg, les poètes écossais perdent leur principal mécène et la poésie en écossais arrive à la fin de son âge d'or.

Il est nécessaire de définir et de faire la différence entre la poésie écossaise et la poésie en langue écossaise. Tant l'une que l'autre ont une définition fluctuante dans le temps eu égard à l'évolution politique, culturelle et littéraire du pays et à l'évolution de la langue écossaise. La définition de la poésie en langue écossaise comprend les œuvres écrites dans les langues utilisées par John Barbour et Harry l'Aveugle, c'est-à-dire en proto-écossais et dans le dialecte nord-anglien, *Inglis*. Bien que ce dialecte soit commun au sud-est de l'Écosse et au nord de l'Angleterre, dans cette thèse, nous considérons que les œuvres écrites en *Inglis*, qui est une langue affine de l'écossais, forment une catégorie des œuvres en écossais. En d'autres termes, nous différencions la poésie en écossais de la poésie en anglo-saxon (du sud-est de l'Angleterre), mais non de la poésie en *Inglis*, ce dialecte étant également appelé vieil écossais (*Older Scots*) par McClure et Carruthers, par exemple. La poésie en écossais comprend donc la poésie écrite dans toutes les évolutions de la langue au fil du temps : du proto-écossais jusqu'à l'écossais littéraire moderne.

Pour définir la poésie écossaise, nous nous fondons sur la définition de la littérature écossaise donnée par les éditeurs des trois volumes de *Edinburgh History of Scottish Literature*, dans le chapitre initial du premier volume, Ian Brown, Thomas Owen Clancy, Susan Manning et Murray Pittock. La littérature écossaise ne se limite pas à la littérature écrite en langue écossaise, et il en va de même pour la poésie : la poésie en écossais est une poésie écossaise, mais le contraire n'est pas vrai. Les éditeurs avancent que la définition de la littérature écossaise est inclusive plutôt qu'exclusive, elle est non seulement multilingue mais elle comprend aussi et nécessairement des contradictions non résolues :

. . . a Scottish literature that is richly varied and interactive, full of the contradictions – and the vitality of those contradictions – that any large-scale literature must embody, often without resolving . . . Scottish literature exists in a variety of languages, not simply the three most often cited (Scots, Gaelic and English), but also in earlier times in Norse, Latin, French and Brythonic languages including Welsh. (11)

Quant à la définition même de la littérature écossaise, les éditeurs avancent dans un premier temps qu'il n'est ni possible ni souhaitable de répondre à la question « qu'est-ce que la littérature écossaise ? » : « Arguably, no question framed in any of the humanities can, or should, give with any confidence a single exclusive answer concerning a complex of external boundaries and internal relationships. » En effet, répondre à cette question en définissant ce qui est ou n'est pas de la littérature écossaise, pourrait revenir à donner une définition exclusive. C'est pourquoi, dans un second temps, les éditeurs formulent une définition inclusive de la littérature écossaise, qui repose principalement sur le caractère hybride de la littérature :

It can be written by Scots, in Scotland or about it; it can be in English, Scots, Gaelic, Latin and other languages, and it specialises in hybrids: Scots-English in

particular, but also Scots-Latin and Scots-Gaelic. Its writers, especially in recent years, work across genre boundaries to an exceptional degree. It has a strong bias towards certain aspects of experience: hidden or suppressed states being one (hence the power of the Gothic in Scottish writing, as in Irish); a powerful pragmatism being another. It has certain characteristic forms, particularly in poetry; it has certain characteristic concerns, including the infamous divided self. Most particularly, it inflects genre in a manner distinctively its own. This manner has many expressions. They include the last Latin epic in these islands, the relationship to questions of native pastoral in eighteenth-century debates, the demotic inflection of the elegy, the relationship of oral story to narrative construction and its impact on narrative style, together with many other features that characterise Scottish writing. . . . A huge range of effects . . . are rendered possible by an unwillingness to commit to a single view or a single voice which, in many Scottish texts, is arguably part of the architecture of hybrid self-presentation. (11-12)

Cette définition de la littérature écossaise en général est applicable à la poésie écossaise : elle ne véhicule pas une voix unique ni ne se caractérise par une seule forme, comme nous l'avons vu depuis les poèmes de John Barbour et Harry l'Aveugle. La poésie écossaise, pendant le règne de Jacques VI et I ne disparaît pas. En revanche, le roi, ses contemporains et surtout leurs successeurs, s'affairent à proscrire la poésie en langue écossaise. C'est la raison pour laquelle il est possible de dire que le déménagement de la cour à Londres est un des facteurs qui mènent à la fin de la poésie écrite en écossais et publiée, puisqu'un Écossais pouvait toujours écrire en langue écossaise chez lui.

La poésie écossaise se fait le reflet des évolutions politiques qui s'opèrent en Ecosse, et évolue à son tour vers une poésie davantage écrite en langue anglaise (ce qui présente l'avantage d'être accessible à un plus grand nombre de lecteurs) et tournée vers l'Europe : « The movement of the court southward in 1603 was a further blow. The cultural focus moved with it. » (Robinson et Ó Maolalaigh 162) Selon Edward J. Cowan, les rois écossais depuis l'Union des Couronnes jusqu'à l'Union des Parlements en 1707, sont la plus grande menace contre la liberté de l'Ecosse : « The succession of James VI to the English throne was hailed as a dynastic triumph by his acolytes, but distinguished as a disaster by his people. Ironically the greatest threat to Scotland's freedom proved to be her kings between 1603 and 1707 . . . » (135). Cette liberté évoquée par Cowan est la liberté pour le peuple écossais d'affirmer son identité et de parler sa langue. Il avance également que Jacques VI et I profite de sa position à la tête des deux royaumes pour s'attaquer à l'Ecosse au profit de l'Angleterre, au nom de l'« avancement » de la civilisation (140). En d'autres termes, la civilisation anglaise étant plus « développée », elle devrait servir de modèle pour l'Ecosse qui, à son tour, devrait abandonner sa société traditionnelle. Ces circonstances – le déménagement de la cour et le fait que le roi écossais favorise le royaume d'Angleterre – n'améliorent pas les relations entre les deux peuples : « Certes, on cesse de considérer les voisins du nord ou du sud comme des étrangers lorsqu'ils franchissent la frontière dans l'un ou l'autre sens, mais les deux Parlements s'opposent, malgré qu'en ait le roi, à toute forme d'union plus étroite. » (Civardi, *L'Ecosse depuis* 22). Ces changements politiques et culturels affectent la poésie écossaise, dont les évolutions sont visibles à travers la poésie du roi lui-même et celle des poètes de cour qui l'entourent.

B. La poésie de cour sous Jacques VI et I

a. Jacques VI et I, le guide des poètes écossais

En 1584, *The Essayes of a Prentise in the Divine Art of Poesie* écrit par le roi Jacques VI est publié par le Français Thomas Vautrouiller. Dans ce recueil d'essais se trouve « The Reulis and Cautelis to be observit and eschewit in Scottis Poesis ». Il se compose d'une préface et de huit chapitres. Dans cet essai, Jacques VI dédie chaque chapitre à différents aspects de la poésie, tels que les rimes, la prosodie, le vocabulaire à utiliser, les figures de style (chapitres 5 et 6), les sujets abordés en poésie, la traduction et enfin, les différents vers à utiliser pour les différents sujets traités.

Ce recueil de Jacques VI suit le genre des conseils poétiques du seizième siècle. Joachim Du Bellay écrit en 1549 *La deffence et illustration de la langue francoyse*, œuvre dans laquelle il défend la langue française dévalorisée par rapport au latin. Selon Donna Heddle, l'essai du roi est même calqué sur celui de Du Bellay (13). En 1575, l'œuvre de George Gascoigne, *Certayne Notes of Instruction*, a la même ambition que celle du Français, défendre sa propre langue, l'anglais. Quelques années plus tard, en 1589, *The Arte of English Poetry* est publié de façon anonyme, et poursuit le même objectif. L'auteur supposé est Richard, ou son frère George, Puttenham. Ces œuvres, selon John Corbett sont à la fois littéraires et patriotiques : « they gave advice to aspiring poets, but celebrated the vernacular of their own country, effectively making a case for their own national literature. » (« Reulis »¹³) La deuxième partie

¹³ « Reulis and Cautelis. » *The Scottish Corpus of Texts & Speech*. Glasgow : Université de Glasgow, 2020. Web. juin 2020. <http://www.scottishcorpus.ac.uk/document/?documentid=16>

de la citation – « celebrated the vernacular of their own country » – est un point sur lequel il nous faudra discuter après la présentation de l'œuvre de Jacques VI, puisque les critiques s'opposent à ce sujet : s'il semble en théorie encourager l'utilisation de la langue écossaise, les textes du roi sont cependant parmi les plus anglicisés de son époque. L'œuvre de Jacques VI a donc un objectif tant culturel que politique, et inscrit également la poésie écossaise dans la littérature européenne : « a treatise in Scots patriotically promoting a national culture of poetry that was also in accord with the most modern literary innovation of Europe. » (Carruthers *Scottish* 45)

Dans « Reulis and Cautelis », Jacques VI réutilise le terme « scottis » – utilisé dans cette acception pour la première fois par Gavin Douglas – pour désigner la langue écossaise et la différencier de l'*Inglis*. Le roi fait, comme Douglas, la différence entre la littérature et la langue écossaises et anglaises (Craig, « The study » 18). L'essai est écrit en écossais, comme le démontre Corbett, car, tant les formes lexicales que l'orthographe et la grammaire sont écossaises :

Various of the lexical forms are distinctively Scottish: quhyllis (whiles; sometimes), decoris (decorates; ornaments); mekle (much), sic (such), aucht (eight). The spelling is clearly Scottish: the quh- in quhyllis, quhen; the -ioun in some Latinate words; the <ei> digraph in heir (here). And the grammar is Scots: we have consistent use of the -is verb inflexion in the third-person present tense, where at this time, the English form would be -(e)th, and we have the -it past tense inflexion where the suddroun form would be -ed. (« Reulis »)

Selon Dunnigan, l'œuvre de Jacques VI est le symbole d'une renaissance jacobéenne en Ecosse. Cette renaissance se fait tant dans la littérature que dans l'architecture du pays. « Reulis and Cautelis » participe à cette renaissance grâce aux nouvelles formes poétiques proposées par le

roi, notamment l'utilisation du sonnet : « Showcased here and among the numerous poets James encouraged at his court, or through its general influence upon even some poets who never met him, was the fine jewel of Renaissance writing, the sonnet. » (Carruthers, *Scottish* 45) Le sonnet est un poème composé de deux quatrains et de deux tercets (parfois réunis en un sizain), et il est une forme poétique largement diffusée en Europe au dix-septième siècle. Par conséquent, la promotion du sonnet – héritage de Marie Stuart – par le roi ancre aussi la poésie écossaise dans la tradition européenne. En outre, et dans l'objectif de définir la poésie écossaise, l'auteur met également en avant un genre poétique typique de l'Ecosse, le *flyting* : « Flyting, as both social phenomenon and literary genre, is part of the Scottish tradition of reduction. In Scotland the value of expending expressive energy on reduction, insult, or humiliation has never been questioned; indeed the status of such activity has always been high. » (Simpson 504). Le *flyting* peut être défini comme une joute oratoire ou un concours d'insultes, dont le plus célèbre exemple est le poème de Dunbar, « The Flyting of Dunbar and Kennedy » : « Dirtin dumbar, quhome on blawis thow thy boist, / Pretendand the to wryte sic skaldit skrowis? / Ramowd rebald, thow fall doun att the roist / My laureat lettres at the and I lowis: / Mandrag, mymmerkin, maid maister bot in mows, / Thrys scheild trumpir with ane threid bair gown, / Say Deo mercy, or I cry the doun, / And leif thy ryming, rebald, and thy rowis. » (*The Poems* 77)

Sally Mapstone affirme que la poésie promue par Jacques VI rappelle celle de l'époque des makars : « Under James's aegis, Scottish court writing recaptures some of the variousness most vividly seen before in Dunbar's writing. James's treatise recognised the distinctively Scottish nature of certain existing types of writing, notably flyting; it also gave a boost to, for Scotland, newer modes, notably the sonnet » (282-3). La voix du roi-poète Jacques VI semble donc continuer le canon entonné par les makars des décennies précédentes, car dans son essai, sa voix reprend celles de ses prédécesseurs.

Le fait que Dunnigan considère « Reulis and Cautelis » comme le symbole d'une renaissance se justifie également par la contribution du roi à l'invention, ou la réinvention, de la poésie et de ses techniques. En effet, dans son essai, Jacques VI utilise des termes nouveaux pour désigner des techniques poétiques déjà existantes :

Unlike most European critical writers, James invented his own terminology. He uses terms unrecorded elsewhere, yet never explains them. It looks as if he is using a poetic vocabulary understood only in Scotland. For example, he calls the caesura the “section”; rhythm becomes “flowing”; and alliterative verse is “literall”. He uses “rhyming in termes” for feminine and triple rhymes, and “ballat royal” . . . for a kind of *ottava rima*. Rhyme royal becomes “Troilus verse”, due to Chaucer’s having used it in ‘Troilus and Criseyde’. (Heddle 33-4)

En utilisant et en façonnant ses propres termes, le roi-poète met en avant l'aspect artisanal de la poésie : elle est le fruit de celui qui crée, qui façonne à partir des mots, du makar au sens propre du terme. Dans son essai, le roi guide les poètes écossais en traitant de l'aspect technique de la poésie, mais son œuvre est aussi la création d'un makar grâce à ses innovations et inventions.

Comme souligné plus haut, « Reulis and Cautelis » n'a pas seulement un objectif culturel. En effet, par cet essai, Jacques VI renforce sa position en Ecosse (en 1585, il n'est roi que de ce royaume) sur le plan littéraire et politique. Il met en avant la place centrale de la langue et de la culture écossaises dans la formation de l'identité nationale et, ce faisant, il consolide son autorité en tant que roi à la tête de cette même nation : « Although in many ways a flawed and immature work, written as an act of cultural and political consolidation by the eighteen-year old king, it stands as the aesthetic incarnation of a newly strengthened monarchy: the sovereign's blessing towards the creation of a national Renaissance culture. » (Dunnigan 4)

L'idéal de la poésie écossaise se construirait donc à travers les mots du roi : il souhaite établir par cet essai ce dont la poésie a besoin pour être qualifiée de poésie écossaise. Son œuvre se place en position de guide pour les poètes écossais, le guide étant celui qui fait autorité moralement, intellectuellement et politiquement (selon le Dictionnaire Larousse en ligne). Il est celui qui conduit et qui oriente. Jacques VI souhaite guider la voix du poète écossais (comme lui-même a été guidé par son maître, George Buchanan).

« Reulis and Cautelis » est, par conséquent, un symbole de la renaissance jacobéenne à plusieurs égards. Dans son essai, le roi distingue la littérature et les langues écossaises et anglaises, et met en avant un genre poétique typiquement écossais, le *flyting*. L'auteur ancre également l'Ecosse dans la tradition européenne en incitant à l'utilisation du sonnet, qui est une forme poétique utilisée par les poètes européens. Heddle analyse ainsi cette inscription de l'Ecosse en Europe et son appropriation de la culture européenne : « [« Reulis and Cautelis »] had a nationalistic bias, aiming at the ambitious task of creating a new Scottish version of the entire European culture. » (33) L'essai de Jacques VI est également symbole d'une renaissance car le roi se place comme créateur en utilisant une terminologie nouvelle pour désigner des techniques poétiques. Ce faisant, la voix écossaise à travers cette œuvre devient une voix originale, authentique, et qui se veut permettre une renaissance dans la poésie nationale. « Reulis and Cautelis » encourage également les poètes écossais à écrire dans leur langue – l'écossais, et non pas le gaélique, selon le roi – ce qui, en théorie, amène à une renaissance de la langue en poésie, et place l'écossais en position de langue nationale du pays. Comme Dunnigan l'avance, la langue devient donc l'identité même du pays : « Philosophically underpinning it is the desire for literary statehood based on the assumption, stated only once, of linguistic, *therefore* literary difference . . . Language is an identity in itself, and part of a greater political, cultural, and aesthetic identity. » (4) Cette œuvre fait alors écho aux deux autres renaissances : la Renaissance en Ecosse, car comme Gavin Douglas, le roi souhaite

différencier l'Ecosse de l'Angleterre linguistiquement et culturellement, et la Renaissance écossaise de manière anachronique, puisque, comme Hugh MacDiarmid, Jacques VI défend la langue écossaise, quitte à ce qu'elle soit inventée et artificielle : « James VI in his *Reulis and Cautelis*, not only follows Douglas in using the adjective “Scottis” in his title, he actually anticipates Hugh MacDiarmid in advocating the artificial strengthening of Scots to prevent the anglicising process then prevalent. » (Jack, « Translation » 45). Si l'œuvre de Du Bellay est un manifeste pour la Pléiade (Heddle 13), celle du roi Jacques VI et I est une Bible pour la bande de Castalie (Heddle 33), composée des poètes de cour qui entourent le roi.

b. « Ye sacred brethen of Castalian band »¹⁴

La « bande de Castalie » – *Castalian band* – désigne les poètes qui entourent le roi Jacques VI d'Ecosse. Cette volonté du roi de s'entourer de poètes et de traducteurs met en avant deux aspects du règne de Jacques VI, à savoir : inscrire la poésie dans l'agenda politique du pays et introduire d'autres formes, venues principalement de France et d'Italie, dans cette poésie écossaise : « James VI (1566-1625) was unique in promoting poetry as part of a political agenda . . . doubtlessly his determination to have a coterie of poets and translators resulted in a new attention to lyric poetry and non-Scottish literary modes » (Innes et Petrina 49). Les poètes désignés par cette expression, « bande de Castalie », sont Alexander Montgomerie, John Stewart de Baldynneis, William Fowler et Thomas et Robert Hudson. Avant d'explorer la voix de ces poètes, il est nécessaire d'étudier l'origine de l'expression « bande de Castalie » puisque,

¹⁴ James VI, « An Epitaphe on Montgomrie », v.2.

comme Priscilla Bawcutt l'affirme, elle est souvent utilisée de manière trop vague, sans prendre en compte la complexité de la période à laquelle elle se réfère :

Obsession with the 'Castalian' chimera has led some writers to use the epithet increasingly vaguely, merely as a fine-sounding chronological label for the court poetry of James VI's reign. Its chief effect has been to deflect both critics and historians from examining the full complexity of James's relations with the poets at his court; that is a story, rich, crowded, and often entertaining, which still remains to be written. (« James VI » 259)

Cette dénomination pour désigner les poètes cités plus haut, se trouve dans le sonnet de Jacques VI, « An Epitaphe on Montgomrie », publié pour la première fois en 1911 par Allan Westcott. Dans ce poème, le roi s'adresse ainsi à Alexander Montgomerie :

What drousie sleepe doth syle your eyes allace

Ye sacred brethren of Castalian band (Westcott 31)

Le poète l'inclut donc dans un groupe (« band »), une fratrie que le mot « brethen » suggère, et qui comprend les poètes de cour contemporains de Montgomerie. Selon Bawcutt, le sonnet précède l'Union des Couronnes en 1603, et il est composé peu de temps après la mort de Montgomerie, soit en 1598. Il s'adresserait plutôt aux poètes de cour des années 1580 qu'à ceux de la décennie suivante :

It is important to recall the sonnet's likely date of composition in the second half of 1598. The poets whom twentieth-century critics placed in the so-called 'Castalian band' mostly flourished, not in the 1590s, but in the 1580s . . . By 1598 it was not only Montgomerie who had died; Robert Hudson was dead by October 1596, Thomas Hudson is not heard of after 1595, and there seems considerable

uncertainty as to Stewart's life span. Only Fowler was certainly still alive in 1598.

(« James VI » 257)

Bien que l'expression « Castalian band » soit utilisée en 1598 par le roi pour désigner les poètes qui l'entourent dans les années 1580, ce n'est qu'à partir de 1911, après la première impression du poème par Westcott que l'expression est utilisée par les critiques.

Les deux termes de l'expression « Castalian band » nécessitent une étude approfondie. L'adjectif « Castalian » a plusieurs significations, et son interprétation suscite aujourd'hui encore des interrogations. Dans la mythologie grecque, la fontaine de Castalie à Delphes, est celle qui inspire les poètes qui boivent de son eau. Les Castalides sont les Muses à qui cette fontaine est consacrée. Une des origines possibles du terme se trouve donc dans la Grèce Antique, qui inspire la littérature écossaise au moment de la Renaissance. Néanmoins, selon Bawcutt, cette interprétation-ci n'est pas celle qui devrait primer car elle n'est pas assez justifiée sur le plan historique : « it constitutes a very modern Scottish myth. Like many popular myths this one has little historical justification, but has won uncritical acceptance because it tells a story that is gratifying to its hearers. » (« James VI » 258). Au lieu de cette origine grecque lointaine, Bawcutt explore plutôt les textes qui inspirent Jacques VI et qui datent du seizième siècle. En effet, Marcellus Palingenius Stellatus, dans *Zodiacus Vitae*, utilise le terme « Castalia Musis ». L'on peut supposer que Jacques VI a connaissance de cette œuvre puisque, publiée en 1535, elle est très populaire pendant la Renaissance et elle est étudiée à l'école (Bawcutt « James VI » 256).

De même, George Buchanan, son ancien tuteur et celui de Marie Stuart, utilise lui aussi l'expression « Castalis » dans la première de ses neuf élégies publiées en 1567. En 1574, Guillaume du Bartas publie un recueil de trois poèmes, *La Muse chrestienne*. Le dernier poème, intitulé « L'uranie », emploie également le terme « Castalides », en référence aux Muses. Dans

l'essai de Jacques VI étudié plus haut, *The Essayes of a Prentise, in the Divine Art of Poesie* (1584), le roi traduit ce poème. Le terme « Castalie » lui est donc familier, puisqu'il est employé dans les œuvres qu'il étudie ou traduit. Enfin, l'œuvre classique qui peut avoir inspiré le roi pour cette expression, est *Les Epigrammes* de Martial, apparue entre 85 et 98. Dans cette œuvre, l'on trouve l'expression « Castalium gregem » : « It is known that James possessed a copy of Martial's epigrams in 1575, and was reading it in 1586. The whole line [« per genium Famae Castaliumque gregem »] may thus be interpreted as a high-flown reference to poets in general, who are termed brothers to the Muses. » (Bawcutt, « James VI » 257) Cette fraternité, reprise par le terme « brethren » dans le sonnet de Jacques VI, unit non seulement les poètes entre eux, mais les unit également aux Muses eu égard à cette référence à l'œuvre de Martial.

Pour la traduction du terme latin « gregem », Bawcutt propose « troupe » ou « bande ». Le premier a une connotation militaire qui n'est pas étrangère à la situation politique à la fin du seizième siècle. La fin du règne de Marie Stuart est tumultueuse, et les débuts du règne de Jacques VI sont marqués par son emprisonnement pendant un an au château de Ruthven afin de l'éloigner de l'influence catholique de son cousin, le duc de Lennox. Ce moment de l'histoire d'Ecosse est aussi connu sous le nom de « Ruthven Raid ». En nommant ainsi le groupe de poètes qui l'entoure, Jacques VI donne un autre sens au terme « bande » qui devient plus littéraire que militaire : « The word "band" had, at this time, the connotations of a group of people engaged in violent conspiracy something along the lines of the 'Ruthven Raid' recently experienced by James, but James inverted these associations, indicating a gentle literary conspiracy to improve the vernacular » (Hedde 12).

En outre, selon Bawcutt, le terme « band » a deux significations lorsqu'il est utilisé dans le sonnet de Jacques VI : il signifie « un lien, un contrat formel » au sens de « bond » en anglais moderne, et il signifie également « une compagnie, une troupe » (« band » en anglais moderne).

Selon elle, c'est le deuxième sens qui est utilisé dans le sonnet. Cela dit, en se référant aux contextes littéraire et culturel, Bawcutt avance que dans le sonnet de William Alexander, « Mourne, Muses, mourne », le terme « band » est à entendre au sens de « la compagnie des Muses ». Cette dernière signification peut donc être appliquée également au deuxième vers du sonnet de Jacques VI, lorsqu'il mentionne « Castalian band ». Cette bande de poètes qui entoure le roi, est parfois comparée à la Pléiade en France (Bawcutt, « James VI » 258 et Heddle 13) pour qui l'œuvre de Du Bellay précédemment citée est centrale. Cependant, l'influence de la bande de Castalie est limitée car elle dépasse à peine les frontières de la littérature écossaise : « And yet, though writers such as Montgomerie, Fowler and Stewart have achieved 'canonical' status within the self-enclosed field of early modern Scottish literary studies, they remain non-canonical within 'English' or 'British' early modern literature. » (Dunnigan 2)

c. La voix de la bande de Castalie : les prophètes de Jacques VI ?

La bande de Castalie comprend les poètes suivants : Alexander Montgomerie, John Stewart de Baldynneis, William Fowler et Thomas et Robert Hudson. Tous sont écossais, à l'exception des frères Hudson qui sont anglais. Les œuvres de ces derniers ne sont cependant pas toujours dissociables les unes des autres. De la bande, Montgomerie est le plus âgé. Il arrive à la cour à la fin des années 1580, et obtient une pension du roi en 1582-83. Ses œuvres majeures incluent *Flyting with Polwart* et *The Cherrie and the Salae*, publiées avant son arrivée à la cour. Il s'inspire des makars Henryson, Dunbar et Douglas (ce que l'on retrouve notamment dans le genre du *flyting*, genre poétique utilisé par Dunbar), et des poètes français du seizième siècle

tel que Ronsard. John Stewart de Baldynneis est connu pour ses traductions d'Aristote (*Roland le Furieux*), de Desportes et Du Bellay et, comme Thomas Fowler, il parle couramment italien. Fowler est l'auteur de *The Tarantula of Love* qui apparaît en 1585-86. Il traduit aussi les œuvres de Desportes et Du Bellay, et *Les Triomphes* de Pétrarque en 1587. Les frères Hudson font d'abord partie du cercle du roi en tant que musiciens, et sont reconnus pour leur traduction de *La Judit* de Du Bartas, mais aussi de Ronsard et de Mellin de Saint-Gelais.

La voix des poètes de la bande de Castalie veut se différencier de celles des poètes anglais, comme le préconise Jacques VI dans « Reulis and Cautelis ». Si cette œuvre est la Bible des poètes de cour, comme l'avance Heddle (33), ces derniers sont les porteurs de la parole du roi, ses prophètes. Le prophète est, selon l'Académie française, l'interprète d'une divinité, qui « a pour mission de porter ses messages et de guider les hommes, de les ramener sur le bon chemin ». Dans « Reulis and Cautelis », le roi définit ce qu'un poète écossais devrait écrire, et les poètes qui l'entourent suivent ses règles et portent sa parole à travers leurs œuvres. C'est la raison pour laquelle ils sont comparables à des prophètes.

Cette parole du roi encourage également l'inspiration européenne, au détriment de l'anglaise, comme nous le retrouvons dans les œuvres de la bande de Castalie. L'influence européenne sur la littérature écossaise, et notamment sur Jacques VI, est visible en analysant les livres étudiés par le roi :

An examination of the catalogue of the library which James had collected by 1583 serves to emphasize the scarcity of English poetry at the court during this period, due, as has been suggested, at least partially to the anarchic political and social circumstances, and perhaps partially to the taste of James himself as well as that of his tutors Buchanan and Young. . . . [The library] also contained a fairly large section of poetry in Spanish, French, Italian, and English . . . (Heddle 448)

Les œuvres de traduction des poètes de la bande de Castalie montrent l'influence de poètes français, plus particulièrement, sur la poésie dans les années 1580. Les poètes de cour suivent à la lettre les conseils du roi, et se font écho de ses paroles, et de la voix écossaise qu'il souhaite mettre en avant. Comme Heddle et Clewett l'affirment, ce que recommande Jacques VI dans « Reulis and Cautelis » souligne sa volonté de faire de la voix du poète écossais, une voix nationale ancrée dans la tradition européenne, mais surtout de la différencier de la voix anglaise. Ainsi, même lorsque des similitudes existent entre les deux voix, elles restent apparentes :

The main features of the Castalians' work are distinct and fourfold: generally, they do not compose long love sequences (except in the case of William Fowler), unlike the English writers of the period; they do not use the sonnet form solely for love poetry . . . Their sonnets therefore encompass a wider thematic range including courtly eulogies, moral and theological argument, or personal petitions, . . . their preferred source of inspiration was French, rather than the Italian sources used by English writers; finally, Castalians' trademark form was the sonnet rhyme scheme ABABBCBCCDCDEE . . . The aims of the "band" were defined in terms of Scottish needs –political, cultural, and linguistic, but their make-up and orientation was European. (Heddle 13)

C'est à partir des mêmes observations que Clewett conclut que l'influence anglaise n'a pas atteint l'Ecosse avant 1584 (à la date de parution de « Reulis and Cautelis ») : « If the influence of the English Renaissance had actually reached the Scottish court by 1584, we would expect to see this fact reflected in the stanzaic forms which James uses and recommends . . . » (449). Au contraire, les formes préconisées par le roi sont, comme souligné plus haut, de tradition écossaise.

Jacques VI a, par conséquent, des rôles multiples en 1584. Il est le roi des Écossais, mais aussi le guide et le mécène des poètes de cour écossais, et fait figure de divinité dont la parole est portée par ses prophètes. Heddle compare le roi à deux figures, l'une divine et mythique, l'autre historique : « [The poets] were led and closely influenced by the king in a dual role of Apollo the master poet and Maecenas the patron » (13). Dans la mythologie grecque, Apollon est celui qui guide les neuf muses, d'où son épithète Apollon musagète. Comme le dieu grec, Jacques VI guide les poètes et les muses qu'il considère faire partie de la même fratrie. Il est à la fois le maître, celui qui maîtrise la poésie, et le mécène, celui qui encourage et aide les poètes tel Caius Mæcenas. Ce dernier est, au premier siècle avant Jésus Christ, le conseiller de l'empereur Auguste, et il est connu pour avoir soutenu et encouragé les artistes à son époque. Jacques VI, eu égard à son implication dans la poésie écossaise, en tant que poète et guide, a donc tout à fait ce rôle de mécène pour les poètes écossais, ou du moins pour ceux qui composent en écossais et en anglais.

En s'entourant de poètes dont les œuvres sont ancrées tant dans la tradition écossaise que dans la littérature européenne, et en donnant un nom à ces poètes, la bande de Castalie, Jacques VI officialise et institutionnalise son cercle de poètes. Il montre ainsi la place centrale que détient la poésie dans sa cour. Il revalorise le statut du poète et le promeut dans la société :

Being a poet and thus having membership of “the aristocracy of the mind” was to be more important than mere social status; and this of course, is the guiding principle behind the Castalian band although there are signs that King James found it a little difficult to ignore social status . . . Their poetry is characterised by classical allusions, underlining their desire to reinstate the role and position of the poet of classical times, and to exhibit their erudition. (Heddle 16)

Le statut du poète ainsi revalorisé, fait du makar un individu à part dans la société, qui ne ferait pas partie du peuple écossais, puisqu'il fait partie de cette « aristocratie de l'esprit ». C'est la raison pour laquelle il nous semble juste d'affirmer que la bande de Castalie se fait écho du roi uniquement. Leurs voix ne sont pas en canon, mais à l'unisson avec celle du roi : les sons de leurs voix sont à la même hauteur, en même temps, et les voix de la bande de Castalie résonnent de celle de Jacques VI. Cette consonance entre la voix du roi-poète divin et celle de ses prophètes se trouve également dans les œuvres de traduction de ces derniers : ce que Jacques VI recommande quant à l'utilisation des différentes langues d'Ecosse et à la traduction, se reflète également dans les traductions faites par Montgomerie, Stewart de Baldynneis, Fowler et les frères Hudson.

C. Une identité linguistique et nationale en évolution

a. L'invention, la traduction et la transcréation

L'Ecosse s'ouvre davantage à l'Europe pendant et après la Renaissance, notamment par le biais de la littérature. A travers la poésie de cour de Jacques VI, et les œuvres de traductions composées dans cette période, un changement de l'identité linguistique et nationale s'opère : être un auteur écossais signifie également faire partie de la culture européenne. L'œuvre de Gavin Douglas, la traduction de l'*Eneide* en écossais en 1513, est une innovation eu égard à sa fidélité au texte source. La question du degré de fidélité d'une traduction au texte source est soulevée en Ecosse, surtout à l'époque de l'œuvre de Douglas : lors d'une traduction, faut-il interpréter l'œuvre originale, quitte à s'en éloigner fortement, comme le fait Henryson pour les fables d'Esopé, ou faut-il davantage prendre en compte l'*intentio operis* ? La question, aujourd'hui encore, n'a pas de réponse définitive comme l'affirme Derrick McClure (« Translation » 196).

Dans « Reulis and Cautelis », au chapitre 7, Jacques VI conseille l'invention plutôt que la traduction :

Bot sen *Inuention*, is ane of the cheif vertewis in a Poete, it is best that ze inuent zour awin subiect, zour self, and not to compose of sene subiectis. Especially, translating any thing out of vther language, quhilk doing, ze not only essay not zour awin ingyne of *Inuention*, bot be the same meanes, ze ar bound, as to a staik, to follow that builds phraises. quhilk ze translait. (Westcott 66)

L'invention est le fait d'imaginer, de créer, de composer sa propre œuvre. La poésie doit donc être le fruit de l'imagination du poète selon Jacques VI. Il décrit ainsi le rôle du makar au sens propre : celui qui crée, qui façonne. La traduction, au contraire, semble être pour le roi une simple transposition d'un texte original dans une autre langue. Il ne s'agirait alors pas d'une production, mais d'une reproduction d'une œuvre qui a déjà été imaginée et créée par un autre. Cependant, comme nous l'avons montré précédemment, le roi et les poètes qui l'entourent traduisent eux-mêmes de nombreuses œuvres françaises et italiennes. Selon Corbett et Heddle, il ne s'agit pas d'une contradiction pour autant. En effet, pour Corbett, le chapitre 7 de « Reulis and Cautelis » s'adresse plutôt aux poètes débutants : le makar doit d'abord trouver sa voix, avant d'interpréter celle d'un autre auteur, car la traduction implique une tâche difficile de fidélité au texte source (Corbett, « Reulis »). Par ailleurs, Heddle avance que les œuvres de Jacques VI et des poètes de la bande de Castalie ne sont pas de la traduction, mais une incorporation, une intégration de la culture européenne dans la culture écossaise : « Masters of poesy like James and his Castalian band were not actually translating, they were hauling European works into the developing Scottish literary culture and adapting them for their own purposes » (38).

Cette intégration de la culture étrangère dans la culture écossaise fait partie des nombreux objectifs de la traduction. En effet, la traduction, en plus de faire connaître l'œuvre originale, permet également de rendre hommage à l'auteur de cette première œuvre. Néanmoins, nous pouvons remarquer que dans les œuvres de Jacques VI et de la bande de Castalie, les auteurs originaux des textes sources ne sont pas toujours cités. Selon McClure, il ne s'agit pas d'une volonté de plagier, sans reconnaître l'auteur, et de voler une œuvre étrangère pour la faire sienne. En effet, ceci serait impossible étant donné que les œuvres originales circulent uniquement dans un petit groupe de poètes :

It would of course be absurd to imagine that James and his court poets actually wished on occasions to deceive their readers by passing off other men's work as their own: even if this were conceivable it would be impossible in a small intimate group like the Castalian Band, writing principally for each other and well acquainted with all the French and Italian poets who served as sources.

(« Translation » 189)

La raison pour laquelle certaines œuvres originales sont citées et d'autres non, dépendrait plutôt de son importance subjective, c'est-à-dire selon le traducteur :

a poem regarded with particular respect, such as an epic or a work by the King's favorite poet Du Bartas, when rendered into Scots was called a translation and credited to the original poet; a less important poem, such as a sonnet, song or other small-scale piece, was simply absorbed into the collective opus of the translator. (« Translation » 189)

Un autre objectif de la traduction est d'enrichir la langue cible, comme nous l'avons vu avec les œuvres de makars Henryson, Dunbar et Douglas. Le poète, en traduisant une œuvre classique dans sa propre langue, a pour objectif de montrer que la langue cible est aussi un moyen de transmettre le poème, qu'elle n'est pas une langue « de moindre valeur » et qu'elle est capable aussi de produire de la poésie. Cet argument est également celui que tiendra Tom Leonard en 1984, dans son poème « ma language is disgraceful » qui se termine par « ach well, all livin language is sacred ». Dans sa traduction de *La Judit* de Du Bartas, Hudson met en avant le même argument, et affirme que, malgré sa langue qu'il dit être grossière – « to us, whose tounge is barbarous and corrupted » (3), « expressed in our rude and impollished english language » (4) – il peut lui aussi traduire de la poésie française.

L'incorporation de la culture étrangère dans la culture écossaise est donc l'un de ces multiples objectifs de la traduction que la bande de Castalie et son guide suivent lorsqu'ils traduisent des œuvres de la culture européenne. Cette forme de traduction qui cherche à transférer des éléments culturels du texte source dans la culture de la langue cible, est aussi appelée transcréation. Ce terme est inventé par le poète indien Purushottama Lal qui a traduit le *Mahabharata* du sanskrit en anglais. Aujourd'hui, la transcréation est également un concept utilisé en marketing : il s'agit par exemple d'adapter une publicité au marché cible afin que celui-ci soit plus réceptif. Le produit dont il est fait la promotion reste le même, mais la publicité met en avant différents aspects selon le marché ou selon le pays visé.

Cette adaptation que permet la transcréation est aussi présente dans la traduction d'œuvres littéraires. Lal met en avant ce travail de création et de transformation du traducteur : « the translator must edit, reconcile, and transmute; his job in many ways becomes largely a matter of *transcreation*. » (italiques de l'auteur, 5) La transcréation suppose, par conséquent, le transfert d'éléments d'une culture à une autre, et elle peut être associée à l'idéal humaniste de la Renaissance : la transcréation permet, comme l'humanisme, une dissémination du savoir et une incorporation de la littérature étrangère. McClure oppose la transcréation à « accurate translation » et l'associe à « close imitation » (« Translation » 197). La transcréation, comme la formation du néologisme le fait entendre – « translation » et « creation » – fait fonctionner ensemble la traduction et la création, ce qui définit alors les œuvres de Jacques VI et de la bande de Castalie. Nous pouvons prendre l'exemple du poème « Diane, premières amours » de Philippe Desportes (1573) traduit et adapté en sonnet, « A Sonnet on the Moneth of May », par Jacques VI :

Haill mirthfull May the moneth full of joye!

Haill mother milde of hartsume herbes and flowres!

Haill fostrer faire of everie sporte and toye
And of Auroras dewis and summer showres!

Haill freind to Phoebus and his glancing houres!
Haill sister scheine to Nature breeding all,
Who by the raine that cloudie skie out pouris
And Titans heate, reformes the faided fall

In woefull winter by the frostie gall
Of sadd Saturnus tirror of the trees!
And now by Natures might and thine, they shall

Be flourish'd faire with colours that agrees;
Then lett us all be gladd to honour the,
As in olde tymes was ever wonte to be. (*New Poems* 32)

Le sonnet de Desportes qui inspire celui de Jacques VI, est le suivant :

Voicy du gay Printemps l'heureux advenement,
Qui fait que l'Hiver morne à regret se retire :
Desja la petite herbe au gré du doux Zephyre
Navré de son amour branle tout doucement.

Les forests ont repris leur verd accoutrement,
Le Ciel rit, l'air est chaud, le vent mollet soupire,
Le Rossignol se plaint, & des accords qu'il tire,
Fait languir les esprits d'un doux ravissement.

Le Dieu Mars & l'Amour sont parmi la campagne :

L'un au sang des humains, l'autre en leurs pleurs se baigne,

L'un tient le coutelas, l'autre porte les dars.

Suive Mars qui voudra mourant entre les armes,

Je veux suivre l'Amour, & seront mes allarmes,

Les courroux, les soupirs, les pleurs & les regards. (19)

Selon R.D.S. Jack, la façon dont Jacques VI mêle traduction et création est évidente dans ce sonnet :

The process of conscious variation within a fixed frame is evident from the start. Desportes' spring is "heureux" and James's "mirthfull"; Desportes' "fait que l'hyver morne à regret se retire", James' "reformes the faided fall in wofull winter by the frostie gall"; in Desportes' "le ciel rit" and "les forests ont repris leur vert accoustrement"; in James's "harstume herbes and floures" flourish, while people enjoy "everie sport and toye"; Desportes introduces the figures of Zephyrus and Mars, James replaces them with Aurora and Saturn. (*The Influence* 118-119)

En effet, l'intégration de la culture européenne fait partie intégrante de leurs œuvres de traductions : « Any single instance of successful poetic translation involves a degree of cultural transference: a product of one linguistic, literary, social and historical ambience is transmuted into another. » (McClure « Translation » 197).

Les traductions des poètes de cour et du roi créent une nouvelle culture poétique écossaise à partir d'œuvres étrangères, et permettent d'accéder à une indépendance culturelle

comme l'affirme Corbett (*Written* 6). Cette indépendance culturelle se fait surtout par rapport à l'Angleterre : la traduction en écossais distingue la littérature écossaise de celle de l'Angleterre, mais la rapproche de celle d'Europe. L'objectif final de ces traductions est donc la création d'une nouvelle culture à travers la poésie, les makars accomplissant ainsi leur rôle de créateurs :

The Castalians were aiming not at adopting their French and Italian confreres into an established Scottish literary tradition, but at the much more ambitious task of creating a new, Scottish, version of their entire poetic culture. The wholesale borrowing of themes, images, tropes and verbal echoes, and above all the enthusiastic and prolific adoption of the sonnet form, by the poets of James I's reign are aspects of the deliberate effort in Scotland to transplant the continental poetic tradition as a fully-developed living organism into Scottish soil. (McClure « Translation » 197)

La métaphore végétale utilisée par McClure, « transplanter la tradition poétique continentale », souligne le fait que les poètes écossais prélèvent la poésie de la culture européenne pour l'incorporer en Ecosse et l'y fait fructifier. Le caractère hybride de la littérature écossaise, avancé par les éditeurs des trois volumes de *Edinburgh History of Scottish Literature* cités auparavant, se justifie donc aussi par les œuvres de traductions en écossais. La voix des poètes de cour, si elle est en consonance avec celle du roi comme nous l'avons affirmé plus haut, est aussi en canon avec celles des poètes français et italiens : elle reprend leurs voix en « répétant à intervalle et à distance fixes le même dessin mélodique » (Le Larousse en ligne).

b. L'anglicisation de la langue et de la culture

Le déménagement de la cour à Londres a des conséquences importantes sur l'évolution de la définition de l'identité nationale et sur la langue écossaise, comme l'affirment les critiques cités auparavant (Civardi, Carruthers, Robinson et Ó Maolalaigh, entre autres). Comme nous l'avons explicité plus haut, la Réforme et la traduction de la Bible en langue anglo-saxonne participent aussi à l'anglicisation de l'Ecosse. L'imprimerie en général, et non pas seulement l'impression de la Bible, joue également un rôle central dans cette anglicisation : « The rise of printing in England, much more prevalent than in Scotland, was beginning to have an effect: Scottish texts might be printed in England and have their language anglicised¹⁵; and English texts could be more widely distributed in the north. » (Corbett, *Language 7*) L'eupéanisation, c'est-à-dire l'ouverture de l'Ecosse à l'art européen, semble s'accompagner nécessairement de l'anglicisation du pays, notamment après les années 1580 :

By the end of the 1590s the culture of the Scottish court had changed in innumerable ways. It was presided over by an older and more experienced king, whose interests had shifted from poetry to political theory . . . The personnel had also changed considerably. Although there were still survivors from the earlier period . . . the court contained many new men of letters . . . There were foreigners, in addition to Scots . . . many of them learned and quick-witted, writing in a variety of languages, and clearly seeking the favour of the king. (Bawcutt, « James VI » 258)

La diversification des langues utilisées à la cour de Jacques VI met déjà la langue écossaise en concurrence avec d'autres langues, alors que la cour se trouve encore en Ecosse.

¹⁵ Nous pouvons comparer ce phénomène à ce qu'il se passe aujourd'hui avec Google et l'américanisation de l'anglais.

Les critiques s'opposent sur le rôle joué par le roi dans cette anglicisation et dans la dévalorisation de l'écossais. Comme montré plus haut, le roi et la bande de Castalie utilisent des formes poétiques typiquement écossaises, ou rendent les formes étrangères comme le sonnet, particulières à l'Ecosse, par exemple en composant celui-ci sur d'autres thèmes que l'amour. Jacques VI, dans « Reulis and Cautelis », encourage également l'utilisation de la langue écossaise en poésie, comme le souligne Corbett cité en début de chapitre : « they gave advice to aspiring poets, but celebrated the vernacular of their own country, effectively making a case for their own national literature. » (« Reulis ») Heddle soutient également cet argument selon lequel l'objectif même du roi et de ses poètes est de promouvoir la langue vernaculaire de l'Ecosse : « The 'Castalian band' of poets came into being as a result of James' desire for a forward-looking Renaissance in Scottish vernacular literature, centred in the Court at Edinburgh, and which mirrored the general European trend. » (12) Enfin, Jack affirme également que Jacques VI, non seulement devance MacDiarmid et la Renaissance écossaise, mais il défend aussi la langue écossaise plutôt qu'il ne l'attaque : « The supposed terminator of Scots « making » is therefore, in a lyrical context anyway, its supreme defender » (« Translation » 45)

Dans cette citation, en utilisant le terme « terminator », Jack fait référence à Thomas Finlayson Henderson, dans *Scottish Vernacular Literature : A History* (1898). En effet, le critique soutient que Jacques VI met fin à la prose et à la poésie en écossais : « Scottish vernacular prose, as well as poetry, virtually terminates with James VI. » (333) D'autres, comme lui, soutiennent la même thèse selon laquelle Jacques VI et le déménagement de la cour à Londres poussent à la dévalorisation de la langue écossaise eu égard à sa concurrence de plus en plus rude avec l'anglo-saxon. Selon McClure, par exemple, bien que dans « Reulis and Cautelis » le roi encourage l'utilisation de l'écossais, ceci n'est qu'en théorie puisque ses œuvres poétiques ne sont pas écrites en écossais :

Even King James, who explains his perceived need for a set of *Reulis and Cautelis* for Scottish poets by the fact that Scots is different from English and therefore requires different rules for poetic composition, shows very little concern in his actual practice to emphasize the difference: the language of his poetry (though not of his prose works) is in fact more anglicised than that of most of his court poets. (« European » 90)

Cette anglicisation qui se fait au détriment de la langue écossaise, réduit cette dernière au rang de langue barbare et vulgaire, à tel point que des auteurs écossais tels le philosophe David Hume et le poète William Drummond d'Hawthornden chassent le moindre scotticisme de leurs textes : « William Drummond of Hawthornden (1585-1649) is the last Scottish poet of the Renaissance : although he lived all his life in Scotland, spoke Scots and wrote his early poetry in Scots he consciously edited all obvious Scotticisms from his published works. » (Corbett, « Language » 7)

Si les poètes de la bande de Castalie ne participent pas eux-mêmes à cette anglicisation de la langue car ils écrivent en écossais, ceci n'est pas vrai pour les poètes de la génération suivante (à partir des années 1590, et davantage après 1603) qui font en sorte que cette anglicisation prenne place en Ecosse :

One has to wait another generation to find Scottish poets – Stirling, Drummond of Hawthornden, etc. – intentionally adopting Southern English to the neglect of their native dialect, and I would suggest that the case is much the same with regard to the abandonment by the Scottish poets of their native poetic traditions in favor of the English ones. (Clewett 454)

Le règne de Jacques VI est donc à diviser en deux parties quand on parle de l'anglicisation de la langue et de la culture écossaises : « The first phase of extensive Scottish writing in English

coincides with the reign of James VI and his court culture . . . If we look to . . . all writing in the early 1600s, we can see a fairly stark language contrast with the Scots of Alexander Montgomerie fewer than twenty years earlier. » (Carruthers *Scottish* 76) L'Union des Couronnes marque l'anglicisation de l'Ecosse, mais elle n'en est pas le début : l'influence anglaise commence dès les années 1560 en Ecosse par la Réforme. La voix des poètes reste en consonance avec celle du roi, et ne se fait plus écho de la voix du peuple écossais qui ne parle pas la même langue, surtout quand il s'exprime en gaélique.

c. La voix gaélique du poète : une voix tue ?

Le gaélique écossais trouve son origine en Irlande : « the dominant language in Scotland between AD 800 and 1066 was a variety of Gaelic, sometimes called 'Ersche' (Irish) because it had arrived in Scotland with an invading tribe from Ireland, back in the sixth century AD. This was the language of the Scottish court by [1066]. » (Corbett « Language » 4) Le gaélique a évolué au fil du temps et au contact des autres langues en Ecosse. A partir du quinzième siècle, le gaélique écossais se distingue réellement du gaélique parlé en Irlande. Cependant, en poésie, le même dialecte est encore partagé jusqu'au dix-septième siècle, en Ecosse et en Irlande : « [Scottish Gaelic poetry] shares many features with Irish Gaelic poetry composed during the same period [between the sixteenth to twentieth centuries]. Some Gaelic poetry was composed in 'Classical Gaelic', the literary dialect shared by Ireland and Scotland between the twelfth and seventeenth centuries. » (W. Gillies 94)

Jusqu'aux guerres d'indépendance, le gaélique est répandu en Ecosse, notamment grâce à la popularité de l'Eglise catholique qui emploie cette langue :

The expansion of Gaelic throughout most of present-day Scotland in the centuries preceding the Wars of Independence was in no small part due to the success and growth of the Christian Church, which had been established in Iona since the sixth century. The Gaelic origins of the Columban Church, and the prominence of Gaelic as a working language of church and lay institutions, ensured for Gaelic in medieval Scotland a prestigious place in the higher-register spheres of politics, administration and literature. A Gaelic-speaking court gave patronage to makers of literature at the highest levels of Scottish society . . . (Robinson et Ó Maolalaigh 153)

Jacques IV, mort durant la bataille de Flodden en 1513, est le dernier roi écossais à s'exprimer en gaélique aussi couramment qu'en écossais. Selon les éditeurs de *The Edinburgh History of Scottish Literature*, ce moment de l'histoire d'Ecosse, en plus d'être marqué par la bataille de Flodden et la publication de *Eneados* de Douglas, marque aussi l'histoire de la poésie gaélique : « Even in literature in Gaelic, the years around 1314 can be seen to have clear significance: they saw the consolidation of the two greatest families to patronise formal poetry in the medieval and early modern periods: the MacDonalds and the Campbells. » (vol.1 8)

La poésie gaélique a en effet besoin de mécènes, surtout à partir de la fin du seizième siècle, puisque le roi lui-même rejette cette poésie et cette langue, pour les raisons invoquées plus tôt. Effectivement, Jacques VI s'opposant au catholicisme, il ne peut que rejeter la langue employée par celle-ci : « [Jacques VI et I] se fait fort d'éradiquer cette 'langue de barbares' qu'il appelle *erse* ou *irishe*. . . . L'une des raisons pour lesquelles Jacques VI s'en prend au gaélique est que l'irish est la langue des catholiques d'Irlande. » (Civardi, *L'Ecosse depuis 52-*

53) Le gaélique est dévalorisé, et sa poésie n'est pas accueillie à la cour de Jacques VI et I comme la poésie en écossais et en anglais (Innes et Petrina 51). Déjà, un siècle plus tôt, cette opposition et rivalité entre écossais et gaélique est mise en scène par Dunbar dans à travers *The Flyting of Dunbar and Kennedy* : « in *The Flyting* he humorously dissociates himself from the culture and language of the Highlanders. » (Bawcutt, « William » 303)

En plus d'être rejetée car utilisée par les Catholiques d'Irlande, la langue gaélique ne possède pas de domaine où elle est utilisée de manière exclusive, ce qui explique également pourquoi elle est de moins en moins répandue en Ecosse. Les langues écossaise et anglo-saxonne, comme nous l'avons montré plus haut, ont déjà leurs domaines en littérature, dans les textes de loi, la médecine et la religion : « Only Gaelic failed to occupy a linguistic niche in the lowland burghs, castles and monasteries, and the everyday use of Gaelic receded west and then north, to the highland domains where the clan system still exerted a powerful influence. » (Corbett, *Written* 15)

Néanmoins, en dehors de la cour du roi, la poésie en gaélique continue à se développer grâce à ses mécènes : « Outwith the royal court a burst of creativity and masterful Gaelic bardic poetry survives from the first half of the seventeenth century by the MacMhuirich and Ó Muirgheasáin poetic lineages. » (Innes et Petrina 51) Avant le seizième siècle, les clans présents dans les Hautes-Terres subissent les offensives du roi qui veut se débarrasser des structures claniques qui posent un problème à son autorité sur le territoire. La poésie gaélique des années 1580 et 1590, notamment les ballades, est marquée par ces événements :

It can be no accident that so many of the 'big ballads' deal with events in the 1580s and 1590s, the product of societies which believed themselves to be in a state of siege and which were facing unprecedented and utterly bewildering assault from their own monarch. . . . Basically, so far as the king was concerned,

Gaeldom, representing an anachronistic culture and society, was incompatible with a modern state. (Cowan 140)

La poésie gaélique partage avec la poésie écossaise, en plus de la langue, les formes poétiques. Cette poésie est marquée, comme la poésie écossaise, par l'hybridité. Selon Innes et Petrina, les deux poésies mêlent les formes traditionnelles et les formes venues d'ailleurs, afin de créer une poésie nouvelle et typiquement écossaise et gaélique. Les deux critiques qualifient cette évolution de la poésie de polyphonique :

This engenders a sense of the country as a crossroads of cultures and tongues eager to import texts and genres from outwith its own borders, but at the same time reworking them and making them part of emergent national canons. In the same decades in which the Scottish nation finds its identity and negotiates its complex relationship with England and Gaelic Ireland, Scottish lyric poetry evolves in innovative, polyphonic ways which build on native traditions whilst also engaging with wider European modes. (53)

Selon l'Académie française, le terme polyphonie désigne une « combinaison simultanée de deux ou plusieurs lignes musicales mélodiques qui, tout en formant un ensemble homogène, conservent chacune sa beauté singulière ». Si l'ensemble des voix des poètes de cour forme une polyphonie avec celle du roi, il n'en va pas de même avec toutes les voix du pays. Le déménagement de la cour à Londres accentue la dissonance entre la poésie de cour et le peuple écossais : la première ne parle plus la langue des seconds. La distance qui sépare le roi des Écossais n'est pas que géographique. La cour est trop éloignée géographiquement, linguistiquement et culturellement pour pouvoir encore résonner des voix des Écossais.

Conclusion du deuxième chapitre

La période étudiée dans ce deuxième chapitre est une période charnière sur les plans politique, linguistique et culturel, l'événement majeur étant le déménagement de la cour à Londres. Ce déménagement, s'il a accéléré l'anglicisation, n'en est pas la cause. En effet, la langue écossaise et la langue gaélique sont de moins en moins utilisées en Ecosse déjà à partir du milieu du seizième siècle. La première, bien qu'elle soit employée en poésie par la reine Marie Stuart et par son fils Jacques VI, n'en reste pas moins une langue dénoncée comme inférieure à l'anglo-saxon. La fin de l'âge d'or de l'écossais coïncide avec le déménagement de la cour, mais est le fruit d'un long processus commencé déjà depuis la bataille de Flodden en 1513.

Jacques VI et le groupe de Castalie forment un chœur à eux-seuls : leurs voix sont à l'unisson. Cependant, elles ne reprennent pas la voix du peuple écossais. Le déménagement de la cour à Londres prive les poètes écossais de mécénat, et leurs voix ne font alors plus partie du chœur. Néanmoins, ces voix se retrouvent dans les « Border Ballads »¹⁶ qui font résonner des voix écossaises qui s'expriment en écossais, y compris des voix féminines qui sont absentes du groupe de Castalie. Par conséquent, les voix du peuple écossais sont toujours entendues en poésie sur le territoire écossais, mais elles ne sont pas reprises par les makars. Le rejet du roi à

¹⁶ La ballade est définie ainsi par Suzanne Gilbert : « it is properly considered a hybrid genre, a 'narrative song' that tells a story in a distinctive, unique way. Definitions of ballads have varied greatly over centuries; 'a narrative song' is at the core of the most currently accepted constructions. » (123)

l'encontre de la langue gaélique écossaise n'améliore pas la situation de cette langue qui, plus que l'écossais, peine à trouver sa place en Ecosse, surtout dans les Basses-Terres. L'identité linguistique du pays change drastiquement au cours des seizième et dix-septième siècles. Le multilinguisme du royaume est menacé et, nécessairement, son identité nationale évolue également. Si aux siècles de John Barbour et Harry l'Aveugle l'écossais est la langue de prestige, celui-ci change de statut, et avec lui, l'identité écossaise.

La Renaissance européenne a également un rôle essentiel dans l'ancrage de l'Ecosse en Europe. En effet, les auteurs écossais cherchent désormais à inscrire leurs œuvres dans un contexte littéraire plus large, et à dépasser les frontières du pays. Ils s'ouvrent alors à d'autres formes poétiques, tout en mettant en avant leurs racines écossaises. L'exemple du sonnet illustre cette situation puisque cette forme répandue dans la poésie européenne, est aussi utilisée et promue dans la poésie écossaise mais afin de véhiculer d'autres thèmes que l'amour. C'est donc en cela que la poésie écossaise est innovatrice lors de la Renaissance européenne.

Troisième chapitre

Des Lumières à la Renaissance écossaise :
réémergence et revalorisation de la voix écossaise

Introduction du troisième chapitre

La troisième et dernière étape considérée dans cette thèse comme étant à l'origine de la voix des makars contemporains, est l'époque de la Renaissance écossaise. Celle-ci se situe entre les deux Guerres mondiales, et elle est nommée ainsi car il s'agit d'une renaissance de la littérature en langue écossaise et d'une revalorisation de cette voix écossaise. Les prémices de cette période en Ecosse se trouvent dans les œuvres de Robert Burns et de Walter Scott, qui ont permis d'aboutir à cette renaissance dans la littérature nationale. Robert Burns, makar lui aussi, porte cette voix à travers la poésie en écossais. Cette renaissance écossaise trouve aussi ses origines en Irlande, où la langue gaélique est mise en avant dans la littérature lors du Renouveau gaélique (« Gaelic Revival ») vers le milieu du dix-neuvième siècle, notamment avec la traduction des *Annales des Quatre Maîtres* en anglais par Owen Connellan en 1846.

Dans ce chapitre, nous étudions également la littérature à la fin des années 1800, à travers le mouvement littéraire écossais du *Kailyard*. Ce mouvement littéraire a acquis de nombreuses définitions au fil des années. Le premier à l'avoir utilisé est J. H. Millar en 1895 dans *New Review*. Il désigne tout d'abord les œuvres de J. M. Barrie – auteur de *The Little White Bird* dans lequel apparaît le personnage de Peter Pan – *Auld Lichts Idylls* en 1888 et *A Window in Thrums* en 1889, celles de S. R. Crockett, *The Stickit Minister* en 1893 et *The Lilac Sunbonnet* en 1894, et enfin les œuvres du Révérend John Watson (dont le nom de plume est Ian McLaren), *Beside the Bonnie Brier Bush* en 1894 et *Auld Langsyne* l'année suivante (les deux titres étant

une évocation à une chanson composée ou modifiée par Robert Burns : « There grows a bonnie brier bush in our kail-yard » en 1796 et « Auld Lang Syne » en 1788). Si au départ le *Kailyard* désigne exclusivement les œuvres de ces trois auteurs, au fil du temps il finit par qualifier l'ère victorienne dans la littérature écossaise (Nash *Kailyard* 14). En 1983, Thomas Knowles décrit ainsi les œuvres qui appartiennent au mouvement :

In its “classic” form, the Kailyard is characterised by the sentimental and nostalgic treatment of parochial Scottish scenes, often centred on the church community, often on individual careers which move from childhood innocence to urban awakening (and contamination), and back again to the comfort and security of the native hearth.

Le mouvement, dès le début du XX^{ème}, est néanmoins vivement critiqué (par Hugh MacDiarmid, entre autres) pour la fausse image de l'Ecosse qu'il véhicule.

Ce troisième chapitre explique en quoi la Renaissance écossaise est aussi l'origine de la voix des makars contemporains. D'abord, nous étudions la renaissance de l'intérêt pour l'Écossais et la langue écossaise à partir du dix-huitième siècle. La langue écossaise, depuis les premiers makars, a évolué, et son statut a changé : le dix-huitième siècle marque le retour encore indécis du prestige de la langue écossaise dans les œuvres de Robert Burns et Walter Scott. A travers les romans de Scott, la romantisation de l'Ecosse commence, l'auteur y contribuant fortement. Le mouvement du *Kailyard*, au siècle suivant, symbolise cet intérêt nouveau pour l'Écossais. L'image de ce dernier, que ce mouvement littéraire répand, n'est pas valorisante. Il sera donc nécessaire d'analyser la voix écossaise qui est mise en avant en poésie, à travers le « Kailyard poetry » comme le nomme MacDiarmid pour désigner la poésie écossaise après Burns.

Dans un deuxième temps, nous explorons la Renaissance écossaise et sa figure de proue, Hugh MacDiarmid. Ce mouvement vise à revaloriser la langue écossaise, non celle qu'utilisent les premiers makars, mais celle du début du vingtième siècle. Cette revalorisation se fait, une fois encore, à l'écart du gaélique. Le terme « Renaissance écossaise » est formulé par Patrick Geddes dans son article « The Scots Renaissance » dans la revue *Evergreen* en 1895, et emprunté par Christopher Murray Grieve (dont le nom de plume est Hugh MacDiarmid) dans sa revue *Scottish Chapbook* publiée pour la première fois en août 1922. Pendant cette période charnière pour l'histoire de la littérature écossaise, les œuvres des écrivains se font le reflet du regain d'intérêt pour la langue écossaise : ceux-ci, comme MacDiarmid, réintroduisent les dialectes écossais dans la littérature, dans une compensation de leur statut perdu – en créant un écossais de synthèse – depuis que la cour s'est relocalisée à Londres et que la langue anglo-saxonne a supplanté la langue écossaise. Cette dernière est alors de plus en plus utilisée en poésie, et revendiquée jusqu'à aujourd'hui.

En fin de chapitre, nous analysons ce que cette Renaissance écossaise provoque en Écosse, notamment en politique. Ce mouvement, s'il est d'abord littéraire, n'est pas sans lien avec la sphère politique. Il a aussi pour conséquence la résurgence de 1979 et la réémergence du sentiment nationaliste. Ce dernier est aussi ce qui amène à la réémergence du titre de makar en 1999. Ces voix contemporaines sont en canon avec celles des makars précédents, de la fin du Moyen-Âge jusqu'à la Renaissance écossaise.

A. La renaissance de l'intérêt pour l'Écossais et l'écossais

a. Robert Burns et Walter Scott : la renaissance de la langue vernaculaire

En Écosse, le siècle des Lumières commence avec un changement politique majeur. En 1706 et 1707 le royaume d'Angleterre, puis celui d'Écosse signent la loi d'Union. À partir de ces dates, les deux royaumes partagent le même parlement qui se trouve à Westminster. En d'autres termes, ce qui se passe en Écosse est décidé à Londres. Selon Civardi, depuis la précédente union de 1603, les décisions se prennent au détriment de l'Écosse : « Il devient néanmoins de plus en plus clair que, depuis 1603, la politique étrangère des souverains qui se sont succédé sur les trônes d'Angleterre et d'Écosse n'a servi que les intérêts politiques, économiques et diplomatiques de la première. » (*L'Écosse depuis* 61) Pourtant, l'Écosse accepte en 1707 de s'unir avec l'Angleterre. Ce n'est pas un mariage d'amour, car les deux parties y ont des intérêts : « Si les Anglais ont voulu le traité pour des motifs dynastiques et militaires, les Écossais¹⁷ l'ont signé pour des raisons économiques. » (Civardi, *L'Écosse depuis* 61) L'Union des Parlements aboutit à la création du Royaume-Uni de Grande-Bretagne. L'Écosse n'est cependant pas complètement perdante, puisqu'elle se voit offrir « l'accès sans limites aux colonies anglaises » (Civardi, *L'Écosse depuis* 62), reçoit un soutien financier, et garde l'Église d'Écosse, le droit et l'enseignement.

¹⁷ Nous pourrions ici moduler ces propos : le peuple écossais est radicalement contre ce mariage qui a été signé par les parlementaires soupçonnés d'être corrompus. Néanmoins, certains critiques remettent en question cette corruption : « There is no evidence of any abnormal generosity by the Crown in the year of Union, but it remains impossible to draw a line between the corrupt and the uncorrupt use of favours of all sorts in the early eighteenth century. » (Mithison 243)

Sur le plan littéraire et culturel, la première moitié du dix-huitième siècle est marquée par la progression de l'anglicisation : « Scottish poets in the late sixteenth and seventeenth centuries inherited these historical and rhetorical views of language plus intensified sociolinguistic pressures towards anglicisation. » (Jack, « Which » 13) Les poètes peuvent désormais se réclamer des deux traditions et cultures, écossaise et anglaise, comme nous le voyons avec le poète Allan Ramsay : « [they] enjoy a more varied linguistic and poetic heritage . . . echoed by Ramsay, when he claims two pen names to signify he is at once an English neoclassical (Isaac Bickerstaff) and a Scots makar (Gavin Douglas). » (Jack, « Which » 14) Ce double héritage se retrouve dans certains poèmes de Robert Burns qui utilise tant l'écossais que l'anglo-saxon : « It is not that Burns is any less a patriot because he regularly uses aureate English for his highest topics and thick Scots for his lowest – he thinks decorously and profits from Ramsay's confident re-introduction of that dialect into poetic play after the unique period of linguistic attrition endured in the later seventeenth century. » (Jack, « Which » 16)

Cette utilisation des deux langues permet aux poètes un plus large éventail de rimes (Corbett, *Written* 90), en ayant recours aux prononciations de l'écossais et de l'anglais : « Burns therefore took advantage of the variety of pronunciations available to him when writing poetry in Scots, particularly traditional Scots pronunciations and the more anglicised Scottish English pronunciations . . . » (Corbett, *Language* 121). L'emploi de l'écossais et de l'anglo-saxon dans les poèmes de Burns a une autre fonction, celle de reconstruire la langue écrite écossaise : « to reconstruct a modern, written Scots, usually on the basis of a central Scots speech, supplemented by expressions from further afield, and from earlier literature. » (Corbett, *Written* 108). Comme avec la traduction, l'utilisation des deux langues permet alors d'enrichir la langue écossaise par l'introduction de mots étrangers ou par la création de termes nouveaux (Jack, « Which » 17).

Ce retour vers une littérature plus ancienne et vers la réutilisation de l'écossais en littérature dont parle Corbett, est aussi connu sous le nom de « Vernacular Revival », que l'on peut traduire par « la Renaissance de la langue vernaculaire ». Carruthers décrit ainsi cette renaissance :

The eighteenth century sees a vigorous return to literature in Scots, often described as the 'vernacular revival'. In traditional criticism, this is seen as Scotland returning to a kind of cultural and literary authenticity, though, as we have seen, existing within a rather limited and ghettoised space.

Cette description correspond également, comme nous le verrons dans ce chapitre, à la définition de la Renaissance écossaise, après la Première guerre mondiale. Cette renaissance de la langue vernaculaire s'explique notamment par le contexte politique. En effet, les Stuarts sont exilés en Europe et s'opposent à l'Union des Parlements de 1707 : « a conjunction of Jacobitism and anti-Unionism came to exist in the early years of the eighteenth century and became a motor force in the revival of eighteenth century poetry in Scots. » (Carruthers, *Scottish* 48-49) Robert Burns fait partie de ces « revivalists », dont le mouvement se rapproche de la Renaissance écossaise autrement que par son nom : « To see Burns's revival of the Scots vernacular in primarily political terms conveniently makes him anticipate the linguistic position of that self-confessed twentieth-century Anglophobe, C. M. Grieve [Hugh MacDiarmid]. » (Jack, « Which » 9) Le mouvement mené par Hugh MacDiarmid est donc annoncé par les précédents makars, de Gavin Douglas à Robert Burns.

Robert Burns est l'auteur notamment de *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect*, « The Twa Dogs », « Auld Lang Syne », « Tam o'Shanter » et « Scots Wha Hae » dont les paroles ont été utilisées pour ce qui sera un des hymnes nationaux de l'Ecosse. Burns donne son nom à une strophe, « Burns stanza » aussi appelée « Habbie Simpson stanza », « Standard Scots », et

« Standard Habbie ». Cette strophe est composée de six vers disposés comme suite : AAABAB.

Burns l'utilise par exemple dans son poème très connu « To a Mouse », qui commence ainsi :

Wee, sleekit, cowrin, tim'rous beastie, (A)

O, what a pannic's in thy breastie! (A)

Thou need na start awa sae hasty, (A)

Wi' bickering brattle! (B)

I wad be laith to rin an' chase thee, (A)

Wi' murd'ring pattle! (B)

I'm truly sorry man's dominion, (A)

Has broken nature's social union, (A)

An' justifies that ill opinion, (A)

Which makes thee startle (B)

At me, thy poor, earth-born companion, (A)

An' fellow-mortal! (B)

Cette forme poétique est composée pour la première fois par Robert Sempill, dit « The younger », dans « Lament for Habbie Simpson; or, the Life and Death of the Piper of Kilbarchan », et elle est popularisée par Burns : « And it goes without saying that Burns, unfitting as it is that the stanza should be called after him as if he had invented it or been the only important poet to use it, raised its status still further . . . » (McClure, « Scots » 120).

Robert Burns est un symbole de la poésie écossaise, et ses œuvres marquent l'histoire de cette poésie par son utilisation de la langue écossaise. Il participe à la formation d'une identité nationale à l'international : « It is [Burns], along with a little help from 'Ossian' and Walter Scott, who has given today's cosmopolitan world 'Scotland the Brand'. » (Black et

Carruthers 63) Burns et ses œuvres sont des symboles nationaux selon Sassi et Stroh (144). Les deux critiques affirment que la poésie permet de redéfinir l'identité nationale eu égard à son caractère plus malléable, son adaptation plus aisée au contexte socio-politique dans lequel elle est créée : « poetry's malleable and contingent nature points towards a complex and fluid idea of national identity – an idea that continually shifts between and across the historical and the domestic, the cultural and affective aspects of identity. » (144) La poésie crée alors à la fois un espace typiquement écossais et universel, ce qui est vrai plus particulièrement pour la poésie de Burns :

Robert Burns's (1759-1796) polyphonic corpus of poetry assembles a veritable encyclopaedia of rural Scottish life and culture. In recording and memorialising ordinary daily details – characters, food, familiar landscapes – as well as in engaging with historical events as much as with folklore, he builds the national space both as universally applicable across culture and history, and as culturally and historically specific. (Sassi et Stroh 150-151)

L'adjectif, « polyphonique », utilisé pour décrire le corpus de Burns se justifie par le fait que le poète adopte plusieurs voix dans ses poèmes : celles de ses contemporains et celles de ceux qui font partie de l'histoire de l'Ecosse, comme William Wallace dans « Scots Wha Hae ».

Cette polyphonie composée par Burns est néanmoins en dissonance avec la voix des autres poètes de son époque puisqu'il est considéré, par Carruthers notamment, comme le dernier poète écossais : « His universalism. . . help[s] make him one of the very few who can aspire to the title of global writer. He is the only poet whose verse has been translated into Gaelic in its entirety . . . Scots poetry after Burns, it is often argued, is a tale of diminishing returns. » (Black et Carruthers 63) Néanmoins, une exception est faite pour Walter Scott : « After Burns, the story of poetry in Scots is often couched as one of long decline. Certainly, the

most overwhelmingly popular Scottish poet in the generation immediately after Burns is Walter Scott . . . » (Carruthers, *Scottish* 58). Ce dernier écrit également de la poésie en écossais, et parmi ses œuvres poétiques les plus connues l'on compte *Minstrelsy of the Scottish Border*, *The Lay of the Last Minstrel*, *Marmion: A Tale of Flodden Field*, *The Lady of the Lake*.

Burns et Scott sont certes des symboles nationaux, mais ils sont contestés. Edwin Muir, dans *Scott and Scotland: the Predicament of the Scottish Writer* en 1936, fait partie de ceux qui ne considèrent pas les deux poètes comme authentiques, donc pas dignes d'être ces symboles : «Muir regards two of Scotland's most internationally successful writers, Robert Burns and Walter Scott, as inauthentic because they lack a healthy national background. » (Carruthers, *Scottish* 16) Les auteurs de *Scotland The Brand: The Making of Scottish Heritage*, McCrone, Morris et Keily, affirment également que, si Burns ne donne pas une identité authentique au pays, néanmoins il crée une distinction culturelle et identitaire par rapport à l'Angleterre : « In asking who we are, the totems and icons of heritage are powerful signifiers of our identity. We may find tartanry, Bonnie Prince Charlie, Mary Queen of Scots, Bannockburn and Burns false descriptors of who we are, but they provide a source of ready-made distinguishing characteristics from England, our bigger, southern neighbour. » (7)

Robert Burns et Walter Scott, dans leur poésie, réutilisent la langue écossaise et recréent, réinventent la poésie écossaise et l'identité nationale, tout en l'inscrivant dans un contexte plus large. Leur voix n'est pas celle des poètes de cour de Jacques VI et I : ils ne sont pas rattachés à une cour, et ne parlent pas au nom d'un roi. C'est en cela que leur voix s'éloigne de celles des makars des seizième et dix-septième siècles, et se met en canon plutôt avec celle des makars précédents. Effectivement, les deux poètes reprennent la voix des Écossais en s'exprimant dans leur langue et en abordant des thèmes qui leur sont propres, tels que la nature et les paysages écossais, par exemple. Leur voix est donc davantage en consonance avec celle du peuple, et elle

reprend le canon des makars des quatorzième et quinzième siècles, qui sera à son tour continué par Hugh MacDiarmid au début du vingtième siècle.

b. « There grows a bonnie brier bush in our kail-yard »¹⁸

La renaissance de la langue vernaculaire avec Robert Burns et Walter Scott aboutit à une utilisation plus courante de la langue écossaise dans la littérature. Cet emploi plus fréquent se retrouve à travers la littérature du *Kailyard*. Ce mouvement concerne surtout les romans, bien qu'en poésie, Hugh MacDiarmid désigne les poètes d'après Burns comme « Kailyard poets ». Même s'il concerne davantage le genre romanesque, il nous semble nécessaire de l'exploiter puisque le *Kailyard* précède de manière logique et chronologique la Renaissance écossaise qui est au cœur de ce chapitre. En d'autres termes, le mouvement du *Kailyard* (parmi d'autres facteurs cités précédemment) mène à la Renaissance écossaise car il continue à asseoir les fondements de la renaissance de la langue écossaise mis en place par Burns et Scott.

Le nom du mouvement vient d'une chanson reprise et modifiée par Robert Burns dans le recueil *Scots Musical Museum*. La première phrase de la chanson, « There grows a bonnie brier bush in our kail-yard », est reprise par Ian McLaren, qui en fait le titre de son œuvre : *Beside the Bonnie Brier Bush* en 1894. L'année suivante, John H. Millar reprend le terme « kailyard » dans le douzième numéro de *New Review*. Par ce terme, Millar désigne uniquement trois auteurs et leurs œuvres parues quelques années auparavant : J. M. Barrie, père de Peter Pan et auteur de *Auld Lichts Idylls* (1888) et de *A Window in Thrums* (1889), S. R. Crockett,

¹⁸ James Johnson, *The Scots Musical Museum*, vol. 5, 508.

auteur de *The Stickit Minister* (1893) et de *The Lilac Sunbonnet* (1894), et Ian McLaren (nom de plume du Révérend John Watson), auteur de *Beside the Bonnie Brier Bush* (1894) et de *Auld Langsyne* (1895).

Le mouvement et ces œuvres sont associés par les critiques, *a posteriori*, à la culture populaire : « in the twentieth century Kailyard came to be associated with various forms of popular culture that were seen to have derived from the fiction of Barrie, Crockett and Maclaren. » (Nash, *The Kailyard* 321) Le personnage conventionnel de ce mouvement est le « lad o' pairts », c'est-à-dire un jeune homme talentueux ou doué : « the story of the “lad o' pairts” is often invoked as a defining characteristic of Kailyard. » (Nash, *Kailyard* 135) Ce jeune homme réussit en général à accéder à l'université grâce à une bourse d'étude ou, de manière moins fréquente, grâce au soutien de ses proches comme dans l'œuvre de McLaren : « There is no mention of a bursary in Maclaren's story; instead his objective is to show how family and community come together to support their “lad o' pairts”. » (Nash, *Kailyard* 137) Le « lad o' pairts » n'est cependant pas créé par les auteurs du mouvement du *Kailyard*. Il apparaît d'abord dans l'œuvre de Neil Mclean, *Life at a Northern University* en 1874, dont l'histoire se déroule à Aberdeen. L'éducation fait partie intégrante du *Kailyard*.

Comme le remarquent Campbell et Vogel, l'Eglise est un autre thème central des œuvres qui appartiennent à cette école. En effet, elle permet d'explorer les personnages sous un angle nouveau : « The Church is another favorite kailyard observation point; classless, free of the normal interactions of a predominantly hard-working and reticent lifestyle, the Church offers the ideal way in which to observe emotion and characteristic feeling of the rural Scot. » (Campbell et Vogel 92) Les deux critiques avancent également une raison qui pourrait expliquer le succès du mouvement. Les œuvres de McLaren, Crockett et Barrie décrivent la vie d'Écossais ruraux principalement, qui s'expriment en écossais, et dont l'histoire est narrée en langue anglo-

saxonne. De ce fait, tant pour les Écossais urbains que pour les Écossais exilés et tout lecteur non-écossais, les œuvres du *Kailyard* offrent une sorte d'exotisme qui attire le lecteur¹⁹ :

The success of the kailyard was greatly enhanced by this impression of involvement; the urban reader particularly distanced by perhaps only a generation from this life, found the devices which framed this narrative (and reduced distance) pleasant ones, and obviously non-Scots (or exiled Scots) enjoyed the opportunity to see a life plain, Godly, simple, often admirable. (Campbell et Vogel 93)

Selon Victor Segalen, l'exotisme se définit ainsi :

L'exotisme n'est pas seulement donné dans l'espace, mais également en fonction du temps. . . . la sensation d'Exotisme ; qui n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même : et le pouvoir d'exotisme qui n'est que le pouvoir de concevoir autre. (*Essai* 41)

Cette définition de l'exotisme correspond exactement à ce que les œuvres du *Kailyard* offrent aux Écossais urbains, aux exilés et aux étrangers : une histoire qui est différente de la leur et qu'ils arrivent à concevoir grâce à la littérature. Cet exotisme correspond aussi aux œuvres du *Kailyard* eu égard à leur emploi de l'écossais qui apparaît alors comme exotique (Jones et McLeod 31) : la langue ayant été reléguée au rang de langue familière par rapport à l'anglo-saxon qui fait office de langue officielle comme nous l'avons montré au chapitre précédent.

L'exotisme du *Kailyard* vient également du caractère rustique des personnages présentés dans les œuvres (Corbett, *Language* 186). Le rustique se rapporte tant à la campagne et au monde rural qu'aux manières frustes, sans façons, sans raffinement (selon le Larousse en

¹⁹ « Ces textes, tout à la fois informatifs et railleurs, répondent à une attente de lecteurs exilés de leur monde rural originel. » (Berton, « La littérature », doi.org/10.4000/cve.3087).

ligne)²⁰. Cette absence de raffinement du personnage n'est pas sans lien avec sa langue, l'écossais, qui est considérée par certains scottophones et non-scottophones (tels que David Hume et James Boswell), comme peu raffinée. Déjà un siècle plus tôt en février 1764, Boswell, auteur écossais mais qui écrit exclusivement en anglais, en voyage en Hollande, la décrit ainsi, dans ce paragraphe révélateur de l'opinion portée sur la langue écossaise :

It is thus that has arisen the greatest difference between English and Scots. Half the words are changed only a little, but the result of that is that a Scot is often not understood in England. I do not know the reason for it, but it is a matter of observation that although an Englishman often does not understand a Scot, it is rare that a Scot has trouble in understanding what an Englishman says . . . It is ridiculous to give the reason for it that a Scot is quicker than an Englishman and consequently cleverer in understanding everything. It is equally ridiculous to say that English is so musical that it charms the ears and lures men to understand it, while Scots shocks and disgusts by its harshness. I agree that English is much more agreeable than Scots, but I do not find that an acceptable solution for what we are trying to expound. The true reason for it is that books and public discourse in Scotland are in the English tongue. (Pottle 164)

Le mouvement du *Kailyard* connaît un succès national et international, ce qui implique alors que l'image qu'il véhicule de l'Écossais et de sa langue se répand, contre le gré de certains critiques et écrivains (tels qu'Alison Lumsden et George Douglas Brown que nous analyserons plus bas), et cette image devient stéréotype.

²⁰ Néanmoins, il existe également une équation entre « rustique » et « vrai », « authentique » telle que nous la retrouvons dans le poème de Burns, « A Mans's a Man For A' That ». Cet aspect rustique est aussi présent dans le nom même du mouvement littéraire : le chou (« kail »).

c. La voix écossaise à travers les stéréotypes du *Kailyard*

Selon le Larousse en ligne, un stéréotype est une « caractérisation symbolique et schématique d'un groupe qui s'appuie sur des attentes et des jugements de routine ». Pour Millar, MacDiarmid et Nash, entre autres critiques du *Kailyard*, ce mouvement véhicule cette caractérisation de l'Écossais qui finit par être entendue comme définition du peuple entier. Les critiques négatives sur ce mouvement se multiplient peu de temps après l'apparition des œuvres de McLaren, Crockett et Barrie :

The criticisms were directed at the predominance of rural settings, the parochial outlook, the nostalgic tone, the exaggerated pathos, the excessive emphasis on religion, the cosmetic use of dialect and the obvious concession to audience demand. The most significant charge, however, was that the Kailyard writers betrayed Scotland by presenting 'national character' in a way that was idealised, distorting and unrepresentative of contemporary life. (Nash, *The Kailyard* 319)

Ces critiques s'inscrivent alors tellement dans l'histoire de la littérature écossaise que les trois auteurs se trouvent contraints à porter l'étiquette peu valorisante d'« écrivains du *Kailyard* », alors même que les œuvres suivantes de Barrie et Crockett ne correspondent plus à la définition du *Kailyard* : « The fate of all three writers, however, was to become trapped in the critical Kailyard, and Barrie's fiction in particular has been much neglected because of it. » (Nash, *The Kailyard* 318) Nash, dans son introduction de *Kailyard and Scottish Literature*, avance que l'appellation « Kailyard literature » est à ce point dévalorisante, qu'en 1998 le journaliste Magnus Linklater reprenant un discours du Premier ministre Donald Dewar, parle alors du « mot en K » (« K-word »). Cette dénomination véhicule la pensée que le *Kailyard* est tabou, un

mouvement dont on peut à peine prononcer le nom sans rougir eu égard à la multiplication de critiques négatives qui suivent ce mouvement.

L'image de l'Ecosse donnée par le *Kailyard* est simplifiée et ne correspond pas à l'ensemble des Ecosseis, mais se rapproche uniquement des habitants à l'est de la Highland Line, et plus spécifiquement ceux tels que décrits par les romans de Walter Scott : « they are stereotypical representations of Scottish people which might give rise to individual scripts whereby knowledge of the Scots and Scotland is simplified and so seriously flawed. » (Corbett, *Language* 188) L'étude du contexte « politique, socio-culturel, linguistique, religieux, artistique et littéraire » permet « d'apprécier ce phénomène de la littérature potagère [*Kailyard*] qui ancre ses textes dans des lieux globalisés et isolés dans un pays montré en filigrane. » (Berton, « La littérature »). Ian Campbell suggère par ailleurs d'étudier ce mouvement de l'intérieur : « Necessarily, we will work from the context of the kailyard inwards rather than from examples of the genre outwards. » (*Kailyard* 10)

L'identité nationale véhiculée par le *Kailyard* n'est pas seulement décrite comme erronée par les critiques, elle est fautive : « a *Kailyard* tradition that is not just a negation of Scottish identity but a parading of a false national identity. » (Nash *The Kailyard* 321), « a false image of the Scot as essentially a virtuous, stolid, stay-at-home peasant at a time when the British colonies were full of Scots exploiting other lands and peoples. » (Carruthers, *Scottish* 118) Ce stéréotype transmis par le mouvement est souvent associé à ce qui est nommé « tartanry » – que l'on francisera en « tartanerie » dans cette thèse dans un souci d'éviter le français – par Nash (*The Kailyard* 322) et Corbett (*Language* 186). Dans *Brigadoon, Braveheart and the Scots, Distorsions of Scotland in Hollywood Cinema*, Colin McArthur associe sans cesse les deux termes afin de montrer leur (presque) interchangeabilité :

the twin discourses of Tartanry and Kailyard – often intertwined – had come to be hegemonic over the ways Scotland and the Scots were thought and written about, visualised and represented in music. Literature, historiography, ethnography, drama, the concert platform, painting, sculpture, photography, advertising, right down to film and television today, all have been colonised by Tartanry and Kailyard to the extent that other possible narratives about Scotland, for example as a centre of philosophical enquiry in the eighteenth century or as a source of industrial innovation in the nineteenth century, have largely been evacuated from popular memory. (19)

Les deux derniers critiques cités donnent une définition exhaustive de la tartanerie. Néanmoins, tous deux ne s'accordent pas sur son origine : pour McArthur, la tartanerie provient des poèmes d'Ossian et des œuvres de Walter Scott, alors que selon Corbett l'origine du mouvement n'est pas littéraire. Le premier décrit ainsi la tartanerie : « . . . Tartanry, which constructs Scotland as a mist shrouded land of lochs, mountains, shaggy cattle and alternatively warlike or gentle natives clad in tartan and living 'close to Nature'. » (18) En revanche, pour Corbett le mouvement est davantage constitué d'éléments visuels par les Ecossais de classe moyenne, et dont le symbole par excellence est le kilt : « Tartanry does not have literary origins, but is a set of visual signs which has as its origin the middle-class lowland yearning for a romantic Highland past. Its central sign is the kilt . . . » (*Language* 186).

En 1901, George Douglas Brown publie une œuvre qui parodie celles du *Kailyard*, *The House with the Green Shutters*. Selon Campbell et Vogel, Brown remanie surtout le point de vue, plus qu'il ne change les conventions du *Kailyard* quant aux personnages, aux lieux et aux situations : « Brown's 'complimentary' picture was to be based not on a different locality or set of characters and situations, but on a curious perversion of the 'kailyard' cliché, and on the

subtlest reworking of the kailyard point of view. » (90). Jones et McLeod affirment que si Brown parodie les œuvres du *Kailyard*, il tombe néanmoins dans le piège de l'aplatissement de la langue, tout comme les auteurs du mouvement : « However, the end of the nineteenth century saw writers flattening the dialect and pandering to the popularity of Scots as a piece of exoticism. George Douglas Brown's novel, *The House with the Green Shutters* (1901), parodies Kailyard themes but falls back on a similar use of the dialect. » (31)

Cependant, malgré la dévalorisation de ce mouvement et l'image dégradante de l'Ecosse qu'il véhicule – « a debasing of the 'reality' of Scotland » (Carruthers, *Scottish* 162) – et malgré le fait que le *Kailyard* ait fini par désigner tout autre chose – « Kailyard came to refer to the whole Victorian period in Scottish literature » (Nash, « The Kailyard » 319) – jusqu'à ne plus vouloir rien dire – « Because Kailyard has snowballed in its meaning to such an extent, and acquired so many extra connotations along the way, it is no longer a meaningful context for understanding the fiction of Barrie, Crockett and Maclaren, let alone the whole of Victorian Scottish literature. » (Nash, « The Kailyard » 323) – le mouvement et les stéréotypes qu'il offre restent nécessaires. En effet, comme Corbett l'avance, ces stéréotypes jouent un rôle dans la formation de l'identité nationale. Les représentations de l'Ecosse, même si elles sont stéréotypées, servent à unir les Ecossais qu'ils soient en Ecosse ou ailleurs. Les clichés font partie de ces éléments que partagent les membres d'une nation et qui à la fois les distinguent des autres nations :

those who complain about the regressive stereotyping of Kailyardism and tartanry underestimate the uses which people make of stereotypes; for example, the use of shared representations (however far removed from 'reality') as a form of shared culture, to bond communities together. These shared representations can be celebrated (as on Burns Night or at social events such as weddings), and they can

be questioned, subverted and denied. . . . It is salutary to remember that stereotypes can work for people as well as against them . . . hooliganism. Authentic or not, stereotypical representations have a complex set of social functions and give rise to very different individual responses. (Corbett, *Language* 189)

La voix écossaise se fait donc entendre aussi à travers les stéréotypes véhiculés par le *Kailyard* que ceux-ci servent ou desservent l'image de l'Ecosse. Les auteurs de ce mouvement, en utilisant la langue écossaise, même si elle est employée uniquement pour les dialogues, ont au moins le mérite de l'avoir réinsérée, dans la continuité de Burns et Scott, dans la littérature nationale. De ce fait le *Kailyard*, plus qu'un mouvement littéraire (méprisé), symbolise également la volonté de réintroduire la langue écossaise dans la littérature, et de lui donner alors un autre statut que celui de langue familière, réservée à la maison. L'existence d'un tel mouvement littéraire justifie d'autant plus la Renaissance écossaise qui se prépare, et qui sera portée par l'un des plus virulents critiques du *Kailyard*, Hugh MacDiarmid.

B. La Renaissance écossaise

a. Les origines : un mouvement en réaction

Le mouvement de la Renaissance écossaise paraît en Ecosse après la Première Guerre mondiale. La figure de proue du mouvement est Christopher Murray Gieves, dont le nom de plume est Hugh MacDiarmid. L'expression est d'abord utilisée en Ecosse par Patrick Geddes dans son article « The Scots Renaissance » dans *Evergreen* en 1895. Elle est reprise en avril 1924 par le Français Denis Saurat, pour son article « Le groupe de la Renaissance Ecossoise », dans la *Revue Anglo-Américaine* (pp.295-307). Il s'agit d'une renaissance littéraire car la langue écossaise renaît à travers la littérature : les écrivains la réutilisent dans leurs œuvres, après plus de deux siècles d'anglicisation de la langue. Ceci ne signifie pas que plus personne ne la parlait, mais qu'elle n'était plus utilisée en littérature. Il s'agit d'un mouvement en réaction à l'anglicisation. Nous reviendrons sur la figure de proue et la langue écossaise au fur et à mesure de notre exploration du mouvement dans ce chapitre, afin de compléter cette première définition.

Il convient tout d'abord de définir ce que nous entendons par « en réaction à ». Le mouvement de la Renaissance écossaise est en réaction à l'anglicisation car il s'agit d'une réponse et d'une opposition à d'autres événements. En chimie – la métaphore chimique sera appropriée pour définir le mouvement de la Renaissance écossaise – la réaction est la « transformation se produisant lorsque plusieurs espèces chimiques sont mises en présence, ou lorsqu'une seule espèce chimique reçoit un apport extérieur d'énergie, et se traduisant par l'apparition d'espèces chimiques nouvelles » (selon le Larousse en ligne). La Renaissance

écossaise est donc comparable à cette réaction chimique puisque, en présence d'autres éléments qui sont des événements politiques, sociaux et linguistiques, le mouvement s'est créé et a créé un nouvel élément : une nouvelle langue et une nouvelle littérature.

Le mouvement de la Renaissance écossaise est une réaction, d'abord, au contexte politique. Après la Première Guerre mondiale, les écrivains tentent de redéfinir la culture et l'identité écossaise. Le changement est aussi dans les sujets abordés : ils sont moins locaux et plus internationaux : « It was in response to this crisis of identity that the writers of the Scottish Renaissance of the interwar years tried to recast Scottish identity and culture into a mould that was more applicable to the modern age. » (Finlay, « Changing » 8) La guerre met aussi en exergue une menace sur la tradition et la dissolution de ce qui est connu : « . . . the First World War provided both material for writing in this language with its strong folk tradition and a sense of threat to the very cultural diversity it supported. » (Lumsden 96) Selon Alan Riach, cette littérature apparaît lorsque la définition de l'identité nationale a besoin d'être déterminée, lorsqu'elle devient une priorité pour l'Ecosse. (Riach, « Hugh » 81)

Le mouvement de la Renaissance écossaise est aussi en réaction au mouvement du *Kailyard*. L'image stéréotypée de l'Ecosse et des Ecossais n'est pas acceptée par une grande majorité de critiques et d'écrivains. La Renaissance écossaise a pour objectif de contrebalancer les effets du *Kailyard*, pour équilibrer et compenser l'image de l'Ecosse désormais répandue dans le monde grâce à la popularité du mouvement. Les écrivains de la Renaissance écossaise cherchent à effacer cette image : « The couthy image of 'Kailyard' Scotland . . . should be replaced with something more vibrant and alive, rather than a pastiche of a shortbread tin. » (Finlay « Changing » 8) Ce qui est reproché à la littérature du *Kailyard* et à la littérature régionale en général est l'étroitesse d'esprit, l'esprit de clocher (« parochialism » en anglais), transmis à travers les œuvres :

. . . the fact that the regional is, almost by definition, constantly haunted by the tendency towards parochialism. Moreover, when regionalism is mediated through language, it is also, perhaps inescapably, vexed by the potential for nostalgia; dialect is, at least in Scotland as it is currently constituted, in many cases linked with a language of childhood and thus inescapably with a past that is both historical and personal. It is, then, difficult for the writer to use dialect effectually while simultaneously escaping the taint of such nostalgia. (Lumsden 97)

Selon Lumsden, l'écrivain qui compose dans sa langue maternelle, surtout quand celle-ci n'est pas la langue officielle, ne peut éviter la nostalgie²¹ ou ce qui lui est personnel. La définition du Larousse s'applique tout à fait à cette littérature régionale qu'est le *Kailyard* : l'éloignement du pays natal que ressentent les écrivains, s'il n'est pas géographique, est temporel (le souvenir du pays qu'il était avant) mais surtout linguistique. En effet, l'écart entre l'anglo-saxon, langue popularisée en Ecosse, et l'écossais – bien qu'elle en soit une langue affine – est suffisant pour que le sentiment de nostalgie apparaisse et transparaisse à travers les œuvres de littérature régionale. Cette tristesse et cette douleur du retour au pays exprimées dans le *Kailyard* est comparable à la douleur inhérente au travail de deuil de l'écriture qui fige dans le temps et dans un régionalisme une époque passée.

Pour Gilmour, ce régionalisme est l'essence même de cette littérature puisqu'il la différencie d'une autre, d'une littérature métropolitaine, et qu'il lie le local et l'universel :

« Regional » and « regionalism », on the other hand, are at the least neutral, and more usually positive terms, suggesting valid and vigorous differences from metropolitan norms — attractive alternative modes of speech, custom, landscape,

²¹ La nostalgie est la « tristesse et l'état de langueur causés par l'éloignement du pays natal » selon le Larousse en ligne.

culture. Good regional art, we acknowledge, is in touch with universals, with the paradigms of myth or tragedy, with the forces of history, with the submerged kingdoms of race and nation. (Gilmour 51)

La définition de la Renaissance écossaise s'établit par rapport au *Kailyard*, car elle se veut en être l'antithèse : « The extent to which the Scottish renaissance defined itself against Kailyard is witnessed in George Campbell Hay's poem 'Kailyard and Renaissance', included in the volume *Winds on Loch Fyne* (1948). Hay sets out a flyting between a 'Kailyairder' and a 'Renaissance Chiel' » (Nash, *Kailyard* 215-16). La Renaissance écossaise s'est donc développée en réaction au *Kailyard*, afin de rétablir l'image de l'Ecosse et de se défaire de ce que le mouvement a pu montrer du pays et de ses habitants. Pour Civardi, la littérature de la Renaissance est une littérature de la révolte, celle-ci étant une réaction d'opposition et de refus :

Comme ailleurs en Europe, la guerre produit une littérature de la révolte. Elle est dirigée, en Ecosse, contre le provincialisme bêtifiant du *kailyard*. . . . La Renaissance écossaise . . . a accompli son œuvre : débarrassée de ses oripeaux pittoresques, de nouveau en phase avec les grands courants de la pensée européenne contemporaine, l'Ecosse de l'entre-deux-guerres abandonne enfin le rôle du rejeton simplet d'une bécassine des Lowlands accouplée à un *Highlander* d'opérette dans lequel elle avait fini par se complaire. (*L'Ecosse depuis* 197)

b. Hugh MacDiarmid, figure de proue de la Renaissance écossaise

Christopher Murray Grieve, est originaire de Langholm dans le Dumfriesshire. S'il est aujourd'hui connu surtout pour être la figure de proue de la Renaissance écossaise et fervent défenseur de la langue écossaise, il a d'abord été un de ses plus fervents critiques, et a écrit ses œuvres en anglais en début de carrière : « In the early 1920s, Grieve thought any revival of the Scots vernacular could only invite cultural inferiorism and further marginalisation . . . » (Lyall, « Hugh » 173). Son poème « The Watergaw » en 1922 est sa première œuvre en langue écossaise, et celle qui lui donne sa réputation de défenseur de la langue. Néanmoins, selon Duncan Glen, les trois œuvres qui font de lui un poète reconnu sont les suivantes : « . . . the unique and masterly short lyrics of *Sangschaw*, 1925, and *Penny Wheep*, 1926, . . . the book-length *A Drunk Man Looks at the Thistle*, again 1926. These works alone make MacDiarmid a major poet. » (210)

Le changement d'identité de Grieve est significatif dans la mesure où il la change lorsqu'il se met à écrire en écossais : plus qu'une coïncidence temporelle, l'écriture en écossais est plutôt la cause de l'adoption d'un nom de plume d'origine irlandaise, « mac » et « Diarmid » (« the name has ancestry in Diarmuid from Ireland's Ossianic Cycle » (Lyall, « Hugh » 178)). Selon Lyall, c'est même cette nouvelle identité qui permet à Grieve d'écrire en écossais. En d'autres termes, il adopte une nouvelle identité, plus proche de son nouvel objectif culturel et linguistique, pour se forger une nouvelle personnalité opposée à celle qu'il avait auparavant : « Grieve took on a new identity through which to write in a dialect he had recently scorned. » (« Hugh » 174) Pour Glen, l'adoption d'un nom de plume montre le courage du jeune poète d'écrire dans une langue dévalorisée alors qu'il est déjà connu pour sa poésie en anglais : « To move from being C. M. Grieve, writer of safe verses in English and the not-over-experimental prose of *Annals of the Five Senses*, to being "Hugh MacDiarmid", involved not only courage but also the innocence which facilitates the confidence that only young poets can enjoy. » (203). Un nouveau poète et une nouvelle carrière naissent alors avec cette nouvelle identité – une

identité de Gaël qui lie le poète avec le passé du pays – et Hugh MacDiarmid renaît lui aussi en même temps que la langue écossaise. Il devient la figure de proue de la Renaissance écossaise : comme la figure humaine, animale, divine ou fantastique à l'avant des anciens navires, MacDiarmid est à l'avant du mouvement littéraire et en est une figure emblématique.

MacDiarmid vit surtout à Montrose, sur la côte Est, entre Dundee et Aberdeen. Il est très impliqué dans cette ville, tant sur le plan politique que culturel :

Grieve, always an activist, was especially dynamic in Montrose. He lived in the town for most of the 1920s and it became the epicentre of his efforts to establish a renaissance in Scottish cultural life. Whilst working as a full-time journalist for the *Montrose Review*, he also set up journals, such as *Scottish Chapbook* and the *Scottish Nation*, dedicated to art and politics. (Lyll, « Hugh » 176)

Son implication en politique mérite un développement à part entière, ce à quoi nous nous attacherons en fin de chapitre. L'œuvre de MacDiarmid qui est tenue pour symbole de cette Renaissance littéraire est « A Drunk Man Looks at the Thistle ». Il s'agit d'un poème de 2685 vers publié en 1926. Selon Lyll, le poème est en réaction au mouvement du *Kailyard* : « *A Drunk Man* ends in a mystic Silence, but the poem is really MacDiarmid's epic endeavour to silence the Kailyard. » (« Hugh » 179) Le terme « kailyard » est même utilisé par le poète pour désigner tout ce qu'il rejette : « Much of MacDiarmid's writing was devoted to correcting what he took to be misrepresentations of Scotland and the Scottish literary tradition and Kailyard was the word he used to sum up the rejected tradition. » (Nash, *Kailyard* 15) Ce que souhaite MacDiarmid est, en théorie, de sortir de l'influence de Robert Burns : « The Scottish writer according to MacDiarmid was too implicated in tradition, too much under the influence of Burns, sentimentalised depictions of Scotland and kailyardism. MacDiarmid consequently branded the slogan 'Precedents – Not Tradition!' » (Bell, « Questioning » 17) Cependant,

comme l'avance MacQueen, MacDiarmid semble attaquer Burns plutôt que de retourner vers Dunbar :

A close reading of his poetry will show, I think that his concern was more to attack what he saw as the corrupting influence of Burns than to commit himself to Dunbar, whom he seldom even mentions. . . . MacDiarmid makes a few references to Dunbar, while Burns is virtually everywhere in his earlier poetry, and almost always subject to attack. (« The Scottish » 543 et 545)

A travers la Renaissance écossaise, MacDiarmid cherche à redéfinir l'identité nationale. Pour ce faire, la littérature de ce mouvement utilise la langue écossaise, mais oppose aussi l'Ecosse à l'Angleterre. Nous retrouvons donc ici aussi la « littérature de l'antagonisme politique » qui qualifie la poésie des premiers makars, John Barbour et Harry l'Aveugle : « [MacDiarmid] sought to instil lyrical Scots poetry with intellect and so destroy the heart/head, Scots/English duality that for [him] had plagued post-Enlightenment Scottish vernacular writers, not excepting Robert Burns. » (Lyall, « Hugh » 175) Cette opposition mise en avant par MacDiarmid trouve d'abord son origine dans l'œuvre de G. Grégory Smith, *Scottish Literature : Character and Influence* publiée en 1919. Dans cette œuvre, l'auteur propose l'expression « Caledonian antisyzygy » pour désigner la dualité qui, selon lui, caractérise l'Ecosse et les Ecossais. Pour Colin Milton, ce *Caledonian antisyzygy* est au fondement de la réflexion de MacDiarmid : « The 'Caledonian antisyzygy' is . . . seen as distinguishing the Scots psyche from the English. Borrowed by C. M. Grieve/Hugh MacDiarmid from G. Gregory Smith . . . it became an important element in Grieve/MacDiarmid's propaganda for a Scottish Renaissance in the 1920s and 1930s. » (118) MacDiarmid y dédit un poème, « The Caledonian Antisyzygy », en 1948. Il y souligne la dualité qui anime le poète écossais, particulièrement quant au choix de la langue, du style et de la forme :

I write now in English and now in Scots
To the despair of friends who plead
For consistency; sometimes achieve the true lyric cry,
Next but chopped-up prose; and write whiles
In traditional forms, next in a mixture of styles.
So divided against myself, they ask:
How can I stand (or they understand) indeed? (Riach et Grieve 230)

De la même façon que le mouvement se construit en réaction au *Kailyard*, le façonnage de l'identité nationale se fait par rapport à l'Angleterre : « One of the main drivers of the modern Scottish Literary Renaissance was the need to establish cultural difference from what was perceived as the English tradition – to make room for one's own, so to speak. » (Watson 163) Watson va même plus loin, et affirme que l'Angleterre est même nécessaire pour la construction de l'identité nationale écossaise car celle-ci se définit par rapport à sa voisine :

. . . the unseen partner in this construction of 'Scottishness' is in fact another conception of 'Englishness'. Indeed, it can be argued that from the late eighteenth century to modern times the literary role of Scots has been to act as English's 'other', analogous to what Freud would call the return of the repressed – in this case the socially canonically and linguistically repressed. (166)

Selon Riach, MacDiarmid agit comme un « catalyseur » de la culture écossaise : « a cultural provocateur and catalyst » (« Hugh » 81) Pour explorer cette citation, la métaphore chimique est de nouveau appropriée : le catalyseur est « un élément qui provoque une réaction par sa seule présence ou par son intervention » (Larousse en ligne). Par sa présence et par ses œuvres, MacDiarmid provoque cette renaissance écossaise. Ses œuvres sont l'élément qui provoque la réaction, c'est-à-dire la prise de conscience que l'écossais peut aussi être utilisé en

poésie : « [*A Drunk Man*] is a bid by MacDiarmid to show that Scots can be deployed in poetry that is not solely lyrical and sentimental but modernist and difficult. » (Lyll, « Hugh » 179) Le but de la Renaissance écossaise, comme lors de la Renaissance européenne, est d'inscrire l'Ecosse dans l'Europe, grâce à la langue écossaise – « MacDiarmid wanted poetry to have a future that moved beyond the regional and the folkish to become a European literary language. » (Dymock et Lyall 77) – et ne pas être seulement une sous-catégorie de la littérature anglaise : « it aimed to regain the position of Scots literature in a European context, rather than as a provincial adjunct of English literature. » (Lumsden 97)

c. La langue de la voix écossaise

L'utilisation de la langue choisie pour porter la voix de ceux qui s'inscrivent dans ce mouvement – l'écossais – est également une réaction. L'emploi de l'écossais se fait d'abord en réaction au statut que la langue écossaise acquiert à partir du dix-huitième siècle : « Scots is a language of leftovers, the detritus of proper speech and good writing, a supplement poisonous to the health of the real language of its society. » (Craig, *The Modern* 76). La langue des précédents makars est alors reléguée au rang de langue incorrecte, face à l'anglais : « In Lowland Scotland to this day, speaking 'properly' means rejecting the spoken language that has its roots in the Scots of Dunbar, Henryson and Burns. These are prejudices faced by Christopher Grieve in the early 1920s . . . »²² (Glen 203)

²² Cet argument de la langue écossaise incorrecte est déjà utilisé par Henry VIII lors du « rough wooing » pour que la reine Marie Stuart vienne à Londres et qu'elle apprenne à parler l'anglais.

La langue est au cœur de la Renaissance écossaise. La refonte de la langue, c'est-à-dire son remaniement dans le but de l'améliorer, est nécessaire pour le mouvement : « a new Scots had to be forged, one which looked back to some 'purer' age of Scots poetry before the corruption of it in the wake of the Union, and this language rewrought for contemporary poetry. » (Lumsden 97) Par ce mouvement littéraire, MacDiarmid souhaite non seulement une inscription de l'Ecosse en Europe, mais également un retour vers la langue de Dunbar (ce qu'il exprime notamment par son slogan « Not Burns – Dunbar! »). En d'autres termes, MacDiarmid souhaite créer une langue et un mouvement qui s'ancrent tant dans le passé de l'Ecosse (avant l'Union des Couronnes) que dans le modernisme : « MacDiarmid thought it 'necessary to go back behind Burns to Dunbar and the Old Makars', yet he wanted a Scots modernism. This is no contradiction. For MacDiarmid, the modern Scottish Renaissance should be a unifying national movement, 'at once radical and conservative revolutionary and reactionary'. » (Dymock et Lyall 77)

MacDiarmid veut promouvoir la langue écossaise, mais laquelle ? En effet, si l'Ecosse est un pays multilingue avec l'anglo-saxon, le gaélique et l'écossais divisé en plusieurs dialectes, comment choisir la langue la plus « authentique » du pays pour en faire le fer de lance du mouvement ? La langue choisie par MacDiarmid est l'écossais et son ambition est de créer une langue, le *Lallans* (équivalent de « Lowlands », qui signifie « à l'extérieur du Gàidhealtachd » ou « à l'est de la Highland Line »). Pour ce faire, il se fonde sur le dialecte parlé dans le Nord-Est de l'Ecosse, le dorique, et la région devient le centre de cette renaissance (Dymock et Lyall 77). Cependant, la question suivante se pose : faut-il prendre le dialecte tel qu'il est – c'est-à-dire avec toutes les modifications subies depuis Dunbar – ou fabriquer une langue à partir du dorique ? Le dialecte présente le piège mentionné plus tôt, celui de la nostalgie de la langue maternelle développé par Lumsden, et le dialecte fabriqué manque d'authenticité : « The debate is between a Scots revival based in a regional, spoken language –

a language and orthography based on ‘the actual pronunciation of old people’ as MacDiarmid rather scathingly puts it – and a ‘synthetic’ or synthesising Scots which draws eclectically from all periods and regions . . . » (Lumsden 97)

MacDiarmid choisit alors la seconde solution, au détriment de l’authenticité de la langue : « One position was that north-east Scots represented a noble remnant of a national language, while others opposed Grieve’s synthetic project calling it unscholarly and inartistic linguistic blundering. » (Lumsden 97) Cependant, en choisissant le dialecte de la région du Nord-Est, le poète met en avant la fragmentation du pays. En effet, il distingue ainsi une région parmi les autres, et la met en avant : « By emphasising the diversity of regions within Scotland and by reinforcing the idea of a distinct north-east, the literature of this region in the Scottish Renaissance period can then potentially be seen to challenge the notion of any one unified Scotland (a concept reinforced by MacDiarmid’s synthesising project). » (Lumsden 101) L’objectif de MacDiarmid est double : unir et unifier les différents dialectes écossais et distinguer l’Ecosse de l’Angleterre par la langue. Grâce à elle, il transforme les stéréotypes du pays, hérités de Burns et du *Kailyard*, et leur donne une autre signification :

MacDiarmid’s Braid Scots stew seeks to undermine powerful Scottish shibboleths, stereotypical markers of identity sold to the world as the essence of ‘Scotland’ through the industries in Burns and whisky. It achieves its affects by turning those markers into symbols having metaphysical implications far beyond their original significance . . . (Lyall, « Hugh » 179).

Ainsi, MacDiarmid, en créant une langue et en réinventant les symboles du pays, remplit son rôle de makar, en tant que celui qui crée, qui façonne l’identité de l’Ecosse. Cette identité remodelée est tant linguistique qu’iconographique, et se construit toujours en rapport avec l’Angleterre. En effet, l’invention de la langue faite par MacDiarmid est une réaction et elle

cherche à compenser l'hégémonie de l'anglo-saxon : « . . . Hugh MacDiarmid's resistance to the hegemony of standard English has been of immense importance to twentieth-century Scottish writing . . . » (Watson 163)

Néanmoins, cet écossais de synthèse (« synthetic Scots » Lumsden 97) est vivement critiqué à cause de son manque d'authenticité, c'est-à-dire le fait que cette langue ne soit pas ancrée dans le pays, et qu'elle soit uniquement un produit, une fabrication. L'expression « de synthèse » nous permet également d'utiliser à nouveau la métaphore chimique. En chimie, un produit de synthèse est un composé créé à partir de plusieurs éléments constitutifs. Cela suppose alors un produit qui n'est pas naturel, créé par l'homme et non pas issu de la nature. MacQueen va même jusqu'à parler d'un « écossais en plastique » (« Plastic Scots ») pour mettre en avant l'aspect artificiel de la langue créée par MacDiarmid (« The Scottish » 546).

Ce manque d'authenticité est critiqué par tous, tant par les écrivains, les critiques littéraires que par les hommes politiques, entre autres : « If Anglicised and ill-informed Scottish critics have attempted to chip away at the authenticity of the linguistic foundations of MacDiarmid's poems, so also have politicians and members of the business and professional classes dismissed him as a woolly-minded poet . . . » (Glen 204). Pour Edwin et Willa Muir, cela va même plus loin que l'absence d'authenticité de la langue : ce qui pose un problème est le fait même d'utiliser la langue écossaise en littérature : « For some writers such as Edwin and Willa Muir . . . the debate was less about what kind of Scots to choose, but whether writing in Scots was in any way a valid project. » (Lumsden 98)

Hugh MacDiarmid est donc véritablement ce « catalyseur de la culture », mais aussi créateur d'un mouvement et d'une langue de synthèse. Ses évolutions, notamment vis-à-vis des langues d'Ecosse soulignent et symbolisent l'interrogation des écrivains qui lui sont contemporains sur la situation linguistique de leur pays. En effet, tout au long de sa carrière en

tant que poète, il ne cesse de changer la langue dans laquelle il s'exprime, en passant de l'anglo-saxon à l'écossais de synthèse et en revenant à l'anglo-saxon :

MacDiarmid wrote cosmological Scots lyrics in the 1920s, turned to Scots-inflected English for the harder-edged Leninist poems of the 1930s, and used 'global English' full of uncited quotations and scientific terms for longer prose poems, such as *In Memoriam James Joyce*, that remained unpublished until the 1950s. (Dymock et Lyall 78)

Sa carrière à multiples facettes est notamment ce qui fait dire à Alan Riach que MacDiarmid est tout aussi marquant que ses œuvres elles-mêmes : « MacDiarmid is significant in three ways: for the poetry he wrote, for his cultural provocation and political stimulation, and for his multi-faceted biography. » (« Hugh » 75) Les répercussions du mouvement, de MacDiarmid et de ses œuvres sont nombreuses et parfois contestées, comme nous allons maintenant l'expliquer.

C. Les résonances de la Renaissance écossaise

a. Les répercussions dans la littérature écossaise

Même si les auteurs de la Renaissance écossaise, de la première ou de la seconde vague, sont nombreux, et malgré les effets en politique que nous serons amenés à examiner, les répercussions du mouvement sont parfois contestées. En effet, selon Richard Finlay, les conséquences du mouvement mené par MacDiarmid restent limitées à la littérature : « While leaving a successful artistic legacy, the Renaissance had little impact on altering contemporary attitudes to Scottish identity. Much of their plea for a revitalised Scottish culture fell on deaf ears. » (« Changing » 8) Pour Barnaby et Hubbard, l'échec de la Renaissance écossaise vient de son incapacité à dépasser les frontières écossaises. En d'autres termes, le mouvement est, certes, essentiel dans l'histoire de la littérature écossaise, mais il n'a des résonances qu'en Ecosse : « The most striking phenomenon of the interwar years is the failure of the Scottish Literary Renaissance to reach an international audience. » (31)

Cependant, le mouvement de la littérature écossaise a de fervents défenseurs, contemporains de MacDiarmid, mais aussi des héritiers jusqu'à la fin du vingtième siècle. Parmi les contemporains de MacDiarmid, Lewis Grassie Gibbon est l'un des écrivains les plus notables qui participent à la Renaissance écossaise. De son vrai nom James Leslie Mitchell, il compose en 1934, avec MacDiarmid, *Scottish Scene* qui est un recueil d'essais et de nouvelles qui reprend les fondements de la Renaissance écossaise. Ses trois œuvres les plus connues sont de la prose et sont regroupées sous le titre *Scots Quair* : *Sunset Song* en 1932, *Cloud Howe* en 1933, et *Gray Granite* en 1934. Un autre contemporain et activiste du mouvement est Charles

Murray. Même s'il est d'abord attaqué par MacDiarmid, tous deux poursuivent par la suite le même objectif linguistique et littéraire, puisque MacDiarmid choisit le dialecte du Nord-Est pour en faire une langue de synthèse :

For MacDiarmid, then, the very regional nature of north-east Scots was a sign of the degeneracy of Scots. He was to reject it as the foundation of any long-lasting revival for Scottish writing . . . he attacked individual poets such as Charles Murray, but at the same time he constructed a less subjective, and more intellectually grounded, argument against the suitability of north-east Scots as the basis for a vernacular revival *per se*. MacDiarmid's objection to north-east writing with regard to individual poets lies in a belief that the full potential of Doric has not been exploited because of the limited aspirations and poetic achievements of those who have written in it. (Lumsden 97)

L'œuvre principale de Murray est *Hamewith*, publiée pour la première fois en 1900, et dont la composition en dorique fait la spécificité : « [*Hamewith*] shows Murray's ear for the spoken rhythms and words of Aberdeenshire. » (Dymock et Lyall 77)

Des femmes font également activement partie du mouvement de la Renaissance écossaise. Parmi elles, on compte Catherine Carswell, mais aussi Violet Jacob et Marion Angus qui abordent les thèmes du surnaturel et du rural dans leurs poésies. Selon Sassi et Stroh, Jacob et Angus apportent des aspects nouveaux à la littérature écossaise du vingtième siècle : « they brought in a new dimension, often ironic, ecocritical and regional, domestic and irreverent in respect to patriarchal ideas of nationhood. » (153) Le mouvement de la Renaissance écossaise devrait être étendu, selon Carruthers qui reprend une thèse soutenue également par Douglas Gifford, aux décennies avant et après MacDiarmid. Ainsi, Carruthers inscrit également Robert Louis Stevenson (et donc le *Kailyard*) dans ce mouvement qui dépasse MacDiarmid :

. . . the earlier work of Robert Louis Stevenson, ought to be seen as part of a wider, deeper and more continuous Scottish literary context than MacDiarmid was wont to allow. MacDiarmid perhaps ought to take some blame for painting too bleakly the Scottish literary wasteland preceding him and too narrow a corridor of Scottish creativity in his own time. (*Scottish* 63)

L'on peut effectivement être d'accord avec Carruthers puisque, comme nous l'avons soutenu précédemment, le mouvement de la Renaissance écossaise ne naît pas *ex nihilo*, mais est le résultat d'un processus commencé, en Ecosse du moins, depuis les œuvres de Robert Burns.

Les répercussions du mouvement dans la littérature écossaise apparaissent également à la fin du vingtième siècle selon Watson : « The contemporary poets who seem to be the latest successors to this aspect of MacDiarmid and Goodsir Smith's complex and ground-breaking use of Scots are Robert Crawford, Richard Price, W. N. Herbert and David Kinloch . . . » (171) L'utilisation de l'écossais dans la littérature semble alors être le critère pour définir si une œuvre est dans la continuité de la Renaissance écossaise ou pas, selon Watson. Néanmoins, celui-ci ne nous semble pas suffisant puisque les œuvres de la Renaissance écossaise a aussi des thèmes particuliers (par exemple, la vie rurale) qui doivent être présents pour définir une œuvre comme relevant de ce mouvement. Par exemple, les poèmes de W. N. Herbert – makar de Dundee aujourd'hui – traitent, pour une grande partie, de la pastorale et de la vie rurale, et sont écrits en écossais.

Cependant, une nuance peut être faite lorsque le dialecte utilisé n'est pas celui du Nord-Est. Ainsi, les œuvres de Tom Leonard (1944 - 2018) écrites dans le dialecte de Glasgow, pourraient, selon des puristes, ne pas compter parmi les œuvres influencées par le mouvement de la Renaissance écossaise : « From the 1960s, the poetry of Tom Leonard (b.1944) foregrounded Glasgow patois, for some of the purists who had followed MacDiarmid a kind of

debased, urban, sometimes even Irish-English inflected, non-‘classical’ form of Scots. » (Carruthers, *Scottish* 67)

Comme nous venons de le montrer, le mouvement de la Renaissance écossaise commence bien avant MacDiarmid, et ses effets sont visibles bien après, jusqu’à la fin du siècle. Il existe également ce que Dymock et Lyall nomment la « seconde vague » de la Renaissance écossaise. Elle comprend les auteurs des années 1930 jusqu’aux années 1950 (80). Cette seconde vague d’écrivains influencés par MacDiarmid apparaît alors que lui-même est passé à une autre langue que l’écossais de synthèse : « while MacDiarmid was writing and publishing his late poetry in Synthetic English²³, early MacDiarmid was inspiring a "Second Wave" of Scottish Renaissance poetry. » (Lyall, « Hugh » 184) Parmi les poètes de la seconde vague, l’on trouve William Soutar. Ses textes sont en anglais et en écossais. Il écrit des poèmes pour enfants (*Seeds in the Wind* en 1933) et son œuvre la plus connue est *Diaries of a Dying Man* en 1954.

Robert Garioch Sutherland fait également partie de cette seconde vague. Ses textes sont marqués par le sentiment anti-anglais présent dans les œuvres de MacDiarmid également (Lyall, « Hugh » 184) et par le registre familier : « He can write in literary forms reminiscent of the Makars, of course, but for the most part his poetry is distinguished by its relaxed and colloquial Scots . . . » (Watson 168). L’autre auteur proéminent de cette seconde vague de la Renaissance écossaise est Sydney Goodsir Smith. Néo-zélandais de naissance, il passe presque toute sa vie à Edimbourg et écrit en écossais. Ses œuvres les plus reconnues sont *Carotid Cornucopius* en 1947 et *Under the Eildon Tree* l’année suivante.

Enfin, Sorley MacLean est aussi associé à la seconde vague de la Renaissance écossaise. Cependant, nous considérons dans cette thèse qu’il est davantage lié à la renaissance du

²³ Cet anglais de synthèse est comparé à l’écossais de synthèse créé par MacDiarmid : « a dictionary-based scientific language as alien to readers as his experiments in Scots had been in the 1920s. » (Lyall, « Hugh » 181).

gaélique écossais qu'il ne l'est à la renaissance de la langue écossaise. C'est la raison pour laquelle, plus bas, nous explorons ses œuvres dans le cadre de cette autre renaissance. Les poètes de la seconde vague reprennent les fondements de la Renaissance écossaise, dont l'utilisation de la langue écossaise, soutenue par MacDiarmid : « They represent a post-MacDiarmid generation of writers where Scots is emphatically acceptable for the most cerebral thought. » (Carruthers, *Scottish* 67) Ils sont considérés comme les messagers de MacDiarmid, ses « apôtres » (Carruthers, *Scottish* 67). Les écrivains de cette seconde vague et ceux d'après, continuent à défendre les principes du mouvement de la Renaissance écossaise, et restent, jusqu'à la fin du siècle, dans l'élan insufflé par MacDiarmid.

b. La renaissance gaélique

Sorley MacLean est un des auteurs les plus prolifiques qui écrivent en gaélique écossais. A travers ses œuvres, il promeut la langue et la culture celtes, et peut alors être considéré comme l'équivalent de MacDiarmid pour le gaélique écossais : « Sorley MacLean, probably the greatest Gaelic poet of the twentieth century, whose poetry represents the most vocal anger against outside interference with indigenous culture (of the Gealtachd) in the whole of 'Scottish' literature. » (Carruthers, *Scottish* 182) Christopher Whyte utilise la même expression que Riach lorsque celui-ci qualifie MacDiarmid : il affirme que MacLean est un « catalyseur culturel » (« Cultural » 151). MacLean écrit d'abord en anglais, et son premier poème en gaélique écossais est « An Corra-Ghrìdeach ». Ses œuvres comprennent notamment *17 Poems*

for 6d en 1940 écrit avec Robert Garioch et son recueil *Dàin do Eimhir agus Dàin Eile* en 1943, dont les poèmes s'adressent à l'épouse de Cù Chulainn, héros de la mythologie irlandaise.

MacLean est le représentant de la renaissance gaélique écossaise. Cette renaissance-ci (« Gaelic renaissance ») ne doit pas être confondue avec le « Gaelic revival », traduit par « le renouveau gaélique » qui se produit en Irlande dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle et qui concerne le gaélique irlandais. Elle ne doit pas non plus être confondue avec ce qui est nommé le « Celtic Revival » ou « Celtic Twilight ». Ce mouvement se produit aux dix-neuvième et vingtième siècles et promeut la culture et la langue celtes. Cependant, on lui attribue les mêmes tares qu'au *Kailyard* : « Sensing that the nostalgia of the Celtic Twilight and Kailyard represented 'largely phoney' values, Hugh MacDiarmid . . . and the writers associated with the Scottish Renaissance movement of the 1920s and 1930s sought a form of poetry which could more accurately reflect modern experience. » (Gairn 139)

Selon McLeod et Smith, la renaissance du gaélique écossais à la fin du vingtième siècle est un des fruits de la Renaissance écossaise du début du siècle :

In a sense, this revitalisation movement, sometimes described as the 'Gaelic renaissance', reached back to the revivalism of the late nineteenth century. It had clear antecedents in the Scottish Renaissance of the 1920s and 1930s, when Hugh MacDiarmid and others, besides developing Lallans, began the work of relocating Gaelic from the margin to the centre of Scottish culture and identity. (27)

Elle se produit en Ecosse dans la deuxième moitié du vingtième siècle, et elle est inscrite dans un mouvement plus large de revalorisation des langues écossaises. Pour les critiques précédemment cités, le lien entre ces renaissances et la montée du nationalisme en Ecosse est étroit :

The 'Gaelic renaissance' of the late twentieth century was plainly rooted in the international 'ethnic revival' that began in the 1960s, the flowering of small-nation nationalisms, reasserted ethnic identities and minority languages, a phenomenon most obviously manifested in Scotland in the rise of the Scottish National Party from 1967 onwards. (27)

Le mouvement concerne alors les trois langues de l'Ecosse, et chacune a son représentant : Edwin Muir pour l'anglais, Hugh MacDiarmid pour l'écossais et Sorley MacLean pour le gaélique écossais. Selon Barnaby et Hubbard, il s'agit même d'une renaissance trilingue : « a trilingual movement, in which Muir, MacDiarmid and MacLean belonged to a unified, if multi-stranded, literary culture. » (36)

Même si MacDiarmid rejette la littérature en gaélique écossais dans un premier temps (Carruthers, *Scottish* 62), les deux renaissances sont liées et ont des objectifs linguistiques et littéraires communs : « The themes of reviving language and literature are typically MacDiarmidian, but were ideas being explored by Gaelic poets too. » (Dymock et Lyall 79). MacDiarmid lui-même a participé à la renaissance du gaélique écossais à travers son œuvre *To Circumjack Cencrastus* : « Yet despite being written largely in idiomatic Scots-English, *Cencrastus* is the first poetic blast in MacDiarmid's campaign, integral to the Scottish Renaissance movement, to revive Gaelic as a key part of the national literary tradition. » (Lyall, « Hugh » 180)

Les poètes de cette renaissance gaélique écossaise sont les « Famous Five » comme les nomment Dymock et Lyall (79) : Sorley MacLean, George Campbell Hay, Ruaraidh MacThòmais (alias Derick Thomson), Iain Crichton Smith et Dòmhnall MacAmhlaigh. Tout comme les écrivains écossais qui composent en écossais et en anglo-saxon, les poètes qui écrivent en gaélique sont aussi issus d'un long processus, et sont le résultat du traitement réservé

à la langue gaélique écossaise depuis plusieurs siècles. En d'autres termes, après des siècles de répression de la langue gaélique en Ecosse, le retour à cette langue en poésie met en avant une volonté – comme lors de la Renaissance écossaise – de transmettre l'identité nationale (ou peut-être, une des identités nationales de l'Ecosse) à travers la langue.

Ce qui rend les œuvres de ces auteurs significatives, comme lors des Renaissances européenne et écossaise, est le fait qu'elles soient ancrées dans les traditions écossaises, et à la fois ouvertes à l'international. Ceci permet alors une redéfinition de l'identité du poète gaélique :

Their interest ranged from the bardic and the song tradition of Gaelic poetry to the modernist poets Pound, Eliot, MacDiarmid and Yeats. Their exposure to different European traditions and their growing friendships with writers of Scottish Renaissance allowed them to develop a stronger sense of their identities as Gaelic poets, and a clear view of themselves as voices of a tradition which they were well aware they were altering irrevocably. » (Dymock et Lyall 01-81)

La voix des poètes qui écrivent en gaélique écossais est donc celle qui, à la fois, crée et transmet une identité gaélique moderne et ancrée dans l'histoire et la langue celtes. Leurs voix sont donc à l'unisson, même si leurs œuvres prennent des formes différentes. En effet, selon William Gillies (108), si MacThòmais et Crichton Smith sont les plus prompts à rejeter les formes traditionnelles et à adopter le vers libre – contrairement à Campbell Hay – MacLean préfère innover les formes poétiques. Leurs voix semblent rester en harmonie, ce qui est rendu possible notamment par la langue unie qu'ils partagent.

c. La « seconde renaissance »²⁴ : répercussions en politique de la Renaissance écossaise

Comme nous l'avons mentionné et analysé à de nombreuses reprises dans cette partie, le lien entre poésie et politique en Ecosse est très étroit. MacDiarmid est lui-même politiquement actif dans sa ville de Montrose. Il fait d'abord partie du National Party for Scotland en 1928 et change d'opinion politique tout au long de sa carrière : « Léniniste, nationaliste (ce qui lui vaudra d'être successivement exclu des partis nationaliste et communiste) . . . » (Civardi, *L'Ecosse depuis* 197). Le lien entre littérature et politique se fait donc d'abord parce que le meneur du mouvement le veut ainsi. Selon MacDiarmid, une refonte de la langue portée à travers la littérature et un renouveau politique sont les deux étapes nécessaires pour une renaissance de la nation écossaise : « His perceptions of the need for a cultural and literary renaissance were therefore imbedded in his overall desire for a political renewal and revitalisation of Scotland. » (Bell, « Questioning » 17)

Pour Duncan Glen, les effets de la Renaissance écossaise se voient aujourd'hui même en politique : « Also, politicians who sit in this twenty-first century in Edinburgh in a restored Scottish Parliament are long-distance beneficiaries of the influence of the prose and poetry that [MacDiarmid] wrote in the 1920s in a small house in the provincial town of Montrose. » (205) Les conséquences de ce mouvement peuvent être notées dès les années 1970 en Ecosse, avec ce que Civardi nomme la « seconde renaissance » (*L'Ecosse depuis*, 221). Selon l'auteur, ce mouvement rappelle la première Renaissance écossaise, et se manifeste par un regain d'intérêt

²⁴ Civardi, *L'Ecosse depuis*, 221.

du peuple écossais pour les langues indigènes du pays et une volonté de remodeler l'identité nationale, notamment à travers la politique et les langues.

Cette seconde renaissance est possible grâce à ce que Civardi nomme « le fiasco de 1979 » (*L'Ecosse depuis*, 221). En effet, en 1978, le *Scotland Act* est voté et prévoit de donner davantage d'autonomie à l'Ecosse par rapport à l'Angleterre. Il prévoit :

l'élection (au scrutin uninominal à un tour) d'une Assemblée écossaise, qui formerait un exécutif dirigé par un Premier secrétaire ; un certains nombres de compétences leurs étaient « dévolues » : santé, protection sociale, logement, droit et justice, environnement, collectivités locales, transports (sauf chemins de fer et grands ports), éducation (sauf université). (Civardi, *L'Ecosse depuis*, 214)

Le *Scotland Act* est donc le premier pas vers la dévolution des pouvoirs presque vingt ans plus tard. Cependant, le référendum organisé en 1979 voit le « non » l'emporter, car les électeurs ayant voté « oui » ne sont pas assez nombreux pour dépasser la barre des 40% des inscrits.

Néanmoins, il ne s'agit pas d'un échec complet car la défaite du « oui » a forcé les Écossais à « définir un peu plus clairement leurs objectifs, et leur scotticité. » (Civardi, *L'Ecosse depuis*, 221) La poésie écossaise, et la littérature de manière plus générale, aide à définir cette « scotticité ». En effet, le « fiasco de 1979 » renforce la dissection de l'identité nationale à partir de la fin des années 1970. En d'autres termes, comme lors de la Renaissance écossaise, la définition de l'identité écossaise déterminée par les mouvements littéraires des décennies précédentes ne convient plus. Elle est alors disséquée et remplacée par une autre : « Depuis *The Break-Up of Britain* de Tom Nairn (1977), dans des dizaines d'ouvrages et de périodiques, tous à proprement parler révisionnistes, toutes les strates de l'identité nationale . . . ont été mises à nu et livrées au scalpel de l'historien, du philosophe du sociologue du critique littéraire ou cinématographique. » (Civardi, *L'Ecosse depuis*, 221) Cette thèse selon laquelle la

littérature critique de la fin du vingtième siècle est le produit de la Renaissance écossaise est soutenue également par Riach (« Hugh », 82).

Cette seconde renaissance atteint un objectif que la première ne remplit pas : « réconcilier culture savante et culture populaire. » (Civardi, *L'Ecosse contemporaine*, 115) Lors de la première Renaissance écossaise, les auteurs critiquent ce que le *Kailyard* a fait de l'Ecosse, et de la même façon, les auteurs de cette seconde renaissance tentent d'établir une autre image du pays :

tour à tour, des intellectuels iconoclastes, historiens, sociologues philosophes, démontent . . . les grands mythes qui sous-tendaient les représentations de l'Ecosse dans la culture populaire, et faisaient d'elle, dans la chanson et la littérature de gare, le cinéma et la télévision, l'épitomé du kitsch romantique, folklorique, passéiste et nostalgique. (Civardi, *L'Ecosse contemporaine*, 115).

Le résultat en est une littérature qui tente en permanence de remodeler une identité nationale, de « forger une identité collective » (Civardi, *L'Ecosse contemporaine*, 116).

Conclusion du troisième chapitre

Ce troisième chapitre a exploré les renaissances plurielles de l'Ecosse : en plus de la Renaissance européenne qui permet à l'Ecosse d'intégrer la culture européenne, le pays connaît aussi la renaissance jacobéenne avec Jacques VI et I en littérature et en architecture. Plus de trois siècles plus tard, la Renaissance écossaise conduite par Hugh MacDiarmid, la seconde vague de cette renaissance écossaise dans les années 1930 jusqu'aux années 1950, la « seconde renaissance » dans les années 1970, telle que la nomme Civardi, et la renaissance gaélique dans les années 1960, mettent en exergue les langues minoritaires (écossais et gaélique) et le sentiment national en Ecosse. Les deux sont intimement liés, le second étant également lié au contexte politique de l'Ecosse à l'Entre-deux-guerres et à sa relation avec l'Angleterre : « On remarque que le sentiment national est étroitement lié au mécontentement à l'égard du système politique britannique, établissant ainsi les bases sur lesquelles s'appuie la demande d'autonomie. » (Fiasson, « Les appellations » 156)

Les renaissances multiples peuvent être interprétées comme le symbole d'une nation vivante, et en perpétuelle mutation. Elles sont aussi représentatives du désir et du besoin constants de redéfinir l'identité nationale. Les renaissances en Ecosse sont provoquées par une volonté de faire mieux, de proposer mieux que la génération précédente ou que le siècle précédent pour déterminer cette identité. Si la Renaissance écossaise se fait en réaction au contexte politique, au *Kailyard* et à la situation linguistique en Ecosse, nous remarquons

néanmoins que chaque renaissance remet en question ce qui est fait en Ecosse, le « made in Scotland », et tente de le redéfinir. Elles critiquent, décortiquent et parodient la définition de l'identité nationale suggérée auparavant, et tentent de la remodeler.

Si le *Kailyard* est vivement critiqué, il participe néanmoins à la diffusion d'une image (de synthèse, elle aussi) de l'Ecosse et de l'Écossais dans le monde. Le mouvement constitue une littérature non négligeable pour les Écossais expatriés, et répond d'abord à une demande de la part de ces derniers. La langue écossaise y est également employée, et participe à la définition de la « scotticité ». Les différentes renaissances peuvent mettre en avant la division du pays sur ce qu'est cette « scotticité » et le fait d'être Écossais. La tentative de MacDiarmid d'unir les dialectes sous le nom de *Lallans* et de se servir de la langue comme facteur d'union des différentes parties de l'Ecosse ne fonctionne pas, au contraire. Aujourd'hui différents makars célèbrent le dialecte de leur ville ou de leur région.

Conclusion de la première partie

Dans cette première partie, l'exploration des origines du titre honorifique du makar contemporain en Ecosse, s'est faite à travers trois étapes clés de l'histoire de la littérature et de la langue écossaises : les débuts de la poésie en Ecosse, le déménagement de la cour à Londres et la Renaissance écossaise. Cette évolution de la littérature est intrinsèquement liée à l'évolution des langues indigènes d'Ecosse, et elle est le reflet des changements socio-politiques. Ces trois périodes soulignent le lien entre la poésie et la politique, tant à l'époque de John Barbour et Harry l'Aveugle qu'à l'époque de Hugh MacDiarmid et à la fin du vingtième siècle.

La poésie écossaise participe largement à la définition de la « scotticité », et la présentation chronologique et historique des makars les plus importants aide à comprendre les raisons de la complexité de la définition de l'identité écossaise. En effet, les facteurs politiques, linguistiques, socio-linguistiques et culturels sont à prendre en compte, alors que le pays est en perpétuelle reconstruction. La poésie écossaise, jusqu'à la fin du vingtième siècle, est le reflet de cette identité nationale en chantier et de ce pays qui a vu, tour à tour, naître (et parfois renaître) des mouvements qui tentaient de définir et de remodeler son essence, c'est-à-dire sa

nature, ce qui fait l'Ecosse elle-même, ce qui la définit fondamentalement. Ces différentes tentatives se fondent sur le passé du pays, pour le glorifier ou pour en être l'antithèse.

Depuis la Renaissance européenne, l'identité de l'Ecosse et sa définition tendent vers une inscription du pays en Europe. Autrement dit, la définition de l'Ecosse n'est plus « scoto »-écossaise, elle n'est plus une définition qui se fonde uniquement sur le passé du pays, mais elle est une définition qui « déborde » nécessairement et qui englobe l'Europe. L'Ecosse se définit donc aussi par rapport à la place qu'elle occupe en Europe.

Les évolutions perpétuelles de la poésie écossaise entraînent forcément des évolutions dans la voix des différents makars depuis la fin du Moyen-Age. En effet, les voix des premiers makars (John Barbour et Harry l'Aveugle) commencent un canon qui est interrompu au dix-septième siècle. Les premiers makars composent dans la même langue que celle parlée par le peuple écossais et par le roi lui-même. La même chose peut être affirmée des makars de la Renaissance européenne en Ecosse, Henryson, Dunbar et Douglas. Ces derniers continuent le canon entonné plus tôt et leurs voix sont également celles du peuple et du roi Jacques IV, puisque leur langue est la même et qu'ils traitent des thématiques connues du peuple écossais.

En revanche, à partir de 1603 cela cesse d'être le cas. Certes, durant le règne de Marie Stuart et au début de celui de Jacques VI et I, la langue de la poésie écossaise est toujours commune aux Ecossais, mais après le déménagement de la cour à Londres et la perte du mécénat du roi pour les poètes écossais, la voix des poètes de cour n'est plus celle du peuple écossais. Le fait que la langue de la poésie devienne l'anglo-saxon et que cette poésie ne soit plus proche de la vie quotidienne des Ecossais, fait perdre le lien entre ces derniers et les poètes qui entourent le roi à Londres.

Les poètes de la Renaissance écossaise, surtout si on l'étend, comme Carruthers, à Robert Louis Stevenson, reprennent le canon des makars précédents. Les poètes qui composent

en gaélique écossais semblent former une voix à l'unisson entre eux, cela étant possiblement dû au fait que la langue gaélique a pu se réformer et mettre en avant des normes orthographiques. Elle a pu ainsi s'insérer en tant que sujet de l'enseignement national. L'aboutissement de ceci est la reconnaissance du gaélique écossais parmi les langues nationales officielles en Ecosse en 2005. A la fin du vingtième siècle, la voix du makar se veut être celle du peuple, dans la langue du peuple, pour parler du peuple comme on peut le voir à travers les œuvres de Tom Leonard, par exemple.

La réémergence du makar en tant que titre honorifique en 1999 est le résultat de cette longue histoire de la poésie et de la langue écossaises. Il est le produit des nombreuses renaissances dans la littérature écossaise et en Ecosse. Il est également le produit (marketing également) d'une nation qui a, à nouveau, son propre parlement et davantage d'autonomie, et qui veut symboliser sa relation étroite avec la poésie par un titre honorifique pour un poète lauréat, dont l'objectif est de porter la voix de sa ville, de sa communauté, de sa région ou de son pays.

PARTIE II

La dévolution des pouvoirs et la réinvention des makars

Introduction de la deuxième partie

Dans cette deuxième partie, nous explorons le rôle d'ambassadeurs des makars contemporains, élus depuis 1999. Le mot « ambassadeur », du terme « ambactus », désigne étymologiquement l'esclave, celui qui est au service. L'ambassadeur d'une nation est celui qui la sert, la promeut, et œuvre en sa faveur. Ce terme correspond donc au rôle du makar contemporain qui est au service de la nation, de diverses façons, à travers la poésie. La définition de la nation sur laquelle nous nous fondons est celle que Tzvetan Todorov établit dans *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*. Selon l'auteur, la nation a un sens tant politique que culturel. Néanmoins, la distinction entre nation et culture est mince, car toutes deux ont presque la même signification : « Or la religion, la langue, les institutions politiques sont autant d'éléments de l'esprit d'une nation (de sa culture) ; on peut donc raisonnablement supposer que s'y trouve la même relation. » (239) Todorov met en avant une autre distinction à faire entre les deux significations du mot « nation ». En effet, d'un côté il existe la nation comme source de pouvoir, s'opposant au roi ou à Dieu : « on agit au nom de la nation, au lieu de se référer à Dieu ou au roi » (242). Todorov associe cette définition de la nation au patriotisme et à la préférence pour son propre pays. D'un autre côté, il existe aussi la nation comme s'opposant à une autre nation, que celles-ci soient de la même entité géographique ou

non. Néanmoins, le point commun à toute nation est qu'elle comprend un nombre relativement grand de personnes qui partagent les mêmes valeurs, la même histoire, et (parfois) la même identité.

Cette deuxième partie de la thèse s'attache à définir le makar contemporain et son lien avec ses prédécesseurs. Nous analysons en quoi ils sont issus de la même tradition que les makars des siècles antérieurs, et comment leur voix peut joindre le canon entonné au quatorzième siècle. En explorant le rôle du makar contemporain, nous analysons en quoi sa voix est celle, à la fois, du peuple écossais, du citoyen écossais, du gouvernement écossais et de l'Ecosse elle-même, maintenant qu'elle est dotée de son propre parlement. En d'autres termes, jusqu'à quel point la voix du makar contemporain est-elle la voix d'un pays nouveau ?

La dévolution des pouvoirs le premier juillet 1999 est le point de départ de la réinvention du makar. Le terme désigne depuis cette date le titre honorifique attribué aux poètes lauréats écossais. La réinvention du makar façonne un rôle nouveau à celui-ci qui est désormais officiellement nommé pour des missions qui lui sont données (celles-ci diffèrent selon les villes). L'Ecosse post-dévolution promeut ce titre et met en avant la poésie écossaise, source de fierté et d'identité nationales. Ce titre accompagne le nouveau Parlement et fait des makars les représentants de ce nouveau pays.

Quatrième chapitre

Le makar contemporain, produit de la Dévolution
de 1999 ?

Introduction du quatrième chapitre

Dans ce quatrième chapitre, nous étudions la réinvention du makar et de sa voix après la dévolution des pouvoirs en 1999. Le titre de makar contemporain donne à celui qui le porte le rôle d'ambassadeur de la nation. L'utilisation d'un terme écossais, qui est toujours explicité dans la presse par son équivalent anglo-saxon, « poet laureate », a son importance : le titre désigne en Ecosse un poète écossais qui valorise la culture du pays. De ce fait, un mot dans la langue – ou plutôt, dans une des langues de ce pays – fait sens. Dans le choix du nom du titre, l'authenticité du nom a donc primé au détriment de sa compréhension immédiate par un public non scottophone. Le makar ayant déjà été inventé (au sens de découvrir quelque chose d'inconnu) au quatorzième siècle, en réutilisant ce terme et sa signification l'Ecosse de la fin du vingtième siècle réinvente le makar. Autrement dit, une dimension nouvelle est donnée au rôle du poète. Ce dernier, lorsqu'il est nommé, s'engage à accomplir certaines missions, dont celle qui est commune à tous les makars contemporains d'Ecosse : écrire au moins un poème par an, commandé par la ville ou le gouvernement. Cette réinvention du makar place le poète en tant qu'ambassadeur de la nation. Nous pouvons néanmoins nous demander en quoi ce rôle est une réinvention : les makars des siècles précédents n'étaient-ils pas, eux aussi, au service de la nation écossaise ? En effet, les poèmes de John Barbour et Harry l'Aveugle sur les héros nationaux, les poèmes de Henryson, Dunbar et Douglas en écossais et en *Inglis*, ainsi que les

œuvres du groupe de Castalie qui ont grandement contribué à l'ouverture de l'Ecosse au reste de l'Europe, n'ont-ils pas fait de leurs auteurs des ambassadeurs de la nation ?

Les makars des siècles précédents sont en effet des ambassadeurs car ils servent et promeuvent la nation écossaise. Cependant, nous pouvons affirmer que l'acception contemporaine du terme « makar », au sens de poète lauréat, mène à une réinvention du rôle car il s'agit désormais d'un titre honorifique, d'une institutionnalisation. Faire du makar une institution lui permet d'être une « norme socialement sanctionnée, qui a valeur officielle, légale » (Dictionnaire Larousse en ligne). Le rôle du makar contemporain va au-delà de la sphère culturelle : le makar a également un rôle social et politique.

Ce chapitre analyse le rôle et les conséquences de la dévolution des pouvoirs en 1999 dans la réapparition des makars dans le paysage écossais. Nous explorons d'abord la renaissance du pays et du titre à partir de 1999. Une présentation exhaustive des makars permet de mettre en avant leur diversité, puisque plusieurs villes ont leurs propres makars depuis plus ou moins longtemps selon les villes. Les makars peuvent être nationaux (dans ce cas, il s'agit du « Scots Makar »), régionaux (comme pour la région d'Aberdeen et du Nord-Est et celle du Renfrewshire), municipaux (dans les villes d'Edimbourg, Dundee et Glasgow) ou communautaires (comme pour Craigmillar, Midlothian). D'autres titres de makars sont également attribués par des institutions, telles que « Federation of Writers (Scotland) », « Doric Board » et Ceteran Ecomuseum. Néanmoins, nous nous attacherons dans cette thèse surtout aux titres de makars rattachés à un lieu défini : un quartier (comme Craigmillar), une ville, une région ou le pays lui-même.

Ensuite, nous analysons le choix des makars. En effet, chaque ville choisit son makar de manière différente, il est donc nécessaire d'examiner les modalités de nomination et ce que cela dit du rôle du makar dans cette ville. Les fonctions de ces makars sont diverses et

différentes selon son niveau. Une similitude réside néanmoins : inscrire la poésie dans la vie quotidienne des Ecossais, ce que nous étudions en fin de chapitre. Les makars, en participant à différents ateliers pour des Ecossais de tout âge ou en composant de la poésie à propos et pour ceux qui font le quotidien d'une ville, entre autres exemples, inscrivent leur poésie dans la vie des Ecossais. La réinvention du makar signifie donc aussi la réinvention de la poésie du makar : si ceux de la fin du Moyen-Âge composent sur les héros du passé, les makars contemporains ancrent leurs œuvres dans le présent d'un pays nouvellement doté de son propre parlement.

A. Des makars nationaux, régionaux, municipaux et communautaires

a. La renaissance d'un pays et d'un titre

Les deux décennies qui précèdent la Dévolution de 1999 sont des périodes charnières pour l'Ecosse, et les changements politiques, culturels et sociaux sont particulièrement bouleversants tant pour le pays que pour le Royaume-Uni. En effet, les années de Margaret Thatcher et John Major (de 1979 à 1997) voient la dévolution des pouvoirs à l'Ecosse apparaître dans les esprits, prendre forme et naître avec Tony Blair en tant que Premier ministre de la Grande-Bretagne, en septembre 1997. Concrètement, les transformations apportées par Thatcher, Premier ministre d'un Parlement à majorité conservatrice, concernent surtout le monde du travail et l'éducation. La dévolution n'est alors pas tout à fait d'actualité au début des années 1980, le Scotland Act de 1978 ayant été abrogé à la suite de l'échec du « oui » lors du référendum tenu en février 1979. Avec Thatcher, l'Ecosse perd des usines, des mines de charbon et des chantiers navals ; les aides publiques se font plus rares et les chiffres du chômage se trouvent multipliés par deux. En revanche, de nombreuses délocalisations s'opèrent au profit de l'Ecosse, l'exportation gagne de l'importance grâce au whisky et à l'électronique, et d'autres secteurs deviennent générateurs d'emplois, tels que pour le tourisme, l'industrie agro-alimentaire et l'extraction du pétrole de la Mer du Nord. (Civardi, *L'Ecosse depuis* 216)

Malgré tout, les Ecossais ne s'identifient pas à Thatcher et à son Parlement, et souhaitent remettre en place un référendum, donnant une deuxième chance à la dévolution. Ainsi, le Scottish Constitutional Convention réclame en 1989 l'instauration d'une assemblée élue en

partie au scrutin proportionnel et dotée du pouvoir de lever l'impôt. L'année suivante, John Major succède à Thatcher, et le Parti Conservateur dont il est le chef continue d'être impopulaire en Ecosse, les scandales et dissensions lors de son gouvernement n'y aidant pas. Enfin, en septembre 1979 se tient le référendum concernant la création d'une assemblée législative en Ecosse, et le « oui » l'emporte à plus de 63%. L'élection du Premier ministre écossais, (appelé « First Minister » pour le différencier du « Prime Minister » du Royaume-Uni), se déroule en mai 1979 et Donald Dewar du Parti travailliste est élu : l'Ecosse a désormais son propre parlement. C'est donc durant cette période que l'Ecosse a pu affirmer sa place dans le royaume. Les années Thatcher et Major ne l'ont pas laissé inaltérée. L'écart avec sa voisine est creusé comme le souligne Christian Civardi : « Dix-huit années de conservatisme – mais aussi de création artistique, de réflexion politique, historique et sociologique – ont mis en évidence les lignes de fractures sociétales entre Angleterre et Ecosse » (*L'Ecosse contemporaine* 115).

C'est durant cette période mouvementée qu'un titre similaire au titre de « makar » réapparaît. En effet, à l'automne 1979 Glasgow met en place le titre de poète lauréat. D'autres villes, à la suite de Glasgow, élisent aujourd'hui leur propre makar. Edwin Morgan est souvent décrit comme le premier makar national de l'Ecosse (ce qu'il est effectivement de 2004 à 2010), mais il est aussi le tout premier poète lauréat puisqu'il devient le poète officiel de sa ville en 1979, l'année où Donald Dewar devient le premier « First Minister » de l'Ecosse. Plus qu'une coïncidence temporelle, l'on peut y voir une corrélation : forte de cette autonomie partielle qui lui a été accordée, l'Ecosse, à commencer par Glasgow, veut faire entendre et porter sa voix autrement que par le gouvernement.

Edwin Morgan est né à Glasgow en 1920 d'une famille de conservateurs et de presbytériens. En 1940, alors qu'il est appelé à prendre les armes contre l'Allemagne pendant

la Seconde Guerre Mondiale, il choisit d'être objecteur de conscience, mais il est envoyé en Egypte en tant que membre du Royal Army Medical Corps (RAMC). Selon Murray Pittock, ce choix d'être objecteur de conscience est également celui d'autres nationalistes qui refusent de s'allier à l'Angleterre : « Some, largely though not all extreme, nationalists became conscientious objectors, refusing to fight in "England's war" » (*The Road* 56). Bien qu'il soit reconnu surtout pour son influence considérable sur les poètes contemporains, Morgan est aussi traducteur. Il traduit du russe, du hongrois, du français, du latin et du vieil anglais vers l'écossais et l'anglais moderne. Il traduit par exemple la pièce d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, en glaswégien en 1996. Ce faisant, il intègre la culture française (donc européenne) à la culture écossaise, et cette dernière trouve également sa place dans la première. Il élève le glaswégien en langue littéraire et montre que ce dialecte est tout aussi légitime qu'une autre langue en littérature. Comme Ian Brown, nous pouvons alors souligner que la traduction en écossais permet au poète de réaffirmer son identité écossaise à travers la langue (« reassert the identity-bearing dynamic of Scots » (« *Alternative* » 320)).

Edwin Morgan est également inspiré par les poètes américains de la Beat Generation, dont l'influence est visible dans certains de ses poèmes. Il rencontre William Burroughs, une des figures de la Beat Generation, en 1962 à Edimbourg pour l'« International Writers Conference », et il écrit à cette occasion *The Fold-In Conference* dans le style de Burroughs dont les œuvres sont interdites aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne car elles sont considérées obscènes. L'article est publié la même année dans *Gambit: Edinburgh University Review* (pp.14-23). Son premier recueil de poèmes est *The vision of Cathkin* publié en 1952, mais son recueil majeur qui redonne sa notoriété à la poésie écossaise est *A Second Life* publiée en 1968. Dans sa poésie, Morgan trouve son inspiration en dehors de l'Ecosse et évoque sa curiosité pour cet ailleurs. Et en 1973, il publie son recueil *From Glasgow to Saturn*. L'année qui suit sa nomination en tant que poète lauréat de Glasgow, il reçoit la « Queen's gold Medal for poetry ».

A cette occasion il insiste sur le sens symbolique de cette récompense : « The Queen's Medal for Poetry is a golden opportunity to give honour where it is deserved, to praise a valuable body of work and to mark the fact that one individual's passion for poetry has enriched and inspired the lives of others. »²⁵ En effet, contrairement au titre de makar qui reconnaît l'engagement d'un poète dans son art et qui l'encourage à le promouvoir, la médaille est un objet symbolique décerné en remerciement ou pour reconnaître le mérite du poète (par exemple, le détenteur de la médaille n'est pas amené à écrire de poème officiel en tant que tel, contrairement au makar). Quatre ans plus tard, en 2004 Morgan devient le premier « Scots Makar », poète officiel de l'Ecosse. Il gardera le titre jusqu'à sa mort en 2010.

L'histoire de la ville de Glasgow, qui a son propre dialecte, le glaswégien, entre en jeu également et peut éclairer quant à la raison pour laquelle elle est la première à choisir un makar, un poète pour porter sa voix. Comme l'indique Keith Dixon, déjà dans la première moitié du vingtième siècle, Glasgow est crainte :

Crainte sans doute liée aux divisions sociales presque caricaturales qui caractérisent la ville : des taudis parmi les plus miséreux d'Europe au dix-neuvième siècle juxtaposés aux quartiers luxueux qui témoignent des réussites fastueuses de la bourgeoisie glaswégienne dans le commerce impérial (du tabac, entre autres) ainsi que dans la construction navale (à la fin du dix-neuvième siècle la région de Glasgow assurait la moitié de la production britannique de navires). Crainte liée aussi à l'existence d'un prolétariat fortement organisé, dans les associations professionnelles ainsi que dans les syndicats, même si ces organisations ne sont pas toujours, loin s'en faut, d'inspiration révolutionnaire. La main lourde de Lloyd George [Premier Ministre du Royaume-Uni]

²⁵ http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/723084.stm (consulté le 19/02/2021).

face au mouvement social est en quelque sorte un des actes fondateurs du mythe de Glasgow la Rouge. (106)

La réputation de Glasgow n'est cependant pas infondée : si la ville est effectivement prospère avant la seconde moitié du vingtième siècle, son déclin a été brutal tant au niveau social qu'économique. La population, à partir des années 1970, vit essentiellement des aides sociales et la désindustrialisation, accentuée par le gouvernement de Thatcher, plonge la ville taudifiée dans une misère sociale. Les conditions sanitaires sont misérables et les abus de drogues et d'alcool foisonnent dans la ville :

Ainsi, si on est pauvre à Glasgow, à conditions sociales comparables, on meurt plus vite que dans n'importe quelle autre ville de Grande-Bretagne. C'est cette souffrance sociale-là qui a entretenu le vote majoritaire de gauche à Glasgow depuis des décennies . . . (Dixon 107-108)

La ville a donc bien une situation particulière en Ecosse au moment du référendum de 1997. Elle est d'ailleurs celle qui répond le plus massivement de manière favorable à la Dévolution. Le fait qu'elle soit la première à désigner un poète officiel, qui reprend le titre des poètes de cour de l'âge d'or de la poésie nationale, afin de faire entendre sa voix en Ecosse et au Royaume-Uni, n'est donc pas anodin. Glasgow a une voix singulière dans le pays, et la nomination d'Edwin Morgan pour se faire écho de cette voix arrive à point nommé : alors que l'Ecosse possède à nouveau un Parlement pour se faire entendre, Glasgow fait revivre la voix de la poésie nationale à travers son poète lauréat.

b. Le makar national et les autres makars contemporains en Ecosse²⁶

Depuis 1999, ce titre honorifique s'est répandu dans d'autres villes écossaises, et les makars font à nouveau partie du paysage contemporain du pays. Après Edwin Morgan, Liz Lochhead est makar de Glasgow pour six ans jusqu'en 2011. En 2014, Jim Carruth reprend le titre après trois ans de vacance (depuis, aucun autre makar n'a été choisi). En 2002, en vue de sa désignation en tant que première Ville créative de littérature de l'UNESCO deux ans plus tard, Edimbourg désigne Stewart Conn comme son premier makar, dans la nouvelle acception du terme. Le mandat du makar d'Edimbourg est de trois ans. Il est tenu, depuis Stewart Conn, par Valerie Gillies, Ron Butlin (pour deux mandats), Christine de Luca et enfin Alan Spence depuis la fin de l'année 2017. En 2009, la région d'Aberdeen et du Nord-Est se choisit un Makar (pour une durée indéterminée), Sheena Blackhall, et la même année Magi Gibson devient le premier makar de Stirling. Après trois ans, elle est suivie par Anita Govan, puis Clive Wright. En 2013, Dundee nomme son propre makar (pour une durée indéterminée également) en la personne de W. N. Herbert. En 2011, la communauté de Craigmillar, Midlothian, élit son propre makar : Diane Heron est nommée, suivie trois ans plus tard par Heather Turner. Depuis 2018, le titre est également présent dans le *council area* du Renfrewshire où Brian Whittingham est makar pour un mandat de trois ans. Le rôle de ces makars locaux ou communautaires s'apparente à celui du makar national, à plus petite échelle.

Les villes ne sont pas les seules à nommer un makar : en plus du « Doric Board » que nous avons mentionné plus haut, « Federation of Writers (Scotland) », aussi nommée FWS, nomme son propre makar depuis 2007. C'est une association caritative qui promeut la littérature écossaise. De même, Ceteran Ecomuseum, un musée naturel à ciel ouvert et sans mur, qui se

²⁶ Un tableau récapitulatif des makars, de leurs villes et de leurs mandats se trouve en annexe 10.

situé dans le Perth and Kincross, a son propre makar depuis 2018, Jim Mackintosh. Néanmoins, ces deux derniers exemples relèvent de titres qui ne sont pas rattachés à une communauté, une ville ou une région particulière, contrairement aux makars auxquels s'intéressent cette thèse. En effet, les makars de FWS sont originaires de nombreuses villes et régions écossaises telles que Glasgow, Aberdeen, les Hébrides, le Perthshire, et le Renfrewshire, entre autres.

Depuis 2004, l'Écosse a aussi son makar national, appelé « Scots Makar », le tout premier étant Edwin Morgan. À la mort de celui-ci en 2010, le poste reste vacant pendant quelques mois avant d'être repris, pour cinq ans, par Liz Lochhead, puis par Jackie Kay. L'investiture du « Scots Makar » se fait par les Premiers ministres. Chaque discours tenu par ceux-ci accentue la place centrale de la poésie dans la culture et la société écossaises. En 2011, lors de l'investiture de Liz Lochhead en tant que « Scots Makar », Alex Salmond annonce : « In creating the post of national poet, the communities of Scotland demonstrated the importance it places on the many aspects of culture which lie at the heart of our identity. »²⁷ Ce lien étroit entre poésie et identité nationale est toujours présent dans ces discours, comme le démontrent les termes « identity », « culture » ou encore « nation ». « It is vitally important that we recognise the significant contribution of poetry to the culture of Scotland », déclare ainsi Jack McConnell en 2004, lorsque Edwin Morgan est nommé « Scots Makar », avant d'ajouter : « This position will symbolise the success and of Scottish poets in the past and the potential of Scottish poetry in the future. I hope that the Scots Makar will inspire young Scots to enjoy, and indeed to write, poetry. » Le « Scots Makar » a pour mission de faire revivre cet art national qu'est la poésie, non seulement à travers ses propres écrits mais aussi en encourageant une nouvelle génération de poètes. Cette promotion de la poésie écossaise, tant passée que

²⁷ Les discours d'investiture des « Scots Makars » cités dans cette thèse proviennent du site internet de la Scottish Poetry Library qui dédie une page aux poètes nationaux depuis Edwin Morgan en 2004 : <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poetry/our-national-poet/> (consulté le 22/02/2021).

contemporaine, se retrouve au cœur-même de son rôle, comme il l'est aussi rappelé par Nicola Sturgeon en 2016 : « The role of the Makar is to celebrate our poetic past, promote the poetry of today and produce new pieces of work that relate to significant events in our nation. » Sturgeon insiste davantage sur le rôle représentatif du « Scots Makar » : il porte la voix des Écossais dans la sphère culturelle, et parfois même politique. Le makar est un acteur du nationalisme culturel qui peut être défini ainsi : « members of groups sharing a common history and societal culture have a fundamental, morally significant interest in adhering to their culture and in sustaining it for generations. Moreover, this interest should be protected by states. » (Gans 441) L'intervention du pouvoir politique (les premiers Ministres pour le « Scots Makar » et les « councils » pour d'autres makars) souligne cet « intérêt » qui doit être protégé par les citoyens écossais mais aussi par ceux qui les gouvernent.

c. Qui sont les makars contemporains ?

Les makars locaux – communautaires, municipaux et régionaux – ont un rôle similaire à celui du « Scots Makar ». Ils ont pour mission de promouvoir la poésie nationale, représenter le peuple écossais et écrire au moins un poème officiel par an à propos de l'Écosse ou de leur ville ou régions pour les makars locaux. Nous donnons ici un aperçu des makars contemporains à travers des extraits de leurs œuvres et un résumé de leur carrière en tant que poètes écossais, afin d'explorer leurs profils et de se faire une image de ce qui semble être attendu d'un poète écossais, pour qu'il soit honoré du titre de makar. A travers ces échantillons de leurs œuvres et leurs carrières, nous examinerons comment le processus de nomination, incluant les contraintes

liées au poste de makar, est emblématique de culture presbytérienne écossaise, dans le débat concernant le choix des candidats, les délibérations du jury et la décision des juges « suprêmes » (les anciens Premiers ministres) comparables aux Anciens (« Elders ») de l’Eglise d’Ecosse. Cette présentation montrera également la façon dont les makars contemporains mélangent plusieurs formes d’art : un grand nombre d’entre eux ne sont pas seulement des poètes, et ils mettent en avant la façon dont la poésie se propage et s’associe à d’autres formes d’art et à d’autres domaines (le théâtre, les arts visuels, la linguistique, et la thérapie, entre autres).

Nous présentons d’abord les « Scots Makars », puis nous suivons l’ordre dans lequel nous les avons brièvement présentés plus haut, c’est-à-dire dans l’ordre chronologique des villes ayant décerné leur propre titre. Le premier makar et « Scots Makar », Edwin Morgan, a déjà été présenté en début de chapitre. Nous commençons cette liste par celle qui lui succède dans la même ville et en tant que « Scots Makar » également, Liz Lochhead.

Elizabeth Anne Lochhead est née en 1947 dans le Lanarkshire. Elle est poétesse, dramaturge et traductrice. De 2005 à 2011, elle est le makar de Glasgow, puis de 2011 à 2016 elle devient « Scots Makar », le makar national. Lochhead suit donc les pas d’Edwin Morgan. Elle fait ses études de 1965 à 1970 à Glasgow School of Art, puis elle enseigne à Glasgow, à Bristol et à Cumbernauld. Elle reçoit son premier prix pour sa poésie en 1971, grâce à une compétition organisée par BBC Radio Scotland. L’année suivante, son premier recueil de poésie, *Memo for Spring*, est publié par Gordon Wright qui la remarque lors d’un événement, « Poem 72 », organisé par l’Université d’Edimbourg²⁸. Elle est, à l’époque, une des rares femmes à prendre part dans la littérature écossaise, et plus particulièrement dans la poésie écossaise, entourée de ses contemporains, Norman MacCaig, Edwin Morgan, Robert Garioch, James Kelman, Alasdair Gray, Tom Leonard et Alan Spence, entre autres. Après *Memo For*

²⁸ <https://www.theguardian.com/books/2013/aug/21/liz-lochhead-poet-scots-makar> (consulté le 22/02/2021).

Spring, Lochhead publie d'autres recueils de poésie : *Islands* en 1978, *The Grimm Sisters* en 1979, *Bagpipe Muzak* en 1991, et *The Colour of Black and White* en 2003.

Lochhead publie sa première pièce de théâtre, *Blood and Ice*, en 1982. Trois ans plus tard, elle traduit l'œuvre de Molière, *Tartuffe*, du français vers l'écossais, suivie de *Mary Queen of Scots Got her Head Chopped off* commandé en 1987 par Communicado Theatre Company pour le quatre centième anniversaire de la mort de Marie Stuart (Palmer McCulloch, *Liz* 2). La pièce est jouée au Royal Lyceum Theatre d'Edimbourg la même année et publiée en 1989. En 2000, *Perfect Days* est publié, puis *Edwin Morgan's Dreams and Other Nightmares* en 2011. La même année, elle publie son recueil de poésie *A Choosing*. Les règles qui régissent les genres poétique et théâtral ont des points communs, ce qui explique la raison pour laquelle une pièce de théâtre a également sa place parmi les œuvres d'un poète. Les deux genres ont leur origine dans la tradition orale, et la mise en voix de la poésie et du théâtre permet à l'œuvre de se réaliser différemment de sa lecture sur la page. Selon Palmer McCulloch, la poésie de Lochhead à ses débuts laisse déjà présager de l'orientation de l'auteur vers le théâtre : « From the first [poetry collection], Lochhead's poetry was marked . . . by its dramatic nature, that ability to communicate the voices and personalities of the speakers in the poems, to create dramatic scenes or episodes. » (2)

Lochhead est également présidente honoraire de Glasgow Caledonian University, et auteur en résidence à Duncan of Jordanstone College of Art and Design, à Dundee, en 1980, puis aux universités de Glasgow et d'Edimbourg, à Glasgow School of Art, au Royal Shakespeare Company et au prestigieux Eton College. En 2015, comme Edwin Morgan à nouveau, Lochhead reçoit la Médaille d'Or de la Reine pour la Poésie²⁹. Comme nous l'analyserons dans le chapitre suivant et dans le chapitre huit, Lochhead soutient ouvertement

²⁹ <https://www.heraldscotland.com/news/14159033.queen-honours-liz-lochhead-with-gold-medal-for-poetry/> (consulté le 22/02/2021).

le Scottish National Party (SNP) et la cause féministe, et elle se fait ainsi l'ambassadrice de cette cause. Elle remplit donc son rôle de makar en tant que porte-parole.

En 2016, Jackie Kay est nommée « Scots Makar ». Jacqueline Margaret Kay est née en 1961 d'une mère écossaise et d'un père nigérian, et elle est adoptée par un couple écossais alors qu'elle est encore bébé. Elle vit d'abord à Glasgow, puis elle fait ses études et elle est diplômée à l'Université de Stirling en 1983. Son premier recueil de poésie, *The Adoption Papers*, est publié en 1991, et il est récompensé par Saltire Society comme « meilleur premier livre », ainsi que par Scottish Arts Council (ces deux institutions – la seconde est devenue Creative Scotland en 2010 – sont analysées au neuvième chapitre de cette thèse). Ses autres recueils de poésie sont *Other Lovers* en 1993, *Off Colour* en 1998, *Life Mask* en 2005, *Darling: New and Selected Poems* en 2007 et *Fiere* en 2011. Kay publie également des romans tels que *Trumpet* en 1998 et *Red Dust Road: an autobiographical journey* en 2010. Le genre romanesque offre davantage de souplesse quant à la longueur et à la prosodie, ce qui expliquerait le besoin de ne pas se limiter au genre poétique pour Kay (et pour les autres makars, comme nous le remarquons dans cette partie de la thèse).

Selon Alastair Niven, les œuvres poétiques de Kay sont marquées par leur oralité : « Jackie Kay's voice . . . [cries] out for performance and many who have heard her will think of her as being in an essentially orature tradition. » L'auteur ajoute ensuite que la voix même de Kay joue un rôle essentiel dans sa poésie : « Her warm voice and a quality close to glee make her platform readings not only popular, but also very moving. » (« New diversity » 324)³⁰ En 2006, Kay est nommée « Member of the Order of the British Empire » (MBE) pour ses services rendus à la littérature. Elle est considérée, comme Carla Sassi le résume, comme la porte-parole

³⁰ D'avril à juillet 2020, l'Université de Salford a mis en ligne sur YouTube, vingt vidéos faites par Jackie Kay. Dans celles-ci, la poétesse lit ses poèmes, écrits pendant la pandémie de coronavirus ou avant : <https://www.youtube.com/watch?v=MTnOqPe3cUw&list=PLOL5EpA70CAbFqFIVw9lfuzNSYEJp4O9Z&index=1> (consulté le 22/02/2021).

des minorités en Ecosse, en tant que poétesse noire et lesbienne : « Kay is a black Scot of Nigerian descent, brought up in Glasgow by (white) adoptive parents, a lesbian and a committed poet and writer who has voiced the unease of those minorities who have been excluded from traditional mappings of Scottishness. » (« (b)order » 155) Dans ses œuvres, Kay écrit tant à propos de l'Ecosse que du Nigéria.

Après Lochhead, Glasgow élit un autre makar en 2014, Jim Carruth, né en 1963 dans le Renfrewshire. Carruth est diplômé à l'Université de Glasgow. Il vit en Turquie avant de retourner en Ecosse et de travailler pour National Health Service (NHS). Il publie son premier recueil en 2004, *Bovine Pastoral*, puis, entre autres recueils, *High Auchensale* en 2006, et *Prodigal* en 2014. Carruth écrit également des romans courts tels que *Killochries* en 2015, et *Black Cart* et *Bale Fire* en 2019. Les pratiques rurales et les paysages écossais sont les thèmes les plus abordés dans ses poèmes et ses romans courts. Son lien avec la Turquie se retrouve notamment lors de sa participation à des événements tels que celui organisé par Scottish PEN en 2017, en soutien aux poètes turcs emprisonnés à cause de leurs œuvres.

Carruth reçoit de nombreux prix et récompenses tels que « Robert Louis Stevenson Fellowship », « James McCash Poetry Prize »³¹, « McLellan Poetry Prize » et « Callum McDonald Prize ». Le makar est aussi un des fondateurs et le président d'un réseau de poètes à Glasgow, appelé « St Mungo's Mirrorball » qui soutient, par exemple, le festival du livre de Glasgow « Aye Write! ». Ce réseau de poètes met en avant le besoin de ces derniers de se rassembler pour faire entendre leurs voix et pour encourager les jeunes générations de poètes, afin que la poésie écossaise continue d'évoluer. En cela, les objectifs de « St Mungo's Mirrorball » se rapprochent de ceux du titre de makar. Carruth est également conseiller artistique de StAnza, le festival de la poésie internationale en Ecosse, et il est le doyen de

³¹ Ces deux prix sont étudiés dans le chapitre neuf de cette thèse, dans « La promotion de la poésie en Ecosse ».

Freeland Church à Bridge of Weir, près de Glasgow. Son engagement dans cette église peut donc éclairer l'analyse de ses œuvres, en prenant en compte le contexte profond, comme le nomme Peter Barry que nous étudions en première partie.

Après Glasgow, Edimbourg choisit également son propre makar en 2002, Stewart Conn. Le poète est né en 1936 à Glasgow, et il est diplômé de l'université de la même ville. Il fait son service militaire à la Royal Air Force, et il travaille pour la BBC (à Glasgow, puis à Edimbourg) en tant que producteur de théâtre radio de 1962 à 1992. Son premier recueil, *Stoats In the Sunlight* est publié en 1968. Il est suivi de nombreux autres tels que *Under the Ice*, 1978, *In the Kibble Palace* en 1987, *In the Blood* en 1995, *The Loving Cup* en 2007, *The Touch of Time: New and Selected Poems* en 2014 et *Against the Light* en 2016.

Il écrit également de nombreuses pièces de théâtre comme *The Burning* jouée en 1971 et publiée en 1973, *Play Donkey* jouée en 1977 et publiée en 2007, et *I Didn't Always Live Here* jouée en 1967 et publiée en 2013. Conn reçoit de nombreux prix décernés par différentes institutions telles que Eric Gregory Trust, Scottish Arts Council, Society of Authors et Poetry Book Society. Il est également le premier gagnant du prix « Iain Crichton Smith » pour services rendus à la littérature. Il est membre de Royal Conservatoire of Scotland (RCS) – anciennement Royal Scottish Academy of Music and Drama, (RSAMD) – et de Association for Scottish Literary Studies (ASLS). Dans ses œuvres, Conn porte un intérêt particulier aux paysages écossais et à l'art visuel.

Valerie Gillies suit Stewart Conn en tant que makar d'Edimbourg en 2005. Gillies est née en 1948 au Canada, elle grandit en Ecosse et elle vit quelques années en Inde où elle travaille à l'Université de Mysuru. Elle est appelée « the river poet of Scotland » (Severin, « A

Scottish » 104), eu égard à son travail sur les sources en Ecosse³². Son premier recueil de poésie, *Trio*, est publié en 1971 à New-York. Puis, elle publie *Bed of Stone* en 1984, *The Tweed Journey* en 1989, *The Ringing Rock* en 1995 et *The Spring Teller* en 2009, entre autres recueils.

En 1987 et en 1992, elle publie deux traductions de poésie italienne : *Leopardi: A Scottis Quair* et *Poeti della Scozia*. En 1998, en collaboration avec son époux, William Gillies, et Will Maclean, elle publie *St Kilda Waulking Song* qui présente des textes en gaélique ainsi que leur traduction faite par les trois auteurs. Valerie Gillies est récompensée et financée par Creative Scotland pour son projet « The Spring Teller » pour faire le tour de l’Ecosse afin d’écrire sur les sources du pays. Elle travaille souvent avec des artistes de l’art visuel, comme pour son œuvre *Men and Beasts* en 2000, en collaboration avec Rebecca Marr, ou encore l’exposition « Close, Closer, Closest » en 2007 et 2008 en collaboration avec l’artiste textile Anna King.

Après Gillies, Ron Butlin est choisi pour être le makar d’Edimbourg de 2008 à 2011, puis pour un second mandat jusqu’en 2014. Butlin est né en 1949 à Edimbourg, et il est diplômé à l’université de la même ville. Il est poète, dramaturge, romancier, auteur de nouvelles et journaliste. Son premier recueil de poésie, *The Wonnerfuu World o John Milton*, est publié en 1974, puis *Creatures Tamed by Cruelty* en 1979, tous deux écrits en écossais. Il publie d’autres recueils tels que *Without a Backward Glance: New and Selected Poems* en 2005, *The Magicians of Edinburgh* en 2012 et *The Magicians of Scotland* en 2015. Parmi ses romans, se trouvent *The Tilting Room* en 1983, qui reçoit le « Scottish Arts Council Book Award », et *The Sound of my Voice* en 2002, traduit en plusieurs langues (dont le français, langue dans laquelle il reçoit en deux fois le prix du Meilleur Roman Etranger). Butlin compose également des

³² Nous analysons son travail sur les sources en Ecosse dans le chapitre huit de cette thèse, dans « Poésie et territoire ».

libretto, des pièces de théâtres telle que *Blending In* en 1989 et des nouvelles telle que *The Tilting Room* en 1983.

Il est auteur en résidence à l'Université d'Edimbourg en 1982 et 1985, à l'Université de New Brunswick en 1984 et 1985, au Midlothian Council en 1989 et 1990, à l'Université de Stirling en 1993, au Craigmillar Literacy Trust en 1997 et 1998, et à l'Université de St Andrews en 1998 et 1999. En 2009, il est nommé premier « honorary Writing Fellow » avec Ian Rankin à l'Université d'Edimbourg, et il devient membre de Royal Literary Fund l'année suivante. Selon la Scottish Poetry Library, les thèmes abordés par Butlin se résument ainsi :

Butlin's predominant thematic concern, however, is with the paradoxically creative and destructive forces of human love, both familial and erotic . . . In his later career, too – perhaps influenced by his role as Edinburgh Makar – Butlin's poetry displays a painful sensitivity to social injustice, characterised by compassion for, and anger at, the everyday suffering he witnesses in his native city . . .³³

Les œuvres de Butlin font partie de celles qui adoptent les formes les plus diverses parmi les makars. Chaque forme (la poésie, le roman, le libretto et le théâtre) est régie par des règles différentes et chacune d'entre elles offre un moyen de s'exprimer distinct, ce qui est, comme nous allons le voir plus bas, indispensable dans une Ecosse en construction.

En 2014, Christine de Luca est choisie pour être le makar d'Edimbourg pour trois ans. De Luca, née Pearson, est née en 1947 à Walls (ou Waas) dans les Shetland, où elle grandit également. Elle vit désormais à Edimbourg, et elle écrit de la poésie et des romans, ainsi que des livres pour enfants. Ses deux premiers recueils de poésie, *Voës and Sounds* en 1996 et *Was i Da Valkyries* en 1999 ont reçu le « Shetland Writing Prize ». Puis, en 2002, elle publie *Plain*

³³ <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poet/ron-butlin/> (consulté le 22/02/2021).

Song et en 2005, *Parallel Worlds*. En 2006, son poème « Seein Baith Sides » remporte deux prix : le « Shetland Writing Prize », ainsi que le prix pour le meilleur poème en écrit shetlandais, comme de Luca le renseigne sur son site internet³⁴. En 2014, son pamphlet *Dat Trickster Sun* est publié, suivi trois ans plus tard de *Singing the city*, écrit spécifiquement pour la ville d'Edimbourg en tant que makar.

De Luca travaille avec de nombreux autres artistes, d'autres formes d'art et d'autres langues, et ses œuvres sont traduites en plusieurs langues. *Mondes Parallèles*, paru en 2007, est une version bilingue de son œuvre *Parallel Worlds*, et *Dat Triskster Sun* existe également en version bilingue en italien, publiée en 2017. En 2020, *Northern Alchemy* paraît, un recueil de poèmes en shetlandais accompagnés de leur traduction en anglais. De Luca travaille également en collaboration avec Inta Shetland qui promeut la traduction d'œuvres classiques vers le shetlandais et qui soutient les écoles shetlandaises. Cette collaboration met en évidence l'implication du makar dans la vie culturelle de l'aire géographique où il est élu ou dont il est originaire. L'association Inta Shetland travaille également avec Hansel Co-operative Press, dont de Luca est co-fondatrice, qui œuvre à la promotion des arts et de la littérature dans les Shetland et dans les Orcades. En 2018, elle publie *Paolozzi at Large in Edinburgh*, qui est un recueil de poésie en anglo-saxon en réponse à l'exposition sur le peintre écossais d'origine italienne, accompagné d'une traduction en italien.

En 2017, Alan Spence succède à de Luca en tant que makar d'Edimbourg. Spence est né en 1947 à Glasgow où il fait également ses études, avant d'habiter à Milan et à New-York, et de retourner en Ecosse. Il est écrivain en résidence à l'Université d'Aberdeen en 1996 et il est directeur artistique, de 1999 à 2011, du « Word festival » de la même ville. Cet engagement met en avant l'implication du makar dans la promotion de la littérature écossaise : le « Word

³⁴ https://www.christinedeluca.co.uk/pages/about_christine (consulté le 22/02/2021).

festival » célèbre cette littérature et il participe à l'attractivité touristique de la ville et du pays. Son premier recueil de poésie est un recueil de haïkus³⁵, *ah! : 50 haiku*, publié en 1975. Son intérêt pour la philosophie orientale est clairement montré à travers ses œuvres, comme à travers ses recueils suivants, *Glasgow Zen*, publié en 1981 (puis réédité en 2002), *Seasons of the Heart: haiku* en 2000, *Still* en 2004, *Clear Light: haiku* en 2005, et *Morning Glory: haiku and tanka* en 2010. Il travaille également avec des artistes de l'art visuel, tels que l'illustratrice Elizabeth Blackadder et le peintre Alison Watt.

En 2011, la communauté de Craigmillar choisit son propre makar à la suite d'un concours de poésie, et Diane Heron, puis Heather Turner en 2014 sont élues. Ces deux makars tiennent une place particulière dans la liste de makars que nous établissons, car elles n'ont pas publié de recueils de poésie, et elles ne sont pas des poétesses que l'on pourrait nommer « professionnelles », contrairement aux autres makars cités jusqu'ici (ce qui expliquerait l'absence de recueil publié). De ce fait, presque aucune information n'est disponible concernant ces deux makars. Néanmoins, le cas de Craigmillar est très éloquent car l'apparition du titre de makar coïncide avec le commencement du processus de reconstruction urbaine et culturelle du quartier. Nous y consacrons pleinement notre réflexion dans le sixième chapitre de cette thèse, dans « Les porte-parole du pays pour sa reconstruction ».

En 2009, Sheena Blackhall devient le makar d'Aberdeen et du Nord-Est pour une durée indéterminée. Blackhall est née en 1947 à Aberdeen, et elle est diplômée de l'université d'Aberdeen en 1995. Elle est poétesse, illustratrice, auteur-compositeur, chanteuse, conteuse et dramaturge. De 1998 à 2003, elle est « Creative Writing Fellow » à l'institut Elphinstone de l'Université d'Aberdeen. Elle participe à la création du site internet « The Elphinstone Kist »³⁶ qui est une ressource de textes et d'information en dorique. Blackhall est l'auteur de plus d'une

³⁵ Cette forme poétique, exotique pour un poète écossais, est étudiée dans la troisième partie de cette thèse.

³⁶ <https://www.abdn.ac.uk/elphinstone/kist/> (consulté le 22/02/2021).

centaine de recueils de poésie, dont le premier est publié en 1984, *The Cyard's Kist*. Elle reçoit de nombreux prix, dont le « Robert McLellan Prize » pour ses nouvelles écrites en écossais, le « Hugh MacDiarmid Prize » pour sa poésie en écossais, et le « Sloane Award ».

En 2003, elle représente l'Ecosse en tant qu'invitée du Smithsonian Institute à Washington comme conteuse et chanteuse. Blackhall voyage en Thaïlande, en Inde, au Sri Lanka, en Egypte et en Chine afin d'alimenter sa poésie. En 2016, elle est membre à titre honorifique du Word Centre for Creative Writing à l'Université d'Aberdeen. Elle est également traductrice. Parmi ses traductions d'œuvres classiques en dorique se trouvent *The Doric Gruffalo* en 2015 et *The Gruffalo's Child* en 2016, *O Mice and Men*, *The Winnerfu Warlock o Oz*, *Fey Case o Dr Jekyll an Mr Hyde* et *Jane Eyre* en collaboration avec Sheila Templeton en 2018. L'année suivante, elle est nommée makar pour trois ans par le « Doric Board ».

En 2009 également, Stirling élit son propre makar, et Magi Gibson est la première à être choisie pour ce titre. Gibson est née en 1953 à Kisyth au nord de Glasgow, elle vit près de Stirling, et elle habite désormais de nouveau à Glasgow. Elle est diplômée en littérature française et en littérature allemande à l'Université de cette ville. Elle est trois fois membre du Scottish Arts Council (maintenant Creative Scotland), et elle est poétesse, romancière et dramaturge. En 2000, son recueil *Wild Women of a Certain Age* est publié, puis, en 2003, son autre recueil *Graffiti in Red Lipstick* paraît, et *Washing Hugh MacDiarmid's Socks* en 2017. Elle écrit également des romans pour enfants, *Seriously Sassy*, et un pamphlet en collaboration avec Brian Whittingham, *Premier Results* en 1997. En 2007, elle est écrivain en résidence au Gallery of Modern Art de Glasgow, et lectrice en résidence au Glasgow Women's Library. Gibson défend la cause féministe et fonde « Wild Women Writing Workshop » populaire en Ecosse et en Irlande.

Anita Govan est choisie pour être le makar de Stirling en 2012 pour trois ans. Son premier recueil de poésie, *Jane*, est publié en 2005. Elle co-fonde le « Scottish Youth Poetry Slam 2016/2018 » et elle est l'une des pionnières de la poésie slam en Ecosse. Elle est artiste-enseignante et elle souffre de dyslexie sévère et de trouble du déficit de l'attention avec hyperactivité (TDAH). En se fondant sur son expérience, elle utilise la poésie pour aider les enfants souffrant des mêmes troubles. Elle fonde également WordLabs Art qui promeut, entre autres, l'apprentissage par la poésie. Dans le poème suivant, « D's for Dragons », Govan fait une mise en abyme de ses troubles dyslexiques et de l'attention :

D's for Dragons

D's for Dragons

D's for Dragons

the teacher said

it staked me out

staked my every move from birth

weaving its smoky breath

in and out

in and out

curling its tongue

a multicoloured spiral

above my bed

fanning its embers

laughing at my astonishment

Ah the jewel I'd found

locked inside my head

at six

it hung around my leg

every stumble

it followed

how I long to paint

find its shape

in the coloured shadows

behind the blackboard

fruits of wild imaginings

school was such a disappointment

chalked up in a straightjacket

of A to Z

2 plus 2

the ball is red

at ten

I fitted neatly into its skin

in every lesson

lava spitting nostrils flaring

an invisible steam-head

in silent raging

piling up its hills

and back down again

between stark pages
along its higglety-pigglety fence
with flaking scales

D's for Dragons
the teacher said
just try again

at fourteen
we were reluctant lovers
a snake in the grass
kissing at the back of class
waltzing along its strange path
through the history books
past Maths and French
shooting from the lumbering
hills of German
all those reluctant arrows
that fell dead
and silent
into a hostile land
called English
I tried to scrape its scales
wash its stench from my breath

to be or not to be
that was the question then

at eighteen
it was my only rebel friend
it followed as I fled
my black and blue inked jail
all the bright expectations
that turned to red
a quick escape
down concrete streets
past all the jumbled words spelling
dead end
straight into a graveyard called
oblivion
it was here we laid our weary heads
on the ghostly shoulders
of the government

just fill this in
the woman said

NEXT

D's for Dragons

D's for Dragons

D's for Dragons

the teacher said

just try again

just try again

La poésie d'Anita Govan est caractérisée entre autres, comme nous le remarquons dans ce poème, par l'absence de ponctuation, ce qui laisse au lecteur une plus grande liberté dans la construction des unités de sens. Dans ce poème en particulier, cette absence met en avant le sujet abordé, la dyslexie, qui affecte notamment la lecture. Les signes de ponctuation qui aident à la lecture et à la compréhension d'un texte ne sont pas indiqués, ce qui permet au lecteur d'expérimenter le manque de repères et la recherche continuelle de sens qu'une personne dyslexique peut expérimenter lors de la lecture. Govan écrit de la poésie qui a pour but d'être oralisée³⁷, le slam, et cette absence de ponctuation permet également à celui qui dit la poésie de lui donner son propre rythme.

En 2016, Clive Wright succède à Govan en tant que makar de Stirling. Wright est né en 1954 à Armagh en Irlande du Nord et il est professeur à Chester, puis à Edimbourg, à Glasgow, et enfin à Stirling. Son recueil, *Faces of the Rock*, est publié en 2016 et il est dédié à la ville inspiratrice de Stirling. En 2019, son mandat arrive à terme, et la ville ne lui a pas encore annoncé de successeur.

Bill Herbert, ou W. N. Herbert, est choisi pour être le premier makar de Dundee en 2013. Herbert est né dans cette ville en 1961, il fait ses études à Oxford et il soutient sa thèse de doctorat, *To Circumjack MacDiarmid*, en 1992. Il est écrivain en résidence à Dumfries et

³⁷ Anita Govan recite ce poème en juin 2012 à Edimbourg : https://www.youtube.com/watch?v=gmWgM_Hb8jI (consulté le 07/07/2021).

Galloway, et il est membre du Northern Arts Literary à l'université de Newcastle et de Durham. Son premier recueil de poésie, *Sharawaggi: Poems in Scots*, écrit en collaboration avec Robert Crawford, paraît en 1990. Ses autres recueils, *Forked Tongue* (en 1994), *Cabaret McGonagall* (en 1996), et *The Laurelude* (en 1998) reçoivent le prix « Scottish Arts Council Book Award ». En 2000, il publie l'anthologie *Strong Words: Modern Poets on Modern Poetry*, puis en 2007, *A Balkan Exchange: eight poets from Bulgaria and Britain*. L'année suivante, il traduit les poèmes de l'auteur somalien Maxamed Xaashi Dhamac. En 2014, il reçoit le « Cholmondeley Prize », et l'année suivante une bourse de Royal Society of Literature.

Enfin, en 2018, Brian Whittingham est choisi pour être le premier makar du Renfrewshire. Whittingham est né à Glasgow en 1950 et il est illustrateur, poète et dramaturge. Il reçoit une bourse en 1994 qui lui permet d'aller à New-York, dans la colonie d'artistes Yaddo. Cette retraite lui inspire sa pièce de théâtre en un acte, *Diamonds In Bedlam*, jouée pour la première fois en 1998. En 2008, il reçoit une autre bourse, « Robert Louis Stevenson Fellowship ». Il travaille à l'université de Seattle, et maintenant à l'université de Glasgow. Il édite le magazine *New Writing Scotland* de 2006 à 2008. Son premier recueil de poésie, *Ergonomic Work Stations & Spinning Tea Cans*, est publié en 1992. D'autres recueils suivent, tels que *The Old Man from Brooklyn and the Charing Cross Carpet* en 2000, *Septimus Pitt & the Grumbleoids* en 2007, et *Clocking In Clocking Out: poems and photographs on the subject of work* en 2017. Enfin, de 2014 à 2015, Whittingham est également nommé makar de « Federation of Writers (Scotland) ».

Les makars de FWS sont nommés tous les ans depuis 2007. Même si, comme nous le remarquons dans l'introduction de ce chapitre, cette catégorie de makars n'entre pas tout à fait dans le sujet de cette thèse, puisque ces derniers ne sont pas rattachés à un espace particulier en Ecosse, nous en proposons ici une brève présentation. Le titre est tenu tout d'abord par la

poétesse A. C. Clarke de Glasgow, puis Sheila Templeton d'Aberdeen, Colin Will d'Edimbourg et Dunbar, Maggie Rabatski des Hébrides, Rab Wilson de l'Ayshire, la poétesse irlandaise Anne Connolly, Brian Whittingham du Renfrewshire, Elizabeth Rimmer de Stirling, Andy Jackson du Perthshire, la poétesse américaine et maintenant édimbourgeoise Marjorie Lotfi Gill, Stephen Watt de Dunbarton, Finola Scott de Glasgow, et enfin Jim Mackintosh du Perthshire pour l'année 2021. Ce dernier est également, depuis 2018, le makar de Cateran Ecomuseum. Les makars de FWS sont élus par les membres de l'association, y compris les anciens makars depuis 2007. Cette élection rappelle alors le fonctionnement de l'Eglise d'Ecosse puisque les Anciens (« Elders ») choisissent les pasteurs (« ministers ») et gardent leur titre après la fin de leur mandat.

B. Le choix d'un makar

a. L'élection des makars régionaux et municipaux

Les différents makars sont élus par diverses institutions selon la région, la ville et la communauté à laquelle ils appartiennent, et pour des mandats d'une durée déterminée ou non, qui peut néanmoins changer en fonction de la disponibilité des makars et, surtout, des fonds nécessaires pour élire un makar. Cependant, leur objectif est toujours le même (bien qu'il puisse prendre différentes formes, comme nous l'observons avec le « digital makar » de Dundee) : promouvoir la poésie écossaise et écrire un poème commandé par la communauté, la ville ou la région. L'élection du makar national, le « Scots Makar », et celle du makar communautaire (celui de Craigmillar) font l'objet d'une analyse spécifique plus tard dans cette thèse. Nous

allons maintenant dresser un tableau des différents types d'élections et de mandats depuis 1999. Cette diversité est caractéristique de la culture écossaise, tel que l'on peut l'observer avec le mode d'élection des pasteurs de l'Eglise presbytérienne.

Il existe aujourd'hui en Ecosse, deux makars régionaux : Sheena Blackhall pour Aberdeen et le Nord-Est, et Brian Whittingham pour le Renfrewshire. La première région choisit son propre makar en 2009 : lors du festival « Wordfringe » à Aberdeen, le 30 avril, Blackhall est déclarée makar de la ville et de la région. Le poète aberdonien Gerard Rochford lui décerne pour l'occasion une couronne de laurier, symbole du titre honorifique du poète lauréat, dans la librairie avec cafétéria, le Books and Beans, dans le centre-ville d'Aberdeen. Ce café-librairie est notamment l'endroit où se déroulent des lectures de poésie organisées par Rochford. Ce dernier fait également partie des associations d'écrivains d'Aberdeen ayant choisi Blackhall pour son mandat dont la durée est indéterminée. Blackhall est également nommée makar, en 2019, par le « Doric Board », cette fois pour un mandat de trois ans. Le « Doric Board » est une association qui vise à promouvoir la culture et la langue de la région du Nord-Est, et ainsi mettre en avant l'identité particulière à cette région. Elle a pour but de travailler en collaboration tant avec le gouvernement écossais qu'avec les instances locales afin que l'emploi du dorique soit plus fréquent dans les écoles et les différentes institutions.

Le Renfrewshire nomme Brian Whittingham makar de la région en décembre 2018. Ce makar est aussi appelé « Tannahill Makar », en l'honneur de Robert Tannahill, poète de la région aux dix-huitième et dix-neuvième siècles³⁸. Le mandat du makar est fixé à trois ans. La décision de mettre en place un poste de makar est prise lors de la réunion du conseil municipal

³⁸ En annexe 11 se trouve un poème de Robert Tannahill, « The Wandering Bard », que l'on peut lier au poème de voyage post-confinement, « The Septuagenarian in the Glen », de Whittingham étudié au chapitre 9 de cette thèse.

de la région le 21 décembre 2017, comme le précise le compte-rendu de cette réunion dont l'extrait se trouve en annexe 1 de cette thèse :

[It is decided that] the post of Makar for Renfrewshire be developed by the Council, to ensure that writing and poetry became a focus for people in the area. The role of Makar, and what would be expected of her/him, would be discussed with the local poetry and writing community throughout Renfrewshire to ensure the best balance for the council and our community.

Le choix du makar se fait par le conseil municipal et la communauté des écrivains du Renfrewshire, ce qui souligne la volonté de la ville de travailler en accord avec ses institutions culturelles : le choix du makar est, par conséquent, le résultat d'institutions politique et culturelle. Les objectifs de ce makar sont clairement énoncés par la maire, Lorraine Cameron, en 2018 : « The Makar will reflect the life of Renfrewshire through formal readings of poetry and will write at least five poems every year to mark moments of cultural importance or local life. »³⁹ Whittingham est amené à travailler avec les institutions locales et à soutenir et impulser des initiatives pour promouvoir la poésie dans la région. Dans le poème suivant, « Watching the Workies », Whittingham célèbre ceux qui participent à la construction et au fonctionnement de la ville, comme Christine de Luca dans son poème « Strictly Street Dancing » (étudié au septième chapitre de cette thèse) :

A young woman sits
on a pavement corner at Dorset St.

She sits Padmasana; the Lotus pose,
cross-legged in yoga speak,

³⁹ <https://www.renfrewshireleisure.com/renfrewshire-appoints-new-makar/> (consulté le 23/02/2021).

with ease, a young girl nestled between her legs
as if a chick snuggling under her mother's protective wing.

They both look intently
at the workies across the road
prepare for their day.

These yellow jacketed red hatted men
waking up their diggers, tractors and road-roller
pouring hot tarmacadam like dripping treacle,
it's steam kissing the morning air.

The woman and the girl watch
transfixed,
as if sitting in the best seat in the house!

Le poème présente deux personnes, on peut supposer une femme et son enfant, en harmonie tant avec la nature (« as if a chick snuggling under her mother's protective wing ») qu'avec la ville qui est en cours de construction (les travailleurs s'apprêtent à commencer : « waking up their diggers, tractors and road-roller / pouring hot tarmacadam like dripping treacle »). Le makar célèbre ainsi tant le passé de la région et ce qui lui a permis de se construire une identité culturelle, grâce à la forme poétique utilisée par Tannahill, que son évolution dans le présent et le futur, en mettant en avant ceux qui participent à la construction physique et urbaine du Renfrewshire.

Concernant l'élection des makars dans les villes de Glasgow, Edimbourg, Stirling et Dundee, chacune obéit à des règles différentes. A Glasgow, Edwin Morgan est élu à l'automne

1999 et devient le premier makar de la ville (et de l'Écosse entière, puisque Glasgow est la première à créer le titre honorifique). Le makar est choisi par le conseil municipal également, pour une durée indéterminée. Aucune mention n'est faite quant à la raison pour laquelle ce mandat n'est pas limité dans le temps, mais nous pouvons penser que Morgan a été choisi pour tenir un rôle symbolique : Morgan serait le poète de la ville comme Burns est le poète national. Néanmoins, Morgan laisse sa place en 2004 lorsqu'il devient « Scots Makar ». Liz Lochhead est nommée en 2005 et, de même, laisse sa place six ans plus tard lorsqu'elle devient « Scots Makar ». Le poste alors reste vacant pendant trois ans. En juillet 2014, lors du Commonwealth Games Legacy à Glasgow, la maire de la ville, Sadie Docherty, annonce le nouveau makar de la ville, Jim Carruth, dont le mandat est, pour le moment, à durée indéterminée.

En 2002, la ville d'Édimbourg prépare sa nomination en tant que première ville créative de littérature de l'UNESCO deux ans plus tard⁴⁰ et elle choisit son premier makar, Stewart Conn. Le mandat du makar d'Édimbourg dure trois ans, et plusieurs institutions participent à l'élection du poète : le conseil municipal de la ville, la Scottish Poetry Library, City of Literature Trust, The Saltire Society⁴¹ et Scottish PEN. Cette dernière est la branche écossaise de PEN International qui est créée en 1921 à Londres et qui lutte pour la liberté d'expression des écrivains et rédacteurs dans le monde (« PEN » signifie « Poets, Playwrights, Editors, Essayists, Novelists »). La branche écossaise est initiée par Hugh MacDiarmid en 1927.

La nouvelle page web dédiée au makar d'Édimbourg, créée en 2015 sur le site des Musées et Galeries d'Édimbourg⁴², liste clairement ce qui est attendu de ce dernier : « The

⁴⁰ Cette information se trouve sur le site edinburghmakar.org.uk, créé en 2005. Ce site a été fermé en 2020 (mais on peut toujours y accéder à l'adresse suivante : <https://web.archive.org/web/20170223212434/http://www.edinburghmakar.org.uk/edinburghs-makars/>). Le makar d'Édimbourg a néanmoins toujours une page internet (et non plus tout un site web) qui lui est dédiée, et qui se trouve sur le site des Musées et Galeries d'Édimbourg, à l'adresse suivante : <https://www.edinburghmuseums.org.uk/edinburgh-makar> (consulté le 24/02/2021).

⁴¹ Ces trois institutions littéraires sont explorées dans le neuvième chapitre de cette thèse, dans « La promotion de la poésie en Écosse ».

⁴² <https://www.edinburghmuseums.org.uk/edinburgh-makar> (consulté le 24/02/2021).

Makar receives a small honorarium from the Council, and in return is asked to compose poems on Edinburgh, its people and aspects of life in the city, assist in the promotion of poetry in partnership with literary organisations, and select poetry for the Council's website. » Un seul poème officiel par an lui est demandé et, comme pour les autres makars, on attend de lui qu'il participe activement au fonctionnement de la ville et qu'il intègre la poésie à la vie quotidienne des Edimbourgeois⁴³. Depuis sa mise en place, tous les trois ans un nouveau makar est élu, à l'exception de l'année 2011, lorsque le mandat de Ron Butlin est renouvelé pour trois années supplémentaires. Cependant, Alan Spence, nommé en 2017, est aujourd'hui encore (début 2021) le makar de la ville.

Le titre de makar de Stirling (comme celui de Dundee que nous explorerons ensuite) n'a pas non plus été renouvelé ces dernières années. En 2009, Magi Gibson est nommée par le conseil municipal de la ville pour être le makar de Stirling. Son mandat, comme celui de ses successeurs, dure trois ans et il comprend également un poème officiel commandé par an. Pour choisir son makar, la mairie de Stirling demande que des noms de candidats lui soient envoyés par les citoyens de la ville. Ainsi, un article de la BBC du 25 novembre 2015, « Search for new Stirling Makar launched », rapporte les mots du maire Mike Robins : « Through their work the Makar reconnects the modern, contemporary Stirling with its rich literary heritage. They also work to promote appreciation of poetry – and boost literacy in general – through work with community groups, including our schools. »⁴⁴ L'article termine ainsi : « Nominations can be emailed to the council. The deadline is 18 December and the new Makar will be announced on 24 February. » A la suite de cette requête lancée auprès des citoyens de Stirling, Clive Wright

⁴³ Deux poèmes en particulier illustrent cette assimilation de la poésie à la vie quotidienne des Edimbourgeois : celui Valerie Gillies, « A Place Apart » mentionné plus bas dans ce chapitre, et « Strictly Street Dancing » de Christine de Luca étudié au chapitre 7 de cette thèse.

⁴⁴ <https://www.bbc.com/news/uk-scotland-tayside-central-34922333> (consulté le 24/02/2021).

est nommé makar de Stirling⁴⁵ et il est détenteur du titre jusqu'en mars 2019. Cette requête lancée auprès des citoyens démontre une volonté d'élire le makar de manière démocratique, c'est-à-dire en faisant participer les habitants de la ville.

Cette nomination est la dernière à Stirling, puisque le titre n'a pas encore été reconduit. En novembre 2020, une petite annonce paraît sur le site [myjobscotland.gov.uk](https://www.myjobscotland.gov.uk), publiée par Stirling Council⁴⁶. Celle-ci décrit les objectifs du poste de makar (« to promote poetry reading and writing across the Council area, and celebrate Stirling using poetry as an accessible and engaging medium. ») ainsi que les qualités requises (« passionate about poetry and about Stirling, and . . . able to engage others in learning and developing their own poetic skills and talents. »). Cette petite annonce met en avant la poésie comme un outil et un moyen pour une autre fin qu'elle-même : le makar est élu pour un rôle déterminé, et sa poésie est le moyen par lequel il s'engage dans la vie de sa ville pour la célébrer. La mairie de Stirling n'a pas encore déclaré si le poste a été pourvu pour le moment (en février 2021).

Enfin, la nomination de W. N. Herbert à Dundee en 2013 est particulière, puisqu'il s'agit du premier et du seul « digital makar »⁴⁷. Son rôle, comme pour les autres makars, est de promouvoir la poésie écossaise, mais aussi la poésie numérique à travers les réseaux sociaux et des projets tels que celui en collaboration avec l'Université d'Abertay et les étudiants en jeux vidéo (cette université étant la première au monde à proposer un tel diplôme). La poésie numérique est « composé[e] par et pour l'ordinateur [et] manipul[e] un tissu sémiotique exploitant les possibilités graphiques et sémantiques du texte linguistique, mais aussi les potentialités d'autres signes (image, vidéo, son), en amont d'un autre langage, celui du code. »

⁴⁵ La nomination de Wright en tant que makar a pu surprendre car ses œuvres étaient, alors, peu connues en Ecosse et à Stirling : <https://www.dailyrecord.co.uk/news/local-news/new-stirling-makar-poetbut-no-7484834> (consulté le 22/02/2021).

⁴⁶ <https://www.myjobscotland.gov.uk/councils/stirling-council/jobs/makar-203261> (consulté le 24/02/2021).

⁴⁷ <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/dundee-appoints-wn-herbert-first-makar-1561320> (consulté le 22/02/2021).

(Kergourlay 104) L'acception de l'expression « poésie numérique » pour le makar de Dundee regroupe donc tant la poésie partagée sur les réseaux sociaux que la poésie créée par ordinateur. Il s'agit d'un « objet contemporain donc les outils d'analyse sont en cours d'élaboration » (Kergourlay 104), et que Philippe Bootz analyse notamment dans sa communication, « Poésie numérique : la littérature dépasse-t-elle le texte ? »⁴⁸, lors du colloque « E-Formes » en 2005 à Saint-Etienne.

Le mandat de Herbert dure de septembre 2013 à septembre 2018, et il est totalement pris en charge par l'Université de Dundee ainsi que par la mairie. En d'autres termes, ces deux institutions financent le titre de makar : son investiture, les déplacements du poète et ses publications, par exemple. Cependant, celles-ci n'étant plus en mesure de le faire, le poste reste depuis vacant, comme l'explique un article paru sur thecourier.co.uk, le 26 janvier 2019 :

The funding for the makar role was provided entirely by the Dundee University but local MSP Bill Bowman has called on the council to continue the post, even if it means recruiting on a voluntary basis. . . . Mr Bowman said: ' . . . If the council and university can't support such a role, I'd like the Scottish Government to advise how to proceed.

'They would if this was Edinburgh or Glasgow, which have had similar positions for years. Even a civic, unpaid appointment would be an alternative to nothing at all.'⁴⁹

Bowman met ainsi en avant une disparité entre les makars des plus grandes villes d'Ecosse et les autres qui bénéficient de moins d'aides du gouvernement. En effet, plusieurs makars municipaux ne reçoivent aucun fond, contrairement à d'autres, comme les makars de Stirling

⁴⁸ https://www.ac-clermont.fr/disciplines/fileadmin/user_upload/Lettres-Histoire/formations/Lettres/la_poesie_numerique.pdf (consulté le 05/07/2021).

⁴⁹ <https://www.thecourier.co.uk/fp/news/local/dundee/921611/council-urged-to-step-in-and-support-the-arts-after-influential-cultural-role-allowed-to-lapse/> (consulté le 24/02/2021).

qui reçoivent cinq cents livres sterling (pour les deux femmes makars) puis mille livres sterling (pour Clive Wright). Ces aides financières participent au financement des publications des makars, des ateliers qu'ils organisent, ou encore à leurs déplacements.

b. L'élection du « Scots Makar », le makar national

Le titre de « Scots Makar »⁵⁰ est mis en place en Ecosse en 2004. Edwin Morgan est le premier à être nommé, le 16 février de cette année-là. D'après un article publié à la même date sur le site du gouvernement écossais, il est d'abord prévu que le mandat dure trois ans et qu'il ne donne droit à aucun fond particulier : « The title will carry no specific financial remuneration and will be for a period of 3 years. »⁵¹ Cela a ensuite changé puisque le poste est devenu finalement un poste à vie, et Edwin Morgan est resté le « Scots Makar » jusqu'à son décès le 17 août 2010. Si Morgan est apparu comme un choix évident pour le Premier ministre McConnell à qui la décision est revenue en 2004, à la disparition du poète il a fallu définir plus clairement les contours du rôle du « Scots Makar » : qui choisit le nouveau makar national et à partir de quelle liste (établie par qui) ? Combien de temps durera son mandat ? S'agira-t-il d'un titre uniquement honorifique ou donnera-t-il droit à des fonds ? Et surtout, quelles seront ses fonctions ? En d'autres termes : à quoi servira un « Scots Makar » ?

Dans l'article précédemment cité, McConnell met en avant sa volonté de voir un comité désigné décerner le prix aux makars nationaux suivants : « Although appointed by Ministers,

⁵⁰ Nous exploitons la signification du terme dans le chapitre cinq de cette thèse.

⁵¹ <https://web.archive.org/web/20201116093430/https://www2.gov.scot/News/Releases/2004/02/5075> (consulté le 24/02/2021).

Professor Morgan will be the only recipient of the title to be appointed in this way. In future, an independent committee will be established to make the award. » Cependant, à la mort de Morgan en 2010, un tel comité n'est pas désigné. Cinq mois après la disparition de Morgan, Robyn Marsack (à la tête de la Scottish Poetry Library) et Eleanor Livingstone (directrice du festival international de poésie en Ecosse, StAnza) déplorent le manque de transparence quant au choix du « Scots Makar » suivant, l'absence de préparation et de définition des contours de son rôle alors que sa nomination approche :

The forum, which includes the National Library of Scotland and the writers' association Scottish PEN, wrote to ministers in March recommending changes to the role and a term limit of five years. . . .

Livingstone and Marsack said an open debate about the role was essential. The definition of what the laureate would do, how long the post would last and how he or she would be judged as the best for the post could have a significant impact on who would want the role or be most suitable for it.

There had been no public discussion about whether it would be a 'working' role or purely honorary. . . .

“The government hasn't given us any notion of what they think a poet laureate is,” Marsack added. “It would be really helpful if they say 'we're going to have them for three years', or five years, because that would certainly influence the poet's acceptance of the role. If they thought it was going to go on indefinitely, that's quite a burden.”⁵²

Lorsque Liz Lochhead est annoncée le 19 janvier 2011 pour être le « Scots Makar », il est décidé que son mandat ne durera que cinq ans dorénavant. Lochhead garde alors le titre jusqu'en février 2016. Si aucun fond n'est prévu à la création du titre en 2004, le makar national

⁵² <https://www.theguardian.com/uk/2011/jan/02/scotland-poet-laureate> (consulté le 24/02/2021).

reçoit aujourd'hui, de la part de Creative Scotland, dix mille livres sterling annuellement. Le 15 mars 2016, c'est au tour de Jackie Kay d'être nommée « Scots Makar », titre qu'elle garde donc jusqu'en 2021.

Le rôle du makar national est également plus clairement défini, comme le souligne l'article précédemment mentionné : « Lochhead has been asked to write about major national events and do educational work to promote poetry . . . ». Il est attendu du « Scots Makar » qu'il soit l'ambassadeur de la poésie écossaise en Ecosse et dans le monde : il doit participer à des ateliers, promouvoir cette poésie dans les écoles du pays et écrire sur des événements qui marquent l'histoire du pays, tels que les ouvertures du Parlement comme nous l'analyserons dans le chapitre neuf de cette thèse.

Enfin, quant à la question « qui choisit le makar national ? », la réponse est donnée le jour même de la nomination de Lochhead : Alex Salmond (Premier ministre du pays de 2007 à 2014, du Scottish National Party), Jack McConnell (Premier ministre de 2001 à 2007, du parti travailliste écossais) et Henry McLeish (Premier ministre en 2000 et 2001, du même parti) sont ceux qui choisissent Lochhead à partir d'une liste établie par la Scottish Poetry Library et des conseillers en art du gouvernement. Néanmoins, le manque de transparence et de concertation est ce qui caractérise le plus cette élection.

Pour la nomination de Jackie Kay en 2016, les fonctions du makar national, ainsi que le jury qui le choisit sont plus clairement définis. Comme pour Lochhead, une liste de cinq poètes est établie par la Scottish Poetry Library, cette fois en collaboration avec des représentants d'autres instances⁵³ telles que National Library of Scotland, Scottish PEN, Literature Alliance, Association for Scottish Literary Studies (ASLS) , et StAnza. A partir de la liste proposée, ce

⁵³ <https://www.thenational.scot/news/14861390.glaikit-plan-to-change-the-title-of-makar-to-national-poet-for-scotland-is-dropped/> (consulté le 24/02/2021).

sont ensuite les Premiers ministres écossais, anciens et présent, qui ont le dernier mot quant au choix définitif. En 2016, Kay a donc été choisie par les Premiers ministres précédemment cités, ainsi que par Nicola Sturgeon (Première ministre depuis 2014, du Scottish National Party).

Nous observons donc que le titre de « Scots Makar » prend du temps à se mettre en place de manière établie. Il semble donc qu'en 2004, Edwin Morgan est choisi tout à fait naturellement pour représenter la poésie écossaise, tant aux yeux de McConnell qu'à ses contemporains. Néanmoins, les contours du titre se définissent au fur et à mesure des élections du « Scots Makar », pour en faire une véritable institution : le makar national n'est plus choisi sans consensus préalable, mais par un comité désigné, établi et composé d'autres membres que ceux du gouvernement. Il est rémunéré, et ce n'est donc plus un titre simplement honorifique : le makar national a un poste à temps plein, et ses objectifs et missions sont plus clairement décrits. En outre, il dispose d'un mandat limité dans le temps désormais pour accomplir ses missions. La nouveauté du titre et d'un tel concept en 2004 en Ecosse peut expliquer le temps que cela prend pour devenir une institution.

c. Le « trouble makar » : n'importe quel poète écossais peut-il devenir makar ?

Les critères pour être nommé makar ou « Scots Makar », d'après ce que nous pouvons déduire des biographies que nous avons détaillées plus haut, comprennent le fait d'être impliqué tant dans sa ville ou région (c'est-à-dire participer, avant même d'être nommé, à des ateliers et au fonctionnement de sa ville ou région) que dans la promotion, à son échelle, de la poésie et, plus généralement, de la littérature écossaise. En d'autres termes, le poète écossais qui prétend

au titre de makar doit déjà faire partie du paysage littéraire écossais pour avoir une chance d'être choisi (lorsque ce n'est pas le cas, ou pas assez, comme on a pu le penser pour Clive Wright, la légitimité du makar peut être remise en question par la communauté des écrivains et poètes). Une autre condition à laquelle le poète ne peut se soustraire est le fait de résider dans la ville, la région ou le pays⁵⁴ ou y avoir des liens et engagements. Ces règles pour devenir makar sont similaires à celles qui régissent l'église presbytérienne dont les pasteurs (« ministers ») sont au service des paroisses. Le terme « minister » est défini ainsi dans l'*Oxford English Dictionary* : « a person, lower in rank than an ambassador, whose job is to represent their government in a foreign country. ». Cette définition est à rapprocher de celle du titre de makar puisque ce dernier est un ambassadeur, dans son pays et internationalement, de la culture écossaise.

La page web dédiée au makar d'Edimbourg annonce très clairement ces deux critères : « Nominees must be resident in, or have a strong connection with, the City of Edinburgh. The chosen candidate will have an established reputation as a writer, have the ability to act as the City's literary ambassador, and be a highly motivated and personable individual. » Il en va de même pour le makar de Stirling, comme nous le montrent l'annonce sur myjobscotland.org.uk et les pièces qui y sont jointes. Les critères exigés sont les suivants :

Applicants should be able to demonstrate

1. Breadth of recent publications published work within the last 24-month period
2. Poems, a range of work, both published and unpublished, that is accessible to the public, and demonstrates a number of poetic styles.
3. Public Experience, experience or ability to present and promote poetry to different audiences, including children and young people

⁵⁴ Jackie Kay résidant entre Glasgow et Manchester, sa nomination aurait donc pu être compromise.

4. Workshops: experience or ability to lead informal workshops and engagement events in community settings
5. Flexibility to engage in position; ability to work flexibly to meet the post remit
6. Connection with Stirling: Stirling residency or commitment to or knowledge of the area

Par conséquent, le titre de makar non seulement encourage le poète écossais et promeut son art, mais il récompense aussi son travail passé. Les poèmes d'un makar, composés avant sa nomination doivent donc aussi être explorés puisque le titre est prospectif et rétrospectif. C'est l'œuvre du poète dans son entièreté (donc lorsque le poète a déjà fait ses preuves) qui doit être prise en compte, et non pas uniquement celles créées pendant son mandat.

Néanmoins, si ces critères sont formellement et officiellement établis et annoncés, une question légitime se pose : existe-t-il des critères discriminatoires non annoncés par les institutions en charge du choix du makar, et plus particulièrement du « Scots Makar » ? Autrement dit, un poète qui correspondrait à tous les critères a-t-il autant de chance qu'un autre dans la même situation ? Qu'en est-il alors de ceux que l'on pourrait appeler les « troublemakars », c'est-à-dire ceux qui ne sont pas « government-friendly » (ceux qui ne s'accordent pas avec le gouvernement) ? En anglo-saxon, le mot « troublemaker » peut être traduit par « perturbateur », « fauteur de trouble » ou « provocateur ». Cette expression, « troublemakars »⁵⁵, est reprise du journaliste écossais Michael Gray, co-fondateur du media « Skotia ».

Ces poètes qui ne sont pas toujours en accord avec les décisions du Parlement et qui le montrent ouvertement, ont-ils autant de chance que les autres d'être « Scots Makars », alors

⁵⁵ <https://sourcenews.scot/what-makes-a-makar-tom-leonard-proposed-as-scotlands-new-national-poet/> (consulté le 26/02/2021).

que ce dernier est choisi par les Premiers ministres écossais et des institutions qui dépendent du gouvernement écossais, tel que Creative Scotland ? Certes, un engagement fort en politique, même quand le parti politique en place n'est pas le même que celui du poète élu, n'est pas un critère discriminatoire. En effet, Morgan se déclare ouvertement comme partisan du SNP – il leur lègue d'ailleurs presque un million de livres sterling à sa mort en 2010 – et il est tout de même choisi par McConnell, du parti travailliste écossais. Morgan pourrait aussi être nommé « troublemakar », et il ne souhaite d'ailleurs pas être la voix du gouvernement comme il le dit dans son poème « Open the doors! » pour l'ouverture du Parlement en 2004 (analysé à la fin du chapitre huit de cette thèse). Néanmoins, le poète écossais contemporain qui aurait pu être nommé « Scots Makar » et que l'on pourrait désigner davantage comme un « troublemakar » est Tom Leonard.

Leonard et Lochhead sont, selon Carruthers, les poètes dont le corpus est le plus établi en Ecosse au vingt-et-unième siècle (*Scottish* 126). Leonard est également le poète le plus accompli du siècle précédent (160). En outre, il fait aussi partie de ceux qui militent pour la reconnaissance de la langue écossaise (et plus particulièrement du glaswégien) en littérature, ce qui mène O'Rourke à affirmer : « [Tom Leonard is one of the] indispensable champions of working-class Glasgow speech » (206). Leonard est donc celui sans qui cette classe sociale ne serait pas représentée en littérature, surtout en poésie : « [Leonard] has been actively involved in representing working-class voices, which, he argues, would otherwise be absent from the canon. » (Bell, « Old Country » 187) La contribution de Leonard à l'enrichissement de la langue écossaise vient de son travail pour codifier cette langue : « Radically politicised, and by turns hilarious and unsettling, Leonard's inventive sound world extends the field open to writing in Scots. » (Brown et Nicholson 135).

Leonard étant influencé par William Carlos Williams (comme Edwin Morgan), Watson compare leur volonté de libérer les mots des conventionalités linguistiques, rythmiques et prosodiques : « Leonard aligns himself with William Carlos Williams in the struggle to find fresh and subtle expression in the kinetics and phonetics of words on the page and to liberate the words from the sounds, rhythms and expectations of conventional verse and standard English. » (Watson, « Living » 170) L'auteur insiste également sur le fait que Leonard rattache constamment son art à la politique (170). La prédominance de la politique et de la définition de la langue écossaise dans les œuvres de Leonard (et de James Kelman dont l'œuvre *How Late It Was, How Late* est récompensée du Booker Prize en 1994, récompense qui crée un scandale à cause de la langue vernaculaire et vulgaire employée) mène Kirstin Innes à souligner l'intérêt porté à la question de l'identité dans ses œuvres : « Within Kelman and Leonard's work, the phonetically accurate transcription of local dialect assumes the urgent centrality of a search for identity . . . » (« Mark » 302).

Malgré son rôle crucial dans la littérature et la poésie écossaises de la fin du vingtième et du début du vingt-et-unième siècles (Tom Leonard est décédé le 21 décembre 2018), il est exclu des salons pour emprunter les termes d'O'Rourke (« generationally disqualified from the salo(o)ns » (206)), et il n'est pas nommé « Scots Makar ». Leonard lui-même en 2011 n'espère guère être nommé comme le rapport Michael Gray dans son article « What makes a makar? Tom Leonard proposed as Scotland's new national poet » :

However, in comment given to new media group Kiltr⁵⁶, Leonard played down the possibility that he would even be granted an official title by Scotland's establishment: “I think there's a few over-my-dead-bodies in the way before I would ever be offered the job. The chance is not so much minimal as zero. It would be nice to think there

⁵⁶ KILTR est un réseau social en Ecosse, fondé à Glasgow, qui tente de faire concurrence aux autres réseaux sociaux, notamment Facebook et qui existe de 2009 à 2018.

was a body that would like me to have official duties, asked by folk who knew and like all my work or most of it.

“But the work is outside the mainstream poetry and Scottish politics. It would just upset too many folk the very idea of me having an official position. My web journal for one thing. Full of attacks on politicians and the Scottish language crowd. It’s nice that some folk have put their head above the parapet for my work. That’s as good as a gong for me any day.”

Dans le même article, Gray cite également les mots du rappeur et indépendantiste glaswégien Loki (nom de scène de Darren McGarvey) : « We don’t need a national poet who openly supports the government. We need someone who will make a bit of trouble for people in power. » Cependant, comme le souligne un autre article paru sur scottishreviewofbooks.org⁵⁷ à la même période, Leonard est dans une position ambiguë : « His supporters expect him to act in certain ways and those who are inclined to oppose him fear that he will. » Nous pourrions peut-être trouver dans cet argument une des raisons pour lesquelles le nom de Leonard n’est pas mentionné (« . . . as Leonard himself is anticipating, they will pass his name around like a hot potato to a chorus of “over my dead bodies”. ») Sans être nécessairement la voix du gouvernement écossais, un poète ne doit pas non plus être ouvertement contre celui-ci s’il ambitionne d’être nommé « Scots Makar ». Leonard s’inscrit sciemment dans cette place du « troublemakar » et son entreprise correspond à ce que Deleuze décrit comme cet effort pour « arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage, et de le faire filer » (35). Il donne à la langue écossaise une place en poésie mais aussi en politique puisque la place de cette langue est centrale dans le nationalisme écossais.

⁵⁷ *Scottish Review of Books* est un magazine trimestriel fondé à Edimbourg, qui n’existe aujourd’hui que sous forme numérique, car leur financement partiel accordé par Creative Scotland a cessé en 2019.

C. Le makar parmi les Ecosais

a. Le makar éducateur

Le makar contemporain, quel que soit son niveau, doit participer à des ateliers et travailler avec les écoles pour promouvoir la poésie écossaise, comme il est inscrit dans ses fonctions. De nombreux makars, tels que Blackhall, Gibson ou Kay, écrivent des œuvres pour enfants, et ont aussi un rôle d'éducateurs à jouer auprès de ces derniers. La poésie est donc insinuée dans la vie quotidienne des jeunes Ecosais grâce aux makars. L'éducation est, selon le CNRTL, l' « art de former une personne, spécialement un enfant ou un adolescent, en développant ses qualités physiques, intellectuelles et morales, de façon à lui permettre d'affronter sa vie personnelle et sociale avec une personnalité suffisamment épanouie ». Elle correspond aussi au fait d' « enrichir l'esprit d'une personne » et de l'initier « à un domaine de connaissances, à une activité ou une discipline particulière ». A travers l'exploration des activités menées par les makars contemporains, nous pouvons déduire que le rôle du makar est aussi celui d'un éducateur auprès des enfants écossais.

En effet, comme avancé auparavant, plusieurs makars écrivent des œuvres pour enfants. Par exemple, à travers sa série d'œuvres *Seriously Sassy*, Magi Gibson⁵⁸ s'adresse à un jeune public. Elle met en scène une jeune fille, Sassy Wilde, confrontée aux soucis qu'une adolescente rencontre, sa relation avec ses parents et amis, ses premiers amours, l'école, ses passions et l'écologie. Gibson ne s'éloigne cependant pas de la poésie puisque celle-ci est toujours présente

⁵⁸ Le nom du makar change d'orthographe sur les couvertures de ces œuvres-ci : Maggi Gibson.

dans ses romans. Le premier tome commence et se termine par deux chansons écrites par le personnage principal qui est également la narratrice.

Le roman lui-même raconte le processus d'écriture de ses chansons comme le montrent les extraits suivants : « . . . suddenly these song lyrics flood my brain and I start scribbling furiously » (26), « I grab my guitar and start to strum furiously. I can feel a new song coming on. An angry, noisy, bitter song. I'm going to call it 'A Cry of Pain in a World of Suffering' » (47), « As I strum my guitar a new song starts to form in my head. A line comes to me. I pick up a kind of rhythm from it and the next line floats in, like waves washing gently up on the shore, one after the other » (162), « As these thoughts flit through my brain I gently strum my guitar. And slowly a new song starts to form at the edge of my consciousness » (207), « It sounds good. Gentle and sad. I write down more ideas as they come to me » (207), « Coming up with songs is strange. It's like there's this tap deep inside you that you're trying to turn on. If you can get even a few words, then more start to come. And that's what happens now. Lines start flowing into my head, then down my arm and on the paper. » (208) Le roman de Gibson peut donc être considéré comme une initiation à la poésie pour les enfants, leur explicitant à travers l'œuvre fictionnelle, la façon dont ils peuvent prendre plaisir à écrire la poésie.

Cette initiation à la poésie (et à la langue écossaise également) est faite également par le makar du Nord-Est, Blackhall, qui travaille avec Elphinstone Kist (comme nous l'avons mentionné dans sa brève biographie) et qui écrit également pour Itchy Coo⁵⁹ qui publie des œuvres classiques et originales traduites ou écrites en écossais à destination des enfants. Parmi ces œuvres, nous retrouvons *Asterix and the Pechts* de Jean-Yves Ferri, traduit par Matthew Fitt (co-fondateur de Itchy Coo), *The Gruffalo in Scots* et *The Gruffalo's Wean* de Julia Donaldson, traduits par James Robertson (l'autre fondateur), *Winnie the Poo in Scots* d'A. A. Milne, traduit par Robertson, *Harry Potter and the Philosopher's Stone* de J. K. Rowling,

⁵⁹ <http://www.itchy-coo.com/> (consulté le 26/02/2021).

traduit par Fitt, pour n'en citer que quelques-uns. En participant à ce projet, Blackhall met donc en lumière le rôle de la poésie dans l'apprentissage des enfants, mais également l'importance de la langue écossaise et de sa pratique à travers la poésie.

Anita Govan poursuit le même but lorsqu'elle organise ConFab Inter City School Slam dont elle s'occupe pendant quatorze ans. Ce concours est organisé en association avec Rachel Jury de l'association ConFab, dont le slogan est « art as a conversation ». En 2015, grâce à l'initiative de Govan et Jury, Creative Scotland finance le concours, « Scottish Youth Poetry Slam ». En 2011, soit l'année avant d'être nommée makar, Anita Govan participe également à la mise en place du concours « Aye Write Slam ». Le but de ces concours, destinés aux enfants, est de mettre en voix de la poésie et de lui rendre sa mélodie première. Sur son site internet⁶⁰, Govan se décrit ainsi :

She developed her creative practice utilising poetry and performance in a teaching environment at Edinburgh Acting School, and it was here that she discovered the transformative impact that poetry and performance could have. The ease with which the younger children took to poetry demonstrated the intrinsic value of poetry for educating and changing young minds.

Elle met donc en exergue (comme à travers l'aphorisme en titre sur son site : « Lessons learned in poetry last a lifetime »), le rôle crucial de la poésie dans l'apprentissage, et par ses ateliers et concours, elle initie les jeunes Ecossais à la pratique de la poésie, et surtout à sa mise en voix à travers le slam. Elle participe également au Green Pencil Award en 2011 à Edimbourg, ouvert aux enfants des écoles primaires. Cet événement souligne tant l'engagement des makars dans l'éducation des jeunes Ecossais que leur engagement citoyen pour défendre la cause écologique.

⁶⁰ <https://www.anitagovan.com/performance-poetry> (consulté le 26/02/2021).

b. Le makar-citoyen

Le citoyen est un « membre d'une communauté politique organisée » (définition du CNRTL). Nous pouvons donc définir le makar-citoyen⁶¹ comme le poète écossais qui prend part dans la communauté écossaise, en participant activement, par exemple, aux manifestations d'inspiration écologique, qui mettent en avant l'histoire du pays ou aux événements marquants de la vie des Écossais. Comme mentionné précédemment, Anita Govan est engagée auprès de Edinburgh City Libraries pour le Green Pencil Award en 2011. Il s'agit d'un concours de poésie pour lequel Govan est la poétesse qui décerne le prix. Elle compose également un poème, « Trees »⁶², pour l'occasion. Elle avance que ces initiatives renforcent les liens et approfondissent le sens de l'espace partagé⁶³.

Le rapport à la nature, et surtout à la nature écossaise, est un sujet fréquemment abordé par les makars contemporains, comme nous l'explorerons dans la dernière partie de cette thèse. Govan collabore également à une promenade historique près de Stirling en 2014. Cette promenade consiste à découvrir le lieu historique de Plean Country Park au sud de Stirling, en écoutant sa poésie et celle des classes de primaires de Stirling qu'elle a supervisées au cours de l'année. Faire de la poésie un élément de la vie quotidienne des Écossais fait partie des objectifs des makars.

Celui-ci joue son rôle auprès des citoyens également, en étant présent dès la naissance des enfants à la maternité. En effet, depuis 2017, le gouvernement écossais distribue

⁶¹ L'utilisation du nom composé (nom-nom) est préférée ici au groupe nominal « nom adjectif » pour signifier l'entité créée par le titre de makar.

⁶² Ce poème se trouve en annexe 3 de cette thèse.

⁶³ <https://web.archive.org/web/20150811004424/http://anitagovan.com/workshops.html> (consulté le 26/02/2021).

gratuitement à toutes les mamans des maternités écossaises une boîte à bébé (« baby box ») qui contient des effets nécessaires pour les premiers mois de la vie de l'enfant, ainsi qu'un court poème écrit pour l'occasion par le « Scots Makar », Jackie Kay. Le poème « Welcome Wee One », écrit en écossais, célèbre la venue au monde du nouveau-né :

O ma darlin wee one
At last you are here in the wurld
And wi' aa your wisdom
Your een bricht as the stars,
You've filled this hoose with licht,
Yer trusty wee haun, your globe o' a heid,
My cherished yin, my hert's ain!

O ma darlin wee one
The hale wurld welcomes ye:
The mune glowes; the hearth wairms.
Let your life have luck, health, charm,
Ye are my bonny blessed bairn,
My small miraculous gift.
I never kent luvie like this.

Dans une vidéo⁶⁴, publiée par Scottish Book Trust en décembre 2020, Kay explique que, ayant lu un article à propos d'une « baby box » distribuée par le gouvernement, elle les contacte pour proposer d'ajouter un poème aux effets essentiels, ce qui est accepté. Kay explique pourquoi elle choisit d'écrire un poème en écossais : « . . . I wanted the poem to have

⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=5RdMxOoJIa8> (consulté le 26/02/2021).

all Scots words in it, because I like the idea of parents, young parents reading it to their wee babies but passing something down as they were reading it. » Nous retrouvons donc ici le rôle d'éducateur, d'initiateur du makar : Kay se place comme celle qui présente la langue écossaise à l'enfant, par l'intermédiaire des parents et de la poésie. Elle ajoute :

. . . a really extraordinary thing about being makar is to have an idea and for it to be part of a country. That allows you to make these things possible and that generations of little children, little babies will grow up with a poem as an essential thing as essential as a blanket or a Babygro or a cot. We all need literature and art . . .

Le « Scots Makar » souligne donc ici le rôle essentiel d'un tel titre : il permet au poète de matérialiser une idée à l'échelle du pays, et d'avoir le pouvoir de faire que la poésie fasse partie de la vie des Ecossais. Elle insiste donc sur la fonction jouée par la poésie qui devrait être aussi primordiale et vitale que le reste de la boîte.

c. Le makar thaumaturge

Comme nous l'avons introduit au premier chapitre de cette thèse à propos des poèmes de John Barbour et de Harry l'Aveugle, le makar a aussi le rôle du thaumaturge, du faiseur de miracles. Ce rôle est encore plus évident chez les makars contemporains. L'ouvrage de Marc Bloch, *Les rois thaumaturges : étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, publié en 1923, analyse l'origine des rois thaumaturges français et anglais. L'auteur affirme que les premiers rois thaumaturges en France

sont Philippe I^{er} et son fils Louis VI, mais qu'ils auraient hérité de ce pouvoir de guérir les scrofuleux (ceux atteints d'écrouelles) de Robert le Pieux qui

passait aux yeux de ses fidèles pour posséder le don de guérir les malades ; ses successeurs héritèrent de son pouvoir ; mais en se transmettant de génération en génération, cette vertu dynastique se modifia ou mieux se précisa peu à peu ; on conçut l'idée que le toucher royal était souverain, non contre toutes les maladies indistinctement, mais particulièrement contre l'une d'elles, d'ailleurs très répandue : les écrou-elles [sic] ; dès le règne de Philippe I – le propre petit-fils de Robert – cette transformation était accomplie. (40)

En Angleterre, le rite de guérison commence, selon Bloch, avec Henry I^{er} et Henry II (49). On suppose à ces rois divins « un certain pouvoir sur la nature. . . . on les tenait responsables de l'ordre des choses. » (57)

Cette guérison miracle que l'on prête aux rois se retrouve dans les pouvoirs attribués à la poésie contemporaine des makars. En effet, ces derniers utilisent l'écriture et la lecture de la poésie comme les rois utilisaient l'imposition des mains pour guérir les malades. La poésie est employée comme thérapie par Valerie Gillies, makar d'Edimbourg. Par exemple, le poème « A Place Apart » de Gillies écrit à la main par l'auteur et sérigraphié, se trouve dans la salle de repos du Marie Curie Hospice d'Edimbourg depuis l'ouverture du centre de soins palliatifs rénové en 2005. Elle travaille également avec l'organisation Artlink dans le milieu hospitalier. En collaborant avec cette organisation qui combine plusieurs formes d'art dans le but d'intégrer les artistes à la communauté, Gillies montre bien que la poésie ne se résume pas qu'aux mots écrits, mais peut servir de moyen de communication avec les Ecosseis. A propos de ses lectures dans le milieu hospitalier, elle raconte dans une interview réalisée par le Professeur Laura Severin en 2008, le véritable rôle de la poésie et du titre de makar selon elle :

I suddenly realized this is a real grassroots grasp of who a Makar might be. You know, it's somebody who is actually there, and you meet them and they can recite to you, so that became very strong over the three years, in an area in which I was already working, and where the post of Makar might seem very real.⁶⁵

Sheena Blackhall travaille également avec des personnes atteintes de maladies mentales, en utilisant la poésie et les histoires pour les aider à s'exprimer et à s'impliquer. En 2013, elle participe au « Scottish Mental Health Arts and Film » à Glasgow et elle remporte, le 19 octobre, le prix de la meilleure nouvelle avec « The Wall ». Le thème imposé par Bipolar Scotland, qui organise le concours, est « Premier Amour ». L'année suivante, elle participe à nouveau à l'événement, elle présente alors le concours et elle s'adresse ainsi aux participants :

In brief, writing for me is power, real power, the power of the puppet master to direct and guide his own inventions. It is healing, therapy, play, enjoyment all rolled into one. Re-take power today. Write your own entry to this year's Bipolar Short Story Competition. You may win, you may not, but at least for a time you'll be the one in charge as you enter the lure of the page.⁶⁶

Elle met ainsi en exergue le rôle primordial que la poésie peut avoir dans le processus de guérison.

Un autre exemple de l'implication des makars dans la communauté écossaise est la participation de Liz Lochhead à diverses manifestations telles que « Living Voices: The Arts of Reminiscence », destinée aux personnes âgées, le 6 octobre 2012 à Edimbourg. Elle travaille également avec Lapidus (comme Valerie Gillies) qui se décrit ainsi : « Lapidus International is

⁶⁵ <http://freeversethejournal.org/issue-16-summer-2009-laura-severin-with-valerie-gillies/> (consulté le 26/02/2021).

⁶⁶ <https://www.theskinny.co.uk/books/news/competition-scottish-mental-health-arts-film-festival-launch-new-awards-for-writing> (consulté le 26/02/2021).

the writing for wellbeing association, aspiring to be a catalyst for generating well-being through words. It aspires to be an influential voice in developing and promoting effective and innovative practices on a global scale. »⁶⁷ Lochhead participe aussi, le 25 juin 2011 à Glasgow, à un événement intitulé « The Power of Poem & Story. Expressive Writing for Growth & Healing », en collaboration avec Glasgow City Culture & Sport et Scottish Book Trust.

Comme nous allons le voir au chapitre huit, la poésie est aussi utilisée par les makars pour aider les femmes victimes de violence conjugale. Le pouvoir guérisseur des mots est utilisé pour réparer et délivrer d'un mal physique et psychique. La thérapie par la lecture (la « bibliothérapie ») et la thérapie par l'écriture octroient alors au makar un rôle essentiel dans la société écossaise : il participe au bien-être physique et psychique des Ecossais, il est parmi ces derniers et il les accompagne par ses mots écrits et lus (par lui ou pas d'autres) ainsi que par sa présence dès leurs premiers jours jusqu'à la fin. Le titre de makar permet d'inclure la poésie, encore plus qu'auparavant, dans la vie des Ecossais : chaque étape de leur vie, chaque étape de la vie du pays ou de leur ville ou région peut être marquée par la poésie, diffusée dans tous les interstices par les nombreux makars. Autrement dit, le titre de makar permet d'avoir un « référent poésie » (ou un « préposé à la poésie ») à qui l'on demande de produire un poème ou d'animer un atelier afin de marquer un événement par le biais de la poésie.

⁶⁷ <https://www.lapidus.org.uk/about/policy-project> (consulté le 26/02/2021).

Conclusion du quatrième chapitre

Ce quatrième chapitre a mis en exergue la coïncidence de la dévolution des pouvoirs et de l'apparition, puis de la multiplication des titres de makars. En effet, il existe en Ecosse aujourd'hui, un makar national pour tout le pays, (le « Scots Makar »), et des makars pour des régions, des villes, des quartiers, et même des makars pour des institutions telles que Federation of Writers (Scotland) et Ceteran Ecomuseum. Cette pluralité des makars, et donc cette pluralité de la voix écossaise dans la poésie contemporaine, au moment où le pays gagne en autonomie, montre une volonté d'avoir des ambassadeurs pour l'Ecosse dans un art qui porte la voix du pays depuis ses premiers héros nationaux, William Wallace et Robert Bruce. Depuis 1999, la voix des différents makars accompagne les changements politiques et sociaux qui bouleversent le pays et qui amènent sa reconstruction perpétuelle.

L'élection de chaque makar est différente, mais chacune met en avant la symbolisation du makar (le fait que le makar devienne un symbole) par un quartier, une ville, une région ou le pays afin de faire porter sa voix par un poète écossais qui sera son ambassadeur, et qui portera son image et sa voix. Ce poète doit participer activement à la vie du pays (peu importe son niveau) afin d'être légitime pour être nommé au poste de makar. En cela, le processus d'élection des makars est emblématique de la société écossaise et il est comparable à celui de l'Eglise d'Ecosse, avec l'élection des pasteurs par les Anciens. Les instances qui participent au choix

du makar sont littéraires et/ou politico-sociales, institutionalisant ainsi le titre de makar au-delà de la sphère littéraire : tant son élection que ses rôles dépassent la littérature.

Le titre est nouveau à l'échelle de l'histoire du pays, car il existe depuis une vingtaine d'années uniquement. Ceci est la raison pour laquelle les modalités des élections et des financements des makars sont elles aussi changeantes. Choisir un makar c'est aussi sélectionner ceux qui participent à son élection et choisir d'attribuer une somme d'argent à cette élection et au makar lui-même, puisque le titre donne droit à un certain fond selon les mandats et selon le niveau.

Le makar matérialise le lien entre les Ecossais et la poésie. Il est la personnification de cette relation entre l'art poétique et les Ecossais. Il est celui à qui l'on fait appel lorsqu'un poème doit être écrit pour marquer un événement. Le makar contemporain prend part à la vie des habitants du pays : il est aussi éducateur, citoyen et thérapeute. Il accompagne ainsi les Ecossais à chaque étape de leur vie, depuis son début jusqu'à sa fin. Avoir un makar, pour une ville par exemple, c'est donc avoir la possibilité de faire appel à un « préposé à la poésie » pour marquer l'histoire de la ville et de ses habitants, ce qui signifie que n'importe quel moment de l'histoire individuelle ou collective peut donner lieu à un poème écrit par le makar de la ville, que ce soit l'ouverture d'un musée ou un séjour aux soins palliatifs à Edimbourg. Le makar insinue donc la poésie dans la vie quotidienne des Ecossais, et il est l'emblème de cette insinuation.

En effet, les makars contemporains viennent de milieux professionnels différents. Cette hétérogénéisation met en lumière le fait que la poésie écossaise concerne tous les Ecossais, pas uniquement ceux qui se destinent à être poètes professionnels par leurs études. Certes, comme ce chapitre l'a souligné à travers les extraits de leurs œuvres et leurs biographies, plusieurs makars composent de la poésie sur ce qui les concerne directement en tant que poètes,

notamment les langues écossaises, mais ils mêlent également poésie et religion (Jim Carruth), poésie et thérapie (Anita Govan et Liz Lochhead), et poésie et travail (Brian Whittingham et Christine de Luca). Le makar contemporain promeut et encourage la poésie écossaise et il est lui-même l'emblème de cette propagation de la poésie dans la société écossaise.

Le lien entre la création du titre et la dévolution des pouvoirs est donc manifeste. Le makar contemporain n'est cependant pas uniquement le produit de cette dévolution : il est aussi le fruit de toute l'histoire culturelle, politique et sociale du pays depuis ses premiers poètes. La voix du makar se fait écho de ses contemporains, et elle fait résonner les changements qui se produisent dans le pays. Elle est en consonance avec celles des citoyens et des autres artistes écossais, et elle fait la promotion du pays tel qu'il est après 1999.

Cinquième chapitre

La Dévolution de 1999, une promotion des
makars

Introduction du cinquième chapitre

La réémergence du titre de makar en Ecosse en 1999, puis l'augmentation de leur nombre dans le pays les années suivantes, montre une volonté nationale de mettre en avant, de promouvoir ce que ce titre dit de l'Ecosse. En d'autres termes, le makar, eu égard à son institutionnalisation et à ce qu'il symbolise, devient synonyme d'authenticité officielle de l'Ecosse. La promotion des makars et de leurs œuvres est donc nécessaire pour mettre en avant ce qu'est l'Ecosse, notamment depuis 1999, mais aussi ce qu'elle a été puisque le titre de makar rappelle également le passé du pays.

Dans ce cinquième chapitre, nous étudions la manière dont les makars contemporains sont promus, élevés à un statut en Ecosse. Nous tentons de définir ce statut donné aux poètes-ambassadeurs nommés à ce titre depuis 1999, et nous analysons les similarités et les différences par rapport aux statuts des makars des siècles précédents. Le lien entre poésie et politique, comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents, est très étroit en Ecosse. L'exploration des effets de la dévolution des pouvoirs sur les œuvres des makars est alors nécessaire. La description faite du rôle de ces derniers par les différents Premiers ministres écossais, lors de l'investiture des makars nationaux, rappelle les objectifs du SNP (Scottish National Party), comme nous allons le voir dans ce chapitre. En effet, le rôle du makar est de promouvoir la poésie écossaise, une ou plusieurs langues de l'Ecosse – écossais, gaélique et anglais – mais aussi de mettre en avant le « made in Scotland ».

Par ailleurs, de nombreux makars montrent ouvertement leur appartenance au SNP (Liz Lochhead et Edwin Morgan, entre autres). Cela soulève donc la question suivante : la poésie du makar peut-elle être au service d'un message politique, et si cela est le cas, peuvent-ils librement l'exprimer, étant donné que le makar est censé parler au nom du peuple et non pas seulement au nom des électeurs du SNP uniquement ?

Ce chapitre explore dans un premier temps, la manière dont la poésie des makars peut être au service de l'opinion politique, et jusqu'à quel point la voix du makar peut être celle du gouvernement, d'autant plus que le makar national est nommé directement par les Premiers ministres. Dans un second temps, nous analysons la façon dont le contexte politique depuis 1999 influence les œuvres des makars. Nous étudions, évidemment, l'effet de la dévolution des pouvoirs sur leur œuvres, mais aussi d'autres événements majeurs pour lesquels les makars sont promus, tels que le référendum en septembre 2014. Dans un troisième temps, nous examinons cette promotion des makars, à travers celle du « made in Scotland ».

A. La poésie au service de l'opinion politique

a. Les coïncidences entre le titre de makar et le Scottish National Party

Comme le souligne Christian Civaldi dans son ouvrage *L'Ecosse contemporaine*, le Scottish National Party (SNP) est né en 1934 de la fusion du National Party of Scotland (NPS) et du Scottish Party. Dans le premier, « les hommes de lettres tiennent le haut du pavé » (94) car, effectivement, en font partie Hugh MacDiarmid (comme nous le précisons à la fin du troisième chapitre), Lewis Spence, Compton Mackenzie, Neil Gunn et Eric Linklater. Néanmoins, selon Civaldi, cette (trop grande) proximité entre littérature et politique est ce qui cause la défaite des nationalistes en 1935 : « les résultats des nationalistes aux législatives de 1935 sont mauvais, notamment dans les circonscriptions industrielles. Il faut dire que leurs préoccupations littéraires et linguistiques semblent à cent lieues de celles des centaines de milliers de chômeurs de la *Central Belt*⁶⁸. » (96)

Ce parti politique nouvellement créé en 1934, unit d'un côté les fondamentalistes du NPS qui souhaitent l'indépendance, et d'un autre côté le Scottish Party, « un concurrent nettement plus conservateur et modéré ([qui] ne prône que l'autonomie parlementaire). » Par conséquent, le SNP est « le fruit d'une double ambiguïté, qui perdurera jusqu'à nos jours : le refus de choisir tant entre la droite et la gauche qu'entre l'indépendance . . . et l'autonomie parlementaire (que certains « gradualistes » considèrent comme un pis-aller acceptable, un premier pas vers l'indépendance). » (95)

Les objectifs du parti aujourd'hui sont néanmoins à rapprocher de ceux du titre de makar. Ce dernier vise à mettre en avant ce qui fait partie de la définition de l'identité nationale du pays, le « made in Scotland ». Le titre honorifique met la lumière sur ce qui peut être

⁶⁸ L'expression « Central Belt » comprend les villes qui se situent dans le triangle formé par Stirling, Glasgow et Edimbourg, où se trouve la plus grande densité de population en Ecosse.

considéré comme une des sources de cette identité, source qui trouve ses origines dans les œuvres de John Barbour et de Harry l'Aveugle. Michael O'Neill soutient que le SNP est un exemple de néo-nationalisme qu'il explique en ces termes : « largely civic, peaceful and pursued via democratic means. » (92) L'auteur illustre sa définition en citant *A Constitution for a Free Scotland*, publié en 2002 par le SNP : « Its citizenship policy, for example, is based on residency as well as descent, granting citizenship to all "whose principal place of residence is in Scotland" as well as "whose place of birth was in Scotland or either of whose parents was born in Scotland" ». (92) Comme les makars le prônent également, la définition de l'identité écossaise est inclusive pour le parti politique : « The rejection of racism (including that of anti-English variety) at the policy level, and the creation of ethnic minority groups within the SNP such as 'New Scots for Independence', help to project an inclusive and tolerant nationalism. » (92)

Ensuite, O'Neill avance que l'objectif du SNP est aussi de rendre le pays indépendant du Royaume-Uni afin que l'Ecosse contrôle également ses politiques macro-économiques et étrangères (93). Par la création du titre de makar et sa promotion, le pays cherche aussi à assurer son indépendance culturelle, littéraire et linguistique. En effet, le makar se fait la voix des Ecossais et il met en avant leurs particularités (au sein du Royaume-Uni et de l'Ecosse). Il fait ressortir ce qui rend le pays indépendant culturellement en mettant en exergue sa poésie comme principe de la vie des Ecossais et de leur identité. Les poèmes de Jackie Kay « Sassenachs », « English Cousin Comes to Scotland » publiés en 1992⁶⁹, et « Old Tongue » en 2005, mettent en avant ces particularités écossaises. Le dernier insiste surtout sur la différence linguistique :

When I was eight, I was forced south.

Not long after, when I opened

⁶⁹ Ces deux poèmes sont en annexes 12 et 13 de cette thèse.

my mouth, a strange thing happened.

I lost my Scottish accent.

Words fell off my tongue:

eedyit, dreich, wabbit, crabbit

stummer, teuchter, heidbanger,

so you are, so am ur, see you, see ma ma,

shut yer geggie or I'll gie you the malkie!

My own vowels started to stretch like my bones

and I turned my back on Scotland.

Words disappeared in the dead of night,

new words marched in: ghastly, awful,

quite dreadful, *scones* said like *stones*.

Pokey hats into ice cream cones.

Oh where did all my words go –

my old words, my lost words?

Did you ever feel sad when you lost a word,

did you ever try and call it back

like calling in the sea?

If I could have found my words wandering,

I swear I would have taken them in,

swallowed them whole, knocked them back.

Out in the English soil, my old words

buried themselves. It made my mother's blood boil.

I cried one day with the wrong sound in my mouth.

I wanted them back; I wanted my old accent back,

my old tongue. My dour soor Scottish tongue.

Sing-songy. I wanted to *gie it laldie*. (Kay, *Darling* 190-191)

Dans ce poème, comme dans « Kidspoem/Bairnsang » de Liz Lochhead (que nous étudions au chapitre 8 de cette thèse), le narrateur est forcé d'adopter une autre langue, l'anglais, et d'abandonner sa langue écossaise : « I was forced south . . . I lost my Scottish accent. » Cet abandon est vécu comme la perte inéluctable d'un proche : la langue écossaise face à l'anglais n'est pas assez forte. Au contraire, elle semble n'opposer aucune résistance (« Words fell off my tongue »), elle se métamorphose, elle devient étrangère au narrateur et, paradoxalement, elle devient une extension de celui-ci (« My own vowels started to stretch like my bones »). Face à l'anglais déjà vainqueur (« new words marched in ») l'écossais cède sa place (« Words disappeared in the dead of night, . . . Out in the English soil, my old words / buried themselves »). Ce changement de langue se fait contre le gré du narrateur, comme la fin du poème le montre. Néanmoins, parce qu'il se termine par « *gie it laldie* », une expression familière en écossais qui équivaldrait en français à « lui mettre une raclée », cela laisse supposer que cette langue écossaise, puisqu'elle est utilisée ici aussi en poésie, n'est pas complètement vaincue par l'anglais. Cette mise en lumière des différences culturelles entre l'Ecosse et l'Angleterre, mais surtout de cette volonté de ne pas se laisser faire face à sa voisine, est reflétée par la création du titre de makar en 1999 à Glasgow, alors que le pays retrouve son propre Parlement et que Donald Dewar devient Premier ministre. Ce titre accentue le rôle de la poésie dans le façonnage de l'identité culturelle proprement écossaise dans le Royaume-Uni.

Néanmoins, O'Neill avertit que, même si l'on est tenté de trouver un lien de cause à effet entre l'identité nationale écossaise et la montée du SNP, l'on doit nuancer : « However, just as the SNP is not the only carrier of Scottish identity, the rise in Scottish identity found in the

electorate since the 1970s cannot simply be attributed to SNP support. » (95) En effet, l'auteur précise : « when respondents are given a "forced" choice between Scottish or British national identity, around three-quarters of all Scots now choose a Scottish national identity over a British identity, an increase from just over half in 1979. It is intuitive to expect the SNP to do well amongst strongly Scottish identifiers. » (95) De même, ajoute-t-il, il serait hâtif de faire le lien entre identité nationale, soutien du SNP et soutien de l'indépendance écossaise (« The relationship is far more complex » (95)). Par conséquent, le lien entre le titre de makar et la montée du SNP est également à nuancer : ces deux faits, s'ils coïncident dans le temps, ne présentent pas nécessairement un lien de causalité. Ils reflètent, en revanche, chacun de leur côté, un intérêt grandissant pour définir ce qui fait l'Ecosse et ce qui la rend unique dans sa diversité intrinsèque.

b. Une poésie politique

La littérature écossaise, et en particulier la poésie, entretient un lien étroit avec la politique du pays. Les auteurs, « témoins privilégiés et acteurs de la spécificité historique de leur temps »⁷⁰, reflètent par leurs œuvres les changements qui se produisent dans leur pays et sont, à la fois, ceux par qui ces changements ont lieu. Cette proximité entre politique et littérature s'observe par exemple dans l'engagement d'hommes de lettres, tels que ceux cités auparavant, en politique. Selon l'auteur Jay Parini en 2008, la poésie et la politique sont nécessairement liées, malgré leurs différences. En effet, la première apporte au lecteur ou à l'auditeur quelque chose que la seconde ne peut offrir : « Poetry matters because it takes into account the full range of moral considerations, moving against the easy black-and-white

⁷⁰ <https://journals.openedition.org/amnis/110?lang=en> (consulté le 26/02/2021).

formulations that may sound effective in political rhetoric but which cannot satisfy our deepest needs for a language adequate to the emotional and intellectual range of our experience. » (132)

En effet, selon l'auteur, les poètes sont les gardiens de la langue (« they are the custodians of language. » (128)) puisqu'ils entretiennent avec celle-ci une relation particulière : « poets are people who have spent a lot of time thinking about the connection between words and things; they know something about language and its proper applications and directions. » (126) Les poètes sont, par conséquent, ceux qui seraient les mieux placés pour parler de la langue car ils la manient, la manipulent, la façonnent afin de véhiculer de la meilleure façon possible des idées que le discours politique pourrait transmettre : « They offer a depth of understanding, and a language adequate to the visions they summon. » (116) Parini prête donc au poète un pouvoir presque divin (que nous retrouvons dans le terme « makar » qui désigne aussi le Créateur, Dieu, celui qui serait à l'origine de toute création) car il serait celui qui, contrairement aux autres écrivains, aurait accès à une langue « pure », véritable qu'il pourrait, seul, manier afin de lui faire dire ce qu'il souhaite et ce qu'il souhaite transmettre. Dans son poème « John I », Edwin Morgan démontre ce maniement de la langue quand il tente de décrire ce qu'il entend par le mot « nothing » : « Nothing, nearly nothing, no, not nothing, it is the something of a pain that stays / Ineradicable and only to be mitigated when I breathe the phrase / I love you. » (*Love*, 19) Le processus de définition et de la recherche de sens est clairement écrit, comme si l'on pouvait entendre ou voir le narrateur chercher ses mots pour caractériser ce « nothing » qui devient « something ». Les deux mots, bien qu'opposés, ne font, finalement, qu'un : tous deux désignent l'absence de définition et de caractérisation (« no-thing » et « something » sont tous les deux des pronoms indéfinis). Par conséquent, le narrateur explique ce qu'il faut entendre par « nothing », non pas en donnant une définition figée, mais en démontrant ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire quelque chose de défini.

Selon Parini, la poésie contient un aspect politique qu'il serait dommage, pour un poète, de ne pas exploiter : « poets who wilfully choose to ignore all political dimensions risk pushing their work into the margins. » (116) Néanmoins, l'auteur avance que, si la poésie est utilisée en temps de crise (comme en temps de guerre, par exemple) car les poètes ont la faculté d'être particulièrement sensibles à leur époque (127) et de transmettre les images adéquates par la langue, elle reste cependant concrètement inutile en apparence. Pour illustrer ces deux aspects de la poésie, Parini prend l'exemple des attentats du World Trade Center en 2001 :

. . . since the attacks of September 11, 2001, in New York City and Washington, there has been a renewed urgency among poets, who have found a receptive audience for words that seem true, that capture complex emotions in a language adequate to the time. One could hardly turn on the radio in the weeks following September 11 without hearing poems read aloud. . . . In a real sense, poetry provides a moral standard for expression, one against which political rhetoric must be judged – and is often found wanting. (116-117)

Parini cite une partie du poème de W. H. Auden, « In Memory of W. B. Yeats », qui semble souligner la vacuité de la poésie dans un premier temps, pour finalement assurer le lien nécessaire entre le poète et son temps :

For poetry makes nothing happen: it survives
In the valley of its making where executives
Would never want to tamper, flows on south
From ranches of isolation and the busy griefs,
Raw towns that we believe and die in; it survives,
A way of happening, a mouth.

Parini argumente ainsi : « It makes "nothing" happen in literal terms: no bridges are built, no wars concluded, no energy prices contained. » (129) Mais ce qui permet à la poésie de survivre malgré tout est le fait qu'elle se rattache à son temps à travers la langue utilisée par le poète : « But it survives, and in its survival the race itself survives, having found a mouth, a way of meeting the times with a language adequate to the experience of the times. » (129) Par conséquent, même si les poètes ne donnent pas de solutions concrètes (« Poets do not offer solutions » (116)), leur emploi de la langue pour exprimer, nommer (dans le sens « mettre les mots sur ») leur donne un statut privilégié de médiateur entre un peuple et sa politique. Le poème « Can't spell, won't spell » de W. N. Herbert, makar de Stirling, illustre tout à fait les propos de Parini :

On hearing of the new Scots Spellchecker programme, 'Canny Scot'

Cannae spell, winnae spell – lay it oan thi line:
when it come tae orthaeographic skills this laddie disnae shine.
Eh cannae spell 'MaGonnagal', Eh cannae spell 'Renaissance' –
hoo Eh feel aboot this flaw is becummin raw complaysance.
If Eh cannae spell in English dae Eh huvtae spell in Scots?
Is meh joattur filled wi crosses when thi proablem is wir nots?
Wir not a singul naishun and therr's not a singul tongue:
we talk wan wey gin wir aalder and anither if wir young;
we talk diffrent in thi Borders than we dae up in thi Broch;
wir meenisters talk funny when they skate oan frozen lochs.
Huv ye seen hoo Lech Walensa's Roabin Wulliums wi a tash?
Huv ye noticed hoo Pat Lally's kinna nippy wi thi cash?
Well yi widnae if yir sittan wi yir heid stuck til a screen

trehin tae spell oot whit ye think insteid o seyin whit ye mean.⁷¹

Dans ce poème, Herbert exprime sa volonté d'accorder davantage d'importance aux langues parlées oralement plutôt qu'à leur orthographe, comme l'expriment clairement les deux derniers vers. Ce poème est publié pour la première fois en 2006, dans son recueil *The Thing that Mattered Most: Scottish poems for children*. L'année précédente, le gaélique est reconnu comme langue officielle car il s'est réformé et a mis en place des normes orthographiques, contrairement à l'écossais qui n'est pas encore une langue officielle du pays. Dans ce contexte-ci, le poème de Herbert prend une autre dimension : le makar se fait le médiateur entre les Écossais et leur politique en soulignant l'aspect intrinsèquement et nécessairement fluctuant de la langue écossaise (« Wir not a singul naishun and therr's not a singul tongue: / we talk wan wey gin wir aalder and anither if wir young; / we talk diffrent in thi Borders than we dae up in thi Broch; »). Par conséquent, figer la langue par des normes orthographiques risque de ne jamais être possible, et l'écossais risque alors de ne jamais faire partie des langues officielles du pays.

En Ecosse, selon Whyte en 1998, ce statut de médiateur est même nécessaire dans les années 1990 : « in the absence of an elected political authority, the task of representing the nation has been repeatedly devolved to its writers » (« Masculinities » 284). Avant la dévolution des pouvoirs de Westminster à Holyrood en 1997, un autre pouvoir est dévolu aux écrivains écossais, celui de représenter le pays. Ce transfert de pouvoirs vers les écrivains en Ecosse leur confère alors un autre statut : en plus d'être les garants de la langue, comme Parini l'affirme, ils sont également les représentants, les ambassadeurs de la nation.

Selon Wallace, le lien entre littérature et politique réside dans le fait que la littérature et la dévolution écossaises s'influencent l'un l'autre : « It is therefore legitimate to ask to what

⁷¹ <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/cant-spell-wont-spell/> (consulté le 08/07/2021).

extent contemporary Scottish literary culture's profile, reach and growth have actually benefited from devolution, and emancipated it from an alleged obligation to re-channel thwarted political aspirations and bear the yoke of the identity question. » (Wallace, « Voyages » 25) L'auteur avance même que les écrivains écossais devancent les hommes politiques : « if Scotland as a small nation is to find a meaningful place within the world, it is literature that will take it further on that voyage of intent into the community of nations, and it is likely to get there before the politicians do. » (27) Par conséquent, les poètes écossais, et parmi eux ceux nommés makars et « Scots Makars », non seulement reflètent leur époque mais ils sont aussi les guides de la nation, en même temps qu'ils en façonnent l'identité à travers les mots, comme le poème « The Morning After » de Christine de Luca (en annexe 2 et étudié au chapitre 5 de cette thèse) le montre.

c. Des makars engagés

Une poésie engagée suppose une poésie qui n'est pas une fin en soi et qui a donc un objectif qui lui est extérieur. Elle peut se définir comme une poésie qui vise un autre but que l'art, et qui se veut utile. Par exemple, une poésie engagée en écologie, telle que celle d'Anita Govan étudiée au chapitre précédent (et dont le poème « Trees » se trouve en annexe 3), vise à éveiller chez son lecteur une prise de conscience écologique afin qu'il soit conscient de l'impact (bénéfique ou non) qu'il peut avoir sur l'environnement. Dès lors, la poésie ne vise plus seulement l'esthétique mais aussi l'utile : la langue n'est plus utilisée uniquement pour elle-même, mais dans le but de rallier le lecteur à une cause. Par conséquent, le rapprochement avec le discours politique peut être fait, puisque ce dernier cherche également à convaincre le lecteur (et l'électeur) et à le faire rejoindre une cause.

Cet engagement de l'écrivain est, selon Sartre, nécessaire : à partir du moment où l'on écrit, on le fait nécessairement pour convaincre, donc on est engagé. De ce fait, toute œuvre fait de son auteur un auteur engagé : « Ainsi de quelque façon que vous y soyez venu, quelles que soient les opinions que vous ayez professées, la littérature vous jette dans la bataille », déclare Sartre, « écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé. » (72) La définition de l'engagement proposée par Jacques Rancière complète et nuance celle de Sartre :

[L'engagement] est une notion entre-deux qui est vide comme notion esthétique, et aussi comme notion politique. On peut dire qu'un artiste est engagé par sa personne, et éventuellement par ses écrits, ses peintures, ses films qui collaborent à un certain type de combat politique. . . . L'engagement n'est pas une catégorie de l'art. Cela ne veut pas dire que l'art soit apolitique. Cela veut dire que l'esthétique a sa politique – ou sa méta-politique – à elle. . . . Il y a des politiques de l'esthétique – des formes de communauté dessinées par le régime même d'identification sous laquelle nous percevons de l'art (donc l'art pur aussi bien que l'art engagé). Et une œuvre « engagée » se fait toujours comme une espèce de combinaison entre ces politiques objectives, inscrites comme possibilités de l'écriture, possibilités plastiques ou narratives. (157)

La poésie des makars peut donc être une poésie engagée. Néanmoins, cet engagement du makar est remis en cause lorsque celui-ci a des injonctions contradictoires, notamment lorsqu'il doit écrire une poésie de commande ou lorsque, pour son élection, le poète nommé doit d'abord

répondre aux exigences du poste (comme le démontre cette thèse dans le sous-chapitre « Le choix d'un makar » à propos du « trouble makar »).

S'ajoute à cela le fait que le makar, à partir du moment où il est nommé, devient une figure publique. Le CNRTL définit l'expression « homme public » comme « homme qui exerce des fonctions officielles (administratives, politiques, autres) ». L'homme, ou la femme, public est une personnalité connue pour ses fonctions dans la société, y compris pour ses fonctions culturelles comme pour le makar contemporain.

Le terme « figure » désigne celui qui marque le pays, la ville, par exemple, et qui a donc un rôle à jouer dans son fonctionnement. La figure publique s'oppose à l'individu particulier. En d'autres termes, une figure publique peut être un citoyen, mais pas un citoyen lambda : elle a une influence et un certain pouvoir que n'aurait pas n'importe quel citoyen. Le makar contemporain a donc un rôle reconnu dans la société (on lui demande d'être présent à des événements, d'écrire et/ou de réciter un poème à d'autres) et sa voix se fait écho des autres voix écossaises afin de les faire résonner grâce au statut de figure publique acquis par le makar.

De ce fait, une question est soulevée : puisque le makar est une figure publique, dont les poèmes sont (nécessairement, selon Sartre) engagés, de qui est-il la voix ? Peut-il, à la fois, être engagé publiquement et politiquement, et être la voix de tous les Écossais ? Par son statut de figure publique, le makar ne parle alors plus en son nom uniquement : sa voix a une portée différente et plus large (car soutenue par différentes institutions, notamment celles qui le choisissent) et englobe désormais celles d'autres citoyens écossais. Cette question est soulevée surtout en novembre et décembre 2014, lorsque Liz Lochhead (nommée « Scots Makar » trois ans plus tôt) déclare publiquement être membre du SNP. Dans un article dans *Herald*

*Scotland*⁷², Colette Douglas-Home résume le problème alors soulevé en une question dans son titre : « Can Liz Lochhead be a publicly-paid Makar and a member of the SNP? » Le fait que Lochhead soit payée par de l'argent public – et de ce fait, par tous les Ecossais – est donc ce qui pose un problème. Elle ne pourrait pas avoir une fonction publique, et à la fois parler uniquement pour les sympathisants du SNP. Autrement dit, à partir du moment où elle est nommée « Scots Makar », Lochhead devient une figure publique censée être ambassadrice de l'Ecosse tout entière.

Lorsqu'elle annonce publiquement et en tant que « Scots Makar » avoir une carte de membre du SNP, elle n'est plus uniquement une citoyenne écossaise qui devient membre du parti politique majoritaire : elle est une représentante officielle et institutionnalisée qui déclare au reste du pays soutenir les idées d'un parti politique. Le titre de « Scots Makar » lui confère, même si elle affirme avoir joint le SNP en tant que simple citoyenne écossaise, un autre statut : elle n'est plus seulement une poétesse, une citoyenne et une Ecossaise (donc une femme privée), elle est une femme publique qui a, conséquemment, des fonctions officielles qui font d'elle une porte-parole, une ambassadrice pour toute l'Ecosse, et non uniquement pour ceux qui votent pour le SNP. Le « je » / jeu public rempli par la fonction institutionnalisée du makar est un « je » / jeu qui crée sa propre langue, ce qui garantit la valeur poétique de la voix du makar. La voix du makar dépasse ainsi les frontières nationales et devient universelle.

Douglas-Home pose alors la question : « if the country is to have a Makar, shouldn't that poet speak to all of the people or be able to be claimed by them? . . . It puts her offside with at least half the population. How is that consistent with the spirit of the role? » L'engagement politique d'un makar, surtout lorsqu'il est annoncé publiquement et ouvertement par le makar en qualité de poète lauréat (donc, poète officiel), soulève donc la question de la portée de sa

⁷² <https://www.heraldsotland.com/opinion/13192129.can-liz-lochhead-be-a-publicly-paid-makar-and-a-member-of-the-snp/> (consulté le 05/03/2021).

voix. Si le makar n'était pas la voix de la nation écossaise, s'il n'en était pas le représentant en poésie, alors son engagement public en politique ne poserait pas la question de son droit ou non à être membre d'un parti. Néanmoins, tout poème existe pour créer une émotion et une réaction. Par conséquent, chaque makar transmet, volontairement ou non, ses convictions (politiques ou religieuses, par exemple) au lecteur qui adhère ou rejette ces opinions. Il n'est donc pas nécessaire que le makar rejoigne un parti politique publiquement pour qu'il soit considéré comme le porte-parole de ce parti.

B. La promotion de l'indépendance de l'Ecosse

a. 1979, 1997 et 2014 : la dévolution politique et culturelle

Le référendum tenu le 18 septembre 2014, pose la question suivante aux Ecossais : « Should Scotland be an independent country? ». Ce référendum est exceptionnel à au moins deux égards : pour la première fois en Ecosse, les jeunes gens de seize et dix-sept ans peuvent voter, et pour la première fois également le taux de participation atteint un record avec 84,6% de la population écossaise qui se prononcent. La participation des jeunes Ecossais au vote constitue « une revendication ancienne du SNP » comme le souligne Edwige Camp-Piétrain dans son article « La participation au référendum de 2014 en Ecosse : un sursaut démocratique »⁷³. La décision de les faire participer au vote est prise en 2013 : « In March 2013, the Scottish Independence Referendum (Franchise) Bill was introduced to the Scottish Parliament with which the franchise would be extended to 16- and 17-year-olds, allowing for their voices to be heard in the referendum. » (Lawson 148) Les jeunes électeurs de seize et dix-sept ans sont la cible de plusieurs campagnes dirigées par « Better Together » et « Yes

⁷³ <https://journals.openedition.org/osb/1822> (consulté le 13/03/2021). Toutes les citations de Camp-Piétrain jusqu'à la fin de ce chapitre proviennent de cet article, sauf indication contraire.

Scotland », qui revendiquent respectivement l'union avec le Royaume-Uni et la séparation. Camp-Piétrain rapporte ainsi que « 63% des jeunes de 16 à 17 ans ont vu au moins un élément de la campagne qui leur était destiné. » Cette campagne, comme le souligne l'auteur, est menée également dans les écoles :

Les écoles avaient une mission distincte. Elles pouvaient se contenter d'enseigner l'instruction civique, certes, mais elles avaient également l'occasion de favoriser les échanges autour du référendum. Cette possibilité a fait l'objet de controverses, entretenues par les Conservateurs, qui, à Westminster comme à Holyrood, se méfiaient de toute propagande. Or les écoles ont suivi les consignes de leurs autorités de tutelle, les collectivités territoriales, elles-mêmes variables sur le territoire écossais.

Les suspicions de propagande sont partagées par les parlementaires dans un premier temps car « majoritairement opposés à l'indépendance, [ils] soupçonnaient Salmond de vouloir tirer avantage du vote de ces jeunes, censés favoriser le changement, mais ils ont été rassurés par les premiers sondages qui remettaient ce lien en doute. » (Camp-Piétrain, « La participation »)

Comme l'avance le titre de l'article de Camp-Piétrain, le taux de participation au référendum relève d'un « sursaut démocratique », une leçon de démocratie donnée au reste de l'Europe. Les Ecossais montrent par leur forte mobilisation leur intérêt pour le futur de leur pays et leur attachement à la définition de leur nation au sein du Royaume-Uni. Ce taux de participation dépasse même celui de 1997, lors du référendum sur la dévolution, qui s'élève à 63,6%, le rappelle Camp-Piétrain. Néanmoins, elle souligne certaines disparités : dans les régions où la participation est la plus élevée, la population vote davantage en faveur de l'union avec le Royaume-Uni et, au contraire, les régions qui enregistrent un plus faible taux de participation, telles que Dundee et Glasgow, votent davantage en faveur de la séparation du Royaume-Uni.

Les origines de ce référendum datent de 2011, « lorsque le Gouvernement SNP d'Alex Salmond, qui venait d'emporter une majorité absolue de sièges aux élections au Parlement écossais de Holyrood, a affirmé disposer de la légitimité nécessaire à [son] organisation » comme l'affirme Camp-Piétrain. Cependant, la décision est officialisée en octobre de l'année suivante par un accord signé par David Cameron, Premier ministre britannique, et Alex Salmond, Premier ministre écossais du SNP. Murray Pittock affirme à propos des conséquences du premier référendum sur la dévolution en Ecosse en 1979, auquel les Écossais répondent majoritairement « non », que le pays se dirige alors vers une autonomie qui est culturelle puisqu'elle ne peut être politique : « somehow Scotland was achieving a form of cultural autonomy in the absence of its political equivalent » (*Road* 114). L'auteur poursuit et définit ce qu'il nomme « the shift to culturalism after political defeat » : « the redevelopment of Scottish culture which presaged the expected devolution of 1979 continued in its absence, and this, though initially small-scale, was one of the most intriguing developments of the 1980s, which, in their turn, built on changes already under way for a decade. » Cairns Craig met en lumière la même analyse (« Cultural engagement, in effect, took the place of political engagement in the long hiatus between 1979 and 1997. »⁷⁴) et l'illustre avec les œuvres de Lochhead (*Dreaming Frankenstein* publié en 1985 et *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off* en 1987) et de Morgan (*Sonnets from Scotland* en 1984).

Cette analyse de Pittock et de Craig sur la situation culturelle et politique de l'Écosse dans les années 1980 pourrait, dans une certaine mesure, s'appliquer également à ce qu'il se passe dans le pays après 2014. En effet, comme Camp-Piétrain le met en avant dans son article, après le référendum « [l]es élus écossais ont considéré la participation lors du référendum comme un point de départ, qu'il convenait de pérenniser, en particulier pour les plus démunis

⁷⁴ <https://journals.openedition.org/osb/1800> (consulté le 14/03/2021).

et les jeunes. » Les artistes engagés dans la campagne électorale continuent également à prôner l'indépendance de l'Ecosse. Marie-Odile Pittin-Hédon (« Caledonia » 2) illustre cet engagement des artistes écossais dans la campagne à travers les différentes organisations qui apparaissent telles que Artists Union, le blog « Bella Caledonia », Saltire Society et National Collective rejoint par Lochhead en 2011. L'auteur reprend l'idée que nous soulignons plus tôt, évoquée par Pittock et Craig, selon laquelle en Ecosse, la sphère culturelle prend la place du politique lorsque celle-ci semble vacante : « This activism of the literary world is no surprise in a country where it has often been argued that in the 1980s and 1990s already, literature paved the way for devolution in the absence of political unity. » (3)

Cette proximité entre les deux sphères est non seulement bien présente, mais aussi attendue. Effectivement, Pittin-Hédon affirme : « Scotland is a country where the political debate is intimately linked to the cultural issue, in other words, a country where cultural nationalism has a very important part to play in the definition of its own identity. », afin d'en tirer la conclusion suivante : « . . . artists, writers in particular, are expected to brush shoulders with politicians and pundits of all kinds in the independence conversation. » (3) Nous pouvons alors affirmer, comme Pittock, que le lien entre littérature et politique est encore plus fort après une défaite de la dévolution en Ecosse, ce que nous pouvons retrouver à travers les œuvres de makars contemporains.

b. La voix du makar, celle de l'indépendance culturelle de l'Ecosse

Comme nous l'avancions au début de ce chapitre, la voix du makar contemporain n'a pas à être, du moins officiellement, la voix du gouvernement écossais. Par conséquent, son rôle (peu importe son niveau) n'est pas de demander l'indépendance politique du pays, d'autant que cette indépendance n'est pas de la volonté de la majorité des Ecossais comme le montre le

référendum de 2014. Un makar qui se ferait le porte-parole de l'indépendance écossaise risquerait, de ce fait, d'être la voix des 44,7% des Ecossais qui ont voté pour l'indépendance écossaise. C'est ce qui est d'ailleurs reproché à Liz Lochhead lorsqu'elle annonce en 2014 être membre du SNP : « Isn't that [remaining a poet who could be owned by all] what Ms Lochhead bought into when she became Makar, to be a voice for the entire country, for the 100 per cent not the 45. »⁷⁵ Jay Parini met en doute la possibilité pour un poète d'être la voix de qui que ce soit d'autre que de lui-même :

A common assumption is that poetry reflects the voice of a nation. This is nonsense, as poets rarely speak for anyone but themselves. They may represent a certain group – Chicanos or gays, for example – but if they do so, they do this in a unique manner, finding a way to express the needs or experience of the group in their own measure and style. (117)

Cette affirmation est vraie seulement jusqu'à un certain point pour l'Ecosse et les makars contemporains, puisque la voix de ces derniers englobe, comme nous le montrons depuis le début de cette thèse, celles du peuple écossais. Néanmoins, nous concédons que la voix d'un seul makar ne peut représenter l'ensemble du pays, celui-ci étant fragmenté tant sur le plan politique que linguistique et culturel comme nous l'analyserons dans les chapitres de la troisième et dernière partie. La voix de Lochhead illustre cette impossibilité pour un seul makar – *a fortiori* un « Scots Makar », donc un poète pour représenter la nation – d'être représentative de toute l'Ecosse.

En poésie, l'enthousiasme généré par les campagnes en faveur de l'indépendance se retrouve tant en 1979 et 1997 qu'en 2014, selon Sassi et Stroh :

⁷⁵ <https://www.heraldscotland.com/opinion/13192129.can-liz-lochhead-be-a-publicly-paid-makar-and-a-member-of-the-snp/> (consulté le 14/03/2021).

The debates surrounding the referenda about devolution in 1979 and 1997 and about independence in 2014 marked a growing militancy of poets within widening demands for autonomy – a ‘poethical’ approach that has revolutionised politics by establishing alternative discursive arenas (more visibly so in the recent, imaginative and passionate referendum campaign). (154)

En juillet 2014, Lochhead participe à l'événement « Aye Talks » à Glasgow. Elle détaille, lors d'une allocution les raisons pour lesquelles les artistes écossais sont en faveur de l'indépendance selon elle : « We're sick and tired of being colonised in our own country. »⁷⁶ Cet argument se retrouve parmi ceux cités par Riach et Moffat dans *Arts of Independence: The Cultural Argument and Why It Matters*, publié en 2014 : « [n]o country can afford to have its cultural authority devolved to another country » (42).

Ce que Sassi et Stroh nomment « ‘poethical’ approach » et « alternative discursive arenas » met en lumière le facteur culturel et son rôle crucial (rappelé par le titre de l'ouvrage de Riach et Moffat) sur le chemin du référendum de 2014. Le makar, en tant que porte-parole, voix du peuple écossais a donc, également, un rôle central. La voix du makar est à la fois culturelle et politique surtout lorsqu'il prend position publiquement dans le débat sur l'indépendance écossaise. Scott Hame avance, par ailleurs, que cette double facette de la voix qui sert à la fois à l'expression et l'émancipation du peuple écossais – « the ambivalence of voice as a trope for national expression and empowerment » (« Vernacular » 204) – est récurrent en Ecosse : « Voice and its giving and joining have been key motifs in Scottish literary and political discourse of the past decades. » (204) L'auteur affirme que la dévolution est même ce qui donne une voix, « devolution as a granting-of-voice » (204), car elle permet aux écrivains écossais de mettre en avant les particularités linguistiques de leur pays.

⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=7AHCoyIksR4> (consulté le 14/03/2021).

En effet, la période pré-référendum de 1979, comme celle qui précède celui de 2014, voit les dialectes écossais être utilisés en littérature de manière plus fréquente. La création du titre de makar aide à mettre en avant ces particularités linguistiques car ils sont élus dans différentes régions et villes, et ils mettent en avant le dialecte de celles-ci (la diversité linguistique et le rôle des makars est étudié au chapitre huit de cette thèse). La voix qui est donnée à l'Ecosse par la dévolution en 1997 résonne donc à travers celles des makars, quel que soit leur niveau, qui donc se fait écho de la voix du peuple écossais en Ecosse et au Royaume-Uni.

Ce canon de voix met en lumière tant la nécessité de la poésie en temps de crise ou de profond changement attendu comme l'affirme Parini, que le besoin de la part du peuple écossais, non pas de « transférer son autorité culturelle à un autre pays », pour reprendre les mots de Riach et Moffat, mais de la donner au makar. Celui-ci devient alors l'ambassadeur de la nation écossaise, il porte sa voix et il est le symbole de la culture du pays, même si pendant la campagne de 2014 les makars n'ont pas été les seuls à porter la voix de ceux qui étaient en faveur de l'indépendance. Le titre de makar peut donc être considéré comme la manifestation de la dévolution culturelle de l'Ecosse : il est celui à qui l'on donne le pouvoir, l'autorité culturelle. Cette dévolution-ci nous mène maintenant à étudier le rôle des makars lors du référendum sur l'indépendance écossaise en 2014, à travers le poème de Christine de Luca, « The Morning After », écrit à cette occasion.

c. L'interdépendance plutôt que l'indépendance

Dans un ouvrage, publié en 2004, *Beyond Scotland: New Contexts for Twentieth-Century Scottish Literature*, de Carruthers, Goldie et Renfrew, les auteurs avancent dans l'introduction : « It is significant in this respect that Scottish literature in the twentieth century

has been much less inhibited by such considerations than Scottish criticism, much less beguiled by the apparent need to untangle a single-stranded Scottishness, and has found its "proper ground" in heterogeneity and inter-dependence. » (14) L'insistance sur l'hétérogénéité et l'interdépendance nous amène à considérer, par conséquent, une autre solution que l'indépendance par rapport à l'Angleterre et le Royaume-Uni et l'antagonisme politique de Sassi et Stroh que nous avons étudié dans le premier chapitre de cette thèse. Ce n'est plus l'uniformité de la culture écossaise qui est recherchée dans la littérature, mais la mise en lumière de la diversité intrinsèque de l'Ecosse. L'interdépendance se trouve entre les différentes régions d'Ecosse – comme le souligne Walter Scott selon Alasdair Gray, dans la première édition de *Why Scots Should Rule Scotland* en 1992 : « Scott has shown the interdependence of Highlander and Lowlander in *Waverley* and *Rob Roy* » (55) – et également entre l'Ecosse et l'Angleterre. Cette dépendance réciproque entre les deux pays, donc entre Holyrood et Westminster, peut être analysée comme une demande de réconciliation qui est aussi prônée après le référendum de 2014 : à la fois entre les deux pays, mais aussi entre les deux camps (celui du « oui » et celui du « non ») en Ecosse. Camp-Piétrain rappelle que « l'Église d'Écosse a organisé un office le dimanche qui [avait] suivi, en présence d'hommes politiques »⁷⁷ afin de réconcilier ceux qui se sont divisés à cause du référendum.

Selon Pittin-Hédon, dans l'article cité précédemment, le référendum de 2014 met en avant une situation plutôt paradoxale : « in the run-up to the independence referendum of 2014, there seemed to be a return, if not to the essentialist vision of culture and identity, at least to a sharply antagonistic vision of the British/Scottish dilemma, in spite of all the efforts of the Yes campaign in particular to steer clear of that reductive opposition. » (8) Ce ne serait donc plus l'antagonisme, contrairement à ce que l'on pourrait penser, qui prédomine : il ne s'agit pas de

⁷⁷ <https://journals.openedition.org/osb/1822> (consulté le 14/03/2021).

souligner les différences, les oppositions entre les deux pays, mais plutôt affirmer en tant qu'Écossais sans pour autant se définir comme anti-Anglais. Cependant, il ne s'agit pas non plus, selon Pittin-Hédon, de cesser de se définir par rapport à l'Angleterre : « . . . the basic characteristic of a nation is that it cannot be subsumed into another nation. Having to go over these questions again led many artists and intellectuals to have to make the claim that they are not anti-English, but just not English. » (11-12)

Cette volonté de réconciliation entre les deux camps en Écosse, et entre le pays et l'Angleterre, est manifeste dans le poème de Christine de Luca (makar d'Édimbourg), « The Morning After », qui se réfère directement au référendum de 2014 et qui est écrit avant celui-ci :

The Morning After

Scotland, 19th September 2014

Let none wake despondent: one way
or another we have talked plainly,
tested ourselves, weighed up the sum
of our knowing, ta'en tent o scholars,
checked the balance sheet of risk and
fearlessness, of wisdom and of folly.

Was it about the powers we gain or how
we use them? We aim for more equality;
and for tomorrow to be more peaceful
than today; for fairness, opportunity,

the common weal; a hand stretched out
in ready hospitality.

It's those unseen things that bind us,
not flag or battle-weary turf or tartan.
There are dragons to slay whatever happens:
poverty, false pride, snobbery, sectarian
schisms still hovering. But there's
nothing broken that's not repairable.

We're a citizenry of bonnie fighters,
a gathered folk; a culture that imparts,
inspires, demands a rare devotion,
no back-tracking; that each should work
and play our several parts to bring about
the best in Scotland, an open heart.

Ce poème commence par une mention introductive de la date et du lieu : « Scotland, 19th September 2014 ». De Luca insiste sur la nouvelle ère qui commence après le référendum : le réveil (« wake » v.1) est celui des Écossais le 19 septembre 2014, le lendemain du référendum. Il est aussi celui de la nation écossaise fixée sur son sort après des mois de campagne de « Yes Scotland » et de « Better Together ».

La poétesse met en exergue la difficulté de la prise de décision : tant le peuple, les citoyens écossais que la communauté scientifique et universitaire contribuent à cette décision, comme le montre la première strophe :

Let none wake despondent: one way
or another we have talked plainly,
tested ourselves, weighed up the sum
of our knowing, ta'en tent o scholars,
checked the balance sheet of risk and
fearlessness, of wisdom and of folly.

« [L]a technicité des échanges, autour de données économiques, chiffrées, contradictoires malgré leur précision apparente », pour emprunter les mots de Camp-Piétrain dans son article précédemment cité, caractérise aussi le débat soulevé à propos de l'identité écossaise à ce moment de son histoire. Dans le poème, les expressions « tested ourselves » (v.3), « weighed up the sum / of our knowing » (v.3-4) et « checked the balance sheet » (v.5) soulignent les doutes et les interrogations qui font surface en 2014 et qui nécessitent des vérifications, des chiffres, des mesures et des comparaisons. Néanmoins, la réponse à la question posée aux Ecossais est claire puisque les résultats ne présentent aucune ambiguïté et la participation est élevée : « we have spoken plainly » (v.2).

Cette nouvelle ère qui commence au lendemain du référendum devrait marquer, selon le makar, le début de changements nécessaires comme le montre la comparaison entre « tomorrow » (v.9) et « today » (v.10). Le référendum agit comme un catalyseur : même si le résultat est négatif et qu'il n'y a donc aucun changement concret dans la politique écossaise, le seul fait de poser la question de l'indépendance aux Ecossais est suffisant pour provoquer un changement le 18 septembre 2014. Ces changements attendus portent sur les points suivants : « more equality » (v.8), « more peaceful » (v.9), « fairness, opportunity » (v.10), « common weal » (v.11) et « in ready hospitality » (v.12). Ces expressions montrent une volonté d'apaisement de la part du makar qui se veut être la voix d'une réconciliation au sein de l'Ecosse et du Royaume-Uni, ce que montrent également les expressions suivantes : « bind us » (v.13),

« nothing broken that's not repairable » (v.18), « a citizenry » (v.19), « a gathered heart, a culture » (v.20) et « an open heart » (24). C'est en mettant en lumière ce qui est invisible (« those unseen things » v.13) que de Luca remplit pleinement son rôle de makar comme celui qui rappelle ce qui unit le peuple écossais : ce qui est cité dans le poème et la forme poétique elle-même.

Enfin, dans son poème, de Luca souligne le fait que la nation est un groupe composé d'individus aux avis divergents, comme le montrent les résultats du référendum. Chacun de ces individus constitue la nation et a un rôle à jouer dans celle-ci : « each should work / and play our several parts » (v.22-23). Les particularités de l'Ecosse ne sont pas obliérées ni aplanies, au contraire, ce sont elles qui donnent au pays sa place dans le Royaume-Uni et dans le monde : l'Ecosse prend autant qu'elle donne au reste du monde (« imparts, / inspires, demands a rare devotion » v.20-21). Ce poème de de Luca illustre de manière pertinente la place du makar dans la société écossaise : il est celui qui catalyse les oppositions à travers son art.

Cette place centrale du makar dans la société, surtout en temps de changements profonds, est mise en valeur, par exemple, lors d'un grand débat organisé et diffusé par la BBC, intitulé « Scotland Decides : The Big, Big Debate ». Ce débat réunit le 11 septembre 2014 au SSE Hydro de Glasgow, d'un côté sept mille cinq cents jeunes Ecossais de seize et dix-sept ans (qui vont donc voter lors du référendum), et de l'autre côté Nicola Sturgeon (alors vice-Premier ministre) et Patrick Harvie, représentants de « Yes Scotland », ainsi que les représentants de « Better Together », Ruth Davidson et George Galloway. Ce débat, diffusé le soir même, donne l'occasion aux jeunes présents de poser leurs questions sur une éventuelle indépendance écossaise, une semaine avant le référendum. Le débat se clôt par une vidéo⁷⁸ montrant des jeunes de toutes les parties du pays, récitant chacun un vers du poème de de Luca, demandant

⁷⁸ <https://www.bbc.com/news/av/uk-scotland-29242306> (consulté le 14/03/2021).

ainsi que le peuple écossais ne se divise pas après les résultats, quels qu'ils soient. La voix du makar est donc reprise par les jeunes Écossais, qui se l'approprient pour, à leur tour, la faire résonner dans le pays. Ce concert de voix qui mêlent en harmonie et en canon celle du makar et celles de la jeune génération, prête à prendre une décision qui pourrait modifier profondément le cours de l'histoire de leur pays et leur identité nationale, met en exergue le rôle du makar comme chef d'orchestre.

C. La promotion du « made in Scotland »

a. « Réapprendre le sens de la fierté nationale »⁷⁹

Le titre de makar est utilisé pour la première fois en Écosse en 1999, pour désigner le premier poète lauréat de Glasgow, Edwin Morgan. Avant cette date, le terme « makar » est utilisé comme synonyme de « poète écossais », équivalent de l'anglo-saxon « maker ». Le titre honorifique apparaît deux ans après que l'Écosse a voté en faveur de la dévolution des pouvoirs et l'année même où le pays élit son propre gouvernement à nouveau (pour la première fois depuis 1707). L'année 1999 est une année capitale pour le pays eu égard aux changements profonds qui accompagnent cette dévolution des pouvoirs : le pays a alors son propre parlement pour porter sa voix en politique lorsque Glasgow (et cinq ans plus tard l'Écosse tout entière) choisit un poète pour porter sa voix dans la sphère culturelle.

Camille Manfredi, dans son article « Écosse, littérature et nationalisme culturel : le phantasme d'une nation ? »⁸⁰ publié en 2002, souligne très justement tous les changements qu'apporte la dévolution des pouvoirs sur le plan culturel (et touristique). Elle met ainsi en

⁷⁹ Manfredi, « Écosse, littérature et nationalisme culturel : le phantasme d'une nation ? » <https://journals.openedition.org/amnis/110?lang=en> (consulté le 19/03/2021). Toutes les citations jusqu'à la fin de ce chapitre proviennent de cet article, sauf indication contraire.

⁸⁰ <https://journals.openedition.org/amnis/110?lang=en> (consulté le 14/03/2021).

lumière le sentiment nationaliste d'après 1999 et ses conséquences sur les représentations du pays par ses habitants. En effet, l'Ecosse « est devenue en peu de temps un produit » se confortant dans les images stéréotypées de son identité nationale qui se diffusent dans le monde entier : « [t]ourisme et nationalisme font . . . bon ménage, dans une économie mondialisée où l'identité nationale n'est restée pas moins une valeur sûre. »

Selon Manfredi, l'effervescence à propos de la définition de l'identité nationale à travers diverses représentations symboliques telles que le Sautoir ou le chardon après 1999, met en exergue « une volonté réelle des [E]cossais de réapprendre le sens de la fierté nationale, fierté dont le Nouveau Parlement s'est fait la voix. » Le nouveau Parlement se fait donc écho de cette Ecosse qui renaît et porte sa voix dans le Royaume-Uni et dans le monde. Il parle pour le pays après presque trois siècles pendant lesquels la voix de l'Ecosse est confondue avec – voire étouffée par – celle de l'Angleterre à Westminster.

Ce réapprentissage de la fierté nationale suppose que le pays a déjà su, auparavant, être fier de son identité nationale (il s'agit d'un ré-apprentissage) : des décennies de partage du même Parlement et des mêmes rois (tous établis à Londres), et d'écrasement de la langue écossaise et du gaélique auraient pu avoir raison de cette fierté nationale. Edwin Morgan souligne le même argument en 2004 dans son poème pour l'ouverture du Parlement le 9 octobre⁸¹ : « . . . a thread of pride and self-esteem that has been / almost but not quite, oh no not quite, not ever broken or / forgotten. » C'est alors au Parlement établi à Holyrood qu'il revient de se faire la voix de cette fierté nationale retrouvée : « [l]'Ecosse peut désormais s'exprimer librement au sein d'une institution démocratique, le parlement, qui a déjà compris qu'il lui est indispensable de donner une image d'ouverture ».

⁸¹ Ce poème est étudié dans le neuvième chapitre de cette thèse.

Manfredi insiste également sur l'importance de la voix dans cette Ecosse à nouveau dotée de son propre Parlement. En outre, cette voix qui parle pour le pays n'est pas unique. En effet, elle s'inscrit dans un « dialogue au niveau national : entre citoyens et parlementaires bien sûr, mais aussi – et surtout – entre les [E]cossais et leur culture. » Le titre de makar peut alors être considéré comme désignant celui qui fait le lien entre les Ecossais et leur culture. Il est celui qui la leur rappelle et qui l'amène à eux. Le makar ne se fait donc pas seulement la voix des Ecossais, mais il est aussi l'intermédiaire (« celui qui établit un lien, une jonction » selon le CNRTL) qui permettrait aux Ecossais d'être à nouveau fiers de leur nation. Le makar contemporain façonne, recrée l'histoire alternative nécessaire à la nation écossaise afin qu'elle se différencie du reste du Royaume-Uni : « [l]e passé, la culture d'une nation la rendent différente des autres, mais cette différence doit être réaffirmée dans le présent par l'élaboration d'une histoire alternative ».

L'année de la dévolution, c'est-à-dire lorsque l'Ecosse devient davantage autonome par rapport au Royaume-Uni, est alors un moment propice pour l'apparition du titre de makar qui par son art, par les langues utilisées, par le fait même d'être la désignation d'une voix pour l'Ecosse en poésie, réaffirme ainsi la différence écossaise. A posteriori, l'analyse faite par Manfredi à propos des héros nationaux que sont William Wallace, Robert Bruce, Bonnie Prince Charlie et Marie Reine d'Ecosse, s'applique adéquatement à la situation du makar contemporain : « le héros national . . . réussit à lui seul l'impossible, incarner les valeurs d'une communauté dispersée grâce au mythe fédérateur de l'absolue différence d'avec le voisin anglais. » Le makar a ce rôle fédérateur qu'ont les héros nationaux mentionnés : il « rassemble autour d'un projet commun » (selon la définition du Larousse en ligne), celui de rendre la nation écossaise à nouveau fière de son patrimoine culturel, et ainsi de se différencier de l'Angleterre, sans pour autant être anti-Anglais, mais simplement exister au même titre que sa voisine. L'émergence du titre a pu avoir sur l'Ecosse une conséquence similaire à celle de la dévolution :

maintenant que le pays a son propre Parlement, il lui faut s'en montrer à la hauteur⁸². Tant la réouverture du Parlement que la création des poètes lauréats peuvent être considérés comme des « défi[s] lancé[s] aux [E]cossais », sur le plan politique et sur le plan culturel. Le Parlement et les makars participent à la reconstruction perpétuelle de la nation écossaise.

b. Le titre de makar : un terme écossais pour un poète écossais

Le choix du terme « makar » pour désigner le poète lauréat à partir de 1999 nécessite d'être exploré. Comme nous l'avons expliqué et explicité depuis l'introduction, le terme désigne celui qui fabrique et qui façonne. Il est l'artisan des mots et du monde, tel le démiurge décrit par Platon dans le *Timée*. Le mot met en exergue tant la poésie que son origine et son appartenance à la nation écossaise. Le signe (c'est-à-dire le mot « makar ») et le signifié (donc sa signification), pour emprunter les termes de Saussure dans *Cours de Linguistique Générale*, désignent tous les deux l'Ecosse. En effet, le choix du terme en langue écossaise plutôt qu'en anglo-saxon et le choix d'utiliser un terme qui désigne les premiers poètes écossais qui bâtissent, posent les premières pierres de la construction de l'identité nationale à travers leur art, montrent une volonté de mettre en lumière ce qui est fabriqué en Ecosse, le « made in Scotland ».

Néanmoins, ce choix est tant rejeté qu'accepté par les critiques, les makars eux-mêmes et les autres acteurs de la culture écossaise. Une des premières raisons pour lesquelles le choix du terme écossais de makar est critiqué est qu'il n'est pas toujours compris par les non-scottophones. Son opacité pour ces derniers nécessite que le terme soit toujours explicité dans la presse et par les critiques par « poet laureate of Scotland » (Carruthers, *Scottish* 126) pour le

⁸² Cet argument est développé par Liz Lochhead également à propos de la création du National Theatre of Scotland à Glasgow en 2003, comme nous l'analyserons à la fin du dernier chapitre de cette thèse.

« Scots Makar » ou « Poet laureate »⁸³ pour désigner le makar du Renfrewshire, Brian Whittingham, par exemple. En effet, si ni le signe ni le signifié ni le signifiant n'est compris par les non-scotophones – bien que la graphie du mot écossais soit proche de sa version anglo-saxonne, ni dans le *Oxford Dictionary* ni dans le *Cambridge Dictionary*, l'entrée « maker » ne désigne un poète – il peut paraître difficile de le garder, surtout si la visée du titre de makar est internationale. Cependant, ne pas utiliser un terme pour cette raison-ci perpétuerait sa méconnaissance : l'aspect nouveau du mot (bien que celui-ci ne le soit pas) ne devrait pas être un frein à sa diffusion, surtout s'il continue d'être explicité lorsqu'il est utilisé.

Carruthers voit dans la réutilisation de ce terme, utilisé par Dunbar dans son poème « The Goldyn Targe » (publié aux alentours de 1490) pour désigner les poètes écossais mais aussi le poète anglo-saxon Geoffrey Chaucer, l'agressivité d'activistes de la culture écossaise : « the term "makar" (adopted more and more aggressively by certain cultural activists during the twentieth century), as a distinctive Scottish term for "poet" » (*Scottish* 35). L'utilisation du terme « makar » relèverait donc davantage, selon Carruthers, d'une volonté d'imposer, un mot qui ne serait presque plus utilisé par ailleurs, dans le but de forcer d'une certaine manière l'adhésion à une culture passée.

Edwin Morgan, lorsqu'il est nommé « Scots Makar » en 2004, désapprouve que le mot « makar » soit utilisé pour le titre. Dans un article paru le lendemain de sa nomination, le 17 février, dans *Herald Scotland*⁸⁴, il affirme : « I really hope they don't use the title makar, I much prefer to be called the national poet. Makar is a fine word in itself but no-one knows what it means any more - it's a bit medieval. » Il met ainsi en exergue l'opacité du terme car il est incompréhensible par une majorité de personnes. Néanmoins, Morgan étant le premier d'une

⁸³ <https://www.renfrewshire24.co.uk/2018/12/03/poet-and-playwright-brian-whittingham-appointed-the-tannahill-makar-for-renfrewshire/> (consulté le 21/03/2021).

⁸⁴ <https://www.heraldscotland.com/news/12522135.scotlands-makar-no-im-a-modern-man-and-i-prefer-a-more-modern-title-edwin-morgan-obvious-choice-to-represent-nations-poetry/> (consulté le 21/03/2021).

liste qui ne cesse de s'allonger, le terme « makar » n'est pas encore familier lorsqu'il est utilisé pour désigner le premier poète lauréat du pays. Il ajoute ensuite : « It's a word from a long time ago, it's looking back, whereas I like to look forward. I am more of a modern man and I prefer a more modern title. » Selon Morgan, le mot « makar » est donc trop rattaché au passé de l'Ecosse, aux poètes de cours des quinzième et seizième siècles, et ceci empêcherait alors de voir le titre honorifique comme un titre ouvert vers l'avenir du pays. Le signifié, selon Morgan, ne pourrait donc être transposé dans le présent du pays, il serait nécessairement et uniquement ancré dans un âge d'or de la poésie écossaise. Ecrire en écossais signifie pour Morgan, et bien avant d'être nommé « Scots Makar », ancrer son texte dans le passé (Nicholson 160). La langue écossaise empêcherait alors la modernité d'un texte comme elle empêcherait la modernité d'un titre. Cependant, si l'on suit ce raisonnement, la langue écossaise serait amenée à disparaître puisqu'il serait impossible de l'employer pour parler d'autre chose que du passé de l'Ecosse.

Un autre problème posé par ce terme est la confusion engendrée pour le makar national : « [a] confusion it causes is the expectation that the Makar should write in Scots, and this is not a condition of appointment. »⁸⁵ En effet, le poète nommé « Scots Makar » choisit la langue dans laquelle il veut écrire puisqu'aucune n'est imposée et il peut changer de langue d'un poème à l'autre. Comme l'article précédemment cité le souligne, ces confusions et ces oppositions mènent Robyn Marsack (qui est à la tête de la Scottish Poetry Library en 2016, juste avant que Lochhead ne soit remplacée par Jackie Kay en tant que « Scots Makar ») à considérer la possibilité de changer le terme « Scots Makar » par « National Poet of Scotland », dans le même esprit que ce que suggère Morgan douze ans auparavant.

Néanmoins, la réaction des Ecossais est vive comme le rapporte l'article de *The National* cité plus haut. L'acteur Tam Dean Burn y fait part de son opinion : « Scotland already

⁸⁵ <https://www.thenational.scot/news/14861390.glaikit-plan-to-change-the-title-of-makar-to-national-poet-for-scotland-is-dropped/> (consulté le 21/03/2021).

has a National Poet – Robert Burns . . . At a time when there is a drive to promote Scots in so many ways, including the appointment of a Scribever, it's just plain glaikit to suggest Makar should be changed because people outside Scotland dinnae understand. » Le poète et écrivain écossais Matthew Fitt, co-fondateur du site internet « Itchy Coo » que nous étudions au chapitre précédent, dénonce également la fracture entre la société écossaise et sa propre langue indigène : « Tae even think about daein this juist reveals yet again the faut-lines that exist atween some pairts o Scottish society and the Scots language. » En outre, choisir « National Poet of Scotland » plutôt que « Scots Makar » serait une incohérence puisque cela signifierait choisir l'anglais plutôt que l'écossais, alors que l'objectif de ce titre est de promouvoir la langue écossaise. L'argument de Carruthers selon lequel ce terme est imposé et correspond uniquement au passé de l'Ecosse, est de ce fait contredit puisque le mot « makar » correspond aux poètes écossais d'aujourd'hui qui modernisent la poésie, comme nous le démontrons dans cette partie.

Le titre de « Scots Makar » est alors gardé pour désigner le poète lauréat de l'Ecosse. Quelques jours après sa nomination en 2011, Liz Lochhead écrit un billet dans le journal *The Guardian* et annonce sa position sur le choix des termes dès l'introduction : « It may be an unfamiliar term but it's an appropriate one and I'm very proud to have been appointed »⁸⁶. Elle dédie le début de son texte à la qualification des termes qui composent le titre honorifiques :

What's-its-name? Makar. Stress on first syllable. Which just means – or meant, so can do again, one of the functions of poetry being to revivify language – maker. The old Scots form of the word. As in: Mony a mickle wee bits of writing over the years maks "makar" a muckle deal of an honour to find oneself receiving a month after one's 63rd birthday . . . A five-year post as "Scotland's makar" - not "the Scots makar", which might imply writing exclusively in Scots, which I do occasionally, though more

⁸⁶ <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2011/jan/25/makar-liz-lochhead> (consulté le 21/03/2021).

commonly in Scots-English, or, usually, in plain English. (What writer worth her salt would aspire to write in standard English?) "Laureate", because of its common usage, is understood better, but as it's actually an adjective describing the noun "poet", it is, come to think of it, itself rather a foosty antique construction.

A travers ces mots, le « Scots Makar » nouvellement nommé rend hommage à la langue et aux mots choisis pour ce titre honorifique. En effet, le terme « makar » est tout à fait adéquat puisqu'il reprend la notion de création tant de la poésie que de l'identité nationale. De plus, il s'agit d'un mot en écossais qui indique par conséquent l'origine-même du titre. Et enfin, « makar » fait référence à ces poètes de cour du seizième siècle qui font la fierté de l'Ecosse. Le titre de « Scots Makar » est donc toujours d'actualité. Cet épisode de doute concernant le titre date du début de l'année 2016 et montre l'attachement des Ecossais à leur langue comme synonyme de leur identité nationale comme l'affirme Marsack dans l'article de *The National*. Cette identité se refait, non pas à partir d'éléments neufs, mais avec ce qui était déjà mais relégué au second plan.

c. Un retour vers l'âge d'or de la poésie ?

En 2004, Edwin Morgan reproche aux utilisateurs du terme « makar » d'employer un mot démodé et trop rattaché au passé du pays. Ce terme est utilisé dans un premier temps pour désigner les poètes de cours de Jacques VI et I : Robert Henryson, William Dunbar et Gavin Douglas. Ces poètes et leurs œuvres, que nous explorons dans le deuxième chapitre de cette thèse, font l'âge d'or de la poésie écossaise car ils marquent tant leur époque que celles qui les succèdent. Utiliser le terme « makar » pour le titre honorifique du poète lauréat en Ecosse fait alors directement référence à cette période prolifique pour la poésie écossaise. La question suivante est alors soulevée : le titre est-il synonyme d'une volonté de retourner vers ce passé ?

En effet, en utilisant l'expression « poète lauréat » ou encore « poète national », comme le suggère Marsack dans un premier temps, on utiliserait alors une expression plus neutre et employée internationalement dans différentes langues pour désigner un poète qui adopte le rôle de poète officiel pour un pays ou une région. Le terme « makar » renvoie à une période fructueuse pour la poésie écossaise, période qui peut alors être considérée comme une source authentique pour l'identité nationale car elle voit fleurir un art issu du pays.

Jay Parini analyse également l'importance de la tradition dans la poésie, et la place occupée par les prédécesseurs dans la poésie : « [p]oets quite naturally imitate their "precursors" – those who went before them in the art » (84). Néanmoins, l'auteur ajoute qu'il ne s'agit pas uniquement d'une imitation entre poètes de générations différentes. Suivre la tradition signifie également réinventer les œuvres précédentes, un processus que nous retrouvons dans la traduction d'œuvres internationales par les makars contemporains. La réinvention et la réinterprétation des œuvres qui les précèdent deviennent nécessaires : « those who went before them in the art, and whom they "invent" for their own purposes (as Borges suggests), often misreading them in ways that allow their own craft to flourish in a vacuum they wilfully create. » (84)

Le makar contemporain, pour poursuivre la tradition poétique de son pays (ou d'un autre, comme nous le voyons avec Alan Spence et les haïkus), doit emprunter de ses prédécesseurs pour justifier son appartenance à une tradition, mais il doit également moderniser ses emprunts afin que l'art poétique écossais continue d'évoluer. Les emprunts peuvent être de différentes natures : le lexique, la forme poétique, et le style par exemple. Ces emprunts font résonner la voix des différents makars ayant existé dans l'histoire écossaise. Leurs voix sont reprises en canon par les nouveaux makars qui se font écho de bien plus que les mots des makars précédents, mais aussi de l'art poétique tout entier.

Les prédécesseurs en poésie deviennent alors ceux qu'il faut imiter, rejeter, réinventer, ou à qui il faut rendre hommage : « [New poets] accept or reject certain norms. They do their own versions of certain poems. They pay homage to their precursors, or reinvent them for their own purposes, distorting the ancestor . . . » (Parini 90-91) Cette citation illustre tout à fait la publication par Douglas Gifford en 2009 de *Addressing the Bards: twelve contemporary poets respond to Robert Burns*. Ce recueil de poésie paraît pour le deux cent cinquantième anniversaire du poète national écossais. Parmi les poètes qui participent à cette œuvre, se trouvent les makars W. N. Herbert qui réécrit « Epistle », en réponse à « Epistle to Davie, a Brother Poet », Jackie Kay avec « Fiere », une réécriture de « John Anderson my Jo » et Liz Lochhead qui réinterprète « To a mouse » à travers son poème « From a mouse ».

Dans ce dernier poème, Lochhead réutilise le « Burns stanza », aussi appelé « Habbie Simpson stanza » (étudié au début du troisième chapitre de cette thèse) :

But I'm *adored* – on paper! – ever since
First ye got me at the schule, at yince
Enchantit – wha'd aye thocht poetry was mince
Till ye met Rabbie,
My poor, earth-born companion, an the prince
O *Standard Habbie*.

Lochhead écrit du point de vue de la souris. Elle décrit de la façon suivante son interprétation du poème de Burns : « A parody, the sincerest form of flattery, a wee bit of fun. But I was trying to laugh at myself and my own hypocrisy at loving the mouse in the poem and being so afraid of the wee creatures in real life »⁸⁷. Elle souligne également la nécessité d'explorer les mots de Burns plutôt que sa vie, l'*intentio operis* plutôt que les contextes larges et profonds : « And I

⁸⁷ <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/mouse-0/> (consulté le 21/03/2021).

especially wanted to satirise our partial and prurient interest in his life and loves and personality rather than concentrating on the words he wrote. Which are the whole point. » La parodie permet au makar de réinterpréter, réécrire, réinventer le poème original – « parody reveals [a] text in a new light, emphasizing and exaggerating some of its features. » (Grellet 167) – comme le montre la définition de la parodie du CNRTL : « texte, ouvrage qui, à des fins satiriques ou comiques, imite en la tournant en ridicule, une partie ou la totalité d'une œuvre sérieuse connue. »

Lochhead éclaire d'une nouvelle façon le poème de Burns et continue ainsi dans la tradition poétique écossaise. Le poème de Kay change également le point de vue présenté dans le poème de Burns : tandis que ce dernier présente une histoire d'amour entre un homme et une femme jusqu'à leur mort, Kay substitue le couple amoureux avec un couple d'amis. Comme le « Scots Makar » l'explique, son poème est une interprétation de « John Anderson my Jo », mais il fait également allusion à d'autres poèmes de Burns : « I liked the idea of attempting to address more than one poem »⁸⁸. Ainsi, Kay affirme que le titre, « Fiere », et le dernier vers de son poème font écho à « Auld Lang Syne » et que le poème fait également allusion à « Ae Fond Kiss ». Cette réinterprétation et cette réutilisation des poèmes de Burns par des makars mettent en relief le rôle du makar contemporain : s'il n'appelle pas à un retour vers le passé, il réutilise celui-ci et le modernise. Il reprend alors la voix des poètes, leurs prédécesseurs, qui font l'âge d'or et la fierté de l'Ecosse, et il la fait résonner en harmonie avec les voix contemporaines.

⁸⁸ <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/fiere/> (consulté le 21/03/2021).

Conclusion du cinquième chapitre

La corrélation entre la poésie et la politique en Ecosse est démontré depuis le début de cette thèse, et ce cinquième chapitre a mis en avant le renforcement de ce lien dans la période contemporaine avec la création du titre du makar. Les poètes ont une position particulière, comme Parini l'avance, car ils manient les mots dans leurs œuvres et ils sont donc les plus à même de les manipuler. C'est ainsi que l'on peut rapprocher l'art poétique du discours politique : dans les deux cas, il s'agit de convaincre le lecteur ou l'auditeur par les mots. L'aspect politique de la poésie n'est pas négligeable car cette dernière est un moyen privilégié pour transmettre les idées politiques.

La poésie joue également un rôle primordial en période de crise (politique et identitaire, par exemple) et elle devient le véhicule et le médium qui viennent en aide à la nation, à travers la voix des makars en Ecosse, pour qu'elle se reconstruise. L'écriture de la poésie par les makars est une écriture nécessairement engagée car le makar est une figure publique officielle, donc il parle « au nom de », il se fait le porte-parole des Ecossais. La période contemporaine, chargée en changements politiques profonds, est propice à cette promotion des makars.

Lors des périodes de référendum (avant, pendant et après celui-ci), le culturel se substitue au politique ou il devance sur ce dernier. Ceci est observable à travers le rôle du makar à qui le pouvoir est donné pour porter la voix des Ecossais. Le makar peut donc être considéré comme la manifestation d'une dévolution culturelle. L'interdépendance qui existe entre les

différentes régions d'Écosse se vérifie à travers la multiplication des titres de makars qui sont complémentaires pour représenter le pays. Ils mettent en avant les particularités du pays plutôt que ses différences par rapport à l'Angleterre. Le makar se veut être la voix de la réconciliation car il rappelle ce qui unit le peuple, comme la poésie, et il catalyse les oppositions.

Il est également celui qui rétablit le lien entre les Écossais et leur culture, et qui la leur rappelle. Il a donc un rôle fédérateur car il rassemble. Même si le terme choisi pour le titre est critiqué par certains, dont Edwin Morgan, à cause de son opacité et de son ancrage dans le passé du pays qui empêcherait toute modernité, nous convenons que le mot est tout de même adéquat pour diverses raisons, même s'il a ses limites. En effet, il rappelle les poètes de cour qui participent à l'âge d'or de la poésie écossaise, et il montre alors un attachement à ce passé glorieux de la tradition poétique du pays. De plus, il reprend, par son étymologie, la notion de construction de la poésie et de l'identité nationale. Effectivement, le rôle du makar contemporain est aussi de faire évoluer cette poésie nationale, de la rendre vivante, changeante, adaptée à ton temps. C'est la raison pour laquelle le makar la réinvente, la réécrit, et répond aux anciens poètes écossais. C'est ainsi qu'il modernise la poésie écossaise. Il harmonise les voix contemporaines et il reprend en canon les voix des makars précédents. Il modernise cette poésie pour qu'elle porte la voix du pays nouveau d'après 1999. Ce canon est caractéristique du rôle du makar puisqu'il est porte-parole des Écossais et des autres makars. Il est au service de la poésie et du pays, tel un ambassadeur ou un ministre.

Le canon prend toute sa place dans le titre de makar à plusieurs égards. En effet, selon son étymologie, le canon est un modèle, une règle, une loi. Les makars contemporains suivent le modèle des poètes de cours dans le sens où ils sont commandés pour écrire des poèmes. Le canon de la poésie écossaise est établi au fil des siècles par les poètes écossais. Les makars contemporains suivent ce canon et ils continuent à le faire évoluer. Ils deviennent partie

intégrante de ce canon. L'un des objectifs du titre de makar est d'encourager les autres générations de poètes à suivre ce canon. Par conséquent, nous pouvons en déduire que ce titre est mis en place pour célébrer ce canon de la littérature écossaise, et à la fois, pour continuer à lui donner de la voix afin qu'il n'appartienne pas uniquement au passé, qu'il ne soit pas un modèle figé dans le temps, mais qu'il continue à se moderniser à travers les œuvres des makars.

Le canon a également une définition dans les arts visuels : « Norme de proportionnalité appliquée à la figure et au corps de l'homme et déterminant le type idéal de la perfection physique. » (CNRTL) Puisque le canon définit l'idéal, il est celui vers lequel l'artiste tend. De même, les makars contemporains tendent vers l'âge d'or de la poésie écossaise, sans pour autant reprendre les formes poétiques utilisées par les poètes de cours. Ce rapprochement de cet âge d'or se fait notamment en mettant en avant ce qui définit l'Ecosse, ses particularités et ses différences du Royaume-Uni et du reste du monde. Le canon désigne aussi un « tableau mobile placé au milieu de l'autel et sur lequel sont inscrites les paroles du canon. » Il est donc aussi ce qu'on regarde, qu'on lit et qui sert de support pour les prières. Pareillement, dans la poésie écossaise, le canon est celui que l'on considère comme synonyme d'authenticité car il fait partie des premières œuvres d'ampleur écrites en Ecosse, par des poètes qui écrivent en écossais. Le canon sert donc aussi de support tant pour les makars contemporains que pour l'identité nationale écossaise.

Sixième chapitre

Les représentants d'un pays nouveau

Introduction du sixième chapitre

Les chapitres précédents ont montré que le makar contemporain a une origine ancrée dans le passé, depuis la fin du Moyen-Âge. Il trouve sa source dans le passé du pays qui est alors considéré comme une source authentique. En effet, les makars depuis John Barbour jusqu'au groupe de Castalie, sont des Ecossais qui vivent dans le pays alors qu'il n'est pas encore uni à l'Angleterre. Ce passé d'une Écosse qui n'est pas encore mariée à l'Angleterre est promu comme source authentique et originale de l'identité nationale. Le titre de makar apparaît en Écosse la même année où le pays retrouve son propre Parlement, après à peine trois siècles de mariage avec l'Angleterre. Cette coïncidence des deux événements est significative. Ce regain d'autonomie partielle s'est traduit par une volonté d'avoir une voix nouvelle, authentique et officielle pour parler au nom d'un pays qui renaît : « La toute jeune nation s'éveille alors à la nécessité d'élaborer dans la hâte des dernières décennies une fable et des emblèmes cherchant à embrasser et émuler une nouvelle identité nationale qui n'a plus de raison de rester clandestine. » (Manfredi, « Écosse, littérature »). Ce titre de makar rappelle l'attachement à la poésie nationale. Les makars ne sont pas seulement les symboles de cette tradition poétique écossaise, ils ne représentent pas uniquement le passé du pays, un retour vers des sources authentiques de l'identité nationale. Les makars sont aussi les représentants d'un pays qui se renouvelle et dont l'identité est en perpétuelle reconstruction.

Dans ce sixième chapitre, nous analysons d'abord les nombreux symboles que représentent les makars contemporains, du makar communautaire au makar national. Pour cela, nous nous fonderons sur la définition du symbole telle qu'elle est formulée par Paul Ricoeur : « toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier. » (*Le conflit*, 16) Le makar contemporain est non seulement le symbole d'un pays nouveau, mais il est aussi le symbole d'une poésie écossaise différente de celle des précédents makars et de la diversité linguistique de l'Écosse. Le terme englobe, au vingt-et-unième siècle, le mot anglais « poet » et le gaélique « bàrd ». Ensuite, nous analysons la façon dont le titre de makar et ses œuvres participent à la reconstruction de l'identité, au niveau d'une communauté ou du pays entier. Nous étudions le cas du makar de Craigmillar qui est nommé au moment où la communauté traverse une reconstruction et un réaménagement urbain. Cette reconstruction de la ville qui coïncide avec l'apparition du titre de makar en 2011, est analysée en parallèle avec la situation au niveau national. Enfin, nous explorons la continuité qui existe entre les makars contemporains et leurs prédécesseurs, en analysant la mise en forme et la mise en voix de la poésie des makars. Nous examinerons ainsi jusqu'à quel point les œuvres des makars contemporains peuvent à la fois suivre la tradition poétique du pays et être représentatives de l'Écosse contemporaine.

A. Les makars contemporains : symboles pluriels

a. Une définition du symbole

Le symbole est, étymologiquement, ce qui est « jeté ensemble », du grec « syn » (« ensemble, avec ») et « ballein » (« jeter, lancer »). L'étymologie du terme met en lumière l'union de deux éléments séparés qui se retrouvent alors « ensemble ». Le mot est aussi utilisé pour désigner certaines prières dans l'Eglise chrétienne : le Symbole des Apôtres et le Symbole de Nicée, appelés aussi *credo*. Par ces deux professions de foi, le croyant se distingue des autres croyants et non-croyants par le rapprochement du récitant avec Dieu. En d'autres termes, ces prières sont les marques, les emblèmes, les signes qui le différencient des autres croyants ou non-croyants. Selon le Dictionnaire universel de Furetière en 1690⁸⁹, « St. Cyprien est le premier qui s'est servi du mot de *Symbole* pour signifier l'Abregé de la Foy Chrétienne. »

Le CNRTL définit comme suit le symbole : « objet sensible, fait ou élément naturel évoquant, dans un groupe humain donné, par une correspondance analogique, formelle, naturelle ou culturelle, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir. » Cette définition met en exergue le lien entre ce qui est signe et ce qui est signifié : ce dernier est induit par celui qui est confronté au signe. Autrement dit, le symbole n'est pas le tout, il peut être une partie d'un tout ou ne pas faire partie d'un tout. Le symbole a alors une fonction sémiotique qui est la « capacité de représenter, au moyen d'un signifiant différencié (signe, symbole), un signifié

⁸⁹ <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/symbole> (consulté le 28/03/2021).

quelconque (situation ou objet) perceptible ou non perceptible actuellement »⁹⁰ comme l'avance Jean Piaget dans le deuxième volume de *Etudes d'épistémologie génétique*.

Paul Ricoeur explore de manière exhaustive les origines et les fonctions du symbole dans son article « Le symbole donne à penser ». Son analyse, que nous explorons maintenant, nous permettra de mettre ensuite en avant le rôle symbolique du makar dans l'Ecosse contemporaine. Selon Ricoeur, le symbole émerge de trois zones distinctes : d'abord, les rites et la mythologie, puis l'onirique et enfin l'imagination poétique (62). Ricoeur avance que « les symboles constituent d'abord le langage du Sacré, le verbe des « hiérophanies » pour parler comme Eliade. » Ce dernier, dans *Traité d'histoire des religions* (1949), désigne par le terme « hiérophanie », ce qui est sacré et qui se manifeste. Autrement dit, le symbole est ce qui transfère le sacré à l'homme, il est l'intermédiaire, ce qui permet à l'homme d'avoir accès au sacré.

En reprenant un argument soulevé par Sigmund Freud, Ricoeur souligne que « le symbole [désigne] . . . seulement ce secteur de représentations oniriques qui dépassent l'histoire individuelle, l'archéologie privée d'un sujet, et plongent dans le fond imagier commun à toute culture, voire dans le folklore de l'humanité entière. » (62) Le symbole renvoie à un signifié (aussi nommé par Ricoeur, le sens second ou symbolique) qui fait partie de cet « imagier commun », condition *sine qua non* pour que ce sens second existe. S'il n'appartient pas à des références partagées, le symbole ne peut fonctionner car son sens ne pourrait exister. Enfin, ce sens symbolique s'accomplit grâce à la parole puisque le symbole est une « image-verbe » (63) pour emprunter les termes de Ricoeur : le symbole est à la fois l'image, la représentation, le langage et la parole. Les symboles sont donc des signes,

⁹⁰ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/s%c3%a9miotique/72011> (consulté le 28/03/2021).

des expressions qui communiquent un sens, lequel est déclaré par l'intention de signifier véhiculée par la parole : lors même que les symboles – comme le dit quelquefois Eliade – sont des éléments de l'univers (le ciel, l'eau, la lune), ou des choses (l'arbre, la pierre dressée), c'est encore dans l'univers du discours que ces réalités prennent la dimension symbolique (parole de consécration, d'invocation, commentaire mythique) . . . (64)

Néanmoins tout signe n'est pas un symbole (64).

Ricoeur insiste également sur l'opacité des signes symboliques qu'il oppose aux signes techniques qui sont transparents et « qui ne disent que ce qu'ils veulent dire en posant le signifié » (64). Il justifie l'opacité des premiers par le fait que le sens second n'est pas contenu dans le signe même, il est extérieur au « sens premier, littéral, patent [qui] vise lui-même analogiquement un sens second qui n'est pas donné autrement qu'en lui » (64). Néanmoins, cette opacité n'est pas un obstacle. Au contraire, elle est la « profondeur même du symbole, inépuisable » (64).

Enfin, Ricoeur avance que la différence entre le symbole et l'allégorie est que le premier précède l'herméneutique alors que la seconde est l'herméneutique car elle est déjà l'interprétation, la traduction des signes (66). L'allégorie est « une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile » (Fontanier 114). Au contraire, les symboles « sont des significations analogiques spontanément formées et données » (Ricoeur, « Le symbole » 67). Pour l'illustrer, l'auteur prend l'exemple de l'eau : « comme menace dans le déluge et comme purification dans le baptême » (67). Maintenant que nous avons établi ce qu'est le symbole, nous pouvons explorer de quelle manière le makar contemporain est un symbole

pluriel et nous allons étudier les différents sens symboliques induits par le makar : quels sens seconds extérieurs au signe (le mot « makar ») sont à découvrir pour ce titre honorifique ?

b. Le makar contemporain, symbole culturel de la poésie ?

Jack McConnell en 2004 affirme le rôle symbolique du makar lors de l'investiture d'Edwin Morgan en tant que « Scots Makar » : « This position will symbolise the success and of Scottish poets in the past and the potential of Scottish poetry in the future. » Le makar est institutionnalisé pour représenter ce qui n'est pas encore (« in the future »). Il est le symbole tant d'une poésie passée que de l'espoir d'une poésie à venir. Il joue le rôle de l'intermédiaire entre les Ecossais et leur culture. En d'autres termes, le makar a le rôle de symbole tel que Bechhofer et McCrone le définissent en 2013 : « symbols help to 'personalize' the nation, to connect the institutional to the everyday. » (546) Les auteurs avancent l'hypothèse suivante : « one might expect Scots to take a more 'political' and a less 'cultural' view of their national cultural symbols than the English do of theirs. After all, the last decade has seen a heightened 'political' emphasis on being Scottish with the creation of a devolved Scottish parliament and the election of Scottish Nationalist governments. » (545) En effet, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, le rôle du makar est intrinsèquement lié à la politique du pays. Il est donc, non pas plus, mais tout autant un symbole politique que culturel.

Faire du makar un titre honorifique que les poètes élus se passent au fur et à mesure de leurs mandats participe également à l'élaboration du rôle symbolique du titre. Autrement dit, l'inscription du titre dans l'histoire contemporaine écossaise, dans le temps (c'est-à-dire le

renouvellement du détenteur du titre après chaque fin de mandat), pérennise le rôle symbolique du titre. De la même façon, et comme le souligne Ricoeur cité plus haut, c'est dans la parole (celle du Premier ministre, celle des makars) que le symbole se crée : c'est, par conséquent, à travers les voix, qu'elles soient en consonance, en canon ou en dissonance, que la dimension symbolique se crée. Avant que le terme « makar » ne devienne un titre, il désigne les poètes de cours de Jacques VI et I. L'utilisation du terme pour un titre officiel de poète lauréat et la présence des makars dans la vie quotidienne (culturelle, sociale et politique) des Ecossais ancrent le symbole du makar dans l'histoire contemporaine du pays.

Le poème « Poets Need Not » de Lochhead offre une définition de ce qu'est le titre de makar :

Poets Need Not

be garlanded;
the poet's head
should be innocent of the leaves of the sweet bay tree,
twisted. All honour goes to poetry.

And poets need no laurels. Why be lauded
for the love of trying to nail the disembodied
image with that one plain word to make it palpable;
for listening in to silence for the rhythm capable
of carrying the thought that's not thought yet?
The pursuit's its own reward. So you have to let
the poem come to voice by footering

late in the dark at home, by muttering
syllables of scribbled lines — or what might
be lines, eventually, if you can get it right.

And this, perhaps, in public? The daytime train,
the biro, the back of an envelope, and again
the fun of the wildgoose chase
that goes beyond all this fuss.

Inspiration? Bell rings, penny drops,
the light-bulb goes on and tops
the not-good-enough idea that went before?
No, that's not how it goes. You write, you score
it out, you write it in again the same
but somehow with a different stress. This is a game
you very seldom win
and most of your efforts end up in the bin.

There's one hunched and gloomy heron
haunts that nearby stretch of River Kelvin
and it wouldn't if there were no fish.

If it never in all that greyness passing caught a flash,
a gleam of something, made that quick stab.

That's how a poem is after a long nothingness, you grab
at that anything and this is food to you.

It comes through, as leaves do.

All praise to poetry, the way it has
of attaching itself to a familiar phrase
in a new way, insisting it be heard and seen.
Poets need no laurels, surely?
their poems, when they can make them happen — even rarely —
crown them with green.

Dans ce poème publié pour la première fois le 20 janvier 2011 dans *The Times*, soit le lendemain de sa nomination en tant que « Scots Makar », Liz Lochhead écrit : « be garlanded; / the poet's head // should be innocent of the leaves of the sweet bay tree, / twisted. All honour goes to poetry. // And poets need no laurels. Why be lauded . . . » Elle fait ainsi allusion au laurier, symbole de la gloire et décerné au poète officiel, le poète lauréat. Comme rappelé dans l'introduction générale de cette thèse, le laurier est associé d'abord au dieu grec Apollon : « According to a famous if not very early tale, Apollo's sacred plant, the daphnē or laurel, was brought into existence through the transformation of a girl of that name who had aroused the passion of Apollo. » (Hard 155) A travers le symbole qu'est le laurier, par association avec le mythe d'Apollon, nous retrouvons donc la première « zone d'émergence » du symbole, pour reprendre les termes de Ricoeur. L'origine mythique du laurier confère à la position du poète lauréat une dimension sacrée.

Néanmoins, cette dimension sacrée et symbolique est précisément ce qui est rejeté par Lochhead comme le montrent les vers qui ouvrent le poème précédemment cité, et ceux qui le closent : « Poets need no laurels, surely? / their poems, when they can make them happen — even rarely — / crown them with green. » Lochhead insiste dans ce tout premier poème publié

en tant que « Scots Makar » sur le fait que les honneurs doivent revenir à la poésie elle-même et non au poète. Ce dernier est l'« espace » où la poésie se produit : la voix du poète est celle qui réalise la poésie en lui faisant prendre forme. Le travail du poète est celui de rendre tangible ce qui ne l'est pas. Il est donc celui qui façonne cette « nourriture » (« at that anything and this is food to you. ») en poésie. Il rend ce qui n'a pas de corps (« disembodied ») matériel, et transforme ce qui n'existe pas encore (« carrying the thought that's not thought yet . . . »). A ce titre, le poète remplit pleinement son rôle de créateur. Lochhead fait ainsi le lien avec ce que McConnell souhaite pour le rôle du makar : qu'il symbolise le rôle primordial de la poésie écossaise passée, mais aussi ce qui n'est pas encore, une prospérité espérée pour la poésie écossaise à venir.

L'*intentio auctoris* est donc de rendre sa place à la poésie : c'est la poésie elle-même qui est érigée au rang du sacré, et non pas le poète qui reçoit les lauriers. Lochhead insiste sur la rareté du phénomène poétique⁹¹. En effet, le poète est comparé à un héron qui reste près de la Rivière Kelvin parce qu'il sait qu'il y a de la nourriture pour lui : il ne sait pas où exactement ni à quel moment, mais il sait qu'elle est là quelque part. L'écriture poétique est comparable à la saisie d'une proie, à une chasse ou une pêche, sur une terre qui a été une zone de chasse pour les propriétaires anglais. Le travail du poète n'est donc pas fait seulement d'inspiration et d'idées qui viennent seules : « Inspiration? Bell rings, penny drops, / the light-bulb goes on and tops / the not-good-enough idea that went before? / No, that's not how it goes. » L'apophonie entre « fish » et « flash » fait écho à ce travail du poète : le son du deuxième terme appelle celui du premier. Autrement dit, « flash » renvoie tant à l'éclair du poisson (le signifié, selon Saussure) qu'au mot « fish » (le signifiant, l'image acoustique).

⁹¹ Le phénomène est ici à comprendre au sens de « chose qui se fait remarquer par son caractère extraordinaire, singulier, exceptionnel » (Larousse en ligne).

Le poème de Lochhead, qui pourrait être qualifié de méta-poésie puisqu'il s'agit d'un poème qui traite de l'écriture d'un poème, met donc en exergue la place donnée au makar en tant que symbole de la poésie écossaise et il fait s'interroger sur cette place. Selon Lochhead, le makar est l'« espace » où se produit la poésie et le porte-parole de celle-ci. C'est la poésie qui donne son statut au makar, et non l'inverse. En d'autres termes, il en est l'ambassadeur, l'esclave (selon l'étymologie du terme « ambassadeur ») de la poésie écossaise contemporaine : la création du titre symbolise la place sacrée de la poésie même et non pas celle du poète.

c. Symboliser l'Ecosse d'après 1999

La coïncidence dans le temps de l'apparition du titre de makar et de la dévolution des pouvoirs en 1999 soulève la question suivante : le makar contemporain est-il un des symboles d'une Ecosse nouvelle, de la renaissance d'un pays qui se voit doté de davantage de pouvoirs ? Cependant, cette question s'accompagne d'une autre question que pose également Joanne Winning : quel genre d'espace est l'Ecosse du vingt-et-unième siècle (283) ? S'il doit symboliser cette Ecosse post-dévolution, quelle Ecosse le makar doit-il représenter ?

Par exemple, l'Ecosse d'après 1999 est un pays qui met en avant la diversité ethnique présente sur son territoire, mais aussi la diversité de ses propres régions. Le choix de Jackie Kay en tant que « Scots Makar » en 2016 illustre cette volonté de mettre en lumière une nouvelle image du poète écossais puisque Kay est une femme écossaise noire et lesbienne. Winning pose ainsi clairement la question de la relation entre la dévolution des pouvoirs et la fin de l'homophobie : « If devolution is a process by which the boundaries of national identity

are dismantled and reconfigured, might it also possibly effect or enable the recasting of other identities and their hierarchised relations? » (285) L'auteur continue et précise sa question : « Put differently, to what extent might devolution work as an antidote to homophobia and clear the way to imagining not only the public sanction of lesbian and gay partnerships, but also lesbian and gay reproduction and childrearing? » (285)

Le rôle de Kay dans la poésie contemporaine et dans la représentation des Ecossais est, par conséquent, central. Elle symbolise ce que McConnell nomme « the potential of Scottish poetry in the future », et, selon Niven, elle inspire les jeunes Ecossais eu égard à cette diversité qu'elle représente : « Kay has become something of an iconic figure to young aspiring black and Asian writers. Her gender and search for creative identity are surely important elements in this, but so too must be the timing of her development. » (« New » 324) La diversité écossaise est un aspect de l'Ecosse post-dévolution et de la poésie contemporaine qui mérite un développement à part entière, c'est pourquoi nous dédions à la poésie contemporaine tout le huitième chapitre de cette thèse.

Nous remarquons également que, par exemple, le Parlement qui se met en place en 1999 se veut être paritaire et donc impliquer autant de femmes que d'hommes dans la vie politique écossaise. En analysant le choix des makars, nous observons que, à tous les niveaux, une certaine parité est respectée. En effet, choisir un makar c'est choisir un poète et ses œuvres certes, mais c'est aussi choisir un Ecossais soit des Basses-Terres, soit des Hautes-Terres, soit des îles écossaises. C'est aussi choisir un artiste qui sera à son tour capable de choisir les mots pour représenter un pays aux langues et aux cultures multiples. Enfin, le choix d'un makar c'est aussi le choix d'un genre : féminin ou masculin. Et en choisissant des femmes pour représenter la poésie écossaise, affirmée comme partie intégrante du pays à chaque discours inaugural pour le « Scots Makar », l'Ecosse et son jeune Parlement confirment cet élan de parité, lancé bien

avant la naissance du nouveau Parlement écossais. Les makars féminins (dix nominations de femmes depuis 1999, et même nombre de nominations d'hommes) sont alors un des symboles de l'Écosse contemporaine.

Ce Parlement nouveau-né est vu comme une chance de faire mieux qu'avant 1999, mieux que lorsque l'Écosse était gouvernée depuis Westminster, notamment concernant l'égalité hommes-femmes. Il est influencé par de nombreux groupes qui luttent pour plus de parité au sein du gouvernement et dans la société écossaise, tels que « Engender » ou « Scottish Women Coordination Group ». Ce souffle en faveur de la parité touche donc également le choix des makars : si au sein du gouvernement écossais il y a presque autant d'hommes que de femmes, il en va de même pour les makars (qu'importe leur niveau), sans que l'on ne puisse officiellement parler de quotas. Entwistle affirme, de la même façon, le parallèle qui peut être fait entre la sphère politique et la sphère culturelle pour la mise en avant de la femme : « . . . Scotland's new political "House" invites a revitalised cultural identification which promises to benefit its female citizens, yet retains the power to entrench the nation's historical failure to recognise women's contribution to, and claim on, their homeland's political and aesthetic life. » (115)

Robyn Marsack souligne, dans « The Seven Poets Generation », que la peinture d'Alexander Moffat, *Poet's Pub*, ne pourrait plus aujourd'hui être une représentation du paysage poétique écossais puisque le peintre a choisi de n'y mettre que des hommes. Marsack met alors en avant les points communs entre la représentation du peuple écossais en peinture par Moffat et en poésie par MacDiarmid dans « A Drunk Man Looks at the Thistle » : « Scotland [is] advertised as a masculine nation of smokers, drinkers and writers, perhaps convivial, perhaps argumentative – the facial expressions are neutral – certainly in an urban setting. It suggests that Scottish writers are as great an asset to the nation as its landscape, but

raises the question of whether the Scottish poet is, necessarily, MacDiarmid's 'drunk man'. » (157) Néanmoins, les poètes qui y sont dépeints – Norman MacCaig, Hugh MacDiarmid, Sorley Maclean, Iain Crichton Smith, George Mackay Brown, Sydney Goodsir Smith, Edwin Morgan et Robert Garioch – n'ont existé ensemble uniquement dans le tableau de Moffat : « As a collective, they did not exist; as drinking companions, as admirers of each other's work, as the public face of Scottish poetry in those years, they shared an identity fixed in the painting. » (Marsack, « Seven » 157)

Nous pouvons donc affirmer que le makar contemporain est le symbole de ce pays nouveau dans sa façon de représenter l'Ecosse comme un pays qui accueille la diversité, tournée vers le monde et à la fois vers son passé et son futur. Effectivement, si le titre symbolique du makar trouve son origine dans la cours de Jacques VI et I, il assure néanmoins une continuité avec ce passé et une future génération de poètes.

B. Les porte-parole d'un pays pour sa reconstruction

a. Reconstruire plutôt que représenter

Comme nous l'avons expliqué depuis le début de cette thèse, l'Ecosse est en construction et en reconstruction perpétuelle, au moins depuis John Barbour et Harry l'Aveugle, c'est-à-dire la période par laquelle nous commençons notre réflexion sur la poésie écossaise. Depuis les années 1970, cette constante reconstruction continue et elle se concentre sur une courte période, au regard de l'histoire de l'Ecosse. En d'autres termes, depuis cette période, les

changements profonds de la société écossaise se multiplient tant sur le plan politique que dans la sphère culturelle, l'un accompagnant l'autre.

D'un côté, le premier référendum en 1979 sur la dévolution des pouvoirs, puis le second en 1997, l'ouverture du Parlement et l'élection du Premier ministre écossais en 1999, la réouverture du Parlement à Holyrood en 2004, ensuite le référendum sur l'indépendance écossaise en 2014, et enfin le Brexit en 2016 et la période d'incertitude qui s'ensuit, sont autant d'éléments qui, en une quarantaine d'années seulement, bouleversent profondément la société écossaise. D'un autre côté, les langues indigènes du pays, notamment le gaélique et l'écossais et ses différents dialectes, se développent depuis cette même période, comme nous l'observons dans la littérature, et en particulier en poésie, avec des auteurs qui, émules de Walter Scott, utilisent de plus en plus ces langues et dialectes dans leurs œuvres.

Par conséquent, nous remarquons, depuis ces dernières années, une multiplication des événements qui accélèrent les transformations de et dans l'histoire de l'Ecosse. Ces événements, dont nous venons de citer les principaux pour la période contemporaine, tendent tous vers la mise en lumière de la distinction du pays par rapport au reste du Royaume-Uni. Selon James Mitchell, dans *Governing Scotland: The Invention of Administrative Devolution*, cette volonté de différencier l'Ecosse est partagée tant par la nation elle-même que par le reste du Royaume-Uni, et ce depuis la fin du dix-neuvième siècle avec la mise en place du Scottish Office en 1885. Ce dernier est né de l'incapacité constatée par Westminster de gouverner correctement les affaires relatives à l'Ecosse depuis Londres. En effet, « le *Home Secretary* (ministre britannique de l'Intérieur) éprouve des difficultés croissantes à coordonner les activités des administrations *ad hoc* mises en place depuis [1828] . . . » (Civardi, *L'Ecosse contemporaine* 59).

Le Scottish Office existe jusqu'à la dévolution des pouvoirs en 1997, et il gagne de plus en plus de pouvoirs depuis sa création : « promotion du *Scottish Secretary* au rang de *Secretary of State for Scotland* (ministre aux Affaires écossaises) avec rang de membre du Cabinet en 1926, transfert en 1939 du *Scottish Office* de Londres à Edimbourg, dans les locaux de *St Andrew's House* . . . ». Néanmoins, Civardi juge que ce renforcement de la place et des pouvoirs du Scottish Office est « la réponse de tous les gouvernements, jusqu'en 1997, à toute velléité autonomiste en Ecosse » (Civardi, *L'Ecosse contemporaine* 60). En d'autres termes, renforcer le Scottish Office, que l'auteur nomme « une ébauche de "dévolution administrative" » ou « Un Etat dans l'Etat » (88), permet au Parlement à Westminster de ne pas avoir à accorder à l'Ecosse son propre Parlement. En outre, l'interprétation de son transfert de Londres à Edimbourg est double : il peut être considéré « comme une concession faite aux nationalistes . . . En fait, il s'agit avant tout d'un geste censé renforcer l'unité du pays à un moment où menacent les périls extérieurs. » (Civardi, *L'Ecosse depuis* 199).

James Mitchell, que nous mentionnions plus haut, avance le même argument et il affirme, dès l'introduction de son ouvrage, que le Scottish Office émane d'une volonté de tout le Royaume-Uni de mettre en avant la différence écossaise : « Throughout its existence, the Scottish Office embodied the UK's willingness to acknowledge Scottish distinctiveness . . . it also represented the unity of the state. » (1) Par ailleurs, l'existence même de ce ministère permet de considérer l'Ecosse comme une instance politique aussi, et non plus seulement culturelle (2) :

It matters less whether the Scottish Office could influence matters, whether its powers were less than its responsibilities. It does not even matter whether or not it was an innovative department. So long as the perception existed that it made a difference or represented an opening in the decision-making process, it would attract pressure from

groups and individuals and, in turn, assume a significant place in the life and politics of Scotland. (Mitchell 5)

En 1989, David Waddington, qui n'est pas écossais, est le dernier Scottish Secretary de Margaret Thatcher. A partir de 1989, le ministre chargé des affaires écossaises perd toute légitimité quant aux affaires culturelles de l'Écosse, et cet affaiblissement politique de la culture écossaise au sein du Royaume-Uni peut justifier la renaissance des makars contemporains.

Le rôle du makar, dans la sphère culturelle, en tant que porte-parole d'un pays en perpétuelle reconstruction est similaire à celui du Scottish Office jusqu'en 1997. Le porte-parole est celui qui « officiellement, ou de façon reconnue, exprime les idées d'une autre personne, ou d'un groupe, parle en leur nom » (CNRTL). Il rapporte la parole d'un autre ou de plusieurs autres, il en est le messager. Le makar porte-parole n'exprime donc pas son opinion, mais celle des Écossais, de la majorité d'entre eux ou d'une partie, comme nous l'avons analysé pour la période du référendum en 2014. Le makar concentre les voix des Écossais – en d'autres termes, leurs voix convergent dans celle du makar – et il s'en fait l'écho dans le pays et dans le monde. Il est donc un membre actif de la société écossaise, un des acteurs de sa reconstruction.

Ce rôle actif du makar, et plus généralement des artistes écossais, est mis en exergue par Marie-Odile Pittin-Hédon : « the projection not into a static, past-based image, but into the future, emphasises the part played by artists in (re)constructing the future rather than representing the people. » (« Reconstructing » 3) Les makars ne sont pas uniquement des représentants de l'Écosse, ils prennent aussi part à ses changements profonds depuis les années 1970. Cependant, selon Pittin-Hédon, si les artistes interagissent avec la sphère politique et créent un monde parallèle, ils n'ont cependant pas à en être les représentants : « artists are, of necessity, the creators of a different, parallel universe. They make up a world that interacts with the world of politics, but are in no way intent on representing it. » (4) Par conséquent, il n'est

pas dans le rôle de l'artiste d'être le reflet de ce qu'il se passe en politique, malgré les changements profonds et la reconstruction nécessaire subis par le pays.

Effectivement, selon Riach, les poètes écossais, s'ils ne sont pas les représentants des changements politiques, en sont la réaction, l'impact dans la sphère culturelle : « [Scottish poetry] was one thing of many strands and characters, regenerated at particular moments in cultural history, and peculiarly responsive to the sometimes radical changes in national political identity. » (« Scottish poetry », 3) Ces changements profonds incitent les poètes écossais à toujours renouveler leur art, un renouvellement qui est nécessaire, selon Pittin-Hédon, eu égard à l'éternelle insatisfaction de ces artistes qui sont alors menés à reconstruire, eux-aussi, continuellement : « The new paradigm that is emerging for Scottish culture in connection with the conception we have of "the nation" allows artists to be confident in not being satisfied. It urges them to try again in ever new, ever different creative and productive, (re)constructive ways. It invites them to produce strange rhythms, strange rhyme. » (8)

b. Le cas de Craigmillar

Craigmillar est un quartier résidentiel, le plus vieux de la périphérie d'Edimbourg, situé au sud-est de la capitale, à moins de cinq kilomètres de Holyrood. En 2005, le quartier est au cœur de « LUDA Project » en partenariat avec la ville d'Edimbourg : il est étudié depuis son origine dans les années 1920 jusqu'à la date du projet, et ses perspectives de développement

sont examinées. Le rapport du projet⁹² décrit ainsi Craigmillar : « Craigmillar is a deprived housing estate within Edinburgh which, to non residents, is best avoided or simply travelled through en route to somewhere else. » (5) En effet, l'histoire du quartier est marquée par la présence des mines, des brasseries et autres industries qui permettent d'employer la majorité de la population.

Néanmoins, à la fermeture de celles-ci dans les années 1960 et 1970, le quartier est gagné par le chômage, ce qui entraîne, comme l'avance le rapport, d'autres problèmes :

. . . drugs misuse, rise in crime and poor education. Decline and isolation set in as the environment suffered, houses were not properly cared for and many of those residents who could, moved away from the area. In turn, the housing policies of the council were such, that families considered to be problem families from all parts of the city were re-located to the area. » (6)

L'image du quartier s'en trouve alors dégradée : « Craigmillar became increasingly stigmatised as the new, relocated residents brought with them severe social problems, creating a continuing detrimental impact on the whole community. . . . According to Scottish Government statistics, it is now [2005] considered to be the fourth most deprived area in Scotland (4th out of 1222 areas). » (6) Enfin, la position géographique du quartier pose également problème : « Craigmillar is disconnected geographically from the rest of the vibrant and culturally motivated city of Edinburgh. It is bordered by a landmark hill, Arthur's Seat, resulting in poor access and transport links to the rest of Edinburgh. » (11)

Cependant, depuis le début des années 2000, de nombreux projets travaillent à la régénération du quartier, notamment sur le plan culturel. En effet, le rapport cite le « Craigmillar

⁹² http://www.luda-project.net/pdf/LUDA_D14_Edinburgh2.pdf (consulté le 04/04/2021). Toutes les citations jusqu'à la fin de ce chapitre proviennent de ce rapport, sauf indication contraire.

Development Framework » publié en 2001 : « Whilst it is now accepted that physical regeneration is insufficient in itself to achieve sustainability, the linked social ingredients needed to revitalise communities are often difficult to pinpoint. » (11) L'histoire culturelle du quartier permet de mettre en avant une identité à laquelle les habitants peuvent se référer : « Despite the severity of its problems Craigmillar has always retained a community identity and local pride. It contains respected and well-established institutions such as The Thistle Foundation and the Craigmillar Festival Society. » (7) Ces deux institutions sont créées et gérées par les locaux de Craigmillar. La première est fondée en 1944 et elle vient en aide aujourd'hui aux personnes porteuses de handicaps afin qu'elles soient davantage intégrées à la vie du quartier.

La seconde institution, « Craigmillar Festival Society » (CFS), est créée en 1964 par Helen Crummy. Elle met ainsi en lumière l'art communautaire, celui de Craigmillar, au niveau international, car le festival est le premier du genre et il attire les artistes du monde entier. Selon un article publié par l'Université d'Edimbourg à propos de l'organisation « Craigmillar Now »⁹³, le festival inspire également les fondateurs du Notting Hill Carnival. L'article nous informe également sur la subvention accordée au CFS par la Communauté Economique Européenne en 1976 : « This enormous sum of money helped the organisation to further realise their ambitions. The CFS could now afford to take on more staff, becoming the largest employer in the area. » Le lien entre le développement culturel et social de la population de Craigmillar est donc inscrit dans l'histoire même du quartier où une statue à l'effigie de Helen Crummy est érigée en 2014, lors de la célébration des cinquante ans du festival.

Le fils de cette dernière, Andrew Crummy – qui figure également sur la sculpture en hommage à sa mère – participe aussi activement à la vie culturelle de la communauté et de toute

⁹³ <https://www.ed.ac.uk/local/projects/craigmillar-now> (consulté le 04/04/2021).

l'Ecosse. En effet, il est à l'origine de la conception de la Grande Tapisserie d'Ecosse (« Great Tapestry of Scotland »). Celle-ci raconte l'histoire de l'Ecosse depuis sa formation (c'est-à-dire depuis l'an 8500 avant J-C) jusqu'au vingt-et-unième siècle. Elle est constituée des cent soixante-quatre panneaux d'un mètre de haut, et elle mesure en tout cent quarante-deux mètres. Sa création implique plus d'un millier d'artisans de toutes les parties du pays. Cette tapisserie rappelle celle de Bayeux, conçue au onzième siècle, qui raconte l'histoire de la conquête de l'Angleterre par Guillaume le Conquérant. La transcription de l'histoire du pays sur une tapisserie fabriquée par les artisans écossais matérialise une certaine union du peuple autour de ce qui fait le pays, de ce qui le rassemble.

Andrew Crummy est également à l'origine d'une autre tapisserie, celle de Craigmillar, dont le premier panneau est réalisé en 2017 au « Thistle Foundation ». Sa création implique également les habitants du quartier et elle célèbre l'art communautaire. Cette tapisserie commence par un panneau qui illustre Helen Crummy offrant un violon à son fils (scène qui est représentée par la statue en l'honneur de cette dernière). En effet, cette scène marque le début de l'activisme de Crummy : « The beginnings of Helen Crummy's activism lie in the story of her asking the headmaster for violin lessons for her son. She was told: "We have enough trouble teaching these children the three Rs." »⁹⁴ L'art communautaire, c'est-à-dire l'art créé et célébré par les habitants de cette communauté, fait donc partie de l'histoire même de Craigmillar. Cet art est également encouragé à travers l'organisation « Craigmillar Now » qui reçoit un financement de la part de l'Université d'Edimbourg en 2020 afin de travailler à l'archivage des ressources de cet art communautaire, notamment depuis la création du « Craigmillar Festival Society » en 1962.

⁹⁴ <https://theedinburghreporter.co.uk/2017/02/first-panel-of-the-craigmillar-tapestry-unveiled/> (consulté le 05/04/2021).

Cet art communautaire se retrouve également en poésie : les makars municipaux, régionaux et nationaux participent à la reconstruction de leur ville, leur région ou leur pays, et cela se retrouve à plus petite échelle à Craigmillar. En 2011, alors que le quartier est en renouvellement urbain et économique, il se choisit également un makar. Contrairement aux autres makars des grandes villes, ces makars communautaires sont choisis à la suite d'une compétition où l'auteur du meilleur poème devient le makar de la communauté. Ainsi en 2011 Diane Heron est choisie en tant que makar, suivie trois ans plus tard par Heather Turner. Le besoin d'avoir un poète officiellement désigné démontre qu'un renouvellement économique ou politique ne suffit pas pour définir l'identité d'un pays, d'une ville ou d'une communauté. Le makar fait exister leurs voix en poésie, et la communauté de Craigmillar en est un exemple éloquent. Ces makars contemporains sont des ambassadeurs d'une poésie qui évolue, une poésie toujours vivante, et surtout, inscrite dans la vie quotidienne des Ecossais, tant à l'échelle du pays que d'un quartier tel que Craigmillar.

c. Les voix oubliées de la reconstruction

Les langues et dialectes présents en Ecosse ne sont pas tous représentés dans les œuvres des makars : l'anglo-saxon est utilisé, ainsi que les dialectes de Glasgow, de Dundee, d'Aberdeen et des Shetland. La ville de Glasgow fournit de manière remarquable de nombreux makars (et autres poètes écossais, par ailleurs) : parmi ceux qui détiennent le titre aujourd'hui, huit en sont originaires et la plupart d'entre eux y font fait leurs études. Parmi ces huit makars, trois en ont été les makars (Morgan, Lochhead et Carruth), et les autres sont makars d'autres

villes ou régions, ou « Scots Makar » : Conn, Spence, Gibson, Whittingham et Kay. On peut s'interroger alors quant aux régions non représentées par les makars : peut-on affirmer qu'elles n'ont pas voix au chapitre dans cette reconstruction perpétuelle du pays à travers la poésie ? Par exemple, la région des Hautes-Terres ne possède aucun makar ou « bàrd » en gaélique (la ville d'Inverness n'a pas annoncé son intention de nommer un poète lauréat équivalent du makar). Concernant les îles écossaises habitées (les Shetlands, les Orcades et les Hébrides) seule Christine de Luca est ambassadrice des Shetland, mais en tant que makar d'Edimbourg puisqu'il n'existe pas de makar des Shetland (et de même, aucun makar ou titre similaire n'est prévu pour le moment)⁹⁵.

Les Hautes-Terres et les îles écossaises constituent par ailleurs l'exception dans l'exception écossaise comme le souligne Mitchell du point de vue administratif : « The Highlands and Islands represents an example of distinctiveness within distinctiveness. . . . The administration of the Highlands and Islands was set to be for Scotland what Scotland was for the UK. » (7) Mais cette exception n'a pas de voix parmi les makars contemporains. Un autre makar d'Edimbourg, Valerie Gillies, porte la voix des Hautes-Terres car elle est la seule à employer le gaélique écossais. En effet, elle traduit les œuvres de Sileas na Ceapaich qui écrit en gaélique écossais au dix-septième siècle, et elle publie *St Kilda Waulking Song* qui réunit des textes dans cette langue traduits vers l'anglo-saxon. Bien que le gaélique écossais soit une des langues officielles du pays avec l'anglo-saxon et contrairement à la langue écossaise, elle est la seule qui soit aussi peu représentée en poésie à travers le titre de makar. En revanche, un « bàrd » est élu chaque année lors du festival qui célèbre l'art gaélique, le Mòd.

Le makar national actuel, Jackie Kay, représente l'ouverture de l'Ecosse vers ceux qui, comme elle, ont une origine ethnique extérieure au pays (Kay est écossaise et nigériane). Elle

⁹⁵ Information reçue lors d'un échange de courriels avec Shetland Library, le 14/04/2021 : « There [is] not a Makar for Shetland, or indeed any poet that holds a similar title. »

est aussi, en tant que femme homosexuelle, l'image d'un pays qui accepte d'autres orientations sexuelles que l'hétérosexualité. Néanmoins, d'aucuns pourraient s'étonner que le gaélique écossais n'ait aucun représentant officiel parmi les makars, même si la langue a souffert davantage que l'écossais face à l'anglo-saxon, avant d'être réhabilitée à partir des années 1970, jusqu'à l'apogée de sa reconnaissance en tant que langue officielle du pays. En outre, les poètes écossais employant le gaélique et qui sont les auteurs d'œuvres classiques de la littérature du pays, sont nombreux comme nous l'analysons plus bas.

Lorsqu'elle s'apprête à rendre son rôle de « Scots Makar » en 2016, Liz Lochhead aborde ce sujet de l'absence de représentation du gaélique parmi les makars, notamment les makars nationaux : « the next national poet might well be a Gael, but the role shouldn't be about satisfying quotas »⁹⁶. Comme le rapporte cet article du *Herald Scotland*, Lochhead avance que s'il fallait représenter toutes les langues parlées en Ecosse, alors un makar national pourrait aussi être un makar qui parle le polonais ou l'ourdou. Cependant, à la différence de ces deux langues, le gaélique écossais (plus vieille langue indigène de l'Ecosse) a ses racines dans l'histoire culturelle du pays et il est reconnu comme langue officielle du pays depuis 2005.

En outre, cette langue, à défaut d'avoir des représentants parmi les makars contemporains, a ses représentants dans la poésie écossaise à travers les cinq poètes Iain Crichton Smith (Iain Mac a' Ghobhainn), Sorley Maclean (Somhairle MacGill-Eain), Derick Thomson (Ruaraidh MacThòmais), George Campbell Hay (Deòrsa Mac Iain Deòrsa) et Donald MacAulay (Dòmhnall MacAmhlaigh), que Dymock et Lyall nomment « the Famous Five » (79)⁹⁷. Ce manque de représentation de la langue gaélique dans les institutions est un thème abordé par Crichton Smith, ce que Dósa et MacLeod analysent à travers le prisme de l'instabilité

⁹⁶ <https://www.heraldscotland.com/opinion/14275525.topic-of-the-week-scotlands-next-makar/> (consulté le 11/04/2021).

⁹⁷ Le troisième chapitre de cette thèse explore les œuvres et l'influence de Sorley Maclean lors de la Renaissance gaélique en Ecosse.

de l'identité pour un poète qui vit dans les marges (puisque c'est la place du gaélique, sa langue natale) et aux frontières des trois langues présentes en Ecosse : « His existence on the boundary leaves him searching for meaning because in spite of his effort in "A' dol dhachaigh" ("Going Home"), it is impossible for him to feel settled and at peace. » (84-85)

De même Derick Thomson déplore à la fois le déclin de la langue et l'hybridation de celle-ci qui, en même temps qu'elle aide à la survie du gaélique, l'éloigne de la langue d'origine : « For him the process has changed Gaelic culture and language too much: and while hybridisation may assist in keeping Gaelic language alive, it is a language that is very far removed from the one that he grew up with and one that holds little appeal to him. » (Dósa et MacLeod 86) Cette hybridation du gaélique écossais se fait notamment, selon ces critiques, par les poètes qui ne sont pas gaélophones d'origine, mais qui choisissent d'apprendre la langue, tels que Meg Bateman, Fearghas MacFhionnlaigh, Christopher Whyte, Rody Gorman et Niall O'Gallagher. Ces derniers bousculent les frontières entre les langues et les différentes identités écossaises : « Their presence in the literary landscape challenges the old order: currently there is very little poetry being written by native speakers under the age of sixty. » (85) Les frontières sont alors plus floues, ce qui peut être considéré tant comme une perte que comme un avantage pour le monde gaélique (« Gàidhealtachd », « Gaeldom » ou « la Gaélie », si l'on tente une traduction, c'est-à-dire là où le gaélique est parlé en Ecosse) :

... traditional communities have changed and have less clearly defined borders, with Gaelic being spoken almost as much in the Central Belt as it is in its heartland Highland and island areas. The resulting hybridisation of culture is deliberated upon a number of Gaelic poets of this area: for some this represents loss, while for others it is an indication of the procurement of Gaelic as badge of whole-Scottish identity.

Le rôle du makar en tant qu'ambassadeur et symbole tel que nous l'avons précédemment étudié, permettrait à un poète écossais gaélophone, natif de la Gaélie ou non, d'aider au développement de la langue gaélique écossaise. Même si le makar et le « Scots Makar » choisissent la langue dans laquelle ils souhaitent composer pour chaque poème (donc pas nécessairement en écossais dans toutes ses variantes ou en gaélique), la dimension symbolique d'un poète lauréat gaélophone enverrait un signal fort quant à une volonté de continuer la Renaissance gaélique, ou du moins d'en faire perdurer les effets dans l'Ecosse contemporaine. Cela symboliserait également une reconstruction du pays et de l'identité nationale qui se ferait à partir de toutes les cultures et langues indigènes écossaises, y compris (et surtout) celle comme la culture gaélique qui a été persécutée dans le passé. Effectivement, elle a pu être considérée comme témoin d'une spécificité des Hautes-Terres trop ancrée, associée à un rébellion face à l'anglicisation, comme le montrent les lois des 1746-47 qui « [s'attaquent] à la spécificité sociale et culturelle des Highlands, rappelant l'interdiction du port d'armes déjà formulée en 1716 et 1725, et frappant également d'interdit le costume traditionnel et la cornemuse, à cause de leurs associations martiales. » (Civardi, *L'Ecosse depuis* 68)

C. La mise en forme et la mise en voix de la poésie des makars contemporains

a. La prosodie de la poésie écossaise

La mise en forme de la poésie comprend l'étude de la métrique (la prosodie) et de la disposition du poème sur la page. Nous étudions alors les poèmes en tant que textes écrits, et

nous analysons ensuite l'oralité des poèmes des makars. Derrick McClure dans « Scots Poetic Forms » analyse les différentes formes que peut prendre la poésie écossaise depuis John Barbour et Harry l'Aveugle. La forme la plus iconique prise par la poésie écossaise est le « Burns stanza » que nous étudions au début du troisième chapitre de cette thèse⁹⁸. L'œuvre de Barbour, *The Bruce*, est écrite en distiques octosyllabiques (c'est-à-dire des groupes de deux vers de huit syllabes) en rimes suivies. Cette forme est utilisée pour les chroniques historiques et les longs récits. Barbour n'est cependant pas à l'origine de cette forme (« There is no reason to imagine that the Scots branch of the octosyllabic couplet tradition sprang fully armed, so to speak, from the head of Barbour » (109)). Il s'inspire d'autres modèles écossais et étrangers, cependant : « none of them is extant we may fairly take the *Bruce* as setting the pattern for a series of poems lasting until eighteenth century. » (110) Cette forme est aussi utilisée par Dunbar (mais uniquement pour des satires et des diatribes) et par Robert Burns dans « Tam O'Shanter » à la fin du dix-huitième siècle.

McClure affirme qu'une autre forme plus flexible remplace par la suite le distique octosyllabique : le distique décasyllabique (groupe de deux vers de dix syllabes). Elle est notamment utilisée par Harry l'Aveugle pour composer *The Wallace* à la fin du quinzième siècle, puis pour la traduction de l'*Eneide* par Dunbar en 1513, comme nous le remarquons avec les premiers vers du premier livre de cette traduction :

The battelis and the man I will describe, (A)

Fra Troys boundis first that fugitive (A)

By Fait to Itale coyme and coist Lavine; (B)

Our land and sea cachit wi mekle pyne, (B)

By force of goddis abuif, fro euery steid, (C)

⁹⁸ Voir « Robert Burns et Walter Scott : la renaissance de la langue vernaculaire ».

O cruell Juno throw ald ramembrit feid. (C)
Greit pane in batell sufferit he also, (D)
Or he his goddis brocht in Latio, (D)
And belt the ciete, fra quhame, of noble fame, (E)
The Latyne peple takin hes thair name, (E)
And eik the faderis, princis of Alba (F)
Come, and the valleris of greit Rome alswa. (F) (22)

Le distique octosyllabique est aussi employé pour les pastorales au dix-huitième siècle par Allan Ramsay (*The Gentle Shepherd*) mais également pour la satire et les poèmes humoristiques comme dans les œuvres de Robert Fergusson (« The Ghaists: a kirk-yard Ecologue » et « A Drink Ecologue » en 1773).

La strophe est utilisée pour la première fois dans un poème important dans l'histoire de la poésie écossaise, par Jacques I d'Écosse dans *Kingis Quair* qui utilise la rime royale (« Royal Rhyme » en anglo-saxon), composé de sept vers décasyllabiques suivant le schéma suivant : ABABBCC. Selon McClure, cette forme poétique emploie un vocabulaire moins utilitaire que dans les poèmes épiques de Barbour et Harry l'Aveugle. Elle est utilisée aussi par Henryson dans *The Testament of Cresseid* comme nous le voyons dans les premiers vers :

Ane doolie sessoun to ane cairfull dyte (A)
Suld correspond and be equivalent: (B)
Richt sa it wes quhen I began to wryte (A)
This tragedie; the wedder richt fervent, (B)
Quhen Aries, in middis of the Lent, (B)
Schouris of haill gart fra the north descend, (C)

That scantlie fra the cauld I nicht defend. (C)⁹⁹

Cette forme est aussi utilisée par Dunbar dans *The Thrissil and the Rois* avec huit vers au lieu de sept, et *The Goldyn Targe* avec neuf vers.

Une autre forme caractérise la poésie écossaise, le « tumbling verse » (nommé ainsi par Jacques VI et I selon McClure). Cette forme concerne notamment le *flyting* que nous étudions au deuxième chapitre de cette thèse. Le « tumbling verse » est composé de neuf vers de quatre syllabes accentuées, suivis de quatre vers ne comportant que deux syllabes accentuées chacun. Les allitérations sont employées en plus des rimes finales comme dans les œuvres anonymes *Rauf Coilyear* et *Golagros and Gawane* toutes deux publiées vers 1475 et dans *The Buke of the Howlat* de Richard Holland, publié vers 1450, dont voici un extrait :

This riche Revir doun ran, but resting or ruv, (A)
Throwe ane forest on fold, that farly was fair; (B)
All the brayis of the brym bair branchis abuf, (A)
And birdis blythest of ble, on blossomes bair; (B)
The land lowne was and le, with lyking and luf, (A)
And for to lende by that laiike, thocht me levar, (B)
Beaus that thir hartes in heirdis routh huf, (A)
Pransand and prunyeand, be pair and be pair: (B)
Thus sat I in solace, sekerly and sure, (C)
Content of the fair firth, (D)
Mekle mair of the mirth, (D)
Als blyth of the birth (D)
That the ground bure. (C)

⁹⁹ <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/kindrick-poems-of-robert-henryson-testament-of-cresseid> (consulté le 11/04/2021).

Cette forme poétique disparaît néanmoins après 1603.

La strophe « Christis Kirk » fait aussi partie de la tradition poétique écossaise et européenne, et elle est employée surtout dans les poèmes qui parlent de la fête et des rixes rustiques (« rustic revelry and brawls » (115)). Elle est composée de huit vers où s'alternent les vers de quatre et trois syllabes, suivis d'un vers, qui peut rimer avec les précédentes, de deux syllabes dont une accentuée, puis un refrain. Nous le voyons dans les extraits suivants, issus de « Peblis to the Play » et « Christis Kirk on the Green », les deux poèmes anonymes qui sont à l'origine de cette strophe :

« Peblis to the Play »

At beltane, quhen ilk bodie bownis (A)

To Peblis to the Play, (B)

To heir the singin' and the soundis; (A)

The solace, wuth to say, (B)

Be firth and forrest furth they found; (C)

Thay graythit tham full gay; (B)

God wait that wald they do that stound, (C)

For it was their feist day, (B)

Thay said, (D)

Of Peblis to the Play (refrain) (Struthers 59)

« Christis Kirk on the Green »

Was ne'er Scotland heard or seen (A)

Sik dancing nor deray; (B)

Nowther at *Falkland on the green*, (A)

Or *Peebles at the Play*. (B)

As wes of woovers as I ween, (A)

At Christ's Kirk on a day; (B)

There came our Kittys washen clean (A)

In new kyrtils of gray, (B)

Fou gay that day, (B)

At Christ's Kirk on the green. (refrain) (Struthers 66)

Cette forme est reprise et modifiée par Ramsay qui remplace les trois derniers vers par un vers de deux syllabes. Enfin, la strophe « Helicon » est une autre forme de la poésie écossaise. Elle est également utilisée par Ramsay et par Burns, mais l'œuvre qui en est la plus représentative est, selon McClure, *The Cherry and the Slae* d'Alexander Montgomerie, dont les dix premiers vers suivent le schéma suivant AABCCBDEDE, comme nous le voyons dans la première strophe :

About ane bank, where birds on bewis (A)

Ten thousand times their notis renewis (A)

Ilk hour into the day, (B)

The merle and mavis nicht be seen, (C)

The progne and the philomene, (C)

Whilk causit me to stay. (B)

I lay and leanit me to ane buss (D)

To hear the birdis beir; (E)

Their mirth was sa melodious (D)

Throw nature of the year: (E) ¹⁰⁰

¹⁰⁰ <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/cherrie-and-slae/> (consulté le 12/04/2021).

La complexité de cette forme tient surtout à ses quatre derniers vers. Le poème est composé de trois strophes dont les dix premiers vers suivent le même schéma, et dont les quatre derniers vers suivent les schémas que nous mettons en avant ici. Dans la première strophe :

Some singing, some springing (F)

So heich into the sky; (G)

So nim'ly and trimly (H)

Thir birdis flew me by. (G)

Dans la deuxième strophe :

Some feeding, some dreiding (F)

In case of sudden snares; (I)

With skipping and tripping (F)

They hantit all in pairs. ... (I)

Et dans la dernière strophe :

So heaping with keeping, (F)

Into their hives they hide it, (J)

Precisely and wisely (H)

For winter they provide it. (J)

Les rimes finales des derniers vers de chaque strophe les lient ensemble de la première strophe à la dernière. C'est donc une forme beaucoup plus complexe qui est utilisée par exemple dans « Epistle to Davie, a Brother Poet » de Burns.

Les makars contemporains utilisent très peu ces formes inscrites dans la tradition poétique écossaise. Ils utilisent davantage le vers libre, c'est-à-dire sans métrique particulière mais qui peuvent parfois rimer. L'effet de la rime en poésie dans un schéma métrique établi et fixe est décrit ainsi par Françoise Grellet : « The main effect of regular rhyme patterns is to bind

lines together and give unity to a group of lines. It also creates anticipation in the reader's mind. A complex or irregular rhyme scheme makes for more subtle correspondences and echoes. »
(23) Avec le vers libre, le lecteur ou l'auditeur se laisse donc davantage surprendre par les rimes car elles n'interviennent pas selon un schéma donné. Il est alors davantage impliqué dans la formation des rimes et du rythme. Sauf quand ils écrivent « à la manière de », les makars contemporains écrivent en vers libres.

Nous en avons vu un exemple avec le poème « From a Mouse » de Liz Lochhead, à la fin du chapitre précédent, qui est une réponse au poème « To a Mouse » de Burns, dans l'œuvre de Gifford, *Addressing the Bards : twelve contemporary poets respond to Robert Burns* en 2009. Comme nous le mentionnons plus tôt, W. N. Herbert, makar de Dundee, participe également à cette anthologie avec son poème « Epistle ». Le poème d'origine, « Epistle to Davie, a Brother Poet » est écrit en suivant le schéma de la strophe « Helicon » comme nous le voyons avec cette première strophe :

While winds frae off Ben-Lomond blaw,
And bar the doors wi' driving snaw,
And hing us owre the ingle,
I set me down, to pass the time,
And spin a verse or twa o' rhyme,
In hamely, westlin jingle.
While frosty winds blaw in the drift,
Ben to the chimla lug,
I grudge a wee the Great-folk's gift,
That live sae bien an' snug:
I tent less, and want less

Their roomy fire-side;
But hanker and canker,
To see their cursed pride.¹⁰¹

Dans sa réécriture du poème, Herbert utilise également la strophe « Helicon » mais pas uniquement, puisqu'il emploie également le « Burns stanza ». Le poème commence par la première forme :

While London's steekit beh thi snaw (A)
and ilka sleekit chitterin jaw (A)
is ettlin tae describe (B)
hoo drifts ur white, and ice is cauld, (C)
and feel thi lave maun be enthralled – (C)
Eh've Bowmore tae imbibe. (B)
And as the nicht – mair dreh nor me – (D)
draas in, Eh think Eh'll scribe (E)
a wee epistle tae, let's see, (D)
thi deid and Doctor Grieve – (E)
auld hermits, wee MacDiarmids, (F)
thi ghaist o guid Lapraik: (G)
here's a ravie fur young Davie, (H)
an a rant fur Rabbie's sake.(G)¹⁰²

Puis, il continue avec cinq « Burns stanza » dont voici la première :

Fur the tartan telephone is playin (A)
'For Auld Lang Syne'; some cloud's displayin – (A)

¹⁰¹ <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/epistle-davie-brother-poet/> (consulté le 12/04/2021).

¹⁰² <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/epistle/> (consulté le 12/04/2021).

well, it's no quite the Batsign – weans (A)

wull hae nae clue, (B)

but aa thir dominies are prayin (A)

tae Burns's Ploo. (B)

Ensuite, l'alternance d'un « Helicon » et cinq « Burns stanza » est répétée, et le poème se termine avec la première forme qui n'est cependant pas aussi scrupuleusement respectée que dans *The Cherrie and the Slae*. Le choix des makars contemporains d'utiliser davantage le vers libre plutôt que les formes qui marquent l'histoire poétique écossaise peut certes être interprété comme une volonté de s'affranchir de cette tradition, mais surtout, peut-être davantage, comme une volonté d'inscrire la poésie écossaise dans le mouvement de la poésie européenne et mondiale qui tend plutôt à utiliser le vers libre.

b. La mise en voix de la poésie

Les makars contemporains ne sont pas seulement nommés pour écrire un poème pour marquer un événement, mais aussi pour dire cette poésie : sa voix ainsi que son poème écrit marquent l'événement. Dire un poème, comme nous l'avons annoncé dès l'introduction générale de cette thèse, n'est pas seulement le fait d'oraliser un texte ou de le réciter, et c'est en ce fait qu'il diffère de l'oralisation d'un texte purement informatique. Plusieurs critères entrent en compte tels que le son de la voix, ses modulations (les passages d'une tonalité à une autre), ses inflexions (les changements d'intonations ou d'accents), ses tons (d'aigu à grave), ses pauses (les silences), ses articulations (la façon de prononcer les mots), sa force (du chuchotement à la

vocifération), ses émotions (les sensations ressenties et exprimées par celui qui met la poésie en voix) et la présence physique du poète. Tous ces critères font la différence entre un poème écrit et un poème dit à haute voix, le slam étant un exemple éloquent de poème à dire à haute voix, ce qui s'opposerait alors aux lectures muettes de poèmes, comme celui de Gillies dans la salle de repos du Marie Curie Hospice d'Edimbourg.

Certains de ces critères peuvent être transcrits, directement ou non, comme des indications au lecteur : écrire en majuscules, se servir de la disposition sur la page (les marges et les espaces, par exemple), de la typographie (en gras, en italiques, changer la police et sa taille) et des caractères spéciaux et des illustrations, peuvent donner des informations au lecteur quant à la lecture proposée par le poète. Les deux formes, écrite et orale, offrent chacune une manière différente d'appréhender la poésie. Néanmoins, selon Walter Ong dans « *Orality, Literacy and Modern Media* » (1999), les deux sens sollicités par une œuvre visuelle et une œuvre orale ne s'équivalent pas, puisqu'il affirme la supériorité de l'ouïe : « Sight isolates, sound incorporates. Whereas sight situates the observer outside what he views, at a distance, sound pours into the hearer. » (68) Selon l'auteur, une œuvre orale met celui qui écoute au centre :

When I hear, however, I gather sound simultaneously from every direction at once: I am at the center of my auditory world, which envelops me, establishing me at a kind of core of sensation and existence. This centering effect of sound is what high-fidelity sound reproduction exploits with intense sophistication. You can immerse yourself in hearing, in sound. There is no way to immerse yourself similarly in sight. (68)

La principale caractéristique de l'œuvre orale est qu'elle rassemble, contrairement à la vue : « By contrast with vision, the dissecting sense, sound is thus a unifying sense. A typical visual ideal is clarity and distinctness, a taking apart . . . The auditory ideal, by contrast, is harmony,

a putting together. » (68) Néanmoins, on pourrait objecter à Ong qu'il existe une certaine synesthésie lorsqu'il s'agit de la lecture de la poésie. En effet, la voix (c'est-à-dire les vibrations) du poème peut immerger le lecteur lors d'une lecture silencieuse, et ce dernier peut donc entendre ce qu'il voit. En d'autres termes, la lecture à haute voix n'est pas la seule manière d'entendre la poésie. Par conséquent, l'ouïe ne serait pas le seul sens qui rassemble, pour reprendre les termes de Walter Ong.

Les makars contemporains mettent leurs poésies en voix principalement lors des événements pour lesquels ils écrivent. Par exemple, Christine de Luca participe à l'organisation de l'événement en l'honneur d'Eduardo Paolozzi, « Paolozzi at Large in Edinburgh » en avril 2019, où sont exposées les œuvres (peintures et sculptures) de l'artiste écossais et italien (comme de Luca, née Pearson). Lors de cet événement organisé au Scottish National Gallery of Modern Art (Modern Two, anciennement Dean Gallery), les observateurs peuvent apprécier les œuvres d'art visuel de Paolozzi sur un fond de musique jouée par Martin Kershaw, jazzman écossais présent à l'exposition également. De Luca écrit des poèmes pour l'occasion, tel que le poème « Meeting Vulcan », dédié à l'immense sculpture nommée « Vulcan » qui trône dans l'entrée du bâtiment de Modern Two.

Un des makars contemporains donne une place particulière à la poésie orale : Anita Govan, makar de Stirling, comme nous le soulignons au chapitre quatre, met en avant le slam à travers les concours pour enfants. Dana Gioia, dans « Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture », fait une analyse de la place de cette forme poétique, qu'elle contraste avec le rap et la poésie orale. Gioia s'intéresse plus particulièrement à la poésie américaine de la fin du vingtième siècle (le rap et le slam y trouvant leurs origines), mais son étude nous éclaire sur la réception de ces formes poétiques présentes aussi en Ecosse, notamment grâce à Govan. Gioia commence par mettre en avant l'absence d'études concernant le rap et le slam par des

universitaires : « . . . all these new poetic forms have thrived without the support of the university or the literary establishment. . . . One can understand the reluctance of academic critics. If they have noticed the new popular poetry at all, they immediately see how little it has in common with the kinds of poetry they have been trained to consider worthy of study. » (25)

Ce constat est fait depuis la fin des années 1970 par Ruth Finnegan :

. . . oral poetry has often been ignored both in literary study and (still more, perhaps) in the sociology of literature, and, generally speaking, assumed to be of merely marginal interest. It is a common assumption that it is best relegated to "folklore" studies, or specialised ethnographies, or left to those concerned to propagate "popular" or "underground" culture. (2)

Ellis, Ruggles Gere et Lamberton donnent une définition du slam formulée ainsi : « A poet *slams* (performs) a poem at a *slam* (a performance poetry competition). In other words, *slam poetry* is performance poetry written specifically for competition, usually adhering to rules about length and use of props. Performance poems are presented to an audience with the whole body: in word, in voice, and in gesture. » (italiques de l'auteur, 45) Cette définition est complétée par Gioia :

Poetry slams consist of live performance – sometimes from a text, more often from memory. To literary people whose notion of poetry has been sharpened by print culture, this oral mode of transmission probably seems both strikingly primitive and alarmingly contemporary. It harkens back to poetry's origins as an oral art form in preliterate cultures . . . Poetry slams are an urban phenomenon. . . . Slams are hard to characterize in strictly literary terms because the form encompasses the work of anyone in a bar or café with enough nerve (or alcohol) to get up to recite original verse to the crowd. The most significant feature of this new medium, however, is not the

poetry but the format. The poems are typically performed in competition and judged by the audience or a representative jury – an arrangement that both Sophocles and Pindar would find quite natural but which would be as unusual at an academic poetry festival as a bathing-suit competition. (28, 30)

Cette forme met donc l'accent sur l'oralité, la musicalité de la poésie. La différence entre poésie écrite (que Gioia nomme « literary poetry ») et poésie orale qui englobe le rap, le slam et le « cowboy poetry » (qu'elle nomme « popular poetry ») réside selon l'auteur dans la chronologie de la composition des œuvres : « Much of the new popular poetry is never written down; it exists only as sounds shaped in the air. When there is a text, it was often created *post factum* by transcribing a recorded performance from audio- or videotape. » (28) Et lorsqu'un poème passe de la forme écrite à la forme orale, cela a des conséquences sur le texte, mais aussi sur le poète et sur celui qui écoute la poésie : « . . . it transforms the identity of the author from writer to entertainer, from an invisible creator of typographic language to a physical presence performing aloud. . . . Roland Barthes, a creature of print culture, saw the world as a text and announced "the death of the author". Anyone attentive to the new popular poetry sees the antithesis—the death of the text. » (29) Le slam est donc caractérisé par cette mort du texte écrit, figé sur la page.

Enfin, comme Gioia l'avance, la poésie orale permet de faire coïncider la forme et l'étymologie du mot « makar » : « Popular art is a performance that feeds, teases, frustrates, and fulfils the expectations of the audience. . . . the audience for the new popular verse understands that poetry like its Greek root *poesis* is something made and that the poet, like the medieval English [sic] synonym, *makar*, must be its maker. » (36) Cette adéquation entre la forme et l'étymologie est ce qui fait alors l'universalité de la poésie : « The specific ways that speech is shaped into poetry differ from language to language, but the practice of arranging

some auditorily apprehensible feature such as stress, tone, quantity, alliteration, syllable count, or syntax into a regular pattern is so universal that it suggests that there is something primal and ineradicable at work. » (31-32) Malgré la supériorité, affirmée par l'auteur, de la forme orale sur la forme écrite, la présence du poète est aussi indispensable que celle du texte écrit pour assurer la survie du poème : « A poet still needs to publish books. They remain the minimal prerequisite for visibility and credibility in literary culture. But in a society with too many books and too little time for reading, especially serious literary reading, a book of poems, no matter how superb, can no longer be sure of attracting an audience by means of print alone. » (39-40) Néanmoins, comme nous l'avons affirmé avec Walter Ong, la lecture silencieuse et personnelle de la poésie, qui s'opposerait donc à une lecture faite par le poète ou un autre lecteur à voix haute, est aussi à prendre en compte. En ce sens, il y a une nécessité d'avoir un texte écrit, qui ne saurait être remplacé par de l'oral uniquement.

c. La diffusion de la voix du makar

Les deux formes, écrite et orale, étant complémentaires, il est maintenant nécessaire d'examiner la façon dont les makars contemporains diffusent leurs voix (dans ces deux formes) puisque les recueils de poésie ne font plus partie des seuls moyens de diffuser la poésie des makars. Effectivement, comme le remarque aussi Riach dans « Scottish Poetry 1945-2010 », depuis les années 1990, les nouveaux moyens de communication ont des conséquences sur la composition et la diffusion de la poésie : « Since the 1990s online technology has changed the conditions of poets and people generally, in terms of composition, publication, acquisition of

information and stimulation of the imagination. »¹⁰³ La nomination de W. N. Herbert à Dundee en 2013 en tant que premier (et seul) « digital makar » vise à mettre en avant cette transition nécessaire d'une poésie qui trouve sa place dans un recueil à une poésie distribuée à un public plus large sur internet.

C'est ce changement qui mène Gioia à conclure que la poésie écrite tend à disparaître comme le titre de son article le soulève (« Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture ») : « What will be the poet's place in a society that has increasingly little use of books¹⁰⁴, little time for serious culture, little knowledge of the past, little consensus on literary value, and – even among intellectuals – little faith in poetry itself? » (23) L'auteur affirme même que ces nouveaux moyens de communication (dont nous donnons la liste plus bas) changent profondément la littérature (28), et elle compare ce changement à celui qui s'opère lors du passage d'une culture orale à l'écrit : « Just as European literature changed two and a half millennia ago as it moved from oral to written culture, so has popular poetry transformed itself as it moves from print culture to our audio-visual culture in which writing exists but is no longer the primary means of public discourse. » (28-29) En effet, dans les deux cas, le moyen de transmission change, et la première culture orale dont il est question dans la citation de Gioia, est différente de la culture audio-visuelle. Passer de l'oral à l'écrit signifie passer d'une œuvre mémorisée, par conséquent non figée et susceptible d'être modifiée et différente à chaque fois qu'elle est mise en voix, à une œuvre figée sur la page et dont l'interprétation est davantage laissée au lecteur (*intentio lectoris*) plutôt qu'à l'auteur. Effectivement, une œuvre écrite est offerte au lecteur et à son interprétation puisqu'il peut faire sienne la lecture, plus que quand l'œuvre passe par la mise en voix faite par l'auteur ou quelqu'un d'autre. Les deux cultures

¹⁰³ <http://eprints.gla.ac.uk/117644/> (consulté le 12/04/2021).

¹⁰⁴ Gioia semble à nouveau minimiser l'utilisation de l'écrit, puisque même lorsque les nouveaux moyens de communication sont utilisés, le texte est écrit (ne serait-ce que sur un écran), et non pas uniquement à écouter.

dont il est question divergent dans le sens où la première désigne une époque où la présence de celui qui dit l'œuvre et celui qui écoute sont synchrones (c'est-à-dire qu'ils doivent être tous les deux présents en même temps). En revanche, dans la culture audio-visuelle, puisque la voix peut être enregistrée, dire l'œuvre et écouter celle-ci peuvent être asynchrones, donc ne pas se dérouler en même temps.

Les nouveaux moyens de communication permettent aux makars de diffuser leurs voix à une plus grande échelle et de façon dématérialisée. La poésie orale des makars se diffuse aujourd'hui par de nombreux moyens : elle n'est plus réservée au public qui est présent physiquement lorsque le makar dit sa poésie ou qui écoute la radio ou regarde la télévision lorsque la voix ou les images du makar sont diffusées. Les makars contemporains diffusent tant leurs poésies écrites que leurs mises en voix. Nombreux sont ceux qui ont un site internet personnel où ils publient quelques-uns de leurs poèmes et les informations sur leur carrière en tant que poètes et makars. Parmi ces makars se trouvent, entre autres : Ron Butlin (ronbutlin.co.uk), Valerie Gillies (valeriegillies.com), Anita Govan (anitagovan.com), Magi Gibson (magigibson.co.uk), Jim Carruth (jimcarruth.co.uk). D'autres makars publient leurs œuvres sur le site d'autres institutions, tels que Brian Whittingham qui publie sur le site officiel du Renfrewshire (renfrewshire.gov.uk). La poésie des makars contemporains est aussi diffusée grâce aux sites internet officiels d'autres institutions telles que la Scottish Poetry Library (scottishpoetrylibrary.org.uk) ou Edwin Morgan Trust (edwinmorgantrust.com).

Afin de faire entendre leurs voix, les makars utilisent également les réseaux sociaux, notamment Facebook et Twitter. Les makars actifs sur ces réseaux sociaux, c'est-à-dire ceux qui y publient assez régulièrement et qui interagissent avec ceux qui commentent ces publications, sont par exemple Brian Whittingham et Magi Gibson sur Facebook. Cette dernière est également active sur Twitter (@MagiGibson), comme Anita Govan (@anitagovan) et Jackie

Kay (@JackieKayPoet). Sur ces réseaux sociaux, les makars ne partagent pas uniquement des activités en lien avec leur rôle de makar, mais aussi parfois des éléments de leur vie privée, telle Jackie Kay qui publie des textes ou réflexions à propos de sa mère ou de son fils. Ces réseaux sociaux permettent alors de considérer le « Scots Makar » aussi comme citoyenne écossaise, comme « fille de » et « maman de ». Par conséquent, elle apparaît comme un membre de la société écossaise comme un autre, et elle se fond ainsi dans le peuple écossais et les utilisateurs de Twitter.

Enfin, les plateformes d'hébergement de vidéos (comme YouTube) et de distribution audio (comme SoundCloud) permettent aussi aux makars de diffuser leurs voix. Ainsi, Magi Gibson a sa propre chaîne YouTube (<https://www.youtube.com/user/MagiGibson>) et Christine de Luca publie sa lecture de ses poèmes sur SoundCloud (<https://soundcloud.com/christinedeluca>). En outre, d'autres institutions publient également des vidéos sur YouTube des makars qui mettent en voix leurs poèmes : les journaux *Shetland Times* et *The Guardian*, mais aussi The Bakehouse¹⁰⁵, British Council Arts, Edinburgh International Book Festival (« edbookfest » sur YouTube), Tedx Talks, Scots Whay Hae!, Luath Press, University of Salford, The Scottish Parliament, et Aye Talks pour n'en citer que ceux qui publient le plus de vidéos.

Ainsi, la voix du makar peut résonner sans limite dans le temps et dans l'espace. Elle peut être écoutée et réécoutée sur n'importe quel appareil connecté à internet (ou pas), mise sur pause, mise en fond sonore, avec ou sans l'image. La voix du makar est numérisée : elle devient une énergie électrique transformée à son tour en énergie mécanique. En d'autres termes, elle est un courant électrique transformé en ondes sonores à travers les haut-parleurs des différents appareils. Cette transformation reproductible à l'infini, partout dans le monde et sans limite

¹⁰⁵ Bakehouse est une association non lucrative fondée à Gatehouse of Fleet dans le Dumfries et Galloway, dont le but est de promouvoir la poésie écossaise : <http://www.thebakehouse.info/> (consulté le 12/04/2021).

dans le temps donne au makar un don d'ubiquité : il peut, grâce à sa voix et aux moyens de communication actuels, être partout en même temps. La voix du makar contemporain peut alors avoir une réalité sonore, contrairement à celle de ses prédécesseurs, et physique (par l'écriture) pour ses contemporains et ceux qui leur succèdent.

Conclusion du sixième chapitre

Ce sixième chapitre a démontré, grâce à Paul Ricoeur, que l'origine du symbole se situe dans la parole et que celui-ci donne accès au sacré, c'est-à-dire ce qui ne fait pas partie du monde des hommes. Le makar est le symbole intemporel tant d'une poésie passée que de l'espoir placé dans la génération future des poètes écossais. Il est un symbole qui se crée et qui se renforce au fur et à mesure des mandats, et donc de l'ancrage dans l'histoire de la poésie écossaise. Le makar est le symbole de la place sacrée donnée à la poésie en Ecosse : le makar même n'est pas sacré, c'est la poésie qui l'est, comme le rappelle Lochhead. Les makars sont aussi le symbole d'une Ecosse nouvelle : plus ouverte et paritaire, des aspects qui se retrouvent dans le choix des makars. Ils participent à la représentation de l'Ecosse en tant que pays nouveau et ils diffusent cette image et cette voix de l'Ecosse post-dévolution.

L'histoire de l'Ecosse ces quarante dernières années concentre de nombreux changements profonds qui mènent tous vers davantage d'autonomisation. Le makar est un membre actif de la communauté puisqu'il participe à ces changements. En outre, l'art des makars est représentatif des évolutions politiques en Ecosse, même si, selon Pittin-Hédon, cela n'est pas son but. La situation de Craigmillar est éloquentes quant à la coïncidence nécessaire entre, d'un côté, la reconstruction urbaine et sociale, et d'un autre côté la reconstruction culturelle. L'art communautaire réunit les habitants du même quartier autour d'un même projet, et il démontre qu'une reconstruction politique nécessite un soutien culturel qui unit le peuple et

porte sa voix. Néanmoins, le terme « makar » exclut les bardes de la poésie gaélique et les makars contemporains ne recouvrent pas tout le territoire écossais puisque le gaélique n'est pas représenté, même si cette langue et la culture qui l'accompagne ont fourni à l'Ecosse de nombreux poètes dont c'est la langue maternelle. Le makar en Ecosse est donc un ambassadeur partiel, voire partial puisque les gaélophones sont exclus.

Les makars contemporains sont des représentants d'une Ecosse nouvelle aussi dans la mesure où les formes poétiques qu'ils utilisent reflètent leur façon de moderniser la poésie écossaise. En effet, les formes typiques telles que le « Burns stanza » ou la strophe Helicon, sont très peu utilisées par les makars qui leur préfèrent le vers libre. Ils participent à donner une image moderne du pays également à travers leurs mises en voix de la poésie, disponibles sur différentes plateformes internet. Cette oralité, mise en avant par les makars, rassemble davantage que la forme écrite, comme Walter Ong l'avance, même si cette dernière reste nécessaire. La voix du makar est aujourd'hui diffusée à plus grande échelle, et elle résonne au-delà de l'Ecosse. Néanmoins, si les voix des makars sont en canon ou en harmonie, en Gaélie ces voix ne reprennent aucune autre. En revanche, la mélodie des bardes gaélophones rejoint celle des makars qui s'inclut également dans la polyphonie anglo-écossaise¹⁰⁶.

Cela soulève donc une interrogation concernant l'émission et la réception des voix écossaises en poésie. L'émission de la poésie, c'est-à-dire sa production à l'oral, dépend de plusieurs facteurs, propres à la poésie ou non. Emery-Bruneau et Pando, dans « Analyse de performances poétiques dans une joute de slam », analysent la mise en voix de la poésie et sa « performance ». Les auteurs définissent ce terme en reprenant les mots de Paul Zumthor dans *Introduction à la poésie orale* (1983) : « une action complexe par laquelle un message poétique

¹⁰⁶ Cette thèse ne porte pas sur une synthèse des deux langues indigènes de l'Ecosse. Elle relève de l'anglistique et ne peut inclure de textes en gaélique car ma compétence linguistique dans cette langue ne me permet pas d'inclure le domaine du gaélique.

est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant » (32). Cette performance, selon Emery-Bruneau et Brunel qui résument l'article précédemment cité, se produit en même temps que cinq dimensions : « un temps éphémère et immédiat ; un espace déterminé ; un performeur interprétant son texte original avec sa voix (et son silence), son corps (et ses gestes zéro) et les finalités de sa performance (exemple : faire rire, convaincre, partager une émotion, etc.) ; des perceptions sensorielles et des réactions spontanées de spectateurs. » (191) La présence du performeur, tel que les auteurs le nomment, est essentielle : « la performance ajoute une dimension essentielle à l'oralisation, celle du corps et de son langage propre, qui vient enrichir d'un niveau supplémentaire de significations le message oral. » (191)

Par conséquent, les enregistrements audio des makars, même s'ils permettent une plus large diffusion de leurs voix, ne les transmettent pas de la même manière puisque la présence physique de l'émetteur manque. La lecture de la poésie permet d'« activer pour le lecteur un processus narcissique . . . au sens où celui-ci peut se reconnaître dans ce qu'il lit, souvent en adaptant le sens afin qu'il corresponde justement à des expériences personnelles susceptibles d'être largement partagées. Nous nous rapprochons ainsi de la notion d'activité fictionnalisante du lecteur » (191) que Langlade et Fourtanier présentent dans « La question du sujet lecteur en didactique » (*La didactique du français. Les voies actuelles de la recherche*, 2007). Autrement dit, la lecture du poème, qui exige de la concentration mais aussi une ouverture des sens aux émotions et à la réflexion, demande au récepteur (de la poésie écrite, orale et oralisée) un certain ajustement pour qu'il puisse transposer son expérience personnelle (ses émotions, ses ressentis, ses réflexions) dans le poème, et ainsi y adhérer. Cette activité fictionnalisante du lecteur est donc essentielle pour que celui-ci reçoive la poésie transmise.

Les deux auteurs avancent enfin que dans

les deux postures, de production ou de réception, on observe la réalisation de processus de *concrétisation imageante*, c'est-à-dire le développement d'images mentales en complément de l'œuvre qui sont suscitées au moment de l'oralisation du poème ou de sa performance. Se réalisent également des processus de *cohérence mimétique*, c'est-à-dire de constitution de sens que le sujet donne au texte du poème et à son oralisation ou sa performance, soit un sens reconstruit à partir de son expérience du monde et fondé sur des mécanismes de mimétisme (par exemple, le sujet peut chercher à reproduire la voix intérieure qui l'habite lors de sa lecture silencieuse ou encore à reproduire une performance à la manière de tel slameur ou de tel poète). Enfin, s'opèrent des processus d'*activation fantasmatique*, c'est-à-dire de fascinations, de répulsions, de dégouts, etc. à l'égard d'éléments dits ou entendus. (italiques des auteurs) (192)

Ces trois processus permettent à la poésie d'amener « le lecteur à développer sa singularité en tant que sujet » (italiques des auteurs) (192). La lecture de poèmes conduit ainsi le récepteur de cette poésie à une expérience personnelle et intime, qu'une lecture oralisée (que l'émetteur soit présent ou non) peut perturber. Cette expérience propre à la lecture d'un poème est celle de la liberté : la lecture établit une relation, à distance, entre le lecteur et le poète et elle constitue une communauté poétique libre où tous deux se retrouvent.

Conclusion de la deuxième partie

Cette deuxième partie a mis en exergue la coïncidence entre la dévolution des pouvoirs en 1999 et l'apparition du titre de makar, d'abord à Glasgow, puis d'autres villes du pays. Affirmer que ce changement politique profond est parmi les facteurs qui mènent à la création du premier titre de makar n'est donc pas infondé. En effet, l'Ecosse, depuis 1999, a sa propre voix au Royaume-Uni et dans le monde en politique grâce à la réouverture de son Parlement. Le politique et le culturel étant intimement liés en Ecosse, il semble alors nécessaire que le pays ait aussi une voix en poésie pour représenter ses habitants. Le symbolisme d'une telle voix est comparable à celui de la réouverture du Parlement : « . . . the demand for a Scottish parliament was a reflection of a wish for a symbolic expression of national identity rather than a need to find a means of implementing a distinctive set of policy priorities. » (Ermisch et Wirght, 232-233)

La réouverture du Parlement en 1999 a permis une réinvention du makar à plusieurs égards, à commencer par l'utilisation du terme « makar » même. S'il fait référence à une période glorieuse de la tradition poétique écossaise, il est aussi un rappel de l'authenticité de cet art dans le pays. La réinvention du makar c'est aussi le nouveau façonnage de son rôle : le

makar est désormais un titre qui est acquis après une sélection et une élection, et qui donne droit à des fonds financiers. Le makar est commandé par les institutions qui le choisissent, et il s'attache à écrire pour la communauté, la ville, la région ou le pays auxquels il appartient, parce qu'il y vit et parce qu'il y est nommé. Le titre officialise cette appartenance culturelle.

La réinvention du makar tient aussi au fait que le makar contemporain remodèle la poésie écossaise en s'éloignant des formes traditionnelles telles que le « Burns stanza » ou la strophe Hélicon, par exemple. Le vers libre est préféré aux autres formes poétiques aux vers et aux rimes fixes. Néanmoins, ces formes sont aussi employées lorsque les makars contemporains rendent hommage aux poètes écossais qui les ont précédés. Elles semblent alors être synonymes, sinon d'un retour vers le passé, mais du moins d'une poésie qui marque l'histoire littéraire du pays. Ces formes poétiques utilisées par les précédents makars sont, lorsque les makars contemporains les emploient, le symbole d'un art qui a dépassé les frontières du pays et dont les makars d'aujourd'hui tirent une fierté nationale. Elles démontrent également l'implication des poètes écossais dans l'évolution de l'art poétique : l'Ecosse alimente l'art poétique par ses poètes qui prennent part à son développement. Par conséquent, les poètes écossais n'ont pas seulement participé au développement de la poésie écossaise, mais aussi à la poésie, dans son sens général. Cette réinvention du makar perpétue la place du makar dans cet art poétique qui dépasse l'Ecosse.

Le makar contemporain participe activement à la vie quotidienne des Ecossais car il prend part à la reconstruction de l'identité écossaise. Ce que Manfredi affirme sur la période qui suit les romans historiques de Scott peut être mis en parallèle avec ce qui est attendu du makar contemporain : « tandis que Walter Scott clôt avec *Rob Roy* (1817) l'ère des grands héros nationaux en laissant la place aux anonymes, héros du quotidien, humbles et sans prétention. » (« L'Ecosse, littérature ») Le makar, en effet, n'est pas un héros national, il est un poète

écossais, qui fait partie du peuple et qui utilise ses langues. Il a aussi un rôle politique et la création du titre même contribue à la redéfinition de l'identité de la communauté, de la ville, de la région ou du pays. Le cas de Craigmillar met en avant une reconstruction urbaine accompagnée d'un renouveau culturel qui passe, d'un côté, par la revalorisation de l'art communautaire qui caractérise le quartier, et d'un autre côté, par la création du titre de makar en 2011. Le rapprochement fait entre le titre de makar et les objectifs du SNP, dont certains makars se réclament publiquement, met en exergue le lien entre politique et poésie en Ecosse, un lien qui, selon Jay Parini, est présent nécessairement. En effet, le discours politique et le discours poétique présentent des similitudes qui sont, dans la poésie de certains makars, exacerbées.

Enfin, la réinvention du makar c'est aussi celle de la diffusion de sa voix. Les œuvres des makars contemporains sont diffusées plus largement aujourd'hui grâce aux plateformes internet, mais aussi grâce à la présence physique des makars lors d'événements qu'ils célèbrent. En effet, le makar met aussi en voix sa poésie, et il ne fait pas que l'écrire pour inaugurer ou officialiser. Il diffuse sa voix dans le sens où il dit sa poésie et propage sa voix, transmet sa poésie et sa propre lecture de celle-ci.

Cette deuxième partie a montré que la voix du makar, si elle ne peut être celle du gouvernement, est d'abord celle d'un poète. Effectivement, chaque makar choisit de mettre en avant, comme il le souhaite, tel ou tel aspect de sa ville ou sa région, par exemple. En dehors des poèmes commandés, le makar peut écrire dans la langue et sur le sujet qu'il souhaite. Donc, avant d'être la voix des Ecossais, la voix du makar est d'abord la sienne. Cependant, en tant que personnalité publique, financée par les contribuables, il ne peut pas non plus être la voix d'un parti politique, par exemple. En d'autres termes, si on attend du makar qu'il prenne

position, il ne peut pas être une figure publique quand il s'agit de politique car il ne serait alors pas le représentant de toute l'Ecosse, ou du moins d'une majorité d'Ecosseis.

Par conséquent, le makar doit être la voix qui porte ce qui réunit cette majorité d'Ecosseis. Il doit avoir participé à la vie culturelle du pays ou du lieu où il est makar, et il doit faire preuve de cette implication avant sa nomination. En d'autres termes, le makar acquiert une légitimité en inscrivant son art dans l'histoire du pays, et plus particulièrement dans la tradition poétique écossaise en s'attachant à la développer. Ainsi, le makar prend part à ce qui réunit les Ecosseis, c'est-à-dire leur histoire culturelle et peut se faire l'écho de leurs voix. La réinvention du makar, dans toutes ses formes comme cette partie l'a montré, permet donc qu'il soit autant la voix de ses contemporains que celle des makars qui le précèdent et qui ont modelé la tradition poétique écossaise.

La réinvention du makar est donc une réinvention du terme lui-même, des formes poétiques, du rôle du poète dans la société, et de la transmission de sa voix. Par conséquent, le makar a été presque entièrement réinventé depuis la fin du vingtième-siècle, ce qui nous conduit à nous interroger sur l'essence même du makar : tous ces changements permettent-ils encore de faire correspondre le makar d'aujourd'hui à celui des siècles précédents ? Cette question se rapproche de celle présentée par Plutarque dans *Vie de Thésée* : le bateau de Thésée est conservé par les Athéniens après ses victoires, mais les différents composants du bateau sont changés au fur et à mesure qu'ils s'abîment. La question soulevée est donc la suivante : à force de changements, peut-on encore appeler ce bateau « le bateau de Thésée » ? Concernant le concept de la réinvention du makar en Ecosse, ce qui permet encore d'identifier le makar contemporain à ses prédécesseurs est la forme poétique qui transcende l'histoire littéraire écossaise (comme nous le verrons dans le chapitre 9 de cette thèse). La réinvention du makar permet de garder cet élément authentique et primitif écossais sans que l'on puisse reprocher à la société écossaise

d'être passéiste, c'est-à-dire d'être excessivement attachée au passé (selon la définition du CNRTL).

PARTIE III

La voix du « Scots Makar », écho des autres makars contemporains

Introduction de la troisième partie

Dans cette dernière partie, nous explorons la relation entre le makar national et les makars communautaires, municipaux et régionaux. La corrélation entre la multiplication des makars et l'impression de fragmentation est étudiée, afin de montrer s'il s'agit ou non d'une division du pays. L'on peut entendre l'expression « la voix du "Scots Makar" » au sens de ce qu'exprime le makar national, sa parole. Ses œuvres, selon les différents makars nationaux élus depuis 2004, doivent-elles et peuvent-elles se faire l'écho de celles de ses contemporains ? Autrement dit, nous étudions la résonance de la voix du makar national. Les précédents chapitres ont montré à quel point la diversité, linguistique et culturelle notamment, est intrinsèque à la définition de l'identité nationale. Pour répondre à notre question principale, « de qui est la voix du makar ? », c'est-à-dire « quelle est l'identité vocale du makar ? », il est nécessaire d'analyser la manière dont cette diversité, ou cette fragmentation, apparaît dans la relation entre les makars nationaux et les autres : jusqu'à quel point la voix du « Scots Makar » est-elle en harmonie avec celles des makars communautaires, municipaux et régionaux ?

Dans le septième chapitre intitulé « La traduction de la voix écossaise », nous étudions le travail du traducteur, ses différentes méthodes et ce qu'il implique. Nous analysons ensuite, plus particulièrement la traduction de la poésie. En effet, la traduction prosaïque et la traduction

poétique n'ont ni les mêmes méthodes ni les mêmes enjeux. Il est donc nécessaire d'examiner la manière dont la poésie peut être traduite, ainsi que la position du poète traducteur. Enfin, nous démontrons la façon dont nous mettons en application ces analyses pour la traduction de poèmes des makars contemporains, pour la publication d'une anthologie de poèmes écossais du vingt-et-unième siècle traduits en français, initié par mon directeur de thèse, le Professeur Jean Berton.

Dans un huitième chapitre, « La poésie des makars et la diversité écossaise », nous analysons le canon entre les différents makars contemporains et la manière dont leur voix reflète la diversité écossaise. Cette diversité qui concerne tant les langues que les origines des Ecossais ainsi que le paysage et l'environnement du pays, concerne également les thèmes abordés par les makars contemporains. Effectivement, tous ne traitent pas les mêmes thèmes, et ne les abordent pas non plus de la même manière. Par exemple, nous remarquons que la place de la femme dans la société est un sujet traité uniquement par les makars femmes, tandis que l'identité écossaise est traitée par presque tous. Pour finir ce chapitre, nous étudions ce que la pluralité des makars (c'est-à-dire leur nombre grandissant depuis Edwin Morgan à Glasgow en 1999) reflète de la diversité du pays, et le lien qui existe entre le « Scots Makar » et les autres makars.

Enfin, dans un neuvième et dernier chapitre intitulé « La voix plurielle de l'Ecosse », nous examinons la façon dont la scotticité est appréhendée par les makars et comment ce thème est traité par ces derniers. Puis, nous étudions la place que le titre de makar prend dans l'environnement plus large de la promotion de la poésie en Ecosse, car ce titre honorifique n'est pas la seule manière dont le pays valorise sa poésie. Enfin, nous analysons la façon dont la forme poétique transcende l'histoire de l'Ecosse pour être ce qui permet à toutes les voix des makars d'être à l'unisson, en canon ou en dissonance.

Septième chapitre

La traduction de la voix écossaise

Introduction du septième chapitre

La traduction est inscrite dans la tradition poétique écossaise, dont l'un des premiers exemples est la traduction de l'*Enéide* de Gavin Douglas. Faire résonner la voix des Ecossais – c'est-à-dire faire retentir leur voix, l'imiter en l'amplifiant et en être le prolongement – peut se faire à travers la traduction, ce que choisissent certains makars tels que Valerie Gillies qui traduit des œuvres gaéliques en écossais, ou Liz Lochhead et Christine de Luca qui traduisent des œuvres françaises en écossais. La traduction permet de s'approprier l'œuvre originale et de faire sienne la voix de l'auteur. Elle permet également de promouvoir la langue cible qui devient alors le moyen par lequel l'œuvre originale est transmise. La traduction en écossais ou gaélique devient une autre façon pour le makar de porter la voix du pays : il s'approprie une voix, et rend le texte source dans sa propre culture. Par exemple, l'œuvre pour enfant *The Gruffalo's Child* de Julia Donaldson est traduite dans différents dialectes écossais par les makars, dont le dorique et le shetlandais. La traduction d'œuvres classiques ou connues promeut la langue cible et la culture dans laquelle elle est rendue.

Comme mon travail de traduction pour l'anthologie de poèmes du vingt-et-unième siècle m'a permis d'expérimenter, la traduction permet également d'avoir une autre compréhension et une autre perception du texte source. Le traducteur doit, certes, prendre en compte l'*intentio auctoris*, cependant traduire un texte permet davantage de travailler l'*intentio operis*, c'est-à-dire le sens littéral du texte. Dans la traduction de la poésie plus particulièrement, en plus de la signification littérale et imagée des mots, le traducteur porte une attention

particulière à la sonorité des termes utilisés par le poète, puisque la poésie se construit aussi sur la musicalité. De ce fait, traduire l'*intentio operis* revient à traduire le fond, ce que le texte signifie pour le lecteur, et traduire l'*intentio auctoris* revient à traduire la forme, c'est-à-dire la façon dont l'auteur véhicule les idées de son texte.

Dans ce chapitre, « La traduction de la voix écossaise », nous explorons d'abord le travail de traduction que Marie-Hélène Catherine Torres compare à une anthropophagie du traducteur. Puis, nous analysons la traduction poétique (c'est-à-dire la traduction de poèmes et de chansons), différente de la traduction prosaïque (c'est-à-dire la traduction d'œuvres en prose, donc non poétiques, telles que le roman ou l'essai), et nous cherchons à savoir comment elle permet au makar traducteur de faire sienne la voix du pays fragmentée en plusieurs dialectes. Enfin, à partir de mon travail de traduction pour l'anthologie des poèmes publiés après 1999, nous explorons l'*intentio operis* des textes traduits, et nous étudions et tentons de définir la place de la langue dans les poèmes choisis. En effet, ceux-ci sont en écossais ou en anglais. Nous tentons alors de déterminer le rôle que joue le choix de la langue dans les poèmes des makars.

A. Le travail de traduction

a. La traduction : insatisfaction d'une quête éternelle

L'insatisfaction qualifie l'absence de satisfaction, c'est-à-dire ce qui n'est pas suffisant ou pas assez bien, selon le Gaffiot (« satis » signifiant « assez, de manière suffisante, assez bien »). La traduction est ainsi considérée par de nombreux critiques et traducteurs (tels que Paul Ricoeur, Antoine Berman et Lawrence Venuti, entre autres, dont les œuvres nous seront ici profitables) eu égard à l'impossibilité de trouver l'exacte correspondance entre deux langues et deux cultures. Bien que la traduction « parfaite » (dont nous définissons les contours plus bas, grâce aux auteurs précédemment cités) soit difficile à atteindre, la traduction elle-même reste indispensable du fait de la diversité des langues. Le mythe biblique de la Tour de Babel (Genèse 11, 1-9) illustre cette diversité et cette diversification des langues. Selon la Genèse, les hommes partageaient d'abord la même langue et pouvaient donc se comprendre. Ils se mirent à construire une haute tour, défiant ainsi la grandeur de Dieu. Ce dernier, jaloux et mécontent de voir les hommes se mesurer à lui, descendit alors du ciel, détruisit la tour et fit en sorte que les hommes parlent des langues différentes : « Allons! Descendons et là brouillons leur langage afin qu'ils ne se comprennent plus mutuellement. » (Genèse 11, 7). Ainsi s'explique, selon le premier livre de la Bible, la diversification des langues. Ce texte biblique montre que l'existence de différentes langues suscite depuis des siècles des interrogations, et il soulève aussi la question de la traduction qui devient alors indispensable pour la communication.¹⁰⁷ Nous avons

¹⁰⁷Le Nouveau Testament apporte une réponse à ce problème de la confusion des langues grâce au don des langues aux apôtres le jour de la Pentecôte : « Le jour de la Pentecôte, ils étaient tous ensemble dans le même lieu. Tout à coup il vint du ciel un bruit comme celui d'un vent impétueux, et il remplit toute la maison où ils étaient assis. Des langues, semblables à des langues de feu, leur apparurent, séparées les unes des autres, et se posèrent sur chacun d'eux. Et ils furent tous remplis du Saint Esprit, et se mirent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer. Or, il y avait en séjour à Jérusalem des Juifs, hommes pieux, de toutes les nations qui sont

vu dans le premier chapitre de cette thèse, une illustration de cette nécessité de la traduction à travers la révolution davidienne au douzième siècle, et la venue en Ecosse de marchands hollandais, anglais et français.

La possibilité pour l'être humain de traduire vient de la capacité réflexive de la langue. Autrement dit, nous sommes capables d'utiliser la langue pour parler de la langue, et créer ainsi une métalangue. C'est ce que souligne Paul Ricoeur dans *Sur la traduction* : « la capacité réflexive du langage, cette possibilité toujours disponible de parler sur le langage, de le mettre à distance, et ainsi de traiter notre propre langue comme une langue parmi les autres » (25). Le traducteur voit alors sa propre langue comme une langue étrangère, l'analyse et l'utilise ainsi dans son œuvre. Néanmoins, la traduction souffre également du statut de texte de second rang, comme si elle n'était qu'une copie d'un texte original, sans jamais pouvoir égaler celui-ci. Lawrence Venuti met en avant cet aspect dans *The Translator's Invisibility* : « translation is defined as a second-order representation: only the foreign text can be original, an authentic copy, true to the author's personality or intention, whereas the translation is derivative, fake, potentially a false copy. » (7) Pour illustrer cet écart de considération entre le texte source et la traduction, Marie-Hélène Catherine Torres reprend l'exemple des best-sellers et de leurs traductions, d'abord exploré par Venuti, pour illustrer « la mort du traducteur » (60) :

Le texte traduit doit donc créer un monde que le lecteur reconnaît. D'autres critères de succès du best-seller, tels la simplicité du langage, des images stéréotypées, l'identification claire des personnages, permettent donc au lecteur d'accéder facilement au monde imaginaire du texte car les valeurs que les personnages représentent et divulguent lui sont évidentes et familières. (Torres 59)

sous le ciel. Au bruit qui eut lieu, la multitude accourut, et elle fut confondue parce que chacun les entendait parler dans sa propre langue. Ils étaient tous dans l'étonnement et la surprise, et ils se disaient les uns aux autres : voici, ces gens qui parlent ne sont-ils pas tous Galiléens ? Et comment les entendons-nous dans notre propre langue à chacun, dans notre langue maternelle ? » (Actes des Apôtres 2, 1-8)

La traduction d'un best-seller suppose donc l'invisibilité du traducteur, afin que le texte traduit puisse être confondu avec l'œuvre originale et que le travail de traduction disparaisse. L'invisibilité du traducteur est un aspect qui mérite un développement à part entière. C'est la raison pour laquelle nous y consacrerons une analyse entière à la fin de ce sous-chapitre sur le travail de traduction (dans « le traducteur, herméneute invisible »).

La traduction est une quête éternellement insatisfaite car elle est toujours imparfaite, comme le résume Ricoeur : « [Le fantasme de traduction parfaite] culmine dans la crainte que la traduction, parce que traduction, ne sera que mauvaise traduction, en quelque sorte, par définition. » (*Sur la traduction* 11) L'imperfection serait donc dans l'essence même de la traduction : c'est parce que la traduction est traduction qu'elle ne peut être satisfaisante. Selon l'auteur, la preuve de cette constante insatisfaction se trouve dans la multiplication des traductions et retraductions d'œuvres classiques : « Il faut peut-être même dire que c'est dans la retraduction qu'on observe le mieux la pulsion de traduction entretenue par l'insatisfaction à l'égard des traductions existantes. » (*Sur la traduction* 15) La pulsion¹⁰⁸ de traduction est une idée d'abord développée par Berman (« la pulsion du traduire » 21), qui relie ce besoin de traduire à l'analyse freudienne : « [j']entends par là ce *désir* de traduire qui constitue le traducteur comme traducteur, et que l'on peut désigner du terme freudien de *pulsion* puisqu'il a, comme le soulignait Valéry Larbaud, quelque chose de « sexuel » au sens large du terme. » (italiques de l'auteur, Berman 21) Cette comparaison que fait l'auteur entre la traduction et une pulsion souligne alors le caractère urgent et organique de la traduction : elle résout, ou tente de résoudre, la tension créée par la juxtaposition de deux langues, deux cultures.

Cette impossibilité d'avoir une traduction finie et définitive (« There can be no such thing as a definite translation » McClure, « Translation » 187) est, par conséquent, ce qui définit

¹⁰⁸ Une pulsion est une « force à la limite de l'organique et du psychique qui pousse le sujet à accomplir une action dans le but de résoudre une tension venant de l'organisme. » (Larousse en ligne)

la traduction même : elle est, par essence, imparfaite car elle est figée dans le temps. C'est également ce que Ricoeur avance :

Une bonne traduction ne peut viser qu'à une équivalence présumée, non fondée dans une identité de sens démontrable. Une équivalence sans identité. Cette équivalence ne peut être que cherchée, travaillée, présumée. Et la seule façon de critiquer une traduction – ce qu'on peut toujours faire –, c'est d'en proposer une autre présumée, prétendue meilleure ou différente. (italiques de l'auteur, *Sur la traduction* 40)

Cette équivalence est l'objectif du traducteur. Sa tâche – pour reprendre les termes de Walter Benjamin dans sa préface, « La tâche du traducteur », à la traduction en allemand de l'œuvre de Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens* en 1923 – est de se rapprocher le plus possible de cette équivalence entre la langue du texte source et la langue cible. Néanmoins, l'identité (ou la similitude) avec la langue originale du texte reste irréalisable.

b. Les différentes méthodes de traduction

Paul Ricoeur donne deux significations au terme « traduction » qui toutes deux mettent en avant deux méthodes de traduction différentes : « soit prendre le terme 'traduction' au sens strict de transfert d'un message verbal d'une langue dans une autre, soit le prendre au sens large, comme synonyme de l'interprétation de tout ensemble signifiant à l'intérieur de la même communauté linguistique. » (*Sur la traduction* 21) En d'autres termes, la traduction est soit le passage d'un message d'une langue à une autre, soit la transmission non seulement du message verbal, mais aussi de la langue et de la culture qui le font naître. Ces deux visions de la

traduction correspondent à deux degrés d'anthropophagie du traducteur, comme le nomme Torres.

Selon Torres, le travail de traduction est comparable à l'anthropophagie, c'est-à-dire l'ingestion de chair humaine. Dans « Parlons du traducteur : rôle et profil », elle explique que la Théorie de l'Anthropophagie est née au Brésil avec l'écrivain Oswald de Andrade en 1928. Ce dernier réagit à l'importation de la culture européenne au Brésil et tente de définir la « brésilianité ». Cette quête identitaire est comparée au rituel anthropophage, car l'écrivain brésilien fait sienne la culture de l'étranger en la dévorant et en retirant seulement certains aspects qu'il intègre à sa propre culture :

À l'instar du « sauvage » qui dévore l'ennemi, – mais pas n'importe lequel : un ennemi courageux et qui se distingue par ses qualités, notamment guerrières – l'absorbe et le digère pour n'incorporer que ses vertus, l'écrivain brésilien fait de même par le rituel de l'anthropophagie culturelle. Face à la culture de l'autre, l'écrivain brésilien aura donc le même comportement : dévorer la culture étrangère, l'absorber, la digérer, pour restaurer son propre patrimoine culturel. (54)

Ce travail du traducteur qui s'approprie un texte étranger pour l'intégrer à sa propre culture, correspond à ce que nous avons constaté au premier chapitre, à travers la traduction des auteurs de la Renaissance européenne en Ecosse.

Cette appropriation de la culture étrangère s'accompagne nécessairement d'un déplacement du texte, de sa déterritorialisation : le texte traduit est déplacé dans le temps et l'espace, car il est sorti de son contexte de production et il est donné en lecture à un public auquel il n'est pas destiné en premier lieu. Torres affirme ainsi :

Parler de mobilité de la littérature par le biais des traductions nous entraîne à parler de la déterritorialisation de la littérature, dans le sens où un texte traduit est un texte qui

est coupé du milieu qui l'a vu naître et grandir . . . et qui est projeté vers une autre culture, plus précisément vers de nouveaux lecteurs pour lesquels le texte n'a pas été initialement conçu » (55)

Selon Ricoeur, un troisième texte (qui reste hypothétique) serait nécessaire pour faire le lien entre le texte source et le texte traduit afin de pouvoir comparer les deux : « Parce qu'il n'existe pas de critère absolu de la bonne traduction ; pour qu'un tel critère soit disponible, il faudrait qu'on puisse comparer le texte de départ et le texte d'arrivée à un troisième texte qui serait porteur du sens identique supposé circuler du premier au second. » (*Sur la traduction* 39) Ce troisième texte pourrait alors transmettre, et non pas traduire puisque la traduction serait imparfaite, le message verbal et tout ce qui l'entoure (le contexte, la culture, la langue dans lesquels il est écrit), afin de parfaire la traduction. La déterritorialisation induite par la traduction soulève une question lorsqu'il y a intermédialité. Eric Méchoulan affirme que l'intermédialité est « ce creuset de médias dans lequel émerge, flotte, circule, change, s'établit peu à peu ce qui en vient à prendre le visage apparemment reconnaissable de tel ou tel média . . . »¹⁰⁹. Par ailleurs, elle « engage dans une dynamique d'où émerge chaque média ». Les transferts médiatiques, selon Méchoulan, sont nécessaires. De ce fait, lorsqu'un poème est inspiré d'une autre forme d'art ou lorsqu'il inspire une autre forme d'art, il y a intermédialité. Par exemple, Alan Riach a écrit des poèmes que Moffat a agrémentés de croquis ou de tableau : traduire ces poèmes implique de ne pas omettre les images qui les accompagnent et les protéger de la déterritorialisation. Traduire l'image permettrait de déterritorialiser les poèmes, mais la question de la possibilité et de la faisabilité d'une telle traduction se pose.

Bien que la traduction parfaite reste une chimère, comme l'attestent les auteurs que nous avons cités jusque-là, ces derniers donnent néanmoins les contours de ce que l'on pourrait

¹⁰⁹ <https://www.fabula.org/colloques/document4278.php> (consulté le 05/08/2021).

appeler une « bonne » ou une « mauvaise » traduction. Pour commencer, McClure avance que toute traduction littérale uniquement serait impossible, à cause de trop nombreux facteurs à prendre en compte lors de la traduction. En d'autres termes, il n'est pas souhaitable que le traducteur s'intéresse uniquement à l'*intentio operis* : « nor can a purely linguistic approach provide a solution, for . . . a work of literature is a cultural artifact, and any attempt at translation must take account of cultural as well as linguistic factors. » (« Translation » 196) En effet, la traduction doit être à la fois fidèle au texte source, mais aussi à la langue cible qu'elle ne doit pas dénaturer (comme nous l'analysons plus bas à travers un extrait de ma traduction d'un poème écrit par Alan Spence). Autrement dit, elle doit rendre le texte source lisible pour le lecteur du texte traduit, comme s'il ne s'agissait pas d'une traduction. C'est ce que Franz Rosenzweig, cité par Paul Ricoeur dans *Sur la traduction*, appelle « servir deux maîtres » : « Il s'agit de servir l'œuvre, l'auteur, la langue étrangère (premier maître), et de servir le public de la langue propre (second maître). Ici apparaît ce qu'on peut appeler le drame du traducteur. » (15)

Antoine Berman, Marie-Hélène Catherine Torres, Lawrence Venuti et Derrick McClure utilisent tous les quatre des termes différents pour désigner les méthodes de traduction. Cependant, la description de ces méthodes permet de les rassembler en trois catégories : la traduction fidèle uniquement au texte source (le premier maître, donc), celle qui fait passer le texte en langue cible pour le texte original, en gommant toute trace de traduction (obéissant ainsi au second maître), et la traduction qui se situe entre les deux (relevée par Torres uniquement). Concentrons-nous d'abord sur ce qui est désigné par ces auteurs comme « mauvaise » traduction. Selon Berman, celle-ci correspond à ce qu'il appelle la traduction ethnocentrique : « j'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère. » (17) Nous remarquons que le terme « ethnocentrisme » est utilisé par tous les auteurs cités pour

définir la « mauvaise » traduction. Il s'agit donc d'une traduction qui ne cherche qu'à transmettre, dans la culture de la langue cible, la culture du texte source sans s'adapter ni au lecteur de la traduction ni à la langue cible.

Torres fait le parallèle entre les différents types de traduction et leur degré d'anthropophagie. Elle utilise le même terme que Berman pour désigner cette traduction fidèle uniquement au texte source : « [l']anthropophagie ethnocentrique » correspond à la traduction « naturalisée » (55). Venuti utilise, pour cette méthode, l'expression « domestication method » (21) : « By producing the illusion of transparency, a fluent translation masquerades as true semantic equivalence when it in fact inscribes the foreign text with a partial interpretation, partial to English-language values, reducing if not simply excluding the very difference that translation is called on to convey. » (21) Il met en avant le défaut de ce type de traduction qui est d'occulter tout à fait la culture de la langue cible, et ainsi supprimer la transmission que la traduction est censée opérer. Il la qualifie de « violence ethnocentrique » (21), ce qui souligne le caractère brutal d'un texte qui force son inscription dans une culture étrangère sans subir aucune adaptation à cette même culture.

Après avoir défini ce qu'est une « mauvaise » traduction selon ces auteurs, et à partir de leurs définitions, nous pouvons maintenant déterminer ce qu'est une « bonne » traduction. Selon McClure, qui reprend l'explication d'André Lefevere dans *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, une traduction parfaite se caractérise ainsi :

. . . an ideal poetic translation will retain all the structure-bound elements of the original, if necessary adding some clarification for the translated poem's new audience, retain unaltered the culture-bound elements which the new audience shares with the old, and for the remaining culture-bound elements of the poem, modify them so that each element relating to the original culture is replaced by a corresponding one from the new. (« Translation » 196)

Néanmoins, il poursuit ainsi : « However, it has the disadvantage of being a counsel of perfection. Probably no poetic translation ever made could survive measurement against such rigorous standards » (197). McClure souligne alors l'impossibilité d'une traduction parfaite, comme nous le montrions plus tôt. Torres nomme la « bonne » traduction, la traduction « exotisée », qui correspond à l'« anthropophagie innovatrice » (56) : « le texte traduit aura suivi un processus d'exotisation, favorisant une certaine innovation de la langue (par exemple, la création de néologismes), ainsi que l'élargissement de l'horizon culturel du pays d'accueil, raison *sine qua non* du traduire, selon nous. » (56) Elle met en avant l'intégration d'éléments étrangers dans la culture de la langue cible et la création, à partir du travail de traduction, de nouveaux éléments. L'hybridité est donc aussi ce qui est recherchée par le traducteur selon Torres.

Enfin, Venuti parle de « foreignizing translation » pour décrire la « bonne » traduction. Il la qualifie ainsi : « Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language. In its effort to do right abroad, this translation method must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience » (20). Cette traduction prend en compte le lecteur dans la langue cible. Nous pouvons comprendre la phrase « this translation must do wrong at home » comme la nécessité (que le modal « must » souligne) de s'éloigner, parfois complètement, du texte d'origine afin de transmettre ce que Ricoeur nomme « tout ensemble signifiant à l'intérieur de la même communauté linguistique » (*Sur la traduction* 21) que nous avons expliqué plus haut. Pour finir, Torres accorde un troisième degré d'anthropophagie du traducteur, qu'elle appelle « anthropophagie interculturelle » et qui est « un compromis entre naturalisation et exotisation » (55). Néanmoins, comme remarqué plus haut, la traduction qu'elle nomme exotisée reste, selon elle, la meilleure solution.

c. Le traducteur, herméneute invisible

Berman et Torres s'accordent pour affirmer que l'œuvre de traduction révèle l'œuvre originale : « quelque chose de l'original *apparaît* qui n'apparaissait pas dans la langue de départ. La traduction fait pivoter l'œuvre, révèle d'elle un autre *versant*. . . . En reproduisant le système-de-l'œuvre dans sa langue, la traduction fait basculer celle-ci, et c'est là, indubitablement, un gain, une 'potentialisation'. » (italiques de l'auteur, Berman 20-21) Selon l'auteur, la traduction d'une œuvre la fait donc paraître autrement. Par ailleurs, Torres souligne que : « [le] traducteur a en effet le pouvoir de révéler l'autre, l'étranger et ce, à tous les niveaux de la société. » (53) Tous deux avancent donc que la traduction et le traducteur sont des médiateurs entre un texte source et son interprétation. Le traducteur agit comme un herméneute, car il interprète le texte de départ et, par son œuvre, rend possible une autre lecture du texte source. Le verbe « révéler » signifie étymologiquement dévoiler (tous deux ont la même racine : « velare », voiler), découvrir. De ce fait, si la traduction dé-voile un aspect du texte source, cela signifie que ce dernier cachait cet aspect que le travail sur l'*intentio operis* du traducteur a permis de dé-couvrir grâce à la traduction dans une autre langue.

Le traducteur est aussi celui qui force le métissage des cultures. En effet, comme Venuti parle de la « violence ethnocentrique », Berman mentionne la « violence du métissage » :

. . . toute culture résiste à la traduction, même si elle a besoin essentiellement de celle-ci. La *visée* même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et

non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage. (italiques de l'auteur, 16)

Le traducteur met donc en relation deux cultures. Il fait entrer dans la culture de la langue cible des éléments d'une culture étrangère, féconde la première avec la deuxième et crée ainsi de l'hybridité, du métissage. Le traducteur est à la fois celui qui féconde et l'herméneute, celui qui interprète l'œuvre originale.

Néanmoins, sa place est ambiguë car un « bon » traducteur est un traducteur invisible, comme le souligne Venuti dans *The Translator's Invisibility*. Celui-ci doit créer l'illusion que sa traduction n'en est pas une, masquant ainsi son travail de traducteur :

A translated text, . . . is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text—the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original.” . . . this illusory effect conceals the numerous conditions under which the translation is made, starting with the translator's crucial intervention in the foreign text. The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text. (Venuti 1-2)

En même temps qu'il révèle le texte original, le traducteur dissimule ce qui pourrait trahir son œuvre en tant que traduction : il dévoile le texte source grâce à sa traduction qui, elle, n'est pas révélée. La position ambivalente du traducteur est aussi soulignée par Berman : « Sur le plan psychique, le traducteur est ambivalent. Il veut forcer des deux côtés : forcer sa langue à se lester d'étrangeté, forcer l'autre langue à se dé-porter dans sa langue maternelle. » (18) Berman affirme donc que le traducteur infléchit tant la langue cible que la langue du texte source. Par conséquent, le caractère hybride se trouve dès le moment où le travail de traduction commence

puisque le traducteur tente de retrouver les codes de la langue source dans la sienne, et inversement.

La place du traducteur, en tant qu'homme ou en tant que traducteur uniquement, est plus ou moins importante selon les auteurs que nous étudions dans ce chapitre. En effet, pour Berman, les détails de la vie du traducteur importent peu. Il va même plus loin et affirme que le traducteur doit « 'se mettre en analyse', repérer les systèmes de déformation qui menacent sa pratique et opèrent de façon inconsciente au niveau de ses choix linguistiques et littéraires. Systèmes qui relèvent simultanément des registres de la langue, de l'idéologie, de la littérature et du psychisme du traducteur. » (19) Le traducteur, selon Berman, doit traquer le moindre signe de sa présence et procéder ainsi à cet auto-anéantissement (« self-annihilation ») que constate Venuti (8). Le traducteur doit donc être invisible dans son œuvre.

Pour Anthony Pym (*Method in Translation History*, 1998), au contraire, les détails de la vie du traducteur sont cruciaux pour comprendre son œuvre (Torres 58) : il considère les traducteurs « en tant qu'êtres humains et non pas en tant que figures du discours ayant produit une traduction. » (Torres 58) Selon Pym, le traducteur n'est donc pas invisible dans la traduction puisque le contexte de sa création – que Peter Barry nommerait ici le contexte profond, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette thèse – transparait dans celle-ci. C'est, par ailleurs, la seule façon pour le traducteur de prose d'échapper à l'invisibilité : « chaque traduction étant unique dans le sens où elle est faite par un traducteur particulier, à un moment déterminé » (Torres 55), chaque traduction a donc une part de subjectivité du traducteur et laisse apparaître celui-ci dans le choix de ses mots.

B. Le makar traducteur : la poésie en traduction

a. La place de la traduction dans la poésie écossaise

Comme nous l'avons vu dans toute la première partie de cette thèse, la traduction fait partie intégrante de la tradition poétique écossaise. Gavin Douglas est considéré comme le père de la traduction écossaise (Corbett, *Written* 3) grâce à sa traduction de l'*Eneide* de Virgile, *Eneados*, en 1513. Plusieurs autres œuvres de traduction se sont inscrites dans la littérature écossaise, notamment des œuvres poétiques, comme celles de la bande de Castalie et du roi Jacques VI au seizième siècle, la traduction de *Cyrano de Bergerac* par Edwin Morgan en 1996 et celles de Christine de Luca depuis 1997, telles que *Dat Trickster* et *Northern Alchemy*. Les makars, depuis le seizième siècle, traduisent en écossais des poèmes écrits en anglo-saxon, en latin et en français entre autres langues. Nous en avons vu des exemples notamment dans le deuxième chapitre de cette thèse : la traduction de l'*Eneide* par Gavin Douglas en 1513, la traduction de *Roland le Furieux* par John de Baldynneis, ou encore celle des *Triumphes* de Pétrarque par Thomas Fowler en 1587. La traduction de la poésie détient, par conséquent, une place primordiale dans l'art des makars.

Il convient d'abord d'analyser ce qu'est la traduction de la poésie, ce qu'elle implique et ce en quoi elle diffère de la traduction de la prose. Nombreux sont les critiques à avancer que la traduction poétique est une tâche ardue, voire une mission impossible pour certains comme Roman Jakobson. En effet, ce dernier affirme en 1963, dans *Essais de linguistique générale*, que « la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice » (86). Ce que l'on peut comprendre par cette dernière expression, « transposition créatrice », est le fait de déplacer un texte et le placer dans un autre contexte. Et parce qu'elle est « créatrice », cette transposition (qui signifie étymologiquement « poser dans un autre lieu ») produit alors

un nouveau texte, mais qui n'est jamais la traduction (étymologiquement, « mener jusqu'à un autre lieu ») du texte source. Jakobson énumère par la suite des exemples de transpositions possibles : « transposition à l'intérieur d'une langue – d'une forme poétique à une autre –, transposition d'une langue à l'autre, ou, finalement, transposition intersémiotique – d'un système de signes à un autre, par exemple de l'art du langage à la musique, à la danse, au cinéma ou à la peinture » (86). La traduction d'un poème dans une autre langue est donc comparable, pour Jakobson, à la transposition de la peinture à la poésie, donc une ekphrasis, comme nous en allons voir un exemple avec le poème « View o Aiberdeen » de Sheena Blackhall au chapitre huit.

Paul Ricoeur souligne également la complexité de la traduction de la poésie lorsqu'il affirme que celle-ci offre « la difficulté majeure de l'union inséparable du sens et de la sonorité, du signifié et du signifiant. » (*Sur la traduction* 12) En d'autres termes, la compréhension de la poésie et sa traduction reposent non seulement sur le fond – donc le message véhiculé – mais aussi sur la forme – la prosodie. D'autres traducteurs cités par Christine Lombez (355) affirment eux aussi l'impossibilité de traduire la poésie, tels que Paul Delbouille (*Poésie et sonorités*, 1984) et Jean-Yves Masson (*Assises de la traduction poétique*, 1991). Lombez concède également que la traduction poétique reste celle qui oppose le plus d'obstacles :

De plus, la traduction poétique est d'une complexité pratique telle qu'elle requiert à l'évidence quelques « prolégomènes ». Il ne fait aucun doute que, dans la traduction de poésie, les distorsions semblent au plus haut point inévitables. On a là, en effet, une écriture où le poids des marges (empreinte subjective inscrite dans le texte) est au cœur même du processus d'écriture et de réécriture.

Les contraintes « esthétiques » de la poésie accroissent de surcroît le risque d'hypertextualisation ou de « poétisation », pour reprendre les termes d'Henri Meschonnic [*Pour la poétique II*]. (360)

La traduction poétique relèverait donc de la réécriture d'un poème plutôt que de la traduction même, car les altérations qu'elle requiert modifient le texte source, et donc l'interprétation de celui-ci et le texte en langue cible. Le texte poétique traduit doit offrir au lecteur les mêmes plaisirs que toute poésie : le plaisir des idées, des sonorités, de la rhétorique et celui des images suscitées.

La différence majeure entre la traduction de la poésie et celle de la prose réside donc en ce que la poésie exige une attention plus particulière au sens et à la sonorité, pour reprendre les termes de Ricoeur. Un texte uniquement informatif, comme un document administratif par exemple, n'obéit à aucune règle de versification ou de musicalité. En revanche, une poésie en prose ou une prose littéraire, telle que celle de Walter Scott, demande cette attention particulière au sens et à la sonorité lors de leur traduction. C'est aussi ce qu'avance Juliet Attwater dans « Perhappiness: the art of compromise in translating poetry or: 'steering betwixt two extremes' ». L'auteur compare la poésie et la musique, dont le point commun est que toutes deux nécessitent une interprétation (de la part du traducteur ou de l'interprète de la chanson) et toutes deux se construisent sur le rythme :

The difference in prose is that the form does not survive the content; it is spent when the message is delivered¹¹⁰. Prose can be summarised, but, like music, poetry cannot.

The analogy of music is appropriate for a translator of poetry, as poetry is as much about silence and the blank spaces on the page as it is about sounds and words. As

¹¹⁰ Cette affirmation d'Attwater à propos de la prose est contestable : la forme fait partie intégrante dans les œuvres prosaïques, comme dans celles de Janice Galloway. Par exemple, *The Trick Is to Keep Breathing* raconte l'histoire de Joy, une jeune femme dépressive après la mort par noyade de son compagnon (dont elle est la maîtresse). A plusieurs reprises dans ce roman, des mots entiers ou coupés sont écrits dans les marges, et des « ooo » marquent la limite entre certains paragraphes. La forme du texte participe à la transmission du message puisqu'elle rappelle l'incapacité de Joy de penser clairement et les bulles d'air (les « ooo ») sorties de la bouche de son compagnon quand il se noyait. La forme met donc en avant la caractère invasif de ce souvenir qui contamine le personnage narrateur jusqu'à sa façon de penser et de s'exprimer.

with the performer of music the translator reads and interprets but does not invent the score. (122)

Néanmoins, il est possible (et même nécessaire) de dépasser les obstacles que posent la traduction poétique, ne serait-ce que pour pouvoir appréhender des œuvres poétiques, autres que celles écrites uniquement dans les langues que l'on comprend. Des traducteurs ont exploré cette possibilité, comme nous allons maintenant le voir.

b. Traduire la poésie

Walter Benjamin, cité plus haut, suggère pour dépasser l'apparente infaisabilité de la traduction poétique, qu'une langue qui daterait d'avant la destruction de la Tour de Babel serait la langue de la poésie, présente alors dans certains poèmes : « He believed that in certain select texts there is a 'pure language', a *lingua universalis*: a hidden pre-Babel poetic potential force that the 'Task of the Translator' (Benjamin, 1923) is to reach, make visible and bring into force in the target text (TT), to reveal its vibration within language.» (Attwater 123) Cette langue universelle (qui serait une langue unique, parlée et comprise par tous) serait alors partagée par tous les poètes, ce qui rendrait possible la traduction des poèmes qui détiennent cette force pré-babélique. Cette interprétation de Benjamin souligne sa croyance en une seule source poétique qui se situerait dans la langue, et qui permettrait aux poètes d'être en communion. Son argument est néanmoins discutable : cette langue prébabélique (ou ce langage prébabélique, puisque « language » signifie à la fois langue et langage) est inconnue de tous, et son existence n'est pas prouvée. Affirmer qu'il existe une seule source poétique et que celle-ci se situe dans la langue

serait nier que la poésie est aussi inspirée par le paysage, le travail, la ville ou l'histoire d'un pays comme nous le constatons avec la poésie des makars contemporains.

Derrick McClure met en avant un concept qui comprend la traduction poétique comme un art à part entière : il s'agit de *Übersetzungskultur*, que l'on pourrait traduire par « la culture de la traduction ». Il le qualifie de la manière suivante : « [a literary ambience] in which not only specific poems but themes, tropes, and vernal constructions are freely transferred from one language to another, and cross-linguistic influences are deliberately exchanged in a mutually stimulating inter-relationship. » (« Translation » 186) Cette culture de la traduction permet de considérer la traduction poétique, non pas comme impossible, mais au contraire comme un échange linguistique entre le texte source et le texte traduit. McClure ajoute que cette culture met en avant tant les différences que les points communs entre les deux langues. Cela lui permet ensuite d'affirmer que la traduction fait partie de l'œuvre originale. En d'autres termes, la réalisation de cette dernière est complète lorsqu'elle est traduite : « by hypothesis if a poem requires to be translated it is part of the literary achievement of the source and not of the target language, and the differences between the original and the translation will necessarily throw into relief the contrasting qualities of the two languages » (186).

La traduction poétique en tant qu'hommage à une littérature, à un poème ou à un poète est, selon McClure, la preuve que les barrières linguistiques et culturelles ne sont pas des obstacles insurmontables : « as such it is an affirmation that linguistic and cultural barriers do not preclude mutual appreciation and respect. » (186) Néanmoins, si la traduction de la poésie est possible, comme nous le montre McClure, elle n'en reste pas moins ardue, eu égard à l'omniprésence de la dimension esthétique (qui est moins exigeante dans la traduction prosaïque) : « En effet, les contraintes qui pèsent sur la traduction de poésie sont importantes, en vertu du fait que la dimension « esthétique » de l'écriture poétique est omniprésente. La traduction d'un poème ne peut être que « belle », c'est-à-dire se conformer le plus possible au

modèle canonique dominant de la culture d'accueil. » (Lombez 358) Lombez souligne la difficulté pour le traducteur de poésie de faire, en plus de la traduction, un texte qui corresponde à ce que la culture d'accueil considère comme « poétique ». Comme le traducteur de best-sellers qui doit davantage porter attention à l'adaptation du texte à la culture d'accueil afin que celui-ci ne soit pas perçu comme un second texte, le traducteur de poésie doit soigner la forme du texte traduit car elle importe tout autant que le sens. C'est la difficulté que résume Attwater par cette question : « But how to translate into another language without the loss of the poet's 'breath'? » (123) Le « souffle » du poète (« breath ») peut être compris au sens littéral, c'est-à-dire son souffle, ce qui rythme sa poésie. Cependant, il peut aussi être traduit par son « inspiration », son « souffle créateur », ce qui le pousse à écrire. La question d'Attwater repose donc sur la complexité, non pas de traduire le poème lui-même, mais de rendre dans une autre langue et dans une autre culture, l'inspiration du poète.

Pour répondre à la question posée par Attwater, Lombez suggère, à la suite du linguiste Jiří Levý dans *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung* (1969), que le traducteur de poésie doit prioritairement tenter de garder le rythme plutôt que les rimes : « J. Levy propose que la traduction se fasse dans le *rythme* (« *Rhythmus* ») plutôt que dans la *mesure* (« *Versmaß* ») de l'original. Cela est d'autant plus crucial en poésie où la réalisation sonore du rapport vers/contenu est un élément essentiel à la construction du sens poétique. » (italiques de l'auteur, 357)

Pour pouvoir traduire un poème, le traducteur doit donc accepter de faire des sacrifices : il doit non seulement privilégier le rythme à la rime, mais il doit aussi faire des choix d'interprétations du poème. En effet, il lui serait impossible de réunir en une seule traduction, toutes les interprétations possibles, à moins d'empiler les notes de bas de page comme le souhaiterait Vladimir Nabokov : « I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one

textual line between commentary and eternity. » (143) Cette solution priverait néanmoins le texte original de son aspect littéraire comme le souligne Attwater : « Nabokov's argument however does not allow the original to be perceived as a literary work of art in the [target culture]. His strategy, though clearly well intentioned, divides the original into two separately translated parts that require constant cross referencing on the part of the reader in order to reach any kind of understanding of the text at all. » (124)

Enfin, la traduction poétique peut également être comprise comme une relation entre le traducteur et le texte, qui n'est pas faite que de sacrifices de la part du premier. Certes, le traducteur doit se soumettre au texte original, mais il prend lui aussi possession de ce texte, le fait sien et le transforme, l'adapte à sa propre culture : « To be a good translator you need that sort of willingness to surrender your instrument to a greater spirit; and translation is also for me a way of taking possession of poems, or passages of poetry, in foreign language which I am not a good enough linguist to possess intimately without making this effort. » (Fraser 133) L'art du compromis dont il est question dans l'article d'Attwater (« The art of compromise in translating poetry ») s'applique donc tant au traducteur qu'au texte source. Nous pouvons tenter de définir le bon traducteur : il serait celui qui transmet et fait ressentir au lecteur du texte en langue cible ce que l'auteur original a, selon le traducteur, voulu faire passer. Le traducteur traduit autant le texte que sa propre interprétation de celui-ci. De nombreux paramètres entrent en compte : l'*intentio auctoris* de l'auteur de l'œuvre originale et du traducteur, l'*intentio operis* du texte original et de sa traduction, et l'*intentio lectoris* du traducteur (qui est lecteur avant d'être traducteur) et du lecteur de la traduction. Un bon traducteur serait alors, selon mon expérience, celui qui parvient à transmettre à son lecteur cible ces *intentio* sans perdre l'essence du texte original (essence qui est déterminée, en partie, par le traducteur et qui pourrait donc changer en fonction du traducteur).

c. Le poète traducteur

Etant donné les nombreux obstacles rencontrés pour la traduction d'une œuvre littéraire, et d'autant plus lorsque celle-ci est un poème, une question légitime se pose : faut-il être poète pour faire une « bonne » traduction poétique ? En d'autres termes, le poète grâce à son souffle créateur et en tant que celui qui manie et manipule les mots, est-il le mieux placé pour traduire la poésie et trouver la meilleure équivalence entre le texte source et sa traduction ? De nombreux critiques et traducteurs ont tenté de répondre à cette question. Christine Lombez affirme ainsi que « [dans] le domaine de la traduction poétique, le cas des poètes traducteurs est sans doute le plus atypique, le plus subtilement impalpable et de ce fait, le plus passionnant. En effet, leur qualité de "créateurs de poésie" leur confère, pour ainsi dire, un regard 'intérieur' sur cette expérience singulière. » (361) Ce regard intérieur pourrait donc être ce qui permettrait au poète d'être le plus apte à traduire un poème, car il partage la même force créatrice avec l'auteur du texte qu'il traduit. Cela signifierait alors qu'il faudrait partager le même métier, la même passion que l'auteur que l'on traduit pour être le plus à même de traduire. Ainsi, la meilleure façon de traduire un roman serait d'être soi-même romancier, par exemple. Dans le cas de la traduction de la poésie, le poète traducteur pourrait alors mettre à profit ses capacités de poète (son maniement des rimes, des vers, du rythme, des mots, etc.) pour mieux traduire un poème. Cependant, deux poètes identiques n'existant pas, il est permis de s'interroger quant à l'évaluation de la force créatrice du poète créateur et de celle du poète traducteur. De plus, il existe autant de poètes que de formes de force créatrice, d'autant plus que les langues de départ et d'arrivée sont différentes. Celui qui reçoit le poème et qui le perçoit (entendre par là, celui qui le lit ou l'entend) dans la langue de départ ou dans la langue de traduction, serait donc plus à même d'évaluer cette force créatrice de l'un (le poète créateur) ou de l'autre (le poète

traducteur). Comme Paul Ricoeur suggère un troisième texte pour évaluer une traduction, peut-être faudrait-il un troisième lecteur ou auditeur (ou un qui soit parfaitement bilingue) pour évaluer la force créatrice des deux poètes.

Lombez avance également que les activités du traducteur et celles du poète sont étroitement liées, ce qui expliquerait pourquoi les poètes traducteurs sont nombreux. En effet, elle souligne que l'on peut « spontanément invoquer des raisons prosaïques, matérielles : un statut souvent précaire amène le poète à accepter ou même à chercher des travaux 'de traduction' afin d'améliorer l'ordinaire . . . Des raisons plus 'politiques', également, ont pu jouer dans la décision de traduire et le choix des auteurs. » (363) Par conséquent, avant même de partager le même intérêt pour les mots, poète et traducteur partagent un statut similaire et une langue (le traducteur partage la langue de l'auteur, et ce traducteur partage la langue du lecteur).

Néanmoins, le lien que tous deux partagent est plus profond, et leur désir – comme Berman parle de « désir de traduire » – de saisir l'insaisissable dans les textes est ce qui les unit de manière plus forte : « la poésie et la traduction, parce qu'elles tentent de s'approprier la même part d'immatériel présente dans le langage, ne [peuvent] se passer l'une de l'autre et s'enrichissent réciproquement dans leur démarche. » (Lombez 363) Ceci signifie que la poésie et la traduction interprètent la langue et tentent d'en faire ressortir ce qui n'est pas perceptible au premier abord : « [pour] de nombreux poètes, en effet, la traduction participe de cette démarche parce qu'elle rend visible une distance dans l'écriture qui est le lieu même où se manifeste l'insaisissable. Un 'insaisissable' qui, au-delà des choix de traduction de chacun, fonde la raison d'être de toute quête poétique » (Lombez 363). Cet insaisissable dont parle Lombez peut être entendu comme ce qui *a priori* n'est pas compris ou ce qui n'est pas saisi de prime abord (par le poète d'abord, puis par le lecteur et le traducteur), mais que les mots parviennent à définir ou à en donner un aperçu.

Lombez va même plus loin et affirme que, non seulement le poète est le plus apte à traduire la poésie, mais de plus il est le seul à pouvoir le faire. Il faudrait donc que le poète soit aussi linguiste et polyglotte :

. . . bien qu'elle demeure une opération fondamentalement «linguistique» avec toute la rigueur requise, [la traduction poétique] laisse toutefois dans son sillage un résidu d'impalpable irréductible qui fait d'elle, nous risquerons-nous à dire, un authentique «réservoir» de poésie. Au-delà des problèmes strictement linguistiques, *traduire* rend en effet manifeste l'existence d'un sensible universellement perceptible mais que la « mise en mots », paradoxalement, nous dérobe. Dès lors, qui mieux qu'un poète serait à même de rapprocher de nous cette réalité essentielle ? (italiques de l'auteur, 376)

Selon l'auteur, la traduction elle-même est source de poésie en ce qu'elle mène à l'interprétation : celle de la réalité (c'est-à-dire de ce qui est perçu par les sens) par le poète et celle du poète par le lecteur ou l'auditeur. La poésie, elle aussi, dissimule et révèle comme le fait la traduction d'après Berman. Par conséquent, le lien qui unit le poète qui traduit et celui qui est traduit s'étend : il n'y a de barrière ni temporelle, ni géographique, ni linguistique car un poète peut traduire une œuvre d'une autre époque d'un autre pays et, nécessairement, d'une autre langue : « Ecrire – traduire la poésie : une même épreuve d'écriture, un même effort vers le plus juste mot. Nul poète ne peut prétendre en sortir indemne. » (Lombez 377) Leurs deux destins liés, le traducteur et le poète ont des activités similaires (l'un crée et l'autre recrée) et utilisent le même matériau, et de ce fait « le poète traducteur *est* sans nul doute le seul à réaliser la synthèse optimale qui fera du simple corps à corps avec les mots *autre chose*, la rencontre de deux 'âmes parallèles' » (italiques de l'auteur, Lombez 377). Nous pouvons néanmoins nuancer les propos de Lombez : si, effectivement, « traduire, c'est trahir » (« traduttore, traditore » en italien), alors le poète traducteur est déjà un traître, et prendre des libertés avec le texte d'origine l'éloignerait encore davantage de celui-ci que ne le fait déjà la traduction. Par conséquent, à

moins de considérer le poète traducteur comme le traître suprême parce qu'il recrée l'œuvre avec sa propre interprétation, il est nécessaire de prendre en compte que le poète n'est pas le seul à pouvoir traduire un poème.

En outre, le traducteur est moins invisible lorsqu'il est lui-même poète. En effet, comme nous l'expliquions plus tôt, le traducteur doit effacer toute trace de son travail de traduction, afin que le lecteur ait l'impression – ou l'illusion, pour reprendre les mots de Venuti – qu'il a affaire à l'œuvre originale, et non à un second texte, bien que le lecteur de poésie traduite ait toujours le choix : il peut vouloir adhérer au texte et apprécier la traduction qui en est faite. Autrement dit, la traduction peut aussi être appréciée pour ce qu'elle est, une traduction, et pour le texte qu'elle traduit. Anthony Pym affirme que le traducteur transparait à travers sa traduction car chaque traduction est unique et elle est le résultat, jusqu'à un certain degré au moins, de la subjectivité du traducteur. Yves Bonnefoy avance des arguments qui vont dans le même sens que ceux de Pym, concernant la traduction poétique. En effet, selon lui, la traduction d'un poème n'est pas seulement « quelques pages imprimées » (53) mais le résultat d'une relation entre le poète traduit, le poème et le traducteur. Il affirme que le poète traduit reste présent à travers la traduction de son œuvre. La traduction serait alors un texte à double voix, en symphonie ou en canon : celle du poète et celle du traducteur dont, selon Lombez, les activités ont une origine commune. Les explications de Bonnefoy mettent en évidence cette relation presque intime entre les deux :

[Une traduction] est un dialogue qui a commencé il y a longtemps, à l'époque des premières lectures, celles d'ébauches de traduction même pas écrites, où l'on décidait si on pourrait ou non parler avec ce poète ; qui a continué, à travers des malentendus parfois, mais avec de plus en plus d'intimité, d'affection ; et qui se poursuivra au-delà des publications, car le poète traduit va rester présent dans ce que son traducteur écrit

pour sa propre part, il y sera comme un conseiller, comme un des sommets de son horizon.

Les deux poètes composent donc une œuvre commune à travers la traduction. Le texte source devient alors accessible au lecteur de la langue cible, mais à travers le prisme du texte traduit : ce à quoi il accède – selon le degré de fidélité choisi par le traducteur (une traduction fidèle au texte source ou à la culture de la langue cible) – est nécessairement, lui aussi, traduit ou transposé pour que l'interprétation du traducteur et la sienne garde un lien avec le texte d'origine. Le lecteur capable de comprendre tant le texte d'origine que sa traduction aurait alors un autre statut (par forcément privilégié) puisqu'il lit les deux œuvres avec sa perception tant de la langue et de la culture d'origine que des trahisons et ajouts nécessaires de la traduction. Cependant, la force de l'exotisme, pour un lecteur bilingue ou non, est à prendre en considération puisque dans les deux cas, la traduction déplace le texte d'origine dans une autre langue et dans une autre culture.

Ainsi, le « poète traducteur peut bien avoir à cœur de conserver le souffle poétique entendu chez le poète étranger . . . sa voix poétique propre n'en demeure pas moins toujours audible dans l'œuvre du poète qu'il traduit. » (Lombez 362) Cet argument nous permet de poser les fondements de notre réponse à la question « comment la traduction poétique permet-elle au makar traducteur de faire sienne la voix du pays fragmentée en plusieurs dialectes ? », posée en introduction de ce chapitre. En effet, la voix du poète, celle des makars que nous tentons de définir dans cette thèse, transcende le travail de traduction : elle dépasse les barrières linguistiques et transparaît dans le poème en langue cible.

Le poète traducteur interprète et réécrit le poème original, comme l'affirme Paul Bensimon (en reprenant les l'explication de Guy Leclercq) dans la présentation du deuxième numéro de la revue de traduction *Palimpsestes* en 1990, dédié à la traduction poétique : « la démarche traductrice consiste à créer un couple de poèmes dont l'un, qui n'aurait jamais pu

exister sans l'autre, revendique le droit d'exister seul et de porter le nom de poème, le traducteur assumant alors pleinement son statut de récrivain. »¹¹¹ Nous pouvons donc soutenir comme Bensimon, Leclercq et Attwater l'argument selon lequel le poème traduit cesse d'être seulement une traduction, et devient un poème à part entière une fois qu'il est traduit, même s'il reste une tension entre l'autonomie de la traduction et l'autorité de l'œuvre originale (Attwater 125).

C. La traduction poétique en pratique : une anthologie de poèmes du vingt-et-unième siècle traduits

a. La constitution du corpus

Mon directeur de thèse, le professeur Jean Berton, m'a proposé de participer à une anthologie de traduction de poèmes écossais, publiés après la réouverture du parlement en juillet 1999. Cette anthologie, dont le titre provisoire est : *Une anthologie de la poésie écossaise de la première génération du XXI^e siècle* (à paraître) comprendra des traductions de poèmes écrits en anglais, en écossais et en gaélique. Cette anthologie viendra donc s'inscrire dans la suite d'autres anthologies de traduction de poésie écossaise, parues dans le Royaume-Uni et dans le monde, comme nous le verrons avec Paul Barnaby dans le chapitre neuf de cette thèse. Elle met en exergue – comme le fait également d'autres anthologies de poésie écossaise – « la réinvention permanente de la nation écossaise » et donne « à percevoir quelques aspects de la scotticité » (Berton, *Une anthologie de poésie écossaise de la première génération du XXI^e siècle*, à paraître) tels que nous l'analyserons au chapitre suivant. Je me suis chargée de la

¹¹¹ Paul Bensimon, « Présentation », *Palimpsestes* [En ligne], 2 | 1990, mis en ligne le 01 janvier 1992. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/712> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.712>

traduction des poèmes des makars contemporains, qui constitueront la deuxième partie de cette anthologie.

Pour cette anthologie j'ai choisi seize poèmes qui comprennent, d'abord, ceux des « Scots Makar » : « Salvador Dali : Christ of St John of the Cross » d'Edwin Morgan qui, après avoir été poète lauréat de Glasgow de 1999 à 2004, a été « Scots Makar » de 2004 à 2010 ; « Poets Need Not » de Liz Lochhead qui a également été makar de Glasgow (2005 à 2014) avant d'être le makar national de 2011 à 2016 ; et « Mugs » du « Scots Makar » actuel, Jackie Kay. Le poème « The Man Who Wanted to Hug Cows », du makar de Glasgow depuis 2014, Jim Carruth, fait également partie de l'anthologie, ainsi que le poème « A Septuagenarian in the Glen » de Brian Whittingham, makar du Renfrewshire depuis 2018. Ensuite, ces traductions comprennent les poèmes des makars d'Edimbourg : « Tide » de Stewart Conn, makar de 2002 à 2005 ; « The Balm Well » de Valerie Gillies, makar de 2005 à 2008 ; « A Child's Song: What No One Can Know » de Ron Butlin, makar d'Edimbourg pendant deux mandats de 2008 à 2014 ; « Strictly street dancing » de Christine de Luca, makar de 2014 à 2017 ; et enfin « Two Haiku » d'Alan Spence makar depuis 2017.

J'ai également intégré un poème de Sheena Blackhall, makar d'Aberdeen et de la région Nord-Est depuis 2009, « The Time Traivellers' Convention », et « Aberdeen » un poème de Sheila Templeton, originaire de cette même région et nommée « Makar 2010-11 of Federation of Writers Scotland ». Les poèmes des makars de Stirling sont également représentés : celui de Magi Gibson, « Wild Women of a Certain Age », makar de 2009 à 2012 ; « Swimmers » d'Anita Govan, makar de 2012 à 2015, et « Cambuskenneth Lullaby » de Clive Wright, makar depuis 2016. Enfin, le poème « Rabbie, Rabbie, Burning Bright » de W. N. Herbert, makar de Dundee depuis 2013, complète cette anthologie.

Mon choix des poèmes s'est fondé sur plusieurs critères, dont le premier est leur date de publication, l'impératif étant qu'ils datent d'après 1999. J'ai également choisi des poèmes

qui soient le plus représentatif possible de l'art des makars dont ils sont l'œuvre, en fonction de la langue du poème, de son sujet et / ou de sa forme. En effet, le corpus comprend deux poèmes écrits en dorique : celui de Blackhall et celui de Templeton. Ces poèmes ont été sélectionnés autant pour le dialecte utilisé que pour le sujet abordé. Comme nous le verrons au chapitre suivant, les travaux de Blackhall pour la promotion du dorique sont prolifiques, et son implication dans la culture de sa région est profonde et très documentée. Il nous a alors semblé nécessaire de choisir, pour ce makar, un poème écrit en dorique, même si plusieurs autres de ses poèmes sont aussi écrits en anglo-saxon. En effet, ce dialecte est représentatif tant du makar que de sa région.

Le sujet abordé par ce poème de Blackhall a également motivé le choix du poème : « The Time Traivellers' Convention » reprend les caractéristiques principales de l'Ecosse, de l'habit (le tartan) aux personnes qui ont fait l'Ecosse (Marie Stuart, Robert Burns et John Knox, entre autres), ainsi que l'imaginaire du pays (les kelpies et Nessie) et les traditions écossaises comme celle du ceilidh. Le poème imagine une rencontre moderne de tout ce qui fait et tous ceux qui ont fait l'Ecosse telle qu'elle est aujourd'hui, et telle qu'elle apparaît dans les stéréotypes. Le poème de Templeton emploie le même dialecte, et explore, comme celui de Blackhall, la description, non pas de toute l'Ecosse mais d'une ville, Aberdeen, à travers tout ce qui la constitue et la rend unique dans le pays. La lecture de ce poème peut donner l'impression de feuilleter un catalogue d'images de la ville, comparable à l'œuvre *The Great Tapestry of Scotland*, cette tapisserie exposée depuis 2013 dans différentes villes d'Ecosse, qui retrace l'histoire de la nation écossaise depuis le huitième millénaire avant Jésus-Christ. Le poème de Herbert, écrit dans le dialecte de Dundee, a lui aussi été choisi en raison du dialecte employé et son ancrage dans l'histoire écossaise, son titre étant une référence directe au poète national.

D'autres poèmes, écrits en anglais, tels que « The Balm Well », « Cambuskenneth Lullaby », « Wild Women of a Certain Age » et « Poets Need Not », pour n'en citer que quelques-uns, ont été retenus principalement pour le sujet qu'ils abordent. En effet, le travail de Gillies sur les sources et les cours d'eau en Ecosse, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette thèse, est prolifique et a fait l'objet principal de son mandat en tant que makar d'Edimbourg. C'est la raison pour laquelle le poème « The Balm Well » a été sélectionné. Celui de Clive Wright porte sur l'histoire de la région de Stirling et son lien avec le roi Jacques III et la Reine Marguerite. Il recrée un dialogue entre le roi et la reine en 1488, à la mort du premier. Ce poème a donc été choisi car il célèbre le lien entre le territoire et l'histoire de la région dont est issu le makar, et il souligne le rôle de celle-ci dans l'histoire d'Ecosse.

« Wild Women of a Certain Age » est un des poèmes les plus représentatifs du mandat de Gibson, eu égard à l'engagement du makar dans la lutte féministe, comme le montrent ses ateliers intitulés « Wild Women Writing ». Enfin, le poème de Liz Lochhead explore le travail même du poète ayant reçu le titre de « makar » en Ecosse. Dans ce sens, nous pouvons donc le qualifier de métapoésie, autrement dit un poème dont le sujet principal est la poésie. Il nous a alors semblé caractéristique non seulement du travail de Lochhead, mais aussi des makars dans leur ensemble.

Les poèmes « Two Haiku » et « Swimmers » ont, quant à eux, été sélectionnés eu égard à leur forme. Le premier est une forme exotique en Ecosse : en effet, la forme poétique appartient à un pays étranger puisqu'elle vient du Japon. Le second poème met l'accent sur un aspect que le makar a souligné durant son mandat : l'oralité de la poésie. Effectivement, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, Govan a participé à la promotion de la poésie slam et de la mise en voix de la poésie. Le poème « Swimmers », dont la cadence est calquée sur la respiration des nageurs dont il est question, met en avant l'importance du souffle et du rythme en poésie, ce qui a été l'argument principal motivant le choix de ce poème.

Enfin, d'autres poèmes tels que « *Strictly street dancing* » de Christine de Luca par exemple, partent d'abord d'un choix personnel. J'ai eu l'occasion de parler longuement de ce poème et de son élaboration avec Christine de Luca lors d'un entretien personnel dont je livre quelques extraits en annexe 5. Connaître la genèse du poème – qui plus est, entièrement ancré dans la ville d'Edimbourg actuelle (contrairement à d'autres poèmes sélectionnés) – m'a ainsi poussée à choisir ce poème plutôt qu'un autre, en shetlandais par exemple, qui aurait été tout aussi représentatif de l'œuvre de de Luca.

b. La place des langues d'Ecosse en traduction

L'Ecosse étant un pays multilingue avec, depuis des générations, l'anglais, l'écossais et le gaélique, les poèmes d'une anthologie d'œuvres du vingt-et-unième siècle peuvent et doivent être dans chacune de ces langues. Dans la sélection des poèmes, la majorité est en anglais, et quelques-uns sont écrits dans les dialectes du Nord-Est (Aberdeen) et du Sud-Est (Dundee). Le choix de la langue ne dépend pas du sujet abordé par le poème. Par exemple, un poème tel que « *Cambuskenneth Lullaby* » qui recrée un dialogue entre le roi Jacques III et la reine Marguerite – donc un poème situé en Ecosse – n'est pas écrit en écossais. A l'inverse, le poème de Herbert, « *Rabbie, Rabbie, Burning Bright* », qui fait allusion au poète national, est écrit en écossais. Le choix de la langue ne semble donc motivé ni par le sujet ni par le thème du poème, mais plutôt par la sonorité et la mélodie qu'offre chaque langue en poésie. Cet aspect sera exploré plus profondément dans le prochain chapitre, qui portera sur les langues utilisées par les makars contemporains dans leurs œuvres, car nous nous concentrons, pour le moment, sur le travail de traduction de leurs œuvres.

Pour la traduction de poèmes écrits en anglais, c'est-à-dire la majorité de poèmes, les difficultés que j'ai rencontrées ont été de l'ordre de ce qui est développé au début de ce chapitre. En effet, la question de la fidélité au texte et de l'adaptation au lecteur francophone s'est posée. Il a été nécessaire que le problème du rythme à garder dans le texte traduit ait été également soulevé, et parfois résolu avec des équivalences trouvées en français (grâce, par exemple, à des allitérations proches en anglais et en français).

Néanmoins, pour les poèmes écrits en écossais, en plus des difficultés de traduction communes à la traduction poétique citées auparavant, une autre question a été soulevée : dans le poème écrit en écossais, la langue ancre le texte davantage dans le pays dont il est issu, comment rendre alors cela en traduction ? En d'autres termes, l'utilisation de l'écossais, par des poètes issus d'un pays trilingue (dont deux langues officielles, l'anglais et le gaélique), n'est pas et ne doit pas être considérée comme anodine. La dimension linguistique du poème en écossais – dans une langue non officielle, donc – fait partie intégrante du poème. Traduire un tel poème demande alors quelques sacrifices et beaucoup de compromis. Un autre problème rencontré lors de la traduction des poèmes en écossais, a été la langue elle-même et le vocabulaire utilisé. Bien que le dictionnaire en ligne, *Dictionary of the Scots Language*, m'ait été d'une grande aide, certains termes – notamment en dorique – n'y figurent pas.

c. Exemples de traductions poétiques

Cette fin de chapitre est consacrée à deux exemples de traductions poétiques qui figureront dans l'anthologie. D'abord, nous pouvons prendre l'exemple du haïku d'Alan Spence que voici :

Two Haiku

that daft dog

chasing the train

then letting it go

dumb bumblebee

bumps the windowpane

again again again

Le haïku est une forme poétique populaire au Japon depuis le dix-septième siècle. Dans son article « Haiku Poetry » publié dans *The Journal of Aesthetic Education* en 1975, Lorraine Ellis Harr fait la liste des différentes caractéristiques du haïku. Celui-ci est composé de dix-sept mores¹¹². La segmentation phonétique en mores, plutôt qu'en syllabes, est plus commune pour le japonais que pour l'anglais. Dans un haïku écrit dans une autre langue, cette segmentation est donc différente. Par conséquent, il ne s'agit pas d'écrire un haïku de dix-sept syllabes : une adaptation est nécessaire. En japonais, le haïku est composé de trois vers, composés de cinq, sept et cinq mores. Harr remarque que l'adaptation des haïkus dans une autre langue se fait, généralement, en alternant les vers courts et les vers longs, plutôt qu'en comptant les mores.

La particularité du haïku tient également au sujet abordé – il s'agit toujours de l'expression d'une vision de la nature ou d'un événement naturel (Harr 113) – ainsi qu'au fait

¹¹² La more est définie ainsi par le CNRTL : « Unité tonique dont la durée correspond à une brève ou à une fraction de syllabe longue; et par extension, toute subdivision de la syllabe. » La more est donc une unité prosodique inférieure à la syllabe. Le nombre de mores détermine le rythme des vers dans la poésie japonaise.

qu'il s'agit de montrer plutôt que de dire. Harr donne un exemple très éloquent à partir d'un haïku de Kikaku :

A tree frog, clinging
To a banana leaf –
And swinging, swinging. (7)

Selon Harr, montrer au lieu de dire en poésie est ce qui fait la différence entre le haïku et la poésie écrite en anglais :

[The poet] sees with a depth of awareness beyond the usual and casual glance. He experiences, in fact, a kind of awakening. This is what distinguishes haiku from English language poetry. The tree-frog riding the banana leaf shows the precariousness of all life, but the poet didn't say this. He only pointed to the frog and the leaf. The poem is "ego-less," for the poet did not intrude upon it. (118)

Cette absence du poète dans son poème est caractérisée notamment par le manque de pronom personnel (caractéristique de la langue japonaise) et par l'utilisation minimale de modificateurs (tels que les adjectifs ou les adverbes). Ainsi, le poète donne à imaginer en se concentrant sur le détail qui « provoque » le haïku. C'est ce que Harr nomme la co-crédation (115), car le lecteur est invité à créer ou recréer le moment décrit par le poète.

La forme très courte du haïku en japonais, et sa traduction en d'autres langues *a fortiori*, exige donc que chaque mot soit indispensable. La langue japonaise s'écrit verticalement et chaque haïku comporte une césure (*kireji* en japonais), c'est-à-dire un mot-outil qui montre une coupure, un écart ou une intonation, mais sans avoir de sens précis (il est d'ailleurs parfois traduit par un point d'exclamation). Par conséquent, l'utilisation du haïku en anglais implique déjà une transposition, comme le nomme Jakobson, d'une forme poétique à une autre, et des compromis doivent être faits puisque les syllabes ne se comptent pas de la même manière, la

mise en page n'est pas la même et le vocabulaire anglais n'offre pas la même variété que le vocabulaire japonais qui emploie des *kireji*.

Traduire un haïku écrit en anglais demande donc de servir non pas deux, mais trois maîtres pour reprendre les termes de Rosenzweig : en plus d'être fidèle au texte source (le poème de Spence) et au public de la langue cible (francophone), il nous faut donc aussi être fidèle à la forme source (le haïku). C'est pourquoi nous avons choisi de respecter, en premier lieu et lorsque c'était possible, le rythme du poème, en alternant les vers courts et longs. La traduction que nous proposons est la suivante :

Deux haïkus

cet idiot de chien
qui court après le train
et puis qui le laisse partir

le bourdon abruti
se cogne contre la vitre
encore encore encore

La question de la traduction des verbes non conjugués « chasing » et « letting », opposés à « bumps » qui est un verbe conjugué, s'est posée. Au participe présent, qui est un mode impersonnel (donc qui ne comporte aucune flexion indiquant la personne), une proposition relative a été préférée pour chaque forme non conjuguée (« qui court » et « qui le laisse »), faisant ainsi apparaître « cet idiot de chien » comme sujet personnel des verbes. L'absence de ponctuation dans le haïku original a été gardée également. Cette absence symbolise, comme

l'utilisation du présent simple pour exprimer une vérité générale, l'absence de repère temporel ou spatial : ce qui est décrit pourrait se passer n'importe où, n'importe quand. L'auteur recrée en poésie deux moments que tout un chacun a pu expérimenter et invite le lecteur à partager ce moment avec lui et avec les autres lecteurs. Chaque lecteur de ces haïkus fait donc appel à un souvenir personnel et pourtant à la fois collectif, sinon universel.

Le second poème dont nous allons analyser la traduction est celui de Christine de Luca :

Strictly street dancing

for Edinburgh's Waste & Cleansing Department

Bins lurk in starlit chill.

Fifteen tonners rev,

beams sweep tarmac.

Rotas are ticked,

men leap aboard,

double gloved, high vis'd.

There's a mix of new Scots and

Edinburgh-through-and-through Scots:

crews with two loaders, and a driver

skilled to reverse up cul de sacs,

wind past parked cars,

leave side-mirrors intact.

They watch out for each other,

know the drill to make it flow:

grab two bins, birl them, make a pair,

nudge them to the cradle, check and

trundle them back, grab two more...

it's a Dashing White Sergeant

it's a repertoire, with rhythm

and precision, a get up and go.

Bins dance in sequence too:

handstands, a wobble, balance, then

down to waiting hands, while

the hopper compacts and gobbles.

Stop, start, stop, start. Keep your cool

with drivers in a hurry. A gap: a minute

of banter, snatch of song, drive on.

They know their route by heart:

each cobbled street, each judder, jolt,

each turning place, each missing bin.

And a cheery wave to the child who,

like the boy awaiting the lamp-lighter,

watches at her window:

their momentary attention

their brightness

their beaming smiles.

Le poème est publié par The Saltire Society en 2017 dans la collection *Edinburgh: Singing the city. Poems for Edinburgh and its Citizens*. La collection met à l'honneur les habitants de la ville et les métiers qui peuvent passer inaperçus et qui sont parfois dépréciés, mais qui sont indispensables au bon fonctionnement de la ville. Vingt-trois services de la ville ont un poème en leur honneur : ceux qui s'occupent de régler les horloges de la ville, ceux qui travaillent dans le traitement des eaux, dans la compagnie de gaz Scotia Gas Network (SGN), et les conducteurs de bus de nuit, entre autres. Le poème a également été publié dans le journal *The Scottish Sun* dans un article titré : « Edinburgh makar writes about poo ».

Le titre, « Strictly street dancing », est une référence à l'émission « Strictly Come Dancing », dont l'adaptation française est « Danse avec les stars », d'où le choix de traduction par « Danse avec la rue ». Les « stars » du poème sont donc ceux qui parcourent les rues à bord des camions poubelles, pour ramasser les déchets et ainsi participer au fonctionnement de la ville. Les deux premiers mots du titre se font écho par l'allitération en /str/ de « strictly street », mais qu'il n'a pas été possible de garder en français. Le titre met en avant les similitudes entre la danse et la poésie : toutes deux ont des répétitions, des pauses, des temps, du rythme, des figures (de danse ou de style).

Dans le poème, la voix de la poétesse mime le rythme saccadé du travail des éboueurs qui est comparé à la danse écossaise Dashing White Sergeant. Cette danse est un *reel*, qui désigne à la fois la danse et la musique qui l'accompagne : la musique est écrite en 4/4 (quatre pulsations par mesure) ou en 2/2 (deux pulsations par mesure), c'est donc un rythme binaire. Dans le poème, les vers 14 à 16 sont composés essentiellement de trochées qui rappellent le rythme binaire du *reel*, alors que le vers 17 commence par un dactyle (« trundle them back »), ce qui ralentit la voix comme pour imiter le geste de l'éboueur qui ralentit son rythme pour reprendre précautionneusement la poubelle et la remettre en place. Le rythme ternaire du dactyle fait également penser au rythme de la valse. Dans la traduction en français, nous avons

choisi « les remettre en place en les faisant rouler », une formulation volontairement plus longue que l'original afin de couper et ralentir le rythme des infinitifs qui la précèdent.

Les éboueurs de même que les poubelles font partie de la danse. Le Dashing White Sergeant est une danse composée de deux groupes de trois, les groupes se faisant et se défaisant au fil de la musique. Les trois danseurs sont placés en ligne, celui du milieu danse avec l'un, puis l'autre, et les deux groupes de trois se rencontrent. Dans le poème, les travailleurs suivent la même chorégraphie, deux hommes chacun avec ses deux poubelles, qui elles aussi suivent la chorégraphie (v. 21-23). La musicalité rythmée du poème est transmise par les allitérations (« past parked » v.11 ; « stop, start, stop, start » v. 25 ; « judder, jolt » v.29) et les anaphores (« each » v.29-30) qui marquent le temps comme en musique. Les vers 29 et 30 sont composés de manière identique, ce qui donne un rythme régulier aux vers. Ils sont composés d'un spondée (__) et d'un iambe (^ _) :

$\bar{e}ach$ $\bar{c}obbl\bar{e}d$ $\bar{s}tr\bar{e}e\bar{t}$, $\bar{e}ach$ $\bar{j}udd\bar{e}r$, $\bar{j}olt$, / $\bar{e}ach$ $\bar{t}urn\bar{i}ng$ $\bar{p}lace$, $\bar{e}ach$ $\bar{m}iss\bar{i}ng$ $\bar{b}in$.

En français, nous avons choisi la répétition des consonnes occlusives (/p/, /k/, /b/ et /t/) pour mimer le rythme saccadé du texte original : « chaque rue pavée, chaque vibration, soubresaut, / chaque endroit où tourner, chaque poubelle manquante. »

La référence à l'émission « Strictly Come Dancing » dans le titre suggère que le travail des éboueurs s'apparente à une compétition et à un spectacle de danse, mais aussi que les éboueurs mériteraient d'être sous les feux des projecteurs comme les candidats de l'émission. Dans une certaine mesure, les éboueurs sont effectivement sous les projecteurs : les deux ripeurs sont en pleine lumière grâce aux projecteurs à l'arrière du camion poubelle. Pour écrire ce poème, Christine de Luca a passé une journée avec les éboueurs afin de voir leur métier et leur matériel de plus près. Le but du poème est de mettre en avant et en poésie ceux dont le travail peut passer inaperçu. A propos de la dernière strophe, Christine de Luca raconte que lors

du service des éboueurs, une petite fille regardait par la fenêtre et attendait que le camion passe pour l'admirer, ce qui lui fit penser au poème « The Lamplighter » de Robert Louis Stevenson (la source, un enregistrement personnel de l'entretien avec l'auteur, se trouve en annexe 5 de cette thèse). Dans ce poème, qui semble être autobiographique, un petit garçon attend tous les soirs l'arrivée du falotier qui allume les lampadaires de sa rue. C'est un métier qu'il admire et auquel il aspire (« But I, when I am stronger and can choose what I'm to do, / Oh Leerie, I'll go round at night and light the lamps with you! »).

Comme dans le poème à l'étude, ce métier peut passer inaperçu, et il est célébré à travers les mots et la voix du poète. En faisant un parallèle avec ce poème de 1885, de Luca souligne la continuité dans le temps : la réaction de la petite fille qui voit passer le camion rappelle celle du petit garçon dans le poème de Stevenson, et la poésie, tant à la fin du dix-neuvième siècle qu'aujourd'hui, sert toujours à célébrer le peuple écossais. Par conséquent, le rythme du poème est celui des éboueurs, et la voix du poème est celle des éboueurs. La voix de la ville est dans le rythme des travailleurs aussi irréprochable que celui d'un groupe de danseurs de Dashing White Sergeant. La traduction que nous suggérons pour ce poème-ci est alors la suivante :

Danse avec la rue

pour le service de gestion des déchets et de nettoyage d'Edimbourg

Les poubelles se tapissent dans le froid étoilé.

Des quinze tonnes vrombissent,

la lumière des phares balaye le bitume.

Les tableaux de service sont cochés,

les hommes sautent à bord,

doublement gantés, à bandes réfléchissantes.

Il y a un mélange de néo-Ecossais et
d'Ecossais d'Edimbourg pur jus :
les équipes avec deux ripeurs, et un conducteur
entraîné à remonter des impasses en marche arrière
serpenter entre les voitures stationnées,
sans toucher les rétroviseurs.

Ils veillent l'un sur l'autre,
connaissent la marche à suivre pour que ce soit fluide :
attraper deux poubelles, les retourner, les mettre par deux,
les pousser jusqu'à la benne, vérifier et
les remettre en place en les faisant rouler, en attraper deux autres...
c'est une chorégraphie de Dashing White Sergeant

c'est un répertoire, avec du rythme
et de la précision, du dynamisme.

Les poubelles dansent en ordre aussi :
retourné, oscillation, équilibre, puis
descente sur les mains qui attendent, pendant
que la trémie compacte et engloutit.

Arrêt, marche, arrêt, marche. Garde ton calme
avec les conducteurs pressés. Interruption : une minute
pour blaguer, chançonner et reprendre la route.

Ils connaissent leur itinéraire par cœur :
chaque rue pavée, chaque vibration, soubresaut,

chaque endroit où tourner, chaque poubelle manquante.

Et un joyeux signe de la main à la petite qui,

comme le garçon qui attend le falotier,

regarde par la fenêtre :

leur attention passagère

leur gaieté

leur sourire rayonnant.

La traduction des poèmes pour l'anthologie m'a permis d'explorer de manière plus approfondie l'*intentio operis* de chaque texte, mais aussi de mettre en pratique – et ainsi d'être plus apte à analyser – les méthodologies de traductions expliquées en début de chapitre et appliquées également par les makars eux-mêmes dans leurs œuvres de traduction comme nous allons maintenant le voir dans le huitième chapitre.

Conclusion du septième chapitre

Ce septième chapitre a d'abord montré en quoi la traduction est à la fois nécessaire, à cause de la diversité des langues, et toujours imparfaite. Cette tradition de la traduction fait partie intégrante de la littérature écossaise, et plus particulièrement de la poésie. Ce que Torres appelle « la mort du traducteur » est valide surtout pour la traduction prosaïque. En effet, pour qu'un travail de traduction soit considéré comme « satisfaisant », le traducteur doit s'effacer et effacer toute trace de son passage, et donner l'illusion que sa traduction n'en est pas une.

La traduction pose aussi la question de la fidélité – une question éludée par la traduction automatique par ordinateur –, mais surtout la question de la fidélité à qui : au texte source ou au lecteur en langue cible ? ou encore, à la forme source, comme nous l'avons vu avec le haïku ? Nous convenons avec les critiques que nous avons étudiés dans ce chapitre, que la traduction doit, en premier lieu, être fidèle à la culture de la langue cible, tout en essayant d'élargir cette dernière par des néologismes et des importations afin d'élargir les horizons culturels, comme l'avance Torres (56), par exemple. Néanmoins, nous pouvons être d'accord avec Ricoeur, et affirmer que l'imperfection fait fatalement partie de la traduction, puisque le traducteur peut aboutir au mieux à une équivalence, mais jamais à une identité.

Cependant, la traduction n'est pas que déception et sacrifice puisque le texte traduit révèle également le texte source. En d'autres termes, la traduction permet une interprétation du texte source qui n'aurait pas été possible autrement. La langue cible dévoile des aspects du texte

source, et le traducteur a donc également le rôle de médiateur entre les deux textes puisqu'il est celui qui révèle le premier.

La traduction poétique a un autre statut que la traduction prosaïque car elle a d'autres exigences, notamment esthétiques. Pour dépasser les obstacles rencontrés lors de la traduction poétique, les critiques préconisent de garder, avant tout, le rythme du texte source plutôt que les rimes et le sens même. La traduction poétique, contrairement à la traduction prosaïque, n'efface pas le traducteur. En effet, le traducteur et le poète doivent travailler ensemble puisque la traduction d'un poème est la réalisation finale, l'achèvement de celui-ci, comme l'affirme McClure. En outre, la traduction poétique, lorsqu'elle est faite par un autre poète, permet à deux poètes de construire ensemble un second texte : le premier poème est en résonance avec le lecteur de même culture et de même langue que celle du poète, et le second poème traduit doit être en résonance avec la culture du poète et avec la culture et la langue du lecteur. Le poète traducteur crée un poème à part entière lorsqu'il traduit, mais le poète de la langue source reste présent dans cette traduction. La traduction poétique permet donc le travail conjoint de deux poètes. A cette coopération des deux poètes, s'ajoute le rôle du lecteur qui fait exister le poème et qui justifie l'existence même du poème. Le schéma de l'échange linguistique de Roman Jakobson nous permet de mettre en avant le rôle central du lecteur de la traduction de poésie. Jakobson décrit ce schéma ainsi :

Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie, contexte saisissable par le destinataire, et qui est soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé. Ensuite, le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire. Enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et maintenir la communication. (214-215)

Le destinataire est le traducteur et le destinataire est le lecteur de la traduction. Le message envoyé est traduit en message à recevoir car ce destinataire traduit un premier message envoyé par un premier destinataire (c'est-à-dire l'auteur du texte à traduire). Le message à recevoir doit, par conséquent, renvoyer lui aussi à un contexte saisissable par le lecteur, et le code et le contact sont nécessaires également dans le cas d'une traduction. Le lecteur joue un rôle central puisqu'il reçoit le message traduit, il fait ainsi exister le poème, et la voix de l'auteur est modulée par le traducteur pour arriver au lecteur

En Ecosse, la voix du makar traducteur est celle à la fois des Ecossais et d'autres poètes internationaux. Effectivement, le makar traducteur et anthropophage, comme le définit Torres, intègre la poésie étrangère dans sa propre culture, et par le biais de la langue et de son statut de poète officiel, fait participer le pays à une poésie internationale. On pourrait néanmoins objecter à Torres que le texte d'origine n'est pas détruit par le traducteur. Par conséquent, le terme « anthropophage » n'est pas entièrement adapté au travail du traducteur. En revanche, si le texte d'origine n'est pas détruit, nous pouvons considérer que la culture d'origine est affaiblie. Cela met en cause alors l'intention du traducteur, surtout dans le cas de la traduction de l'écossais et du gaélique vers l'anglais, par exemple. Nous pouvons penser qu'un texte écrit en gaélique, *Y Gododdin* par exemple, et traduit en anglo-saxon participe à l'affaiblissement de la culture gaélique puisque, en rendant le texte accessible à un plus grand nombre grâce à la traduction, il n'est plus nécessaire pour le lecteur d'apprendre le gaélique pour comprendre le texte d'origine. Ainsi, le texte traduit dans la langue et la culture anglo-saxonnes enrichirait cette dernière, qui est déjà dominante, mais la culture gaélique, minoritaire notamment à cause du nombre réduit de gaélophones, se retrouverait affaiblie. Néanmoins, la traduction d'un poème du gaélique vers l'anglais permet au texte et à la culture gaéliques de s'ouvrir au lecteur anglophone monoglotte. Donc la traduction n'affaiblit pas une culture, elle permet de la répandre. Conséquemment, l'intention du traducteur est à interpréter de façons différentes selon l'origine du texte à traduire

et de la langue cible dans laquelle il est traduit. En traduisant des poèmes ou des œuvres prosaïques vers l'écossais, le makar met en avant la tradition poétique écossaise de la traduction, et il fait sienne la voix de poètes étrangers. La voix du makar dépasse donc les frontières temporelles, spatiales et linguistiques pour être la voix de la poésie en général, et pas seulement de la poésie écossaise.

Huitième chapitre

La poésie des makars et la diversité écossaise

Introduction du huitième chapitre

La poésie des makars contemporains est multilingue – elle est en anglo-saxon, en divers dialectes écossais et en gaélique – elle aborde des sujets divers, elle prend différentes formes poétiques, elle est destinée à être mise en voix ou pas, elle se trouve dans des recueils de poésie ou sur les murs de bâtiments ou des bancs publics, et elle est dite par différentes voix. Cette diversité et cette absence d'unité des langues, des formes, des sujets, des supports peuvent être perçues comme le reflet de la diversité du pays. Le fait que les makars soient de plus en plus nombreux – les grandes villes comme les plus petites villes, souhaitant de plus en plus nommer un makar pour porter leur voix au niveau national – soulève la question de l'unité nationale. Un makar national n'est-il pas suffisant pour porter la voix des Écossais ? Le nombre grandissant de makars communautaires, municipaux et régionaux peut être interprété comme une absence d'accord entre ces différentes voix, et la dissonance pourrait en être le résultat.

Comme étudié dans le chapitre précédent, la diversité linguistique en traduction marque les œuvres de makars contemporains. Dans ce huitième chapitre, nous analysons d'abord, plus particulièrement, les différentes langues utilisées par les makars dans leurs propres œuvres, et la manière dont cette diversité linguistique semble être davantage synonyme de fragmentation. En effet, certains makars écrivent en dorique, d'autres en glaswégien, d'autres encore en shetlandais et enfin, certains composent en langue anglo-saxonne. Ensuite, nous explorons le sens qui peut être donné à cette diversité des makars. Effectivement, leur poésie reflète le

multiculturalisme et les différents aspects politiques, sociaux et culturels du pays¹¹³. Par exemple, l'élan écologique, les diverses cultures qui composent le pays, les différentes langues utilisées en Ecosse ou encore les violences conjugales sont autant de sujets abordés par ces makars. La multiplicité et, surtout, la diversité de ces derniers permettent d'avoir une meilleure représentativité du pays, à l'image du parlement de Holyrood dont les membres, pour partie, sont élus à la proportionnelle, contrairement à Westminster. Cette fragmentation serait davantage accentuée aujourd'hui qu'au temps des premiers makars où la fragmentation était déjà en cours. Il est alors nécessaire de s'interroger, en fin de chapitre, sur l'unité du pays : peut-on parler comme Tom Nairn de « Joke nation » pour l'Ecosse, ou encore nier l'existence même de cette nation comme Cairns Craig, tant la fragmentation est profonde ? La voix du makar national tente d'unir ces nombreuses voix, au risque de créer de la dissonance.

¹¹³ Le pays est entendu dans cette thèse comme une entité géographique habitée et délimitée par des frontières (naturelles ou douanières, par exemple). La définition de « nation » que nous utilisons est celle donnée par Todorov et expliquée dans l'introduction de la deuxième partie de cette thèse.

A. La multiplicité des langues en Ecosse reflétée en poésie

a. Les langues d'Ecosse aujourd'hui

L'Ecosse est un pays multilingue qui possède trois langues officielles qui sont l'anglais, l'écossais et le gaélique. Cette dernière n'a été reconnue langue officielle par le parlement écossais qu'au début du vingt-et-unième siècle, en 2005. Le gaélique fait partie intégrante de la culture et de l'identité des Hautes-Terres. Il a essaimé depuis l'Irlande au cinquième siècle, et se distingue au fil des siècles du gaélique irlandais. On parle donc aujourd'hui de deux langues distinctes : le gaélique irlandais et le gaélique écossais. En poésie, c'est une langue reléguée dans la marginalité au dix-septième siècle (comme il a été observé dans la première partie de cette thèse), mais qui reprend une place centrale dans la définition de l'identité écossaise. Depuis 1980 par exemple, le gaélique écossais est enseigné dans la plupart des zones gaélophones.

La difficulté qu'il y a eu à définir les langues nationales du pays, qui était d'abord un choix politique, provient également de la complexité de la taxinomie de la langue écossaise qui s'infléchit en plusieurs dialectes et sous-dialectes. Selon le site internet du Centre de la langue écossaise (Scots Language Centre, www.scotslanguage.com), le terme « écossais » est un nom collectif qui regroupe les quatre dialectes principaux du pays : l'écossais insulaire (« insular »), l'écossais septentrional (« northern »), l'écossais méridional (« southern ») et l'écossais central (« central »). Ces dialectes-ci se divisent à nouveau en sous-dialectes. Par exemple, le dialecte insulaire comprend le shetlandais et l'orcadien, et le dialecte septentrional englobe les sous-dialectes de Caithness, du Nord-Est et de l'Est d'Angus et Kincadine. Cependant, comme l'explique le Centre de la langue écossaise, ces sous-dialectes comprennent parfois un dialecte

propre à une ville. C'est le cas de Glasgow, par exemple, dont le dialecte principal est l'écossais central, le sous-dialecte l'écossais central de l'Ouest, mais qui possède son propre dialecte, le glaswégien. La ville possède donc son propre dialecte qui contient des similitudes avec les autres sous-dialectes de l'écossais central. Par ailleurs, certains sous-dialectes ont aussi plusieurs appellations. Par exemple, le sous-dialecte du Nord-Est est parfois appelé « dorique » (Doric) ou encore « Buchan » selon la région du Nord-Est concernée.

Cette diversité linguistique, issue d'abord des différentes immigrations, puis des décisions économiques prises au douzième siècle lors de la révolution davidienne, des changements politiques des douzième et treizième siècles, et enfin du regain d'intérêt pour les langues autochtones au vingtième siècle, fait de l'Ecosse un pays divisé en plusieurs langues, donc possiblement, en plusieurs identités. Si, comme Anne-Marie Thiesse l'affirme, une nation est représentée par une langue (14), qu'en est-il alors de l'Ecosse qui en a trois ? En 1936, le poète Edwin Muir a un avis tranché : à cause de sa diversité linguistique trop profonde, l'Ecosse ne peut avoir une littérature autonome par rapport à sa voisine : « The prerequisite for an autonomous literature is a homogeneous language. » (19). De même, en 1999 Cairns Craig affirme que l'Ecosse ne peut avoir qu'une littérature ratée à cause même de son multilinguisme :

By the standards of this notion of tradition . . . Scotland's has to be a failed literature, since it can never, with its three languages, be an 'organic' whole. Indeed, Scotland's is fundamentally a dead literature, the literature of a nation which once existed but now has no independent identity, and whose periodic 'renaissances' will simply produce more isolated figures who are incapable of relating to the national past and who will offer no national ground for future writing. (16)

Selon Craig, il est donc impossible pour le pays, et par conséquent pour sa littérature, d'être uni eu égard aux ruptures politiques et linguistiques qui ponctuent l'histoire du pays. Le multilinguisme est, selon lui, un obstacle infranchissable pour l'Ecosse : il ne peut être que le

symbole d'un pays fragmenté. L'auteur parle même de plusieurs Ecosse, ce qui rend le pays non-racontable, et finalement invisible :

The constant erasure of one Scotland by another makes Scotland unrelatable, un-narratable: past Scotlands are not gathered into the being of modern Scotland; they are abolished. Modern Scotland thus has no past, since no past Scotland can be related to the actually existing Scotland, and no narrative can be constructed to constitute its continuing identity. Unrelated and unrelatable, Scotland becomes invisible . . . (21)

L'avis tranché de Craig, qui suit celui d'Edwin Muir, met en avant l'impossible unité de la nation. Ainsi, comme le déclare Alasdair Gray, en faisant une boutade, deux ans auparavant, en 1997, il est possible de voir l'Ecosse comme « a cluster of islands, most of them not separated by water. » (110) La diversité linguistique de l'Ecosse serait alors une entrave à la définition du pays comme une unité, car ses diverses langues creuseraient un écart trop profond entre ses habitants : « Scotland's complex predicament (of a multi-lingual, multi-ethnic stateless nation) can only be defined as inadequate at best, a 'failure' at worst. » (Sassi, « The (b)order » 148) Cependant, l'Ecosse est déclarée pays trilingue, sa littérature est multilingue (comme nous le constatons dans les romans de Walter Scott, par exemple) et de nombreux Ecosseais sont bilingues ou trilingues, en plus des autres langues telles que le français, l'allemand et l'italien, entre autres. Par conséquent, ce que Sassi nomme « complex predicament », dû au fait que la nation comprend plusieurs langues et nations et qu'elle est sans état, ne semble pas, contrairement à ce que l'auteur affirme, empêcher l'unité du pays.

b. Les langues dans la poésie des makars

Comme il a été mentionné auparavant, le Scots Makar n'a pas l'obligation d'écrire en écossais, et il en va de même pour les autres makars. La plupart écrivent en anglais certes, mais nombreux sont ceux qui produisent leurs poèmes également en écossais, dans les différents dialectes et sous-dialectes cités plus haut. Par exemple, Sheena Blackhall (makar d'Aberdeen et du Nord-Est) écrit en dorique, qui est le dialecte du Nord-Est de l'Ecosse (du Firth of Forth au Moray Firth). Ses nombreuses œuvres comprennent des comptines pour enfants mais aussi, et surtout, des poèmes qui mettent sa région à l'honneur, dont « Glen Muick »¹¹⁴, vallon qui se situe dans la région d'Aberdeenshire est un exemple :

The skies drift doon – a dreepin blur
That maks o ben an brae a shroud;
As if grown weary o the lan,
The mountain coories i' the cloud.
An naething steers within this warld
O stormy lift, an troubled tarn,
bit drooned reflection o the hills –
As lang as Time, as bricht as starn.

In ilka crag's a favoured face,
In ilka burn's a frien –
An aa the days we've been apairt
Are as they'd niver been.

¹¹⁴ Expression gaélique formée de « glen » qui indique une vallée en V (contrairement à « strath », une vallée glaciaire en U), et « muice » qui signifie « le cochon ».

Dans ce poème topographique, Blackhall illustre son attachement au paysage et à la terre dans les quatre derniers vers : « a favoured face » et « a frien » soulignent cet attachement émotionnel et sentimental à la terre. L'anaphore « In ilka » renforce le caractère constant et omniprésent de cet attachement, et les vers « An aa the days we've been apart / Are as they'd niver been. » montrent que celui-ci n'est pas que physique. De plus, chaque partie du paysage est nommée précisément, chacun ayant ainsi une identité différente : « glen », « brae », « ben », « mountain », « hills » et « crag » pour la terre, et « tarn » et « burn » pour l'eau. La poétesse décrit à la fois un endroit amical par les derniers vers, mais en même temps qui inspire une certaine appréhension : les paronymes « tarn » et « starn » (correspondant à « stern » en anglais, « austère ») qui offrent une rime auditive et visuelle, suggèrent que ce caractère austère est ancré dans ce lac de montagne, dans le paysage lui-même.

Le poème est pittoresque, dans le sens où l'entend William Gilpin en 1768 dans *Essays on Prints*, et dans son sens littéral : il décrit un paysage digne d'être représenté en peinture, ce que Gilpin signifie par « pittoresque », et en même temps il est pittoresque (de « pittore » en italien, le peintre) dans le sens où Sheena Blackhall elle-même reproduit, en faisant une ekphrasis, le travail d'un peintre en poésie (« View o Aiberdeen » est un autre exemple de poème pittoresque de Blackhall que nous étudierons au chapitre huit) . Dans ce poème, la langue n'est pas un simple medium : le fait qu'il soit écrit en écossais place le paysage dans son contexte linguistique. Les différents termes écossais utilisés pour désigner la terre et l'eau contribuent à montrer que la langue aussi bien que le paysage sont enracinés dans l'identité du pays. En effet, les termes « glen » (du gaélique « gleann »), « ben » (de « beinn »), « brae » et « burn » ont leurs origines dans les langues du pays lui-même : décrire le paysage écossais dans une autre langue, désigner les différents monts et cours d'eau par d'autres termes que ceux qui sont dans la langue écossaise et/ou gaélique créerait irrémédiablement une dissociation entre le signifiant et le signifié.

Sheena Blackhall n'est pas la seule à écrire en écossais : Christine de Luca, makar d'Edimbourg et originaire des Shetland, écrit certains de ses poèmes en shetlandais, comme par exemple « Discontinuity » :

I could blame da wye da sea is smoothed
da stanes; da sylk o touch; da waelin, laevin;
an will da haert be dere whin I come back?

Or I could blame da saandiloo. He wis clear
whit wye ta geng: dis wye noo, nae luikin
owre your shooder. Tide dusna wait;

see da wye da swill o joy is drained.

Dance daday. Damoarn you slip
inta eternity.

Or I could blame da hush at fills you
til you're lik ta burst wi aa da wirds
at could be said but you hadd back.

Hit's whit happens whan you step
in time, but sense a fault-line vimmerin
trowe you: dis side or dat?

Only da sea can greet an sing at da sam time:
shade an licht: cobalt, ultramarine an dan

da lönbrak – a tize, a frush o whicht.

A propos de ce poème qui décrit une plage des Shetland, l’auteur écrit : « The poem could only be written in my Mother tongue, so close is the relationship of land to language, of heart to homeland. »¹¹⁵ Par conséquent, la langue employée dans le poème n’est pas choisie au hasard, elle fait partie intégrante du poème.

Selon McLeod et Smith, le choix de la langue, écossais ou anglo-saxon, relève d’un choix politique : « Whether one speaks Scots or English seems to be a matter of opinion, often with a political significance. » (22) En effet, comme le souligne Watson, la question du choix de la langue en poésie – en particulier quand il s’agit de l’écossais et du gaélique – est nécessairement reliée à celle de l’hégémonie culturelle et politique de l’anglais : « issues of ideological and political hegemony cannot be escaped when a poet chooses to write in Scots or Gaelic in the face of cultural productions almost exclusively dominated by forms of English. » (« Living » 164). L’auteur poursuit en rappelant que l’histoire de la langue écossaise (son âge d’or puis sa dévalorisation au profit de l’anglo-saxon) est ce qui explique cette insécurité propre à l’écossais (« there is a generic and not just a specific cultural insecurity at the heart of Scots, not least in an already embattled, but still self-consciously oral, genre such as poetry. » (174)). La voix du makar prend alors toute son importance car elle est celle qui permet de créer, de façonner de manière continue : « Yet the voice still offers an extraordinary immediacy, a fluidity, an evasiveness, a capacity for endless revision and relativity, and in this respect the speech act is a metaphor for the creative act itself – that magic of continual making, unspooling, coming out of ... somewhere. » (174)

Le choix de l’écossais dans la poésie des makars met également en avant une volonté de célébrer la diversité linguistique au sein du pays, et ne montre pas uniquement sa particularité

¹¹⁵ <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/discontinuity/> (consulté le 17/02/2021)

au sein du Royaume-Uni : « . . . for contemporary poets writing in Scots the medium has often been less about promoting identity in cultural nationalist way than in expressing the power of the local, individual voice and a celebration of linguistic and cultural diversity. » (Bell, « Old » 190). Le choix de la langue d'un poème permet donc au makar de différencier un dialecte d'un autre en Ecosse, d'en montrer la particularité et, ce faisant, de souligner le multilinguisme écossais. Dire les choses en écossais (en shetlandais pour de Luca ou en dorique pour Blackhall, par exemple) c'est aussi dire qu'elles ne sont pas dicibles dans une autre langue que celle vernaculaire et maternelle. Le choix de la langue écossaise constitue alors une déterritorialisation de l'anglais, comme celle induite par la traduction. La diversité écossaise est mise en avant en poésie à travers les institutions que sont les makars, vitrines de l'Ecosse.

c. Traduire la diversité écossaise

La représentation de la diversité linguistique par les makars passe aussi par la traduction. En effet, nombre d'entre eux traduisent les classiques de la littérature d'autres pays en anglais ou en écossais. Par exemple, Valerie Gillies est l'auteur d'une traduction en anglais d'un poème gaélique, "St Kilda Waulking Song", et de l'œuvre de la poétesse gaélique du douzième siècle Sileas na Ceapaich. En 2016, Sheena Blackhall et Christine de Luca traduisent l'œuvre pour enfant *The Gruffalo's Child* de Julia Donaldson respectivement en dorique (*The Doric Gruffalo's Bairn*) et en shetlandais (*The Shetland Gruffalo's Bairn*). Sheena Blackhall promeut son dialecte à travers ses poèmes et autres traductions d'œuvres pour enfants, mais aussi sur le site internet « Elphinston Kist » qui est une vaste source de poèmes, comptines et autres textes poétiques en dorique. Christine de Luca écrit et traduit également de nombreux poèmes, tels

que « Discontinuity » et son recueil *Northern Alchemy*, dans son dialecte natal. Elle fait partie de « Inta Shetland » qui, en collaboration avec Hansel Cooperative Press (une association d'artistes qui promeut la littérature des Orcades et des Shetland), traduit les classiques de la littérature, comme le livre pour enfants de Julia Donaldson, *The Gruffalo's Child*, dans le dialecte des Shetland. Enfin, pour donner un dernier exemple, Liz Lochhead est également l'auteur de traductions de pièces de théâtre en écossais. Elle traduit notamment *Le Tartuffe* de Molière en écossais, pièce qui est jouée pour la première fois en janvier 1986 au Royal Lyceum Theatre d'Edimbourg. Ces traductions d'œuvres dans les différents dialectes écossais rappellent les traductions des classiques de la littérature par les makars aux seizième et dix-septième siècles, et montrent une possibilité de faire siens des éléments de culture qui appartiennent à un autre pays.

Les traductions d'œuvres des makars contemporains ne concernent pas uniquement des œuvres d'autres pays. Liz Lochhead, dans un de ses poèmes les plus connus, où un même texte en glaswégien est traduit en anglais, « Kidspoem/Bairnsang », fait de la traduction un des thèmes de son poème :

it wis January
and a gey driech day
the first day Ah went to the school
so my Mum happed me up in ma
good navy-blue napp coat wi the rid tartan hood
birled a scarf aroon ma neck
pu'ed oan ma pixie an' my pawkies
it wis that bitter
said noo ye'll no starve
gie'd me a wee kiss and a kid-oan skelp oan the bum

and sent me aff across the playground
tae the place A'd learn to say
it was January
and a really dismal day
the first day I went to school
so my mother wrapped me up in my
best nay-blue top coat with the red tartan hood,
twirled a scarf around my neck,
pulled on my bobble-hat and mittens
it was so bitterly cold
said now you won't freeze to death
gave me a little kiss and a pretend slap on the bottom
and sent me off across the playground
to the place I'd learn to forget to say
it wis January
and a gey driech day
the first day Ah went to the school
so my Mum happed me up in ma
good navy-blue napp coat wi the rid tartan hood,
birled a scarf aroon ma neck,
pu'ed oan ma pixie and' ma pawkies
it wis that bitter.

Oh saying it was one thing

But when it came to writing it

In black and white

The way it had to be said

Was as if you were posh, grown-up, male, English and dead.

Nous analysons ce texte grâce à une approche structuraliste, afin de mettre en lumière les deux langues en tant que systèmes. Ce poème de Liz Lochhead met en œuvre une dualité présente dès le titre : « Kidspoem/Bairnsang ». La barre oblique qui sépare les deux termes représente une rupture visuelle et une rupture entre les deux langues utilisées : le lecteur est conscient de cette rupture avant même la lecture du titre et du poème. La barre oblique sépare deux mots qui, visuellement, n'ont aucune correspondance, contrairement à d'autres termes du poème en écossais et en anglais, ce qui renforce ladite rupture. Le titre même reflète donc déjà cette rupture entre Ecosse et Angleterre (et leurs langues respectives) mise en avant dans le poème. Les deux termes utilisés dans le titre sont des noms composés que l'auteur a choisi de coller : « kid's poem » et « bairn sang », peut-être pour renforcer la rupture qui se fait plus nette lorsque deux mots sont séparés plutôt que deux mots séparés de deux autres mots. Nous remarquons également que le mot anglo-saxon « poem » est traduit par « sang », donc « chanson » en écossais. Cette différence lexicale peut faire référence à l'accent dit « chantant » de l'écossais (notamment dans la région Nord du pays, comme le note Ian MacKenzie dans *Being Scottish* et dont nous étudierons la définition de la scotticité dans le neuvième chapitre de cette thèse). Cette dualité issue des deux langues utilisées trouve son paroxysme dans le dernier vers du poème : « as if you were posh, grown-up, male, English and dead ». Lochhead, par les langues, souligne non seulement leurs différences, mais aussi l'absurdité d'imposer une langue qui n'est pas la sienne. Effectivement, chaque adjectif utilisé dans ce dernier vers est l'exact opposé du « je » qui narre : c'est une jeune enfant (c'est son premier jour d'école, v.5) écossaise. La langue anglaise lui apparaît donc comme complètement étrangère à ce qu'elle est.

La dualité du poème se trouve également dans le fait qu'il est composé de deux phrases partagées en deux paragraphes. Les parties en écossais et celle en anglais s'imbriquent linguistiquement. La partie en anglais constitue le complément du verbe « say » (« tae the place Ah'd learn to say », v.14), tout comme la deuxième partie en écossais (« to the place I'd learn to forget to say » v.26). Le second paragraphe se détache du reste visuellement et par son contenu puisqu'il ne s'agit plus d'une répétition, mais d'une réflexion menée sur l'usage des deux langues.

Le schéma du poème invite à la comparaison des deux langues. Pour commencer, on remarque que, par rapport à la version en écossais (v.3-14), la version anglaise comporte un anapeste en plus : « to the place I'd learn to forget to say » (v.26), afin de pouvoir introduire la seconde version en écossais. Ensuite, la traduction de « Mum » (v.6) peut surprendre. En effet, alors que dans les deux versions en écossais ce mot est utilisé, en anglais celui-ci devient « mother » (v.18). On observe que « Mum » s'écrit avec une majuscule, ce qui lui confère un statut de nom propre, comme un prénom, alors qu'en anglais « mother » garde sa minuscule et est un terme plus générique. En outre, le terme « mum » est plus affectif que « mother », et fait davantage référence à la parole d'un enfant. Cette traduction n'est pas anodine puisque, en effet, cela fait référence au dernier vers, et en particulier au mot « grown-up ». En d'autres termes, puisque l'utilisation de l'anglais, selon le « je » du poème, fait davantage devenir adulte celui qui le parle, il est tout à fait logique que dans la version anglaise le « Mum » affectif de l'enfant qui appelle sa mère par une sorte de deuxième prénom, devienne le « mother » plus distant de l'adulte.

Une fois que le lecteur a lu la première partie en écossais, sa lecture n'est pas neutre quand il lit celle en anglais, et son regard est encore différent quand il atteint la deuxième partie en écossais (v.27 à 34). En effet, la lecture du poème se fait par incrémentation : chaque répétition amène quelque chose de nouveau, il ne s'agit pas de répétitions gratuites. Dans la

première partie en écossais, le lecteur peut déjà identifier le pays dont il est question grâce à la langue utilisée et au mot « tartan » (v.7). Le repérage dans le temps et l'espace est déjà clairement donné dès les premiers vers. Les trois premiers vers indiquent le mois (« January »), un jour plus précis (« a gey dreich day ») qui se précise même davantage (« the first day Ah went to the school »). Dans la version anglaise, on garde évidemment cette précision spatiale, mais la langue est plus standardisée. D'un poème d'un pays identifiable grâce à la langue utilisée, l'écossais, on passe à une langue plus générique qui peut être utilisée par n'importe quel pays et poète anglophones, l'anglais. Dans cette version, seulement le tissu (le tartan) fait référence à l'Ecosse. Le « je » du poème, la petite fille pour son premier jour d'école, est donc parée du tissu national et doit apprendre à oublier sa langue maternelle et nationale.

Cette version anglaise peut avoir un autre rôle : celui d'élucider des problèmes de vocabulaire pour les non-scottophones. Ainsi, Liz Lochhead s'assure (surtout grâce au vers 26) que son poème est compris par tous, scottophones ou non. Effectivement, le lecteur comprend à ce vers que la langue utilisée d'abord est celle à bannir. Enfin, au vers 34, le terme « bitter » doit être compris dans les deux sens : « très froid » et « amer ». C'est lui qui termine le schéma de répétition, et qui est associé au paragraphe suivant lorsque la poétesse fait un retour sur le procédé d'écriture : « but when it came to writing it / in black and white ». Le lecteur est alors amené à imaginer qu'un sentiment d'amertume accompagnait le « je » lors de l'écriture de la partie en anglais.

La traduction fait partie du travail du makar, elle permet l'exploration de la langue en tant que matériau. Que ce soit de l'anglais, du gaélique ou d'une autre langue, la traduction en écossais met en avant les divergences linguistiques et culturelles entre l'Ecosse et les autres pays, et dans l'Ecosse elle-même. Elle permet également de mettre en avant la construction et la déconstruction de la subjectivité en passant d'une langue à une autre, comme le souligne Watson :

One might even argue that the linguistic pluralism inherent in Scottish cultural identity – in the continuing interplay between Scots, English and Gaelic – has made writers especially sensitive to how subjectivity is simultaneously constructed and undone in the precisions and imprecisions of language and in the tangled translations and transitions (and the political and social complexities) between utterance and reception. (« Living » 163)

Cette richesse de la langue se retrouve également à travers une œuvre comme celle de Ron Butlin, *The Little Book of Scottish Rain*, publiée en 2018 qui réunit cinquante expressions écossaises pour désigner la pluie. Dans ce livre, l’auteur répertorie différents termes et les associe aux dialectes d’Ecosse tels que « uplowsin (Shetland) », « bleeters (Caithness) », « uar (Gaelic) », « sump (Fife) », « roost (Orkney) », « driv (Orkney and Shetland) », et « smuggy (Aberdeen) », pour n’en citer que quelques-uns. Il souligne ainsi la diversité linguistique, mais aussi le fait que la langue et le climat du pays sont indissociables.

Un des objectifs de la traduction en langue écossaise est également d’élargir cette dernière, mais aussi de l’élever grâce à la traduction d’œuvres classiques : « For translators concerned with extending the range of the Scots idiom, a continuing thread through the long history of Scottish translation is the elevation of the vernacular through the translation of ‘great works’. » (Corbett, « A Double » 342). Pour illustrer ceci, Corbett prend l’exemple des œuvres de traductions d’Edwin Morgan (*Cyrano de Bergerac* et *Phaedra*) ainsi que celles de Liz Lochhead (*Tartuffe*, *Miseryguts*, *Three Sisters*, *Medea* et *Thebans*). Cette dernière ne se considère pas d’ailleurs comme une traductrice, mais plutôt comme une adaptatrice ainsi qu’elle l’affirme en 2004 : « I am not really a translator, I am a adapter, and I am just making versions of Greek plays that there have been many versions of. . . . I am really doing my version of these plays. » (Rodriguez et Lochhead 102).

Corbett affirme par ailleurs que l'Ecosse est faite d'oppositions : les Basses-Terres se définissent en opposition aux Hautes-Terres, l'Ecosse urbaine à l'Ecosse rurale, l'Ecosse catholique à l'Ecosse protestante, l'Ecosse des immigrés à celles des indigènes, et l'Ecosse tout entière se définit en opposition à l'Angleterre (« A Double » 337). L'identité alors créée est une identité hybride et propre à chaque opposition : « Each of these imagined identities comes with its own malleable set of linguistic markers . . . But the self is porous and defies easy categorisation . . . Moreover, wherever the self comes into contact with its others, hybrid languages and identities emerge » (Corbett, « A Double » 337). Nous retrouvons donc à nouveau l'hybridité comme caractéristique de l'Ecosse et des identités écossaises.

Enfin, la traduction en écossais trouve dans les œuvres du vingt-et-unième siècle un autre but : celui de réunir des voix similaires à celles de l'Ecosse, dans la langue source. En effet, la traduction en écossais de poèmes hongrois par exemple, oblige les Ecossais à écouter la voix des poètes hongrois, à s'y identifier et à trouver des points communs :

. . . as Scotland rediscovers some elements of self-rule within the contexts of the United Kingdom and an enlarged European Community, Scottish translators have responded by exploring the reconfigured geopolitical boundaries of the post-Soviet world. . . . The translations into English and Scots do more than make the cultural history of Hungary available to Scottish readers. In particular, the translations into Scots invite readers not only to listen to, but to identify with the Hungarian voice, to detect common ground and actively empathise with the Hungarian experience of historical change. (Corbett, « A Double » 341)

Par conséquent, la voix du makar dépasse les frontières de l'Ecosse, et résonne également de celles d'autres pays européens. Elle est aussi le médium qui permet aux Ecossais d'entendre, à travers la poésie, la voix d'autres nations dont les histoires convergent avec celle de l'Ecosse.

B. La diversité des thèmes

a. L'identité

La poésie des makars contemporains est caractérisée tant par la diversité des langues utilisées que par la diversité des thèmes abordés. L'un des thèmes prédominants que l'on retrouve dans leur poésie est celui de l'identité : l'identité nationale, régionale, sexuelle et de genre (ce dernier thème sera davantage étudié plus bas, à travers l'analyse de la place de la femme dans la poésie des makars). Tout d'abord, l'identité nationale est un thème intrinsèquement lié à la poésie écossaise, comme nous l'avons analysé dans les œuvres de John Barbour, Harry l'Aveugle et des makars du seizième siècle. La poésie des makars contemporains est difficilement dissociable de ce thème : ne serait-ce que par l'utilisation de la langue écossaise, comme mentionné plus haut, la question de l'identité écossaise est soulevée en poésie. Cependant, cette question est parfois abordée de manière plus directe dans la poésie des makars contemporains.

Par exemple, l'ancien makar de Stirling, Magi Gibson, compare la situation de l'Ecosse et de l'Angleterre à un mariage qui devrait prendre fin, dans son article « Scottish Independence - a question of self-respect »¹¹⁶ qui fait écho à son poème « Death of a Wife ». Dans cet article, Gibson prend position sur l'indépendance écossaise. L'on y retrouve la personnification habituelle de l'Ecosse en une femme¹¹⁷. Cette fois l'Ecosse devient la femme violentée du

¹¹⁶ <http://magigibson.blogspot.com/2012/12/scottish-independence-question-of-self.html> (consulté le 23/01/2021)

¹¹⁷ Ce que l'on retrouve notamment à travers les représentations féminines du pays, telles que Dame Scotia imaginée par Robert Wedderburn dans *Complaynt of Scotlande* en 1549 (Berton, « Mise à jour ») et le personnage de Peggy dans *The History of John Bull* (1727) de John Arbuthnot.

poème « *Death of a wife* » : un parallèle est fait entre le mariage de l'Ecosse et l'Angleterre en 1706-1707 et un réel mariage où la femme, symbole de l'Ecosse, se trouve en position d'infériorité face à un époux, l'Angleterre, tyrannique et polygame de surcroît. L'Ecosse est alors la femme qui doit fuir son mariage malgré sa peur, « *one foot in front of the other* ». Cette peur, l'auteur lui trouve plusieurs raisons :

Fear of what? Of failure? Of taking full responsibility for herself? Of being the architect of her own future? Of not having someone else to blame when things go wrong? To be fair, this fear has not grown and developed totally by chance. It's the result of years and years of being told (mostly by him, and he can be very persuasive) that she's not strong enough to cope on her own.

Cependant, selon Magi Gibson, l'Ecosse reste consciente de sa différence d'avec l'Angleterre, de son identité : « For amazingly, even three centuries of grudging subordination and barely disguised colonisation have not eradicated Scotland's sense that she DOES have her own distinct identity. » C'est justement ce sens d'une identité commune et distincte qui a motivé la création du titre de Makar : un poète pour porter la voix écossaise et la différencier des autres voix britanniques.

Christine de Luca aborde également la question de l'identité nationale, notamment à travers son poème « *The Morning After* » en 2014, qui se réfère au référendum sur l'indépendance écossaise au mois de septembre de cette même année :

We're a citizenry of bonnie fighters,
a gathered folk; a culture that imparts,
inspires, demands a rare devotion,
no back-tracking; that each should work
and play our several parts to bring about

the best in Scotland, an open heart.

Dans cette dernière strophe, de Luca propose une définition du peuple écossais : un peuple uni, peu importe les résultats du référendum, dévoué et dont chaque individu a un rôle à jouer dans la constante construction du pays. Comme nous l'avons montré dans la partie précédente, Liz Lochhead revendique son appartenance au Scottish National Party lors de son mandat en tant que « Scots Makar », et tant ses œuvres poétiques et dramatiques que ses discours reflètent son engagement à définir et défendre l'identité écossaise. Néanmoins, selon Robert Crawford, le poète n'a pas l'obligation à être engagé en politique : au contraire, la voix poétique et la voix politique sont distinctes. Cette dernière, selon ce que nous sommes amenés à comprendre dans le texte de Crawford, est la voix qui parle de la place et du rôle de l'individu dans la société. Il affirme ainsi : « A poet who wants to write politically hears two voices. One, the bardic voice, urges him or her to speak on behalf of a community, a tribe, a gender, a nation; the other insists only on truth to the individual self, an unstable self which may elude communal, tribal, gender or national definition. » (« Bardic » 21) Ces deux voix, selon Crawford, auraient des objectifs qui pourraient diverger, mais l'auteur ne nie pas non plus la possibilité de leur co-existence à travers le poète.

Néanmoins, s'il est possible pour le makar d'adopter la voix poétique (« bardic » dans les termes de Crawford) et celle politique, le critique avance que ce n'est pas le rôle du poète que de parler au nom d'une catégorie et d'en défendre l'identité nationale, sexuelle ou de genre par exemple :

Let me repeat that poets don't have to speak for the nation, the gender, the sexual orientation, the tribe, but they can try at times to do so ; and at times such as the 2014 independence referendum, I think that . . . bardic voice – whether it was Liz Lochhead channelling Buns in the Portrait Gallery or young poets reading in village halls – was often the appropriate thing to risk. (« Bardic » 24)

Comme cette thèse a cherché à le montrer jusqu'ici, le rôle du makar, comme les Premiers ministres l'annoncent très clairement à chaque investiture du « Scots Makar », est de parler au nom du peuple écossais, et donc d'adopter la voix politique, dans la définition que lui donne Crawford, en plus de la voix poétique.

En revanche, si le makar peut aborder la question de l'identité nationale, une question politique donc, résumer leurs œuvres à celle-ci serait beaucoup trop réducteur : « In terms of Scottish poetry, it does seem hard to ignore that so many of the poets of recent times . . . have been supporters of independence; yet, though it may be valid to do so at certain times, there are dangers in looking at their work or public pronouncements *only* in search of political commitment. » (italiques de l'auteur, « Bardic » 27) L'exemple des poèmes d'Edwin Morgan, poète lauréat de Glasgow puis makar national, est éloquent à la fois quant à leur attachement à l'Ecosse qu'à leur détachement de celle-ci. Comme Eleanor Bell, l'affirme, ses deux mandats en tant que makar montrent à quel point Morgan est impliqué en Ecosse et ses œuvres ancrées dans la littérature du pays (*Questioning* 113).

Néanmoins, Morgan, à travers ses œuvres de science-fiction telles que celles du recueil *From Glasgow to Saturn*, montrent que sa poésie ne se limite pas seulement à la définition de l'identité écossaise : « Morgan has often commented on his interest in science fiction, and for him the construction of alternative worlds in poetry presents a liberation from the constraints of identity, national and otherwise. » (*Questioning* 115). Bell ajoute ensuite la raison pour laquelle, selon elle, Morgan se libère des définitions des identités qu'il peut avoir (notamment celles d'homme, d'Écossais et d'homosexuel): « In this respect his interest in space travel reflects both the need to look to new worlds created by technological advancements as well as the need to challenge fixed notions of selfhood » (*Questioning* 115). Même lorsqu'il décrit l'Ecosse, Morgan fait intervenir dans sa poésie des éléments extérieurs, comme pour perturber cette identité écossaise, ou l'image de cette identité que son œuvre pourrait donner : « At times

it does seem that Morgan is particularly focused on his native soil, indeed this is often the case, but not reductively so, not without incorporating many other elements such as humour, absurdity or the alien which then in some ways destabilise the ‘Scottish scene’. » (*Questioning* 116)

Cette liberté d’explorer le non-familier ou de revisiter le familier (Bell, *Questioning* 117) est possible justement car Morgan et ses œuvres sont ancrés en Ecosse. La confiance en sa scotticité est ce qui lui permet d’aborder d’autres thèmes que celui de l’identité nationale, comme pour Liz Lochhead : « Lochhead . . . challenge[s] gender stereotypes in Scotland, but [she has] a certain advantage, presumably, in being certain that [she is] Scottish. » (italiques de l’auteur, Elphinstone, « Contemporary » 68) En d’autres termes, selon Elphinstone, parce que les makars sont assez confiants en leur identité nationale, ils peuvent s’aventurer à explorer d’autres thématiques que celle-ci dans leurs poèmes : ils n’ont plus à « prouver » qu’ils appartiennent à la culture écossaise. Parce qu’elle se détache de ce thème, Elphinstone qualifie la voix de Lochhead tant d’écossaise que de cosmopolite (« Contemporary » 67). Bell, avance que le lien entre cette confiance en soi et le mouvement vers la dévolution, bien qu’il soit tentant de le faire, reste sujet à débat : « Yet the extent to which the movement away from national introspection, towards a new-found self-confidence, has been aided by the movement towards devolution in Scotland remains a contentious issue. » (« Old » 195)

Comme Morgan et Lochhead, Jackie Kay bouscule la définition de l’identité écossaise (Elphinstone, « Contemporary » 68). Son poème « Threshold » (que nous étudierons plus en détail plus bas, dans ce même chapitre), écrit pour l’ouverture du Parlement en juillet 2016, met en avant le multilinguisme de l’Ecosse car la poétesse y intègre, en plus de l’écossais, du gaélique et de l’anglais, du polonais, du français, de l’arabe, des langues africaines, de l’allemand, pour n’en citer que quelques-unes. Kay évoque également librement son homosexualité, comme Edwin Morgan à partir de 1990, et parle au nom de la communauté

homosexuelle : son institutionnalisation par le titre de « Scots Makar » fait d'elle une représentante de cette communauté en Ecosse.

Le thème de l'identité dans les poèmes des makars ne concerne pas que l'identité nationale, mais également l'identité régionale. Ceci est particulièrement vrai dans les œuvres de Sheena Blackhall, makar d'Aberdeen et du Nord-Est. Comme l'explique Lumsden, la définition de l'identité de cette région se rattache essentiellement à son dialecte, le dorique, et à son paysage :

The phrase 'north-east writing', like any other that defines regional identity, in fact carries with it not only geographical markers, but a host of cultural signifiers. These imply something of the distinct character of the region and its relationship to the literature that is both produced in it and, in turn, itself helps define it. . . . Further, one of the parameters we must take into account when speaking about a regional identity is a temporal one: cultural identities are not static but are located in time. Two features that have been crucial to this identity in the north-east are its association with 'the land' and its sense of its own distinctiveness mediated through 'the Doric', the range of related Scots dialects used in north-east Scotland. (Lumsden, « To get » 95)

Le lien entre poésie et paysage étant très étroit, nous analyserons la poésie du Nord-Est à la fin de ce sous-chapitre, qui sera consacré à la poésie ancrée dans son territoire.

Les thèmes abordés par les makars sont multiples et se chevauchent. Par exemple, la voix de Lochhead est à la fois cosmopolite, écossaise et féminine : « the poet is able . . . to ventriloquize the voices of many different kinds of Scottish women, whose feminine voices, in the process, become part of the national voice. » (Severin, « Distant » 50) La même chose peut être remarquée pour Kay : la voix du « Scots Makar » est non seulement écossaise et féminine, mais aussi multiraciale. En effet, Severin met en avant le fait que, dans son poème « Pride »,

lorsque la narratrice (une femme noire) se regarde dans la vitre du train, Jackie Kay représente et se représente comme le futur de la nation écossaise : « it is the narrator's black, female face that represents that future. Such an image emphasizes the changing nature of Scotland's representation of itself, from a white, male tribal society . . . to a dynamic, multiracial society, exemplified by the narrator, whose ancestry is both Nigerian and Scottish. » (Severin, « Distant » 55) Nous remarquons alors que les « Scots Makars », Morgan comme Lochhead et Kay, ont une voix qui dépasse l'Écosse et qui résonne d'ailleurs et de plusieurs communautés, contrairement aux autres makars régionaux, communautaires et communaux qui résonnent essentiellement de ce qui leur est proche.

b. La place de la femme

Les makars contemporains, comme montré au chapitre six, sont les représentants d'un pays nouvellement doté de son propre Parlement, dont le gouvernement a souhaité la parité entre les hommes et les femmes. Les makars accordent eux aussi une place particulière à la femme dans leurs œuvres et dans les causes qu'ils défendent. Nous remarquons néanmoins que les femmes makars telles que Lochhead et Gibson, pour en citer les exemples les plus éloquents, sont davantage actives pour défendre la cause féministe que les makars masculins. Nous entendons par « féminisme » la définition qu'en donne CNRTL : « Mouvement social qui a pour objet l'émancipation de la femme, l'extension de ses droits en vue d'égaliser son statut avec celui de l'homme, en particulier dans le domaine juridique, politique, économique ; doctrine, idéologie correspondante. » Le féminisme étant un mouvement social, défendre cette cause en poésie confirme la fonction sociale jouée par les makars. La défense de cette cause par les

makars se fait tant à travers leurs œuvres qu'à travers les événements sociaux auxquels ils participent. En 2012, pour les quarante ans de l'association « Edinburgh Women's Aid », qui lutte contre la violence conjugale, Anita Govan participe aux événements et organise des ateliers d'écriture et de sculpture pour aider les victimes à s'exprimer. Magi Gibson, pour dénoncer cette même violence, s'inspire de la nouvelle de Charlotte Gilman Perkins, « The Yellow Wallpaper » (1892) et écrit le poème « Death of a wife »¹¹⁸ cité plus haut. Dans ce long poème, qui commence par l'inscription d'une pierre tombale que l'on suppose être celle du personnage principal, l'auteur décrit une femme qui raconte sa vie avec l'homme qu'elle a autrefois aimé et qui est devenu son mari. Le lecteur voit la violence progresser, d'abord passive puis active lorsque l'époux menace sa femme en lui montrant un article de journal qui évoque un homme ayant tué sa femme à coups de hache. Le poème se termine ainsi, laissant le lecteur penser au pire. L'auteur reprend alors la parole et encourage les victimes à fuir tout simplement :

Or you could just go. One day when he's out.

Simply place

one foot

in front

of

the

other

La poésie des Makars féminins aborde également le thème de la femme en général, et pas seulement la femme victime. Par exemple, dans la série de romans pour enfants de Magi Gibson, *Seriously Sassy* (Puffin Books, 2009), l'auteur met en scène avec humour une jeune

¹¹⁸ <https://magigibson.blogspot.com/2008/04/following-long-poem-was-first-published.html> (consulté le 23/01/2021).

adolescente confrontée aux problèmes de son âge, mais plus particulièrement aux problèmes qu'une adolescente peut rencontrer en tant que jeune fille ou jeune femme. Dans d'autres poèmes de femmes Makars, comme dans « Persephone » de Sheena Blackhall (Makar d'Aberdeen et du Nord-Est depuis 2009) ou « Death of a wife », la mère est présentée comme complice de ce système patriarcal et machiste :

Mother, why did you not warn? Why did you preach,
why did you teach my one and only duty was to please? . . .
Mother, that lie you swallowed as a virgin bride
all those years ago, did it choke your voice so
you could never tell your daughter, yes, she had a choice? _ (Gibson, « Death of a
Wife »)

Dans « Persephone » la fille se rebelle contre cette mère : « I'm going to break with tradition, Mother ». C'est donc à travers la poésie que ces femmes Makars défendent et espèrent faire avancer la cause féministe.

Les makars Lochhead, Gibson et Kay sont cités par Roderick Watson en tant que poétesses qui mettent la femme au centre de leurs œuvres. Elles interrogent la place de la femme en Ecosse, et leur sentiment d'appartenance : appartenance de la femme à une société patriarcale, appartenance de l'Ecosse au Royaume-Uni, les deux questions sont alors liées, « Liz Lochhead's ironic, hilarious and painful engagement with the experience of being a woman in Scotland has been followed by similar explorations in the work of Magi Gibson, Janice Galloway, Jackie Kay, Kathleen Jamie and Meg Bateman, who share a very contemporary sense of belonging and not belonging » (Watson, « Living » 163-164). Lochhead et Kay, comme l'avance Bell, revisitent les stéréotypes féminins :

Such feminist concerns, whether overt or covert, are found in the work of several contemporary poets, including Liz Lochhead, Dilys Rose, Carol Ann Duffy . . ., Jackie

Kay and Maud Sulter. However, it is perhaps Liz Lochhead who is most famous for her feminist interrogations and critiques of Scottish culture. In collections such as *Memo for Spring* (1972), *The Grimm Sisters* (1981), *Dreaming Frankenstein* (1985) and *Bagpipe Muzak* (1991), Lochhead inverts traditional myths and fairytales, challenging cultural preconceptions and female stereotypes, often in a playful, ironic manner. (Bell, « Old » 194)

Comme nous avons commencé à le démontrer plus haut, la question du féminisme est intimement liée à celle de l'identité : si les makars proposent une nouvelle identité écossaise, revisitent l'identité écossaise traditionnelle (celle proposée par Walter Scott et complétée par Hugh MacDiarmid), ils (ou plutôt elles) suggèrent de la même manière une nouvelle identité féminine. Les œuvres de Lochhead sont un exemple particulièrement parlant quand il s'agit d'étudier l'entremêlement des questions de l'identité écossaise et féminine. Son rôle est celui d'une pionnière selon Bell : « The need for female emancipation and self-realisation characterises much of Lochhead's poetry . . . Many critics have paid tribute to Lochhead's inspirational role in Scottish literature, and it could be argued that she as subsequently paved the way for many younger writers . . . to positively assert female autonomy in their poetry. » (« Old » 195)

En effet, Severin affirme, à la suite d'Alison Light, que la tradition poétique britannique est d'abord masculine (comme l'illustre également le tableau « Poet's Pub » d'Alexander Moffat) et tend à exclure la femme : « British traditions have tended to exclude the female poet, leaving her no space or place from which to speak. . . . Until recently, the British literary community has not acknowledged the distinctiveness of poets who write a Scots – and women. » (« Distant » 46) De même, Elphinstone avance qu'il s'agit d'une littérature des marges : « Women's writing has always existed on the margins of the literary establishment » (« Contemporary » 66). Selon Alastair Niven, la femme en tant que sujet de la poésie écossaise,

est apparue dans la littérature écossaise dans les années 1980 : « The 1980s certainly saw new writing of a younger generation of Scots addressing with a new force issues of, for example, the place of women, ethnicity of all kinds and the gay community in Scotland. » (« New » 325)

Le développement de la littérature féminine écossaise et de la littérature écossaise à propos de la femme coïncide avec la période où l’Ecosse s’interroge sur sa dépendance avec le reste du Royaume-Uni.

Le poème de Lochhead, « Kidspoem/Bairnsang », analysé plus haut dans ce même chapitre, met en exergue le lien intrinsèque qui unit les deux questions. Severin prend en particulier l’exemple des dernières lignes du poème pour démontrer ceci : « The question, therefore, for the Scottish woman writer, has been how to speak as both a Scot and a woman. Lochhead’s poignant poem, ‘Kidspoem/Bairnsang,’ . . . serves as a good illustration of this dilemma. The school to which she travels represents not only a loss of her Scottish heritage, and language, but a loss of her feminine self as well » (« Distant » 47). Le « Scots Makar » qu’est Lochhead se fait donc écho tant de la femme qui cherche sa place dans un monde majoritairement masculin (c’est-à-dire dirigé majoritairement par des hommes) que du poète écossais qui inscrit sa poésie dans la poésie britannique en tant que poésie à part entière. Elle est aussi la voix de la femme écossaise et de la poétesse écossaise. L’association qui est faite dans les vers de son poème, entre la voix écossaise et la voix féminine, illustre à quel point la voix du makar fait résonner les nombreuses voix qui sont alors en canon dans leurs œuvres. La voix du makar, et en particulier celle de la femme makar, se veut donc inclusive. En d’autres termes, elle enferme en elle une autre voix que celle du makar uniquement. Severin affirme ainsi :

Throughout their careers, these women poets redraw the boundaries of nationalist art so that it can include multiple traditions and multiple histories. They remind us that Scottish art has always been, and should remain, an inclusive art infused with other

voices and other rhythms. Despite their commitment to Scottish history, landscape and language, they are insistent that poetry should resonate with cross-cultural sound. (« Distant » 48)

Severin remarque que les œuvres de Gillies et Lochhead diffèrent quand il s'agit d'aborder la place de la femme en Ecosse et dans l'histoire écossaise : « While Lochhead rails against the past and seeks to replace it with another, better, present, Gillies reshapes and rewrites the past so that it includes women . . . » (« Distant » 51). En d'autres termes, alors que Lochhead préfère donner plus de force à la voix féminine contemporaine à travers ses poèmes afin de donner à la femme une autre place aujourd'hui (au centre, plutôt que dans les marges), Gillies donne plus de force aux voix féminines qui faisaient partie des voix marginalisées dans l'histoire de l'Ecosse. En traduisant les œuvres de Sileas na Ceapaich, Gillies donne de l'importance à une voix féminine qui, autrement, serait restée dans les marges de l'histoire du pays. Néanmoins, en analysant la pièce de théâtre *Mary Queen of Scots* de Lochhead, la poétesse choisit, elle aussi, de donner de la force à la voix d'une figure féminine historique écossaise. Carla Sassi nomme ceci « a gendered revision of 'being Scottish' » (« The (b)order » 153). Dans cette œuvre, Lochhead procède à la déconstruction de la représentation de l'histoire écossaise :

[It] is a kaleidoscopic re-appropriation of the myth of the most famous and most vilified Scottish female monarch which goes a long way to debunk the spell of the (male) Scottish protagonist . . . the ironic anachronisms of the play and the fragmentation into the multiple female identities adopted by each of the monarchs stage a deconstruction of traditional notions of (male/military) heroism and of patriarchal values on which such oppositions are largely grounded. (Sassi, « The (b)order » 153)

Enfin, ce que nous affirmions plus tôt – aborder d’autres sujets que l’identité écossaise et en revisiter sa définition traditionnelle démontre une confiance en soi et en sa scotticité, regagnée ou acquise par le makar – est également vrai lorsque l’on parle du féminisme dans la poésie des makars contemporains :

Questions of the body, of gender, of literature’s *raison d’être* being literature itself, being self-referential, rather than a simple window onto ‘the real world’ problematise the tradition concerns of reading a Scottish text. . . . Might it be that Scottish literature as a discipline should increasingly be so unselfconscious as to practise an ever-widening set of reading practises in which ‘Scottishness’ is only one among many issues. (Carruthers, *Scottish* 137)

En d’autres termes, le fait que la littérature écossaise s’intéresse à autre chose qu’à elle-même, tel que le féminisme ou l’écologie et la ville, ainsi que nous allons maintenant l’étudier, montre que l’identité écossaise n’est maintenant qu’un sujet parmi tant d’autres.

c. Poésie et territoire

La poésie des makars contemporains entremêle langues, identités et territoire écossais, comme Williams l’affirme pour la poésie de Kay par exemple : « The intervention of Scots dialect in Jackie Kay’s poetry emphasises the relationship of language to a sense of place, tribalism and identity. » (179) En effet, comme nous l’avons montré dans les parties précédentes, langue et identité dans la poésie écossaise contemporaine sont intrinsèquement liées. Autrement dit, les langues écossaises sont inhérentes, font partie de la définition de

l'identité écossaise (que nous tenterons de caractériser dans le dernier chapitre de cette thèse). Les œuvres des makars contemporains mettent en avant également le rapport à la terre, à l'environnement écossais comme faisant partie de cette identité écossaise. Effectivement, les nombreuses occurrences de cet environnement, tant comme sujet qu'en tant que support, dans leur poésie, nous amènent à y dédier une place particulière dans cette thèse. Un makar en particulier fait intervenir l'environnement écossais dans sa poésie : il s'agit de Valerie Gillies, ancien makar d'Édimbourg. Nous allons ici nous concentrer sur ses œuvres, car elles sont les plus éloquentes quant aux points que l'on veut ici démontrer. Cependant, nous allons également étudier les œuvres de Sheena Blackhall, Christine de Luca, Brian Whittingham, Clive Wright et Jim Carruth (que nous avons abordées dans le chapitre précédent sur la traduction), car elles s'inscrivent elles aussi dans cette poésie de l'environnement écossais qui devient alors contexte.

La poésie de Gillies est particulièrement significative lorsque l'on étudie le lien entre poésie et nature. Comme l'écrit Laura Severin, Gillies est aussi appelée « the river poet of Scotland » (« A Scottish » 104). Durant son mandat en tant que makar d'Édimbourg, Gillies a initié le projet « The Spring Teller » (le titre du projet est ensuite devenu le titre de son recueil de poésie, paru en 2008). Le projet consiste à faire le tour des sources écossaises et à mettre en poésie ces sources – oubliées pour une bonne partie d'entre elles – afin de les faire revivre, d'une part, et d'autre part de mettre en avant la « voix » de ces sources en poésie. Nous allons, avant de continuer cette analyse, expliciter ces deux points essentiels.

Comme Gillies le précise sur sa page internet dédiée au projet¹¹⁹, écrire sur les sources à Saint Andrews dans ses poèmes « The Balm Well » et « Monk's Well » a encouragé les locaux à entretenir ces sources. Ils ne sont donc plus à l'abandon, depuis que Gillies les a mis au cœur de ses œuvres. Le makar, par sa poésie, contribue donc à changer l'environnement dans

¹¹⁹ <https://www.valeriegillies.com/#springteller> (consulté le 23/01/2021).

lesquels les sources se trouvent, et c'est ce qu'elle nomme, sur sa page internet, « the power of poetry ». Le pouvoir de la poésie, dans ce cas, se trouve donc dans l'impact qu'ont les mots du makar sur les Écossais. L'institutionnalisation du poète donne également de la force à ses mots. Les sources, dans la poésie de Gillies, ont alors une autre existence : elles sont considérées de manière différente par les locaux, et elles prennent forme à travers les mots de la poétesse. Ainsi, Gillies est pleinement dans son rôle de makar : elle crée ou recrée dans ses œuvres des parties de l'environnement écossais.

Notre second point concerne la mise en mots de la « voix » (de manière presque littérale) de ces sources. En effet, Gillies affirme dans une entrevue¹²⁰ à propos du projet « The Spring Teller », que chaque source a un bruit, une « voix » différent ou différente, et c'est d'ailleurs ainsi que le projet a commencé :

I remember hanging over the edge of a well where one of the Lyne Water¹²¹ springs flowed out and noticing it had a very characteristic voice – almost like a speaking or chattering voice. I began to wonder, what if every pure source of water, like a spring or a well, has a different sound. How interesting that would be from the point of view of poetry and creating words, where poets get their words or sounds. Was it the case that every spring is different, just as every poet is different? That was what inspired me to start going to different springs” (Renton)

Gillies compare les bruits émis par l'eau des sources aux mots utilisés par les poètes : chaque source serait alors un poète faisant résonner ses propres bruits-mots. La poétesse confère ainsi à l'élément naturel qu'est l'eau, une force créatrice semblable à celle du makar. Chaque source étant différente, chacune a alors sa propre voix :

¹²⁰ <http://textualities.net/tag/the-spring-teller> (consulté le 23/01/2021).

¹²¹ L'étymologie de ce nom propre met en avant les différentes langues présentes en Ecosse puisque « Lyne » signifie « cours d'eau » en brittonique et « Water » signifie « lac ou cours d'eau » en germanique.

I was on tenterhooks until I could establish that there was a difference in ‘voice’ between one spring and another – I could have been wrong, water pressure might have been fairly similar everywhere. I felt pure joy when I played back my recording of the second spring I visited and it sounded dark and slightly sinister compared to the more cheerful, chattering one that I’d heard first. Since then I must have visited 120 springs and wells and they are each totally different. (Renton)

Le makar est donc aussi la voix de la nature écossaise car Gillies se fait écho, dans ses poèmes, de la voix de ces sources, de leurs fonctions et de leur environnement. Sa voix est donc en harmonie avec celle de la nature écossaise. Gillies a pu s’inspirer des travaux d’Ian Hamilton Finlay et de son jardin « Little Sparta » près d’Edimbourg, puisque Finlay lie également la poésie aux arts visuels et à la nature dans ce jardin.

Laura Severin avance, à propos de cette relation entre la poétesse et la nature, qu’il s’agit d’une poésie de l’engagement et de l’interaction : « . . . moving away from a poetry protective of nature to one that advocates involvement and interaction – a process that had demanded an increasingly experimental poetry, a poetry off the page. » (Severin, « A Scottish » 104). L’interaction se fait entre Gillies et la nature puisque le makar s’inspire de la nature, et qu’en retour sa poésie change l’environnement dans lequel se trouvent les sources (du moins pour ceux de Saint Andrews). La poésie que Severin caractérise de « off the page » correspond tout à fait aux œuvres de Gillies. En effet, plusieurs de ses projets consistent à faire sortir la poésie de la page. L’idée de renforcer le lien entre l’homme et l’espace qu’il habite est reprise par Valerie Gillies, dont de nombreux poèmes sont littéralement gravés dans l’espace partagé, c’est-à-dire sur des bancs ou des monuments en Ecosse. En collaboration avec des sculpteurs (comme Fly Freeman ou Gary Fay), ses textes figurent par exemple sur les bancs du siège social de la municipalité d’Edimbourg depuis 2007, ils ont été gravés dans la pierre à Tweed’s Well et

Melrose, et le poème « A Place Apart » a été écrit à la main par l'auteur et sérigraphié dans la salle de repos du Marie Curie Hospice d'Edimbourg.

Severin analyse également un autre projet auquel Gillies a participé : alliant poésie et sculpture, les poèmes sont gravés sur des bancs tout au long de la Tweed. Severin décrit ainsi ce projet :

No nineteenth-century columns with carved words, set out distinctly from their settings, these artworks are unobtrusive physical objects – a series of benches or a railing – in which the poetry follows the curve of the form, and in which both sculpture and poetry fit the curves and indentations of the landscape. Indeed, the purpose of these works is to prompt viewers to interact with the landscape that surrounds them. . . . Gillies wants her viewers first to experience a sense of separation from the river so that they recognize and accept nature's distinctiveness from the human self. . . . This journey along the rail reminds viewers of the necessary separation between humanity and nature; so also does the landscape across the river, which is seen at a distance, almost as if it were a painting. (« Distant » 105-106)

Gillies délocalise ainsi la poésie de la page, et permet au passant de faire lui-même le lien entre nature et poésie, entre création naturelle et création humaine. Le paysage se forme dans l'imagination du lecteur de la poésie ou de celui qui l'écoute d'une autre façon : le paysage est alors appréhendé visuellement mais aussi à travers les mots et leurs sonorités, rendant ainsi possible une synesthésie : « Through words, the landscape figures itself in the hearers' minds and through their musical rhetoric, *synesthesia* can be fulfilled . . . » (Berton-Charrière).¹²²

Enfin, lors d'un autre projet intitulé « Close, Closer, Closest », Valerie Gillies est en collaboration avec l'artiste textile Anna King :

¹²² <https://books.openedition.org/pufc/9213> (consulté le 03/08/2021).

The two women artists created an installation based on their experiences of walking the Royal Mile . . . The installation, consisting of a large curling rope, a set of printed draperies, and a group of walking sticks, focused on the alley-ways, or closes, of the Royal Mile . . . in order to examine the shadowy and often forgotten side roads of Scottish history . . . (Severin « Close » 59-60)

Ainsi, Gillies met l'accent tant sur les mots que sur le toucher, faisant ainsi se produire une synesthésie : « Gillies's words are not only poems, symbolic objects, but also three-dimensional works of art that make their presence felt on the body as well as the mind » (Severin, « Close » 71). A travers cette exposition, Gillies est le makar au premier sens du terme : « she returns the role of Makar to what it once meant, since the Makar, in Scottish history, was a craftspercon, known for his technical skills. . . . Gillies remakes poetry so that it is a social art, embedded in people's daily lives. » (Severin, « Close » 76).

Sheena Blackhall écrit également une poésie que l'on peut qualifier de poésie territoriale ou de poésie de l'environnement écossais. Selon Elphinstone, les poètes de la région du Nord-Est de l'Ecosse sont ceux qui sont le plus présents dans la littérature écossaise : « Of poets writing in Scots today, those of the Norh-East appear, as they have done throughout this century, as a cohesive group whose language and culture seems less under threat than elsewhere. Sheena Blackhall ruefully but humorously considers the dangers of nostalgia in asserting a rural Scottish culture in a post-kailyard world, in *I am a Doric Stereotype* » (« Contemporary » 70). Comme Gillies, Blackhall met en avant une synesthésie et elle met ensemble deux formes d'art, la poésie et la peinture, par exemple dans son poème « View o Aiberdeen ». Ce poème, comme celui de Morgan « Salvador Dali : Christ of Saint John of the Cross », est une ekphrasis : il est une description détaillée et vivante du tableau « View of Aberdeen » (1756) de William Mosman. Dans ce poème, Blackhall compare la ville d'Aberdeen telle qu'elle est représentée en 1756 à ce qu'elle est ou n'est plus aujourd'hui :

Nae multistoreys, traffic jams in sicht!
An age o brandy, shelts, sedans, an tea
Quary-toon, green kintra lapin roon her sides
An skies that kent nae ither wings bit birds.

Alors que sur sa peinture Mosman choisit de mettre en avant les êtres humains en les peignant proportionnellement plus grands que les habitations, Blackhall choisit de ne faire presque aucune mention des personnages. Le poème dépeint plutôt les éléments du paysage tels que les étendues d'herbe, la mer, l'eau de la Dee, le ciel et les constructions humaines. Le makar met donc l'accent sur l'environnement, l'espace écossais plutôt que sur ses habitants. Néanmoins, en choisissant d'écrire son poème en dorique, Blackhall met en avant le lien étroit qui existe entre la terre écossaise, l'environnement écossais et la langue écossaise (donc, l'homme également). Par conséquence, au lieu de parler de la place de l'homme dans la nature écossaise telle qu'elle est montrée dans l'œuvre originale, le makar transpose et transmet cette présence humaine (et) écossaise à travers la langue employée pour le poème.

Les poèmes de Christine de Luca (« Strictly Dancing Street »), de Brian Whittingham (« A Septuagenarian in the Glen »), de Clive Wright (« Cambuskenneth Lullaby ») et de Jim Carruth (« The Man Who Wanted to Hug Cows ») étudiés au chapitre sept, font aussi partie des poèmes de l'environnement écossais. Le poème de de Luca est inscrit dans la ville d'Edimbourg et fait l'éloge de ceux qui la font fonctionner. Dans ce poème, l'humain est donc au cœur de l'œuvre. C'est la ville, en tant que construction humaine et sociale qui est mise en exergue. Dans les autres poèmes cités, tant l'homme que la nature sont mis en avant. C'est la relation entre les deux qui se trouve être le sujet du poème. Dans « A Septuagenarian in the Glen » et « Cambuskenneth Lullaby », les makars soulignent plus particulièrement le lien entre l'Écossais (un randonneur ou Jacques III) et la nature écossaise (celle qui longe l'Ancienne

route militaire du Renfrew à Glencoe ou celle de Cambuskenneth). Selon les makars, la nature prend une place différente dans leurs poèmes.

En conclusion, malgré la diversité des thèmes abordés par les makars et de façons différentes, leurs thèmes sont liés entre eux : tant celui de l'identité que celui de la femme et de la nature peuvent être mélangés. C'est ce qu'affirme Severin à propos de la poésie de Gillies :

[She has] come to similar conclusions about the need for a place-sensitive society through a poetic journey that has involved re-envisioning the poet's, and humanity's, relation to nature. [Her] journey has led [her] to an activist, often multimedia poetic, both environmentalist and feminist in nature, which attempts to change our perception of the natural at the same time that it advocates for the importance of local environmental activism. (« A Scottish » 99)

En comparant les œuvres de Lochhead, Gillies et Kay à la musique afro-américaine, Severin déduit que ces makars réutilisent les codes du blues et du rap pour faire entendre leurs voix : « one of the most effective ways to combat the dominant voice is to embellish and exaggerate the subordinate voice. . . . African-American music, whether the blues or jazz, acts as a disruptive force with the power to destabilize the dominant culture and to create a more pluralistic society, in which Scotland, and women can play a role. » (« Distant » 52) Enfin, comme Severin, nous pouvons aussi avancer que les œuvres de ces trois makars en particulier tentent de donner une nouvelle définition de l'identité écossaise. Une telle redéfinition, selon l'auteur, doit passer aussi par une redéfinition des études écossaises afin qu'elles incluent davantage les auteurs contemporains :

Just as these Scottish women's poetry can be read as arguing for an enlargement of Scottish identity, so does this article argue for an expanded, enlarged Scottish Studies . . . Only by looking outward, as well as inward, will Scottish Studies begin to match

the richness and variety of the literature being produced by contemporary Scottish writers. (« Distant » 58)

C. La pluralité des makars : entre harmonie et dissonance

a. La pluralité des makars en question

Le titre honorifique de makar existe depuis 1999 avec Edwin Morgan à Glasgow. Depuis, comme nous l'avons montré à partir du chapitre quatre, ce titre s'est répandu. Pas moins de huit postes de makars existent donc aujourd'hui, chacun se faisant écho de son pays, de sa région, de sa ville, de sa communauté ou d'une fédération, et chacun se renouvelant selon les modalités mises en place par les institutions qui s'occupent de définir le mandat du makar (ses institutions et ces modalités changeant selon la ville, la communauté, la région, etc.). La question que l'on soulève alors est la suivante : pourquoi l'Ecosse a-t-elle besoin de tant de porte-paroles ? A force de faire résonner ses voix à travers plusieurs makars, tous aussi officiels les uns que les autres, celles-ci ne risquent-elles pas d'être dissonantes ? En effet, si cette multiplicité des voix est synonyme de diversité – notamment diversité linguistique – elle est aussi synonyme de fragmentation, en particulier à cause du manque d'unification linguistique de l'écossois. En d'autres termes, les différentes voix des divers makars ne créent-elles pas une cacophonie dans l'Ecosse contemporaine ?

Cette fragmentation, dont semblent se faire échos les makars contemporains, fait partie, selon Berthold Schoene, de la définition même de l'identité écossaise : « The fragmentation and division which made Scotland seem abnormal to an earlier part of the twentieth century

came to be the norm for much of the world's population... Scotland ceased to have to measure itself against the false 'norm', psychological as well as cultural, of the unified national tradition. » (9) Selon l'auteur, cette fragmentation caractérise le pays, surtout depuis la fin du vingtième siècle. Alors qu'au début du vingtième siècle cette fragmentation fait la singularité de l'Ecosse, à la fin du siècle, selon Schoene, toutes les nations sont marquées par cette fragmentation de leur population et de leur identité nationale. De ce fait, la fragmentation de l'Ecosse fait d'elle aujourd'hui une nation comme les autres.

Elphinstone semble avancer la même observation lorsqu'elle prend l'exemple du poème « In my country » de Jackie Kay :

walking by the waters,
down where an honest river
shakes hands with the sea,
a woman passed round me
in a slow, watchful circle,
as if I were a superstition;

or the worst dregs of her imagination,
so when she finally spoke her words spliced into bars
of an old wheel. A segment of air.
Where do you come from?

'Here,' I said, 'Here. These parts.'

Selon Elphinstone, l'identité, celle de la narratrice et de la poétesse, se situe justement dans la contradiction : « Identity is located precisely at the point of painful contradiction: recognition of and alienation from one's own place » (69). Kay met ainsi en avant, comme elle le fait dans son poème « Threshold » analysé plus bas dans ce chapitre, l'Ecosse aux multiples facettes,

dont elle est elle-même une représentante. Par son œuvre en tant que « Scots Makar », elle promeut l'aspect cosmopolite de l'Ecosse. Le vers « *Where do you come from?* » est celui qui attire l'attention du lecteur ou de l'auditeur : il est le seul en italiques (alors que les paroles qui suivent ne le sont pas et sont entre guillemets) et semble reprendre une question qui est souvent posée à la narratrice. Le titre du poème, « *In my country* », est aussi directement lié à la question puisque tous les deux sont à propos de l'origine de la narratrice.

Ce qu'Elphinstone affirme pour ce poème – que l'identité se situe au point de jonction d'une contradiction – peut également être dit du reste de la poésie contemporaine écossaise des makars. En effet, la multiplicité de ces derniers met en exergue à la fois une volonté de faire entendre toutes les voix divergentes de l'Ecosse et de faire entendre « la » voix écossaise (ce qui supposerait donc qu'elle soit unique et unifiée) dans le Royaume-Uni, dont la fragmentation en plusieurs langues et nations rappelle la fragmentation de l'Ecosse. Néanmoins, pour qui ne parvient pas à faire une synthèse, le nombre croissant de voix risque, au contraire, de brouiller le message : au nom de qui parlent-ils et pour dire quoi ? Elphinstone affirme que chaque makar porte la voix de « son » Ecosse : « The poems reveal as many possible Scotlands as there are poets – more, because the writing itself is also multifarious. » (67) L'harmonie entre les différentes voix des makars est alors difficilement possible, et caractériser la littérature et l'identité écossaises d'hybrides semble correspondre davantage à la définition que nous en avons faite.

Ce que Sassi nomme le « régionalisme » (« (b)order » 152) – et que nous analyserons plus bas – permet au pays d'éviter toute homogénéisation : parce que chaque région a sa propre voix, il est impossible de parler d'une culture écossaise unique (ce qui est vrai pour d'autres pays que l'Ecosse) : « valorising individual agency/resistance as opposed to the homogenising effect of a conventionally constructed nationhood. » (« (b)order » 152) Concernant les makars, cela va même plus loin puisque des makars existent aussi pour des villes et des communautés,

donc des espaces géographiques plus réduits que des régions. La division du pays en régions et leur subdivision en villes et en communautés pour les makars, permettent donc à chacun de porter une voix différente. En d'autres termes, mettre en avant une voix différente pour chaque région, ville et communauté permet aux makars de ne pas présenter une voix unique qui, au contraire, aplanirait la culture écossaise alors que celle-ci est diverse et diverge selon les parties du pays.

b. Le makar national : le « Scots Makar »

Le « Scots Makar », comme expliqué dans la partie deux, est celui qui est élu au niveau national. Il est, par conséquent, celui qui promeut la poésie de toute l'Ecosse et qui se fait la voix des Ecossais, contemporains et passés. Néanmoins, comme la multiplicité du nombre de makars à plusieurs niveaux le reflète, les voix de ces derniers divergent et ne semblent pas toujours être en harmonie. Une question se pose, par conséquent : le makar national peut-il se faire écho d'autant d'autres voix différentes ? La voix du « Scots Makar » peut-elle, et doit-elle, comprendre celles des autres makars ? Peut-il y avoir consonance entre leurs voix ?

Pour répondre à cette question, nous allons analyser les trois poèmes officiels des trois makars nationaux pour les ouvertures du Parlement écossais en juillet 2004, 2011 et 2016. Ces trois poèmes ont donc été commandés par le Parlement afin que les makars nationaux officialisent en poésie les ouvertures en juillet. Il s'agit, dans les trois cas, d'un des premiers poèmes officiels demandés au « Scots Makar ». Nous avons choisi ces trois poèmes pour leur rôle dans la vie politique écossaise, mais aussi pour leur caractère officiel : le « Scots Makar »

s'adresse non seulement au peuple écossais mais aussi, et surtout, aux membres du gouvernement écossais et à la Reine Elisabeth II.

Les titres de ces trois poèmes officiels, en annexes 6, 7 et 8 de cette thèse, se font écho : « Open the doors! » de Morgan, « Open » de Lochhead et « Threshold » de Kay. En effet, tous les trois se réfèrent à un espace liminal (celui de Lochhead par écho à celui de Morgan), c'est-à-dire un espace de transition. L'espace liminal est donc le seuil ou la porte dans ces poèmes, et il est, par conséquent, un espace qui marque à la fois le début et la fin d'un autre espace. Le titre de Morgan est une injonction : il demande que les portes du Parlement soient ouvertes littéralement, au dernier vers – « So now begin. Open the doors and begin » – puisqu'il inaugure l'ouverture du Parlement qui s'ouvre pour la première fois au palais de Holyrood, en 2004. Cette injonction à ouvrir les portes peut rappeler la demande d'ouverture de la Chambre des Communes par le « Black Rod » lors des ouvertures du Parlement à Westminster. La fermeture des portes, alors que le « Black Rod » s'approche, met en avant l'autorité de la Chambre des Communes sur celle de la Reine. Cette allusion au protocole placerait alors Morgan dans le rôle du « Black Rod ». L'ouverture des portes dans le poème est aussi métaphorique puisque le poète invite les parlementaires, avant même d'ouvrir les portes du bâtiment au dernier vers, à ouvrir leurs esprits au premier vers : « Open the doors! Light of the day, shine in; light of the mind, shine out! » La porte ouverte par Morgan est aussi métaphorique car il est le premier « Scots Makar » à inaugurer l'ouverture, et il ouvre également la porte à ceux qui le suivent.

En effet, les vers de Morgan trouvent aussi une place dans ceux de Lochhead. Le titre du poème de cette dernière met l'accent davantage sur l'ouverture. Il peut être compris comme une injonction (« ouvrez ») ou comme un adjectif (« ouvert, ouverte »). Dans son poème, la poétesse insiste sur l'ouverture (« open-ness ») :

Now 'Justice' is a fine and bonny word

To engrave upon a mace

As are 'Integrity' 'Compassion' and 'Wisdom' --

Grand Concepts, qualities to grace

Every last thinking person of our Parliament--

But above all: Open-ness.

Lochhead fait ici référence à la masse conçue et fabriquée par Michael Lloyd, et présentée par la Reine le 1^{er} juillet 1999 lors de l'ouverture du Parlement écossais, qui se trouve à cette date dans l'édifice de l'assemblée générale de l'Eglise d'Ecosse (Assembly Hall) à Edimbourg. Lochhead présente les mots « Justice », « Integrity », « Compassion » et « Wisdom » qui font référence aux idéaux auxquels aspirent les Ecossais pour leurs parlementaires¹²³. A ces mots, Lochhead ajoute donc l'ouverture, et se demande comment transformer ce mot en verbe d'action et en verbes performatifs :

How else to turn an abstract noun, a name,

Into a concrete verb – a doing word?

Open your ears, listen, let the people petition and be heard.

Justice, Wisdom, Compassion, Integrity?

Open your eyes -- and see.

Integrity, Compassion, Justice, Wisdom?

Open your hearts – and hope.

Open your minds – to change.

Open the future -- because it's not yet written --

it's as Open as that it's comin yet is true!

L'Ecosse devrait donc être ouverte, selon cette strophe, à la différence, au changement, comme l'argumente Kay quelques années plus tard dans « Threshold ».

¹²³ <https://www.parliament.scot/visitandlearn/24496.aspx> (consulté le 30/01/2021).

Le titre de Kay insiste davantage sur la liminalité. Son long poème commence par une liste de toutes les portes que l'on peut passer :

Let's blether about doors.

Revolving doors and sliding doors;

Half-opened, half-closed:

The door with your name on it,

The heavy one – hard to open.

The one you walked out when your heart was broken,

The one you walked in as you came to your profession

(And the tiny door when you made your confession)

The school door at the end of a lesson,

(Yes, Shut the door in Gaelic is *duin an doras!*)

La poétesse avance que ces portes représentent, à chaque fois, une chance de recommencer, tout comme chaque ouverture de Parlement est un recommencement, une nouvelle chance (« A new sitting », « new keys », « new session »). S'ensuit la description d'une entrée dans le bâtiment du parlement écossais :

Then come through the door to this Parliament, new session!

Pass round the revolving door (change in the revolutions,

In 360 degrees) – Take in the mirrored opposites:

The Dutch Gables, the cross step Gables...

L'ouverture du bâtiment du Parlement en 2004, en face du palais de Holyrood, met en avant son lien avec l'histoire écossaise, comme le souligne Morgan : « We have a building which is more than a building. » Dans son poème, le « Scots Makar » fait le lien entre le bâtiment et les parlementaires : « What do the people want of the place? They want it to be / filled with thinking persons as open and adventurous as its / architecture. » Cette comparaison souligne la relation étroite que devraient avoir, selon Morgan, les membres du Parlement avec ce qui fait l'Ecosse. Il leur demande ainsi de ne pas oublier l'histoire écossaise. Ces vers sont repris dans le poème « Open » de Lochhead :

‘What do the people want of the place?’ he asked.

Answered: that it be ‘filled with thinking persons

as open’ -- aye open -- ‘and adventurous as its architecture.’

Les voix des « Scots Makars » se font écho d'investiture en investiture, et de manière plus directe dans le poème de Lochhead. En 2004, Morgan n'étant pas en capacité physique de déclamer son poème, Liz Lochhead lit « Open the doors! » à sa place pour l'ouverture du Parlement. Dans ce sens, la voix de Lochhead est donc littéralement devenue celle de Morgan, et vice-versa. Dans son poème en 2011, elle reprend des vers de Morgan en les introduisant à diverses reprises par des verbes de parole : « said the Poet Morgan », « He tellt ye », « He charged you », « He rhymed off » et « he asked ». On entend alors à nouveau la voix de Morgan à travers celle de Lochhead. De même, par son premier vers cité plus haut, Kay se fait également écho de ses prédécesseurs en reprenant le thème des portes et des espaces liminaux dans son poème d'investiture. Elle se fait la voix de Lochhead et Morgan qu'elle cite, mais aussi d'autres figures de l'histoire écossaise et anglaise qu'elle mentionne : « Said William Wallace and Mary Queen of Scots. / Said both the Roberts and Muriel Spark. / Said Emile Sande and Arthur Wharton. »

La voix du « Scots Makar » est aussi celle du peuple écossais, comme le montre Morgan : il est celui qui exprime ce que souhaite le peuple (« They want », « they do not want »). C'est de ce peuple que doit venir le pouvoir du Parlement. En d'autres termes, c'est seulement parce que le peuple écossais lui octroie le droit de le gouverner qu'il peut gouverner : « We give you our consent to govern ». Morgan associe l'emplacement du bâtiment à l'endroit où doit se trouver le pouvoir :

And when you are there, down there, in the midst of things,
not set upon an hill with your nose in the air,
This is where you know your parliament should be
And this is where it is, just here.

Le poète souligne ainsi que ceux qui gouvernent ne doivent pas le faire d'en haut, éloigné et au-dessus du peuple, comme sur la colline de Arthur's Seat qui surplombe Edimbourg, mais bien au même niveau que les Ecossais, dans les rues de la ville, en bas du Royal Mile en face du palais. L'argument est repris par Kay : « Straight into this City, a city that must also speak ».

Il est, par conséquent, clairement déclaré par les makars nationaux qu'ils sont la voix du peuple écossais. Kay donne une définition élargie de ce qu'est l'Ecossais : elle y englobe tous ceux que l'on peut rencontrer en Ecosse. La poétesse, elle-même, est le symbole de cette Ecosse qui change : « Scotland's changing faces – look at me!! ». En effet, elle est métisse, elle est homosexuelle et elle s'exprime en écossais. Dans son poème, elle se fait la voix de tous ceux qui appartiennent à l'Ecosse, et à l'inverse, tous ceux à qui l'Ecosse appartient :

And this is my country says the fisherwoman from Jura.
Mine too says the child from Canna and Iona.
Mine too say the Brain family.
And mine! says the man from the Polish deli

And mine said the brave and beautiful Asid Shah.

Me too said the Black Scots and the red Scots

Elle donne ainsi une définition inclusive et qui s'étend à l'infini de l'identité écossaise. Ce changement est également celui que prône Lochhead dans un vers étudié plus tôt (« Open your minds – to change »). Le titre de son poème et de celui de Morgan peuvent, par ailleurs, aussi être lus comme des injonctions au gouvernement d'ouvrir ses portes aux immigrants.

Si les makars nationaux sont la voix du peuple, en revanche, ils ne semblent pas souhaiter être celle du gouvernement. Cela est explicitement déclaré par Lochhead et Morgan. En effet, ce dernier oppose « you » (les parlementaires) à « we » (Morgan et le peuple écossais), pronom personnel qui se réfère à ceux qui donnent des ordres et qui détiennent le pouvoir. Lochhead le dit de manière plus directe : « Poets have never been ower fond of politicians. » L'engagement politique de Lochhead est déjà démontré dans cette thèse, et ses prises de parole pour soutenir le SNP sont fréquentes. C'est dans le peuple écossais que se situe, selon ces « Scots Makars », l'identité nationale : elle se forme à partir des oppositions, de la diversité que comprend le pays, ainsi que de tout ce qui ne vient pas du pays lui-même. Le poème de Morgan commence d'ailleurs par mettre en exergue ces oppositions :

There is a commerce between inner and outer,
between brightness and shadow, between the world and those who
think about the world.

Is it not a mystery? The parts cohere, they come together
like petals of a flower, yet they also send their tongues
outward to feel and taste the teeming earth.

Le poète insiste également sur ce qui a perduré dans l'histoire écossaise malgré, entre autres, le déménagement de la cour et du Parlement écossais à Londres :

picking up a thread of pride and self-esteem that has been
almost but not quite, oh no not quite, not ever broken or
forgotten.

Kay rappelle également les différents territoires qui composent l’Ecosse :

A city that remembers the fiddlers of Shetland and Orkney

The folk of Colonsay, Bute, and Tiree

The Inner and Outer Hebrides, the glens and the Bens

The trees and the rivers and the burns and the lochs and the sea lochs

(And Nessie!)

The Granite City and Dumfries and Galloway

The Dear green place¹²⁴ and Dundee...

Dans ce poème officiel, elle met donc en avant la diversité des territoires, de l’environnement et des régions de l’Ecosse, afin d’invoquer l’unité de la nation malgré sa diversité : « Our strength is our difference. » Cette différence se trouve donc dans l’Ecosse elle-même, mais aussi en ce qui rend le pays unique et différent du reste du monde. Cela peut rappeler la devise américaine, « E pluribus unum », qui met en avant l’union malgré, et même grâce à, la différence.

La diversité écossaise signifie également diversité linguistique qui est, elle aussi représentée dans ces poèmes. Le vers de Morgan cité plus tôt (« they come together / like petals of a flower, yet they also send their tongues ») peut être lu également comme faisant référence

¹²⁴ Cette expression, « Dear green place », peut faire référence à la ville de Glasgow dont l’étymologie (« Glas » en gaélique) fait référence à la couleur verte.

aux différents dialectes et langues (« tongues ») de l'Ecosse. Le poème de Lochhead est écrit en écossais, ce qui donne à la langue un autre statut car elle est utilisée dans un poème officiel, dit au Parlement lors d'une investiture. En choisissant d'écrire en écossais, qui est un choix politique comme nous l'avons dit plus tôt, Lochhead promeut la langue, et œuvre ainsi en faveur de sa reconnaissance en tant que langue nationale (car utilisée par le poète national). Jackie Kay écrit une partie de son poème officiel en anglo-saxon, et utilise cinquante-cinq autres langues et dialectes pour traduire « Welcome » et « One language is never enough ». Parmi les langues utilisées, se trouvent l'allemand, le français, le roumain, le catalan, et le penjabi entre autres. Elle promeut ainsi toutes les langues que l'on entend en Ecosse, et pas seulement les langues indigènes telles que le gaélique, le dorique et le glaswégien employés également dans son poème.

L'analyse de ces poèmes d'investiture nous permet de faire ressortir la place du makar national : il a un rôle officiel et institutionnalisé. Par conséquent, ses paroles lors des investitures sont rendues officielles par son statut et sont inscrites dans l'histoire politique et culturelle du pays. Le makar est celui qui exprime la volonté du peuple et qui s'oppose au gouvernement lorsque cela est nécessaire. Il reflète également ce qu'il se passe dans le pays et se fait écho de ses pairs (nationaux et locaux). Il est aussi celui qui enjoint le gouvernement à toujours agir dans l'intérêt du peuple. Enfin, il est celui qui conduit la chorale de toutes les autres voix écossaises reprises par les autres makars. La voix du makar national n'essaie pas d'unifier, d'aplanir les différences au sein de l'Ecosse, mais tente plutôt de se faire la voix de cette diversité. Sa voix n'est pas unifiée : elle prend différents tons, différents accents, et se modifie. La voix de chaque autre makar peut se retrouver dans celle du makar national, auquel cas la première reçoit alors une plus grande force. Lorsque Kay s'exprime en dorique, par exemple, c'est également la voix de Sheena Blackhall, makar d'Aberdeen et de la région du Nord-Est, que l'on entend. Par conséquent, la voix du makar national reprend en canon (donc

avec différents tons) tant la voix des autres « Scots Makars » que celles des autres makars régionaux, communaux et communautaires, ainsi que celle du peuple écossais.

c. En harmonie face à l'Angleterre

L'analyse des poèmes d'investiture des makars nationaux met en lumière leur volonté de reprendre en canon les voix des autres makars écossais. Si les voix de tous les makars sont composées de différents tons, elles résonnent néanmoins en harmonie face à l'Angleterre. En d'autres termes, les makars contemporains font résonner les différentes voix du pays dans le Royaume-Uni, mais plus particulièrement pour se distinguer de sa voisine la plus proche, l'Angleterre, surtout depuis que le Brexit a été voté en juin 2016.

Selon Laura Severin qui reprend les arguments de Cairns Craig, la forte influence des Etats-Unis sur les œuvres des poètes écossais s'explique par la volonté de ces derniers de se départir de l'influence de la culture anglo-saxonne. En effet, Severin affirme ainsi : « This phenomenon can be traced, at least partly, to the fascination among Scottish artists with American culture, since, as Cairns Craig argues, the United States represented an 'alternative center of gravity that released Scottish writers from the hegemonic pull of England'. » (« Distant 46). L'auteur avance également que ce phénomène est davantage visible dans les œuvres des makars femmes : ainsi, elles remettent en question la définition de l'identité nationale « essentialiste » et « masculiniste » (« Distant » 46). Une définition essentialiste de l'identité nationale signifie qu'il existe une essence propre à tout Ecossais, une nature propre à

chacun, et qui permettrait donc de dire qui est Ecossais ou qui ne l'est pas. Une telle définition est donc exclusive, et irait à l'encontre de ce que nous avons analysé dans les œuvres des « Scots Makars » précédemment (c'est-à-dire une définition de l'identité nationale inclusive, qui s'étend au-delà des frontières écossaises). Une définition masculiniste est une définition qui met en exergue, presque exclusivement, le rôle des hommes dans la formation de l'identité nationale.

Selon Severin, par conséquent, cette influence des Etats-Unis recherchée par les makars contemporains féminins s'explique tant par une volonté de redéfinir l'identité écossaise que de s'éloigner de l'hégémonie anglo-saxonne. Les makars les plus influencés par les Etats-Unis sont Lochhead, Gillies et Kay (ainsi que Carol Ann Duffy, poétesse écossaise et poète lauréat du Royaume-Uni, dont nous analyserons l'œuvre dans le chapitre suivant) selon Severin, pour les raisons suivantes :

... because it provides an example of how a marginal group can voice its concerns within a larger, mainstream culture. In the stylistic and social traditions of the blues, rap, and jazz, they found a powerful model for remaking British and Scottish culture to include women's voices and experiences. (« Distant » 46)

Cette influence états-unienne permet donc également aux makars d'exprimer la voix de ceux qui sont marginalisés, tels que les femmes dans un monde masculiniste, et les Ecossais au Royaume-Uni. En s'inspirant au-delà des frontières écossaises, ces makars font résonner également les voix qui viennent d'en dehors de ces frontières. Elles proposent une autre image, une autre voix pour dire l'identité nationale. Les makars empruntent donc les codes d'une culture extérieure et étrangère à la leur, et ainsi montrent à la fois l'universalité de l'Ecosse – elle aussi se reconnaît dans les populations marginalisées et son identité est faite de nombreuses autres nationalités et langues – et son unicité. En effet, le pays paraît unique dans la poésie des makars, ne serait-ce que par la diversité de ses langues et dialectes indigènes. C'est aussi ce

qu'affirme Severin : « . . . collectively they represent a larger, more encompassing goal – that of redefining Scotland so that it is open to outside voices and internal dissension. » (« Distant » 48).

Cette nécessité pour l'Ecosse de se détacher de la culture anglo-saxonne s'explique également par le fait que le pays, contrairement à l'Irlande du Nord, ne bénéficie pas d'un éloignement géographique de l'Angleterre : « The lack of a 'hard' border, along with the increasingly homogenising pressure from London and an internal difficulty in delineating a monolithic idea of nationhood, fostered in Scotland the development of multiple 'soft' borders and boundaries, along and across regions, social classes, dialects and languages. » (Sassi, « (b)order » 147) Selon Sassi, comme nous le mentionnons plus tôt dans ce chapitre, le régionalisme est la solution pour l'Ecosse, afin de résister à l'hégémonie anglo-saxonne. En d'autres termes, c'est en mettant en avant la particularité de chacune de ses régions, sa diversité et ses différences inhérentes – notamment par la voix des différents makars – que l'Ecosse parvient à faire entendre sa propre voix dans le Royaume-Uni. Par conséquent, la mise en exergue de ses particularités régionales ne serait donc pas synonyme de la fragmentation de l'identité, mais plutôt la force de l'Ecosse face à l'hégémonie de sa voisine.

Sassi ajoute également que le manque de frontière physique entre les deux pays¹²⁵ entraîne un effacement des frontières culturelles, qui crée à son tour une limite floue entre anglicité et scotticité (qui n'est pas à l'avantage de l'Ecosse). De la même manière que Severin affirme que la poésie écossaise englobe des caractéristiques des Etats-Unis, Sassi avance que cette poésie s'ouvre davantage aux autres pays européens qu'à l'Angleterre : « on the one side resisting assimilation to England and thus closing up against its southern border, on the other side opening up to the Continent and Ireland through its writers, scholars and translators' »

¹²⁵ Les deux pays sont séparés par des frontières naturelles telles que la Tweed et les monts Cheviots, mais il n'existe aucune douane entre les deux.

impressive engagement to retrieve and valorise the lost networks of reciprocal making with other European countries. » (« Distant » 148). La poésie écossaise se définirait donc davantage comme faisant partie de l'Europe plutôt que du Royaume-Uni (comme le montre également les résultats du vote pour le Brexit en Ecosse) :

Regionalism – as a reterritorialisation of national identity – plays a central and complex role in twentieth-century Scottish literature. . . . Regional boundaries, as much as social boundaries, overlap and intersect, problematising but also closing the horizon of the Scottish (post)nation, as the continuity and transparency of the region is achieved at the cost of excluding those who do not belong to it. . . . In so far as regionalism valorises locality as a site of resistance to homogenisation or cultural imperialism, and in so far as the "regional" community may suggest an "affective community", regulated by friendship and *humanitas* as opposed to the coercive and impersonal structure of the (nation-)state, this alternative model undoubtedly represents a valuable corrective paradigm. (Sassi, « (b)order » 152-153)

Sassi affirme donc que le régionalisme est une manière de lutter tant contre un nationalisme qu'une anglicité trop pressants, aussi longtemps que les régions ne s'opposent pas entre elles, et qu'elles promeuvent la diversité écossaise plutôt que la compétition (et la fragmentation) entre elles. Chaque région écossaise doit participer au canon qui forme la scotticité, sans essayer de chanter plus fort les unes que les autres et en restant en harmonie.

Conclusion du huitième chapitre

Cet avant-dernier chapitre a mis en avant la nécessité d'inclure la diversité dans la définition de l'identité nationale de l'Ecosse. Cette diversité est reflétée par les différents titres de makars et leur utilisation des divers dialectes écossais, et des langues présentes en Ecosse. Cette diversité se trouve également dans la pluralité des thèmes dans la poésie des makars, parmi lesquels se trouve l'identité nationale, mais aussi sexuelle et féminine. Enfin, la diversité est aussi la diversité des paysages écossais : celui des Hautes-Terres et des Basses-Terres, celui des villes et celui de la nature. Ces paysages écossais font eux aussi partie de l'identité écossaise.

Ce chapitre a également mis en exergue la façon dont la traduction d'œuvres classiques en gaélique, en anglo-saxon et en français vers l'écossais construit et déconstruit la subjectivité du poète et du traducteur, et permet aux makars écossais d'unir leurs voix à celles d'autres poètes dans le monde. Ceci les mène alors à réaliser et à faire réaliser le point commun entre différentes nations. Néanmoins, nous constatons que l'ouverture à l'international concerne surtout les « Scots Makars ». Au contraire, la poésie des autres makars s'attache surtout à mettre en relief l'Ecosse et ses régions, ou encore l'Europe. Ils mettent en lumière les spécificités de l'Ecosse et sa diversité, alors que les makars nationaux ouvrent davantage le pays vers l'extérieur. Par conséquent, leurs voix et celles des autres makars ne résonnent pas de la même manière, mais ce n'est pas pour autant qu'elles sont en dissonance.

En effet, comme Sassi l'avance, cette diversité des voix est nécessaire, et le régionalisme est la solution à la fragmentation, puisqu'il permet d'éviter d'aplanir la culture écossaise qui a une définition inclusive. La voix du « Scots Makar » reprend les échos des autres makars pour les amener plus loin. Lorsque Kay utilise le glaswégien dans son poème officiel pour l'ouverture du Parlement en juillet 2016, elle fait résonner le dialecte en Ecosse et aussi dans le monde, puisqu'il est utilisé parmi de nombreuses autres langues. Elle met ainsi les dialectes écossais au même niveau que toutes les autres langues. Kay s'adresse donc au monde entier en utilisant le glaswégien, et par la même occasion, elle fait retentir la voix du makar de Glasgow.

Le fait de rendre une voix officielle, ici la voix de tous les makars nommés à ce titre, permet de lui donner davantage de force et un statut reconnu. L'institutionnalisation amène le makar à avoir un rôle officiel, établi, inscrit dans l'histoire d'une communauté, d'une ville, d'une région et de tout un pays. La voix du makar englobe la diversité de l'Ecosse et en fait une force et une particularité, tant dans le Royaume-Uni que dans le monde. Les voix des différents makars sont alors en harmonie et en canon.

Neuvième chapitre

La voix plurielle de l'Ecosse

-

Introduction du neuvième chapitre

La voix du makar national fait résonner celles des autres makars, de manière discontinue, parfois en dissonance. Néanmoins, l'ensemble de ces voix continue le canon entonné par leurs prédécesseurs malgré le manque d'harmonie. Le canon est composé de voix en écossais – dans tous ses dialectes, et du proto-écossais jusqu'à l'écossais moderne – en gaélique et en anglais, de voix qui ont commencé à chanter depuis le quatorzième siècle et dont les paroles sont reprises de manière différée dans toutes ces langues, et de voix qui ajoutent d'autres paroles au canon au risque de créer de la dissonance. Le dessin mélodique du canon n'est donc pas toujours respecté. Le « Scots Makar » est le chef d'orchestre, et il est la voix principale qui donne le ton aux voix des autres makars pour continuer le canon. Ces derniers n'ayant pas l'obligation de chanter à l'unisson avec leurs confrères, quels que soient leurs niveaux.

La voix du makar, quel que soit son niveau, peut être qualifiée de plurielle. Une voix plurielle contient des éléments multiples, sous-jacents à un sens unique non repérable immédiatement (Dictionnaire Larousse en ligne). La voix du makar est marquée par la pluralité des voix car elle comprend celles des Ecossais (quels que soient leur origine géographique, leur opinion politique, leur genre), celles de la nature écossaise, celles d'autres poètes du monde, entre autres voix. Les différents tons pris par cette voix expriment alors les différentes voix qui la composent.

Dans ce neuvième chapitre, nous analysons d'abord comment cette voix plurielle des makars contemporains transmet la scotticité par leur poésie. Préalablement, nous tentons d'établir ce qui définit la scotticité, et ce que signifie être écossais, notamment grâce à l'œuvre de Tom Devine et Paddy Logan, *Being Scottish*. Puis, nous étudions la façon dont cette voix se fait entendre au Royaume-Uni et entre en contact, en concurrence (si la concurrence existe effectivement) avec les autres voix britanniques et internationales. Enfin, nous explorons la manière dont la forme poétique devient un lien qui transcende l'histoire écossaise pour que les voix des makars puissent être à l'unisson.

A. Les makars contemporains et la scotticité

a. Une définition de la scotticité hybride et inclusive

Comme nous nous sommes affairés à le démontrer jusque-là, définir l'identité écossaise et la littérature écossaise relève d'une tâche aussi complexe que compliquée. Néanmoins, la caractéristique sur laquelle les écrivains, et plus particulièrement les makars contemporains, et les critiques s'accordent est l'aspect hybride et inclusif de telles définitions. En effet, comme nous l'avons expliqué au deuxième chapitre, Ian Brown, Thomas Owen Clancy, Susan Manning et Murray Pittock (les auteurs des trois volumes de *Edinburgh History of Scottish Literature*) affirment que la littérature écossaise est hybride car elle comprend des éléments de plusieurs littératures d'autres pays, comme la plupart des pays modernes dans le monde. Cette identité et cette littérature sont aussi inclusives, comme nous l'expliquons dans le chapitre précédent, car elles englobent diverses autres identités et littératures, elles s'étendent et ne se restreignent pas à une définition exclusive qui rejeterait des éléments qui ne seraient pas « écossais ».

Cependant, le terme « hybride » et ses dérivés, tels qu'ils sont définis par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, peuvent être remis en question. En effet, le CNRTL définit l'hybridité, en seconde définition et au sens figuré, comme ce « qui a une origine, une composition mal définie » (le premier sens correspond aux définitions littérales en biologie, en médecine et en linguistique). Or, l'origine de la littérature et de l'identité écossaises n'est pas « mal définie », comme nous l'avons démontré jusqu'ici. L'hybridation est définie comme l'« état de ce qui a une origine, une composition disparate et surprenante », ce qui pourrait effectivement correspondre à la définition tant de la littérature que de l'identité écossaises défendue jusque-là par les critiques et les makars, puisque le caractère « disparate et

surprenant » de celles-ci trouverait son origine dans l'assemblage des différentes cultures celtiques et germaniques, entre autres, qui les composent.

Enfin, la définition du terme « hybride » telle qu'elle formulée au sens figuré par le CNRTL est : « qui n'appartient à aucun type, genre, style particulier ; qui est bizarrement composé d'éléments divers. » En affirmant que la littérature et l'identité écossaises sont hybrides, au sens de « singulières », nous affirmons donc qu'elles n'appartiennent à aucun type, genre, style particulier, ce qui va à l'encontre de ce que nous avons démontré jusqu'ici. Effectivement, la littérature appartient, au contraire, à une multitude de types, genres et styles empruntés à l'Europe et au monde. Affirmer qu'elle est hybride serait, par conséquent, nier le fait qu'elle est elle-même une littérature à part entière. Il en va de même pour l'identité écossaise : elle est composée de plusieurs nationalités identifiables¹²⁶ et est une identité à part entière. L'adjectif « métis » conviendrait davantage : ce « qui résulte du mélange de choses différentes » selon le CNRTL. Cette définition insiste uniquement sur le mélange, la fusion de divers éléments, sans affirmer que le résultat est nécessairement extérieur à tout « type, genre ou style ». Ce terme est d'ailleurs aussi utilisé par Alex Salmond comme le remarque Civardi : « "*The Scots are a mongrel nation*" (une nation métissée), répétait à l'envi Alex Salmond, président du *Scottish National Party* de 1990 à 2000, paraphrasant la définition des Irlandais que donnait G. B. Shaw : "*We are a parcel of mongrels*". » (*L'Ecosse contemporaine* 45-46)

Le terme inclusion, qui définit également la littérature et l'identité écossaises, est l'« état d'une chose incluse naturellement ou accidentellement dans une autre » selon le CNRTL. La notion de l'altérité est ici primordiale : l'inclusion signifie nécessairement l'introduction d'un autre (qui n'appartient donc pas à soi) dans sa définition, cet autre étant une culture différente en ce qui concerne la littérature et l'identité de l'Ecosse. C'est cette inclusion et, par

¹²⁶ Outre les nationalités du Royaume-Uni (Irlandais, Anglais et Gallois), les habitants du pays viennent aussi de Pologne, d'Afrique, d'Allemagne, de France.

voie de conséquence, ce métissage que nous retrouvons dans les termes de Kevin MacNeil dans *Being Scottish* : « We should celebrate unity-in-diversity, not unity-in-conformity. Scotland has always been multilingual and multiracial, and it is a source of pride to me that nowadays Scotland is more multicultural than ever. I see myself as respecting – and learning from – other cultures, while simultaneously attempting to do my best to preserve and nurture my own. » (184) MacNeil met ainsi en avant le concept de *discordia concors*, l'harmonie dans la diversité et l'opposition, qui fait partie de l'identité écossaise.

Pour définir ce que nous appelons « scotticité » (« Scottishness » en anglo-saxon), remarquons également que ce mot est souvent (mais pas toujours) utilisé avec des guillemets, tout comme le mot « scotticiser ». Par exemple, Keith Dixon, dans son article « Nova Scotia » utilise le verbe : « Dans le sillage de cette élection [du SNP en 2011], tous les premiers dirigeants des partis britanniques ont démissionné et tous les partis concernés, y compris le très unioniste parti conservateur, ont promis de ‘scotticiser’ leurs modes d’organisation et prendre de la distance avec leurs directions londoniennes. » (117) Le verbe semble signifier ici « rendre écossais » et s’opposer à ce qui caractériserait Londres et l’Angleterre en général. Bien que les verbes tels que « angliciser », « franciser », « américaniser », « germaniser » ou « japoniser » existent, il n'en est pas de même pour « scotticiser », qui voudrait donc dire « rendre écossais ; donner un caractère écossais à quelque chose ou à quelqu'un » pour se calquer sur les définitions données par le CNRTL pour les verbes précédemment cités.

L’absence de ce verbe dans le dictionnaire peut avoir plusieurs raisons. En effet, pour qu’un terme fasse partie des mots acceptés par un lexicographe et qu’il ait sa place dans un dictionnaire, il faut qu’il soit d’abord suffisamment utilisé. Si le terme « scotticiser » ne se trouve dans aucun dictionnaire, cela peut alors signifier que la « scotticisation » ne se produit pas assez pour que le terme soit suffisamment utilisé et ainsi entrer dans le dictionnaire. En

outre, « scotticiser » suppose une définition assez claire de la scotticité. Cette définition a été, selon Ian Brown, revisitée au siècle dernier :

The twentieth century saw a revisiting of the nature of Scottishness and Scottish literature, of what is mainstream and what liminal, what ‘popular’ and what ‘art’. It also saw the recognition that the imperialist centralising vision of so-called ‘EngLit’ with which some Scottish writers might be accommodated . . . will not do. New understandings draw on wider considerations. They draw on changed perceptions of what Scotland is, what it is to be Scottish and what the languages and literatures of Scotland are. (« Entering » 214)

Le terme utilisé par Brown, « revisiting », suggère qu’il y avait déjà une définition, mais qu’elle a été modifiée, refaçonnée car elle ne correspondait plus à l’Ecosse du vingtième siècle. Brown insiste également sur le lien entre la définition de la littérature et de l’identité écossaises, et parle de plusieurs littératures écossaises (« Scottish literature(s) ») comme il y a plusieurs Ecosse (« Scotland(s) ») : « Inclusive, international and even tentatively self-confident, the changes and growth of twentieth-century Scottish literature, and its defeats too, have fed into a quite different literary landscape at the beginning of the twenty-first century. » (« Entering » 221) Par conséquent, Brown associe l’inclusion au caractère international et à la confiance en soi qui ont refaçonné la définition de la littérature écossaise.

Selon Berthold Schoene, cette identité nationale est redéfinie un peu plus tard au vingtième siècle, après le référendum de 1979. En effet, il affirme qu’il s’agit d’une nécessité de redéfinir cette identité à ce moment-là : « the Scottish people [had] to pull more closely together and develop a more clearly defined and morally superior sense of national identity. »

(7) La littérature et la poésie deviennent alors un moyen privilégié pour transmettre cette redéfinition de l’identité écossaise : « Albeit thematically often bleak and pessimistic, in terms

of quality and sheer volume post-1979 literature rapidly developed into a vibrant and characteristically unruly vehicle for Scottish self-representation. » (7)

D'autres auteurs et politiciens tentent également de définir ce qui rend et donne un caractère écossais. Dans *Being Scottish* de Tom Devine et Paddy Logue, Helen Liddell, par exemple, donne les aspects qui caractériseraient les Écossais (128). Parmi ceux-ci se trouvent la complexité (« complexity »), la franchise (« straightforward »), l'intégrité (« integrity »), la générosité (« we have always been willing to share what we had with the less fortunate »), la prudence pour les dépenses (« carefulness with money »), l'austérité (« austerity ») et le romantisme (« romantic ») du peuple écossais, entre autres caractéristiques. L'œuvre de Devine et Logue tente donc de répondre à la question « qui sommes-nous ? » (« nous » étant les Écossais). La réponse de Liddell semble se fonder davantage sur ce qui est dit des Écossais dans le monde, plutôt qu'une définition propre. Cependant, cette définition « de l'extérieur » n'est pas la seule, et elle semble être contestée par Margaret Bennett : « Sometimes I wonder if I belong to a country of the imagination. Outside it, I'm expected to explain, dismantle stereotypes, or justify my claim to being Scottish. . . . These folk make me explain my species of Scottishness. » (18) Elle souligne ainsi la nécessité soit de prouver sa scotticité à travers les stéréotypes auxquels elle correspondrait, soit, au contraire, de montrer que ces stéréotypes sont infondés. Mais dans les deux cas, en tant qu'Écossaise, Bennett semble toujours devoir se justifier quant à son identité et à l'identité nationale de son pays. Lors d'une interview dans l'émission « Woman's Hour » le 25 mars 2016, soit dix jours après sa nomination, Jackie Kay annonce un de ses projets qui contribuerait à élargir la représentation des Écossais :

. . . one of the first projects that I have in mind is to do something called "My Scotland" where I'd get lots and lots of different people, young and old, poets and not poets to write a poem just called "My Scotland" in whichever tongue best suits them, whether that be Gaelic or Doric or Glaswegian or Urdu or Ibo, and have that poem

along with a picture of them, and then we'd get a really visual strong sense of all the different tongues in Scotland at the moment and all the different faces. My idea is . . . to try and change Scotland's national image and to make that national image much more diverse and complex just to reflect what's actually there.¹²⁷

L'objectif de ce projet est, par conséquent, de faire une mise à jour de la représentation des Écossais afin d'englober leur diversité.

b. L'environnement écossais

Le poème du makar du Renfrewshire, Brian Whittingham, « A Septuagenarian in the Glen » met en exergue le lien entre l'homme et la nature. Il est à rapprocher de la pastorale telle que le Merriam-Webster la décrit : « a literary work (such as a poem or play) dealing with shepherds or rural life in a usually artificial manner and typically drawing a contrast between the innocence and serenity of the simple life and the misery and corruption of city and especially court life. » En effet, dans le poème l'homme est en harmonie avec la nature, ce qui apparaît dès le titre du poème. « A Septuagenarian » se réfère à l'homme qui est nommé par son âge et non par son nom, comme on reconnaît un arbre par son âge. Le poète devient alors un dendrochronologiste qui détermine l'âge des arbres, comme il détermine ici l'âge de l'homme. Ce dernier est dans la nature, mais pas dans n'importe laquelle, le mot « glen » étant un mot d'origine gaélique, qui se réfère donc à la nature écossaise et nulle autre. Par la dénomination de l'homme (« septuagenarian »), mais surtout de l'élément de la nature (« glen »), le poète

¹²⁷ <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b07414n2> (consulté le 04/08/2021).

écossais impose sa langue sur la nature en la nommant dans sa propre langue : parce que cette vallée est appelée « glen », le lecteur sait que le poème se situe en Ecosse, et qu'il est à propos de la nature écossaise (il est possible ici de se reporter aux remarques similaires faites à propos du poème de Blackhall, « Glen Muick », au début du chapitre huit de cette thèse).

Nous pouvons faire le parallèle avec d'autres termes du poème qui montrent ce lien étroit entre l'homme et la nature écossaise, par exemple avec le mot « Craig » qui est à la fois le prénom masculin et la falaise. Le prénom d'origine hébraïque « Debbie », de Deborah, a également un lien avec la nature puisqu'il signifie « abeille ». Si « Craig » est la falaise, alors celle-ci est personnifiée : « Craig runs along the familiar ». Cette personnification de la nature se trouve également lorsque le poète évoque les Trois Sœurs, qui désignent trois montagnes à Glencoe. La personnification est, selon Fontanier, le fait de « faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une *personne* ; et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute *verbale*, s'il faut le dire. » (italiques de l'auteur, 111)

La personnification faite par Whittingham fait partie des seules « *personnifications vraiment figures d'expression* » (italiques de l'auteur, 113). En effet, Fontanier distingue ces personnifications des autres car elles sont des personnifications « courtes, rapides, qui ne se font qu'en passant, sur lesquelles on n'appuie pas, et qui ne sont visiblement qu'une expression un peu plus recherchée, substituée à l'expression ordinaire. » (113) Autrement dit, cette personnification, qui est une vraie figure d'expression, est celle qui pourrait presque passer inaperçue car elle exprime une idée parlante, et elle est comprise naturellement. Lorsque Whittingham personnifie les montagnes ou la falaise, cette figure de style, et le naturel avec lequel elle est comprise par le lecteur, soulignent le lien entre la nature écossaise et l'Écossais. La personnification de la nature et la référence à l'homme en tant qu'être appartenant à cette nature, mettent en exergue la relation entre ces deux derniers.

Plusieurs auteurs et personnalités écossais contemporains font également ce lien entre « être Ecossais » et la terre écossaise. Ginnie Atkinson, ancienne directrice du Edinburgh International Film Festival, insiste ainsi sur le sentiment d'appartenir à cette nature écossaise et d'en faire pleinement partie :

It's about having the best countryside, the best land in the world: about reflecting on that as you fly over turquoise sea where there are hills and valleys under the water and you can see every runnel on a sunny day, on the way to Islay. It's about a primeval landscape where history can be imagined in an instant. It's about getting to it from the cities, very quickly. It's about a scale of vista that allows you to feel you are part of it, not dwarfed by it. It's about feeling you belong to it. It's home. (6)

Elle souligne le lien qui existe entre l'histoire et la nature écossaises, lien qui se caractérise par son immédiateté (« in an instant »), soulignant ainsi qu'il est impossible de dissocier les deux. L'histoire du pays faisant partie de l'identité écossaise, comme la poésie de John Barbour et de Harry l'Aveugle le montre, nature et identité sont, de ce fait, liées.

De même, comme les poèmes de de Luca (« Strictly Street Dancing »), de Blackhall (« View o Aiberdeen ») et de Templeton (« Aberdeen ») le mettent en avant, l'environnement écossais (donc la nature autant que la ville) forme et fait partie de l'identité de l'Ecossais. Les poèmes cités rappellent tous les trois que la ville et ceux qui la composent façonnent le paysage de l'Ecosse. La ville – tout comme la nature, comme nous le constatons avec Glencoe et le massacre du 13 février 1692 – est également le vecteur de l'histoire, par son architecture ou par les événements historiques qui s'y sont déroulés (comme nous l'avons analysé pour le palais de Holyrood dans les poèmes d'investiture des « Scots Makars »). C'est la raison pour laquelle nous pouvons affirmer que la ville et l'identité écossaises sont étroitement liées.

Ian MacKenzie, en définissant ce qu'est être Ecossais, met en exergue tant son attachement au paysage urbain de la ville d'Aberdeen (plutôt qu'à celui d'Edimbourg) que le régionalisme tel qu'il est défini par Carla Sassi, que nous avons expliqué au chapitre précédent :

. . . I didn't feel at home in Edinburgh. I missed the granite of Aberdeen and the mistiness of Inverness. These contrasting urban landscapes were not merely visual experiences. Aberdeen was on its own terms an exhilarating capital city to its hinterland. Inverness, now officially a city, was capital to an empire of islands. Its dreamy softness was incarnate in the lilting voices sleepwalking off the early trains from north and west, relaxing gossip over coffee in the Station Hotel. (169)

La référence au granite gris argenté, roche caractéristique de la ville d'Aberdeen présente également dans le poème de Sheila Templeton, est d'autant plus centrale que la roche, élément naturel de la région, est utilisée dans la construction du paysage urbain. Une grande majorité du granite utilisé pour bâtir la ville d'Aberdeen vient de Rubislaw Quarry, à l'ouest de la ville. Le lien entre nature, ville et identité écossaises est donc rendu évident dans cette citation de Mackenzie. La référence à la voix chantante (« lilting voices ») de ceux qui viennent du nord du pays, met également l'accent sur l'importance de la voix, de l'accent et de la langue dans le sentiment d'appartenance au pays et donc à la scotticité.

c. Dépasser et défier la scotticité

La scotticité correspond donc autant à la diversité qu'à l'attachement au territoire et à l'environnement écossais. Néanmoins, comme Margaret Bennett l'avance, correspondre ou non

au cliché de l'Écossais véhiculé dans le monde (notamment selon les caractéristiques données par Liddell) participe à la remise en question de la scotticité d'un Écossais par celui-ci et par celui qui cherche en l'Écossais les stéréotypes. Dans la poésie des makars contemporains, cette scotticité est également dépassée : leur poésie va au-delà de la scotticité en s'ouvrant à d'autres thèmes que l'identité nationale ou en adoptant d'autres cultures, comme pour le haïku d'Alan Spence, analysé au septième chapitre de cette thèse. Cet intérêt et cette ouverture à d'autres cultures peuvent être considérés comme la preuve d'une confiance en sa scotticité assez grande pour se permettre d'inscrire ses œuvres dans d'autres cultures, comme nous l'avons démontré au chapitre précédent.

Cependant, dans la poésie des makars contemporains, cette inscription dans d'autres cultures est aussi le reflet d'une volonté de façonner à nouveau la scotticité. En d'autres termes, lorsque Morgan parle d'autres planètes dans sa poésie, ce n'est pas uniquement pour montrer sa confiance en sa scotticité, mais aussi pour la remodeler. Donc, même lorsque le poète ne parle pas de l'Ecosse et de la scotticité, ses poèmes sont également ce qui aide à refaçonner l'identité nationale. Bell parle ainsi des « expérimentations sur la scotticité » de Morgan (« Old » 186). Selon l'auteur, le makar ne fait pas que dépasser sa scotticité, il la défie également : « In this way Morgan has constantly challenged the very nature of Scottishness and identity in his work. He is a writer who has always remained open to the possibilities of new technologies and how such innovations might reshape our present as well as future worlds. » Bell affirme ainsi que la poésie de Morgan donne une nouvelle image de la scotticité tant présente que future.

Le pouvoir de la voix du makar s'étend au-delà du présent et au-delà de l'Ecosse (ce qui participe à son caractère transcendant, comme nous allons bientôt l'analyser). Il suggère une variation de la scotticité à travers sa poésie, et montre qu'elle est indéfiniment remodelable au gré des innovations scientifiques (entre autres changements). Il démontre ainsi que la scotticité

n'est pas une notion qu'il est possible de caractériser de manière définitive, car elle n'est pas immuable. Cependant, malgré ces changements, l'identité écossaise est toujours définissable, et appréhendée dans les poèmes des makars contemporains. Selon Anne-Marie Thiesse, la nation est ce qui ne change pas :

Au demeurant, l'idée même de nation semble *a priori* aller à rebours de toute prise en compte de la modernité, puisque son principe repose sur le primat d'une communauté a-temporelle dont toute la légitimité réside dans la préservation d'un héritage. . . . Tout peut changer, hormis la nation : elle est le référent rassurant qui permet l'affirmation d'une continuité en dépit de toutes les mutations. (16)

C'est donc cet héritage qui permet à l'identité écossaise exprimée à travers la poésie des makars de ne pas se disloquer et d'être toujours véhiculée. Comme Thiesse l'affirme, c'est aussi cet héritage qui a permis aux nations occidentales de ne pas se disloquer malgré les métissages de cultures et les changements profonds expérimentés par ces nations, qu'ils soient sociaux ou politiques : « Le culte de la tradition, la célébration du patrimoine ancestral ont été un efficace contrepoids permettant aux sociétés occidentales d'effectuer des mutations radicales sans basculement dans l'anomie. » (16)

La poésie des makars contemporains participe donc à la célébration de cet héritage et, à la fois, aux changements profonds de la nation, puisqu'en adoptant des cultures étrangères les makars refaçonnent la poésie et l'identité nationale écossaises. De la même façon, Bell affirme que les poèmes de Morgan dépassent la scotticité et incitent le lecteur écossais à réfléchir sur sa nation :

Nevertheless, it would be wrong to suggest that Morgan is purely interested in getting beyond issues of Scottishness in his poetry, and he has been keen to admit his nationalist sympathies, albeit with a lower case 'n'. . . . While such science-fictional

allegories of the nation may serve to estrange the reader, they do so in a way that simultaneously invokes national reflection. (« Old » 186)

Enfin, Alastair Niven dans son chapitre « New Diversity, Hybridity and Scottishness », avance que c'est l'hybridation – terme auquel nous pouvons préférer « métissage » – ininterrompue qui, justement, fait l'identité écossaise : « Thus, hybridisation of 'native' and immigrant cultures constantly redefines and renews the nature of 'Scottishness'. » Cette hybridation est continue car chaque nouvelle hybridation s'ajoute aux anciennes : « The emergence of writers – whether Scottish domiciled or born – from culturally diverse communities is a growing phenomenon, creating a new hybridity from the older hybridities of Scottish literature. » (Niven 320, 326) Elle est ce qui définit l'essence même de la littérature écossaise (« the very nature of Scottish literature » (331) dans les mots de Niven). Par conséquent, la poésie des makars contemporains redéfinit la scotticité et la perpétue. Elle est le catalyseur de la scotticité car elle est aussi à l'origine de la scotticité (depuis les premiers makars) et de sa transmission.

B. L'écho des makars dans le Royaume-Uni

a. La promotion de la poésie en Ecosse

Avant d'analyser la façon dont la voix des makars est portée dans le Royaume-Uni, il est nécessaire d'étudier la manière dont la poésie est mise en avant en Ecosse, en plus des titres honorifiques de makars. Elle bénéficie dans le pays, depuis les années 1970, de soutiens de la part de différentes institutions qui participent à sa promotion en Ecosse et dans le monde :

« Writing poetry may be a solitary act, but reaching an audience has always involved a complex and changing network of what might broadly be called ‘institutions’, which may in fact be another solitary person – typesetter, independent bookseller, magazine editor – or long-established newspapers, publishers, cultural organisations. » (Marsack 202)

Parmi ces institutions et organisations culturelles, trois sont particulièrement actives selon Donny O’Rourke : The Scottish Arts Council, le Scottish Book Trust et la Scottish Poetry Library. La première est devenue Creative Scotland en 2010, après une fusion avec Scottish Screen qui promouvait le cinéma écossais : « The Scottish Arts Council has done a tremendous amount to get poetry written, performed, translated, disseminated and read. » (O’Rourke 207) Le Scottish Book Trust est une association caritative à Edimbourg qui vise à promouvoir la littérature écossaise et la lecture depuis 1998 : « [it] took over administration of the ‘Writers in Public’ scheme and initiated several other projects involving mentoring, performance skills, a writers register and much else. » (O’Rourke 207) Enfin, la Scottish Poetry Library (SPL), fondée en 1984 par Tessa Ransford et conçue par Malcom Fraser, est décrite ainsi par O’Rourke : « guided by its visionary founder Tessa Ransford and her innovative successor Robyn Marsack, [the Scottish Poetry Library] has been an extraordinary source of foresight, energy, nurturing and solidarity, devising superb programmes, publishing astutely and building up indispensable holdings for borrowing or reference. » (O’Rourke 207) Cette bibliothèque se situe au cœur de la ville d’Edimbourg, au 5, Crichton Close. Son rôle est crucial (Bell, « Scottish » 195) dans la promotion de la poésie écossaise contemporaine puisqu’elle met en avant la nouvelle génération de poètes à travers des ateliers et des événements, notamment lors de l’élection du « Scots Makar ». Un lien peut être fait entre la SPL et la définition de la scotticité, comme le souligne Cairns Craig, pour qui le symbole d’une telle bibliothèque en Ecosse à la fin du vingtième siècle dans le contexte politique du pays doit être relevé :

. . . something more profound had brought about the enormous shift in Scottish sentiment in the period between 1979 and 1997, a change that was little less than a cultural revolution transforming Scots' perception of themselves and their history. Apparently insignificant in itself, the Scottish Poetry Library, which is now sited in a building close to the Parliament, might be taken as emblematic of this transformation. A library devoted to the nation's poetry was an eccentric proposition in the aftermath of the 1979 referendum . . . A group of activists led by the poet Tessa Ransford took the alternative view that a poetry library could act both as a spiritual focus for the nation, and as a means of asserting its particular value to the world. If a culture is defined by its languages, and if poetry is the highest expression of those languages, then an institution devoted to the nation's poetry is at the very core of a nation's conception of its identity. . . . the Scottish Poetry Library was a deliberate gesture of defiance in the face of the refusal of the Westminster political parties to deliver devolution, and a deliberate attempt to inspire the Scottish people with a sense of the traditions, achievements and the values of their own culture. ("Unsettled")¹²⁸

Aujourd'hui, la SPL devient de plus en plus éminente dans le paysage culturel de l'Ecosse : « The Scottish Poetry Library, which had a couple of staff and 300 books in 1984, now has over 40,000 items in its collection, eight staff and makes over 4,000 loans a year, has over 20,000 Twitter followers¹²⁹ and thousands of visitors to its website. » (Marsack 211-212) Creative Scotland récompense les écrivains écossais avec ses propres prix ou aides financières ou professionnelles, telles que « Robert Louis Stevenson Fellowship », « Gavin Wallace Fellowship » et le programme « Our Voices ». Ce regain d'intérêt pour la promotion de la poésie écossaise est lié, selon Paul Barnaby, à l'émergence des études écossaises : « The

¹²⁸ <https://journals.openedition.org/osb/1800> (consulté le 31/01/2021).

¹²⁹ Personnes qui s'abonnent à la page Twitter de la SPL.

resurgence of interest in Scottish writing post-1970 is unquestionably linked to the emergence of Scottish studies as an academic discipline and the promotional energies of the Scottish Arts Council, the Association for Scottish Literary Studies and Scottish Poetry Library. » (200) Par conséquent, lorsque la littérature écossaise commence à être étudiée en tant que sujet différent de la littérature du reste du Royaume-Uni, l'intérêt pour cette littérature et ses spécificités grandit. Reconnaître que cette littérature a sa propre définition, au moment où les Écossais sont interrogés sur leur désir d'indépendance, permet à l'Écosse d'asseoir davantage son désir d'autonomie. Association for Scottish Literary Studies (ASLS), mentionné par Barnaby, est aussi une association caritative à Glasgow. Elle promeut l'écriture et les études écossaises grâce à la publication d'ouvrages de littérature écossaise par exemple, y compris des ouvrages éducatifs destinés aux élèves et aux professeurs pour découvrir cette littérature. Enfin, ASLS organise également des conférences sur la littérature et les langues écossaises à travers le pays.

Le titre de makar n'est pas le seul qui met en avant la poésie écossaise. Plusieurs autres prix et récompenses valorisent cette poésie, comme « The McCash Poetry Prize ». Ce prix, comme l'explique le site de l'université de Glasgow, récompense uniquement la poésie écrite en écossais. En 2003, il s'associe au journal *The Herald*, ce qui donne un autre élan au prix. Certains makars ont déjà fait partie des jurys qui le décernent, tels que Edwin Morgan et Liz Lochhead. Les autres membres du jury sont Douglas Gifford, Nigel Leask, Alan Riach et Zoe Strachan. Certaines années, un thème est imposé : en 2005, il s'agit de « Heroes », en 2009 « Homecoming », en 2012 « Pleasures of Hope » et en 2020 « Traveling Hopefully ». Comme le souligne le site de l'université de Glasgow, il ne s'agit pas de valoriser une voix tournée uniquement vers l'Écosse : « the judges have never wished to restrict poets to some limited, inward-looking view of themselves or their culture but rather have prized poems that are lively, open-minded, unprejudiced, meditative, satirical, passionate, witty – in short, in any tone that

is carried through the language convincingly. »¹³⁰ C'est une voix qui est tournée vers l'extérieur, et non autocentrée, qui est recherchée. Il est attendu du poète qu'il fasse porter sa voix, qu'il la fasse entendre, et qu'il la fasse résonner au-delà des frontières écossaises.

« The Edwin Morgan Poetry Prize » est une autre récompense qui valorise également la poésie écossaise contemporaine. Elle est dédiée spécifiquement aux jeunes poètes, et elle offre vingt mille livres sterling au gagnant. Les candidats doivent être âgés de trente ans au plus et ils doivent être nés en Ecosse ou y être résidents ou avoir grandi en Ecosse ou avoir un parent écossais pour pouvoir postuler. Cette volonté de récompenser uniquement les jeunes poètes souligne un désir de promouvoir de nouvelles générations de poètes afin que la tradition poétique écossaise continue. Contrairement à « The McCash Poetry Prize », les poèmes proposés par les candidats (entre vingt-cinq et cinquante poèmes chacun) peuvent être écrits en anglo-saxon, en écossais ou en gaélique.

Le « New Writers Award » est un prix annuel. Il récompense trois catégories de littérature : la littérature fictionnelle et non fictionnelle, la littérature pour enfants et jeunes adultes et la poésie. Les poèmes proposés peuvent être écrits en anglo-saxon, en écossais ou les deux. Ils peuvent également être écrits en gaélique, mais dans ce cas il s'agit d'un prix à part, donné en association avec Gaelic Books Council. Parmi les récompenses auxquelles le prix donne droit, se trouve une retraite dans un lieu où le gagnant pourra continuer d'écrire et de créer, deux mille livres sterling et le tutorat d'autres écrivains. Le Gaelic Books Council, participe également au prix « Ignite Fellowship » pour la catégorie des poèmes en gaélique. Le « Ignite Fellowship » est un prix annuel et en association avec Scottish Book Trust. Il est accompagné d'une bourse de deux mille livres sterling pour le gagnant. Les candidats à ce prix sont uniquement des écrivains professionnels, ce qui montre également une volonté d'aider les

¹³⁰ <https://www.gla.ac.uk/schools/critical/scholarships/mccash-poetry-prize/> (consulté le 11/02/2021).

auteurs écossais déjà établis en Ecosse, afin de promouvoir ceux qui ont déjà contribué à l'enrichissement de la culture écossaise.

La bourse « Robert Louis Stevenson Fellowship », en association avec Creative Scotland, est également uniquement pour les écrivains professionnels. Elle offre une retraite à la Fondation de Grez (anciennement hôtel Chevillon) à Fontainebleau en France, ainsi que mille deux cents livres sterling à quatre écrivains écossais chaque année. Certains makars contemporains ont reçu ce prix, tels que Brian Whittingham en 2008, Jim Carruth en 2009 et Liz Lochhead en 2017. Enfin, « Wigtown Poetry Prize » comprend plusieurs prix, selon la langue dans laquelle le poème est écrit. Ainsi, il y a un prix spécialement pour la poésie écrite en écossais (« Wigtown Scots Prize ») et un autre pour celle écrite en gaélique écossais (« Wigtown Scottish Gaelic Prize »). Les deux récompensent leur gagnant de cinq cents livres sterling, et sont ouverts aux résidents du Royaume-Uni mais aussi du monde entier. Une catégorie, le prix « Dumfries & Galloway Fresh Voice », est ouverte uniquement aux habitants de cette région. Ce prix permet de mettre en lumière à la fois la poésie locale et la poésie nationale ou internationale liée à l'Ecosse.

Ces prix et récompenses, qui ne sont qu'une partie de ceux qui existent en Ecosse, mettent en valeur la poésie écossaise et le « made in Scotland ». Leur grand nombre souligne une volonté de promouvoir la culture du pays, qu'elle vienne de l'Ecosse même ou d'ailleurs. Ils participent donc au métissage caractéristique de l'Ecosse en acceptant, comme pour « Wigtown Poetry Prize », la poésie du monde entier, liée à l'Ecosse. Ainsi, le pays acquiert une identité que l'on pourrait presque qualifier d'internationale : en acceptant dans la sienne la poésie du monde entier, la condition étant qu'elle soit à propos de l'Ecosse, le pays englobe d'autres cultures et d'autres identités nationales. L'Ecosse est alors un sujet qui n'appartient plus seulement aux Ecossais : les makars, sûrs de leur scotticité, se tournent vers d'autres thèmes que l'identité nationale, et la poésie internationale à propos de l'Ecosse est récompensée

par un prix de la littérature écossaise. La voix des makars contemporains n'est donc pas la seule en poésie à résonner en Ecosse : c'est un écho qui continue à se faire entendre internationalement.

b. La poésie écossaise en dehors de l'Ecosse

La poésie écossaise dépasse les frontières du pays notamment grâce à la traduction d'œuvres écossaises dans le monde, comme nous l'avons analysé aux chapitres sept et huit, mais également grâce aux anthologies de poésie écossaise dans le Royaume-Uni et dans le monde entier. Barnaby et Hubbard (36) proposent une liste exhaustive de ces anthologies publiées dans les années 1960 et 1970 : *Oxford Book of Scottish Verse* (1966), *A Book of Scottish Verse* (1967), *Penguin Book of Scottish Verse* (1970), *Akros Anthology of Scottish Poetry, 1965–1970* (1970), *Contemporary Scottish Verse, 1959–1969* (1970), *The Ring of Words* (1970), *Voices of our Kind* (1971), *Twelve Modern Scottish Poets* (1971), *Modern Scots Verse, 1922–1977* (1978), et *The Poetry of Scotland* (1979).

A ces anthologies britanniques, s'ajoutent également des anthologies de traduction de poésie écossaise publiées dans le monde entier, comme le montre Barnaby dans « Scottish poetry as world poetry » (200) : en Italie en 1976, 1992 et 1997 ; en Iran en 1977 ; en Géorgie en 1979 ; en Allemagne de l'Ouest en 1982 ; au Pays de Galles en 1986 ; en Israël en 1988 ; en France en 1991 et 2005¹³¹ ; en Croatie en 1993 ; en Hongrie en 1995, 1998, 2004 et 2007 ; en

¹³¹ Serge Baudot édite l'anthologie *Six Poètes écossais* (Toulon Martius, 1991) dans laquelle sont traduits des poèmes de George Mackay Brown, Ron Butlin, Stewart Conn, Douglas Dunn, Norman MacCaig et Iain Crichton Smith. En 2005, les éditions de la Pléiade publient l'*Anthologie bilingue de poésie anglaise* qui réunit, entre autres classiques de la poésie anglophone britannique, les traductions des œuvres de Walter Scott et de Hugh MacDiarmid.

Belgique en 1998 ; en République Tchèque en 2001 ; en Chine en 2002 ; en Finlande en 2003 et 2003 ; en Autriche en 2006, au Brésil en 2007, en Russie en 2007 et en Allemagne en 2011. Cette longue liste des anthologies de poésie écossaise (traduite ou en langue source) met en exergue la diffusion de la culture écossaise dans le monde, ainsi que son appropriation par d'autres cultures. Pour montrer l'étendue de la culture écossaise à l'international, Robert Crawford (*Scottish* 209) prend l'exemple de l'Université de la Caroline du Sud dont la bibliothèque détient la plus large collection de recueils de poésie écossaise d'Amérique du Nord.

D'autres institutions, et quelques-unes parmi celles déjà citées plus haut, aident également à la diffusion de cette voix :

A major factor in this remarkable upturn in Scottish writing's international fortunes was its increasing institutional visibility. New bodies joined the Scottish Arts Council and Scottish PEN in seeking foreign readerships: Centres for Scottish Studies in Grenoble, France (founded 1979), and Gernersheim, Germany (founded 1981), the Edinburgh International Book Festival (founded 1983), and the Scottish Poetry Library (founded 1984). (Hubbard et Barnaby 36)

L'institutionnalisation de plus en plus visible dont parlent les deux auteurs donne à la poésie écossaise un rôle d'autant plus officiel : elle est portée par des institutions telles que la SPL, Creative Scotland et les makars. Les revues jouent également un rôle primordial dans la promotion de la poésie écossaise, et nous pouvons mentionner les suivantes proposées par les deux auteurs précédemment cités (36) : *Akros* (fondé en 1965 par Duncan Glen), *Chapman* (fondé en 1970 par Walter Perrie), *Lines* (de 1952 à 1998, et à laquelle Tessa Ransford, fondatrice de la SPL, participe également), *New Edinburgh Review* (fondé en 1969 par David Cubitt) et *Cenrastus* (de 1979 à 2006).

Nous pouvons nous demander si la voix des poètes écossais est portée en dehors des frontières de l’Ecosse par le poète lauréat du Royaume-Uni, Carol Ann Duffy qui est aussi écossaise. Duffy est la première femme à détenir ce titre (Sassi et Stroh 155) depuis sa création en 1668. Elle est également la première Ecosseuse à être attitrée puisque Sir Walter Scott, seul autre Ecosse à qui le titre fut proposé, refusa. Elle est considérée par Hubbard et Barnaby comme une des figures principales de la poésie contemporaine écossaise (38). Parce qu’elle n’a pas vécu toute sa vie en Ecosse, la scotticité de son œuvre et la sienne sont parfois remises en question : faut-il être résident en Ecosse (comme l’exigent les conditions d’attribution des différents titres de makars) pour être considéré comme poète écossais ? Ainsi, comme l’avance Watson, la position même de Duffy met en avant la nature liminale de l’identité écossaise :

Poets who left Scotland when they were young, like Kate Clanchy and Carol Ann Duffy also reflect on a borderline sense of ‘Scottish’ identity in terms that open up much larger questions about the unstable and liminal nature of identity itself. ‘All childhood is an emigration’, as Carol Ann Duffy puts it in her poem ‘Originally’, remembering that her family moved to England when she was five years old.

(« Modern » 164)

Le poème mentionné par Watson, « Originally », est composé de trois sixains dont voici les deux derniers :

All childhood is an emigration. Some are slow,
leaving you standing, resigned, up an avenue
where no one you know stays. Others are sudden.
Your accent wrong. Corners, which seem familiar,
leading to unimagined pebble-dashed estates, big boys
eating worms and shouting words you don’t understand.
My parents’ anxiety stirred like a loose tooth

in my head. I want our own country, I said.

But then you forget, or don't recall, or change,
and, seeing your brother swallow a slug, feel only
a skelf of shame. I remember my tongue
shedding its skin like a snake, my voice
in the classroom sounding just like the rest. Do I only think
I lost a river, culture, speech, sense of first space
and the right place? Now, Where do you come from?
strangers ask. Originally? And I hesitate.

Le titre du recueil, *The Other Country*, dans lequel ce poème est publié en 1990, rappelle le thème de l'origine et de l'identité que nous retrouvons notamment dans les œuvres de Jackie Kay et Morgan. Le poème de Duffy met en avant la même question que Kay dans « In my country » étudié plus haut : « Where do you come from ? » Dans ce poème, le titre correspond à la réponse à la question et à la forme interrogative. Cette similarité entre les deux poèmes, celui du makar national et celui du poète lauréat écossais du Royaume-Uni, met en exergue le questionnement (de la narratrice ou de son interlocuteur) quant à l'identité écossaise lorsque la personne concernée vient d'ailleurs ou vit ailleurs qu'en Ecosse : « Escaping from and returning to Scotland has been formative experience for generations of Scottish poets from the Middle Ages to most recent time, but some contemporaries . . . have not returned – a phenomenon which has further contributed to the hybridisation of cultures and languages within and outside Scotland. » (Dósa et MacLeod 91)

Dans son poème, Duffy compare l'émigration spatiale et temporelle. En effet, si le déménagement (le mouvement dans l'espace) provoque un changement d'identité, une perte (« Do I only think / I lost a river, culture, speech, sense of first space / and the right place? »),

il en va de même pour le mouvement dans le temps : « All childhood is an emigration. » Le poète lauréat du Royaume-Uni fait donc aussi résonner la voix de son pays natal. Dans son poème « September 2014 » publié dans *The Guardian*¹³² juste après le référendum de 2014, elle souligne la relation complexe entre l’Ecosse et l’Angleterre (Sassi et Stroh 154-155) :

Tha gaol agam ort.

A thistle can draw blood,
so can a rose,
growing together
where the river flows, shared currency,
across a border it can never know;
where, somewhen, Rabbie Burns might swim,
or pilgrim Keats come walking
out of love for him.
Aye, here’s to you,
cousins, sisters, brothers,
in your brave, bold, brilliant land:
the thistle jags our hearts,
take these roses
from our bloodied hands.

Le vers d’introduction, qui traduit « je t’aime » en gaélique écossais, peut être lu comme une adresse directe à l’Ecosse. Les termes « together », « shared », « cousins, sisters, brothers » soulignent le lien et la confrontation sanglante qui unissent nécessairement, ne serait-ce que par

¹³² <https://www.theguardian.com/books/2014/sep/23/carol-ann-duffy-poem-scottish-independence-referendum-september-2014> (consulté le 12/02/2021).

l'histoire commune entre les deux pays, l'Ecosse et l'Angleterre. Ce lien de parenté est rappelé par les premier et dernier vers du poème qui font référence au sang (« blood », « bloodied »), et donc au lien familial, le lien de sang qui unit les deux.

Dans son poème, Duffy utilise les fleurs nationales (« rose », « thistle ») afin de mettre en exergue les similarités entre les deux pays. Les deux fleurs peuvent blesser par leurs feuilles piquantes ou leurs épines (« A thistle can draw blood, / so can a rose, »). Duffy insiste sur le fait que ces éléments naturels poussent au même endroit sans prendre en compte la frontière entre les deux pays : « growing together / where the river flows, shared currency, / across a border it can never know; ». Cet autre élément de la nature, la rivière, est également partagée par l'Ecosse et l'Angleterre, et plus particulièrement par les deux poètes nationaux (« Rabbie Burns » et « Keats »). Cette image illustre la source commune de la poésie : qu'elle soit écossaise ou anglo-saxonne, Duffy avance que la source de la poésie ne connaît pas de frontière, et qu'elle serait donc universelle. Ainsi, Duffy suggère une réconciliation entre les deux pays après ce référendum, le pronom « you » et l'adjectif possessif « our » semblent s'adresser tant aux Ecossais qu'aux Anglais. La voix de Duffy veut donc résonner tant des échos de l'Ecosse et de l'Angleterre, et ceci peut être la raison pour laquelle Duffy n'est pas considérée comme Ecossaise. La voix de l'Ecosse est donc plurielle aussi parce qu'elle se fait entendre par d'autres poètes que les makars contemporains dont le lien avec leur pays passe, entre autres, par le fait d'y résider.

c. La voix écossaise ou la voix de l'Ecosse

La position de Duffy nous mène à considérer la question de l'authenticité d'une œuvre écossaise, et plus particulièrement de la poésie écossaise. La question a déjà été posée dans la première partie de cette thèse, grâce à l'interrogation quant à l'origine du poème *Y Gododdin* qui n'est, à ce jour, toujours pas établie. L'authenticité de la voix écossaise devrait-elle être remise en question lorsque l'auteur de l'œuvre ne vit pas en Ecosse ou n'exprime pas ce qu'une littérature écossaise « devrait exprimer ». Prenons l'exemple des thèmes abordés par les makars contemporains étudiés au chapitre huit : constituent-ils les thèmes qui font qu'une œuvre est écossaise ?

Avant de continuer, il est nécessaire de faire la différence entre la voix écossaise et la voix de l'Ecosse. « La voix écossaise » est composée d'un nom et d'un adjectif de nationalité qui qualifie le nom qui le précède. Cet adjectif laisse donc à penser que la voix est définie par sa nationalité : des aspects de cette voix permettent de dire qu'elle est originaire du pays et même caractéristique de celui-ci. En d'autres termes, « voix écossaise » signifie que quelque chose dans la nature de cette voix permet de dire qu'elle est du pays. Nous en revenons donc à la scotticité de la voix : « voix écossaise » suppose que la scotticité a une définition établie, que la voix correspond aussi à cette définition, et c'est ce qui permet alors de la distinguer d'autres voix. La scotticité serait alors ce qui caractérise la voix, comme on pourrait parler d'une voix brisée, étouffée, chantante, monotone, etc.

La seconde expression, « voix de l'Ecosse » est composée du même nom qualifié cette fois par un complément du nom qui indique à la fois d'où vient cette voix et à qui elle appartient. Dans ce cas, la question de la scotticité n'est pas soulevée : l'expression permet uniquement de signifier à qui appartient la voix, sans donner ou demander davantage de caractéristiques. En outre, l'expression « voix de l'Ecosse » laisse libre toute autre qualification de la voix : la voix de l'Ecosse n'est pas obligatoirement écossaise, autrement dit elle n'a pas à correspondre à une quelconque définition de la scotticité. Ainsi, la voix de l'Ecosse n'a donc pas à se définir par

rapport à l'identité nationale, ni même par rapport à une anglicité qui serait alors aussi à définir. Elle est libre de se définir autrement qu'écossaise, et dans un autre but que pour se démarquer de l'Angleterre. Dans le même raisonnement, Berthold Schoene affirme : « Scottish culture has emerged as from a distorting mirror. No longer regarded, or led to regard itself, as exclusively Scottish and thus found or finding itself lacking, it becomes free to reconceive of itself in broader terms, with reference to other cultures (not just English culture), indeed as situated within a vibrant network of interdependent cultural contexts. » (9)

Comme dit plus haut, parler d'un autre sujet que l'identité écossaise est signe, selon certains critiques cités (tels que Bell et Elphinstone), de la confiance de l'auteur en sa scotticité. Cette confiance en sa propre scotticité est aussi la condition nécessaire pour parler de la voix de l'Ecosse plutôt que de la voix écossaise, car aller au-delà de la scotticité est nécessaire pour que cette voix puisse être internationale, et pas seulement définie par son lien avec le pays. La voix de l'Ecosse portée par les makars contemporains ne doit pas être emprisonnée dans une définition de la scotticité, mais au contraire être la plus large possible pour exprimer le métissage qui définit aujourd'hui la culture écossaise. La voix de l'Ecosse s'émancipe et elle s'affranchit de la scotticité. Il est donc nécessaire que la poésie écossaise soit moins autocentrée pour qu'elle exprime la voix du pays. Selon Bell, aujourd'hui, la question de la scotticité est déjà moins centrale : « In many ways the issue of 'Scottishness', so prevalent in the 1970s and the 1980s, has now become less of a centripetal force. . . . there is now a clear pattern of geographical drift, the sense that Scottishness and cosmopolitan identities may more than happily co-exist, that this in fact is their natural state. » (« Old » 195)

L'auteur continue en affirmant que rechercher la scotticité d'un texte plutôt que son aspect littéraire dessert, plutôt qu'il ne sert, les œuvres écossaises :

For many critics, this exposition sought to undermine national identity at a time when there was a perceived need to assimilate rather than deconstruct a sense of the

national. . . . As writer and critic Christopher Whyte has pointed out, one of the main recurring problems with Scottish literary studies is the need for this national 'litmus test', the continual need to verify texts in terms of their Scottishness rather than their literary merit. (« Old » 195-196)

De la même manière, Schoene étaye que cette recherche de l'authenticité, de la scotticité d'une œuvre écossaise cause davantage de tort à la littérature écossaise :

Throughout the twentieth century Scottish literary criticism has been deeply troubled by questions of national authenticity such as (a) whether, despite Scotland's loss of statehood in the eighteenth century, it might still be possible to argue for the persistence of a coherent Scottish literary tradition, or (b) how truly and unmistakably 'Scottish' Scottish literature really is, and (c) if Scotland's literature is indeed marked by an essential difference, then what exactly might be the most salient attributes of this essence. (8-9)

En effet, analyser une œuvre uniquement par rapport à son origine géographique serait oublier le contexte profond tel que Barry le définit («[deep context is] unique to the work in question and [has] a "warranty" or "trigger" within the text » ; ma trad. ; 26).

C. La transcendance de la poésie écossaise

a. La transcendance de la forme poétique

Après avoir montré que le dépassement de la scotticité est nécessaire, nous pouvons maintenant démontrer en quoi la transcendance caractérise la poésie écossaise, transcendance

cristallisée par le titre de makar. Autrement dit, ce titre honorifique concrétise, matérialise le caractère transcendant – « qui s'élève au-dessus d'une limite, d'un niveau donnés », selon le CNRTL – de la poésie écossaise.

Dans « The politics of poetry »¹³³, David Orr avance que la poésie comme la politique ont toutes les deux le même but : « . . . poetry and politics are both matters of verbal persuasion – that is, both have strong connections to the art of rhetoric. » La persuasion dont parle Orr est le fait d' « amener quelqu'un à être convaincu de quelque chose, à croire quelque chose. » (Larousse en ligne) La politique et la poésie ont affaire au maniement des mots et de la langue, et toutes les deux s'adressent à un lecteur ou à un auditeur qu'il peut convaincre. Orr affirme ensuite que le monde créé par les poètes doit être considéré – « They have their own realities, and the worlds they contain cannot be lightly dismissed. » – et c'est de la possibilité (si ce n'est de la réalité) de ce monde que doit convaincre la poésie.

En revanche, le point sur lequel notre opinion peut diverger de celle d'Orr est le suivant : « One of the problems with political poetry, then, is that like all speech, it exists at the mercy of time, history, and other people. But that doesn't mean poetry itself is passive. » En effet, si nous partageons son point de vue sur la dernière phrase de la citation, il semble nécessaire de nuancer quant au pouvoir du temps et de l'histoire sur la poésie politique. Au contraire, c'est parce qu'elle est politique également que la poésie est atemporelle, qu'elle ne dépend pas du temps et n'y est pas figée. La poésie politique écossaise, autrement dit la poésie inscrite dans l'histoire politique du pays comme celles des makars contemporains, transcende l'histoire de l'Ecosse grâce à la forme poétique elle-même.

La transcendance a une définition en philosophie, en mathématiques, en linguistique, en psychologie et en phénoménologie selon le CNRTL. Les définitions données par ces différentes

¹³³ <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/69080/the-politics-of-poetry> (consulté le 15/02/2021).

sciences ont un point commun : il s'agit à chaque fois d'une élévation vers un autre niveau. Par exemple, en mathématiques, ce qui est transcendant est « ce qui n'est pas algébrique, tout nombre irrationnel qui n'est racine d'aucune équation algébrique à coefficients entiers. » (CNRTL) Un nombre transcendant est donc un nombre qui ne peut être divisé que par un nombre à virgule (le nombre π est un nombre transcendant, par exemple). Poètes et mathématiciens partagent le même attrait pour la rigueur (comme nous l'avons vu par exemple avec la strophe « Helicon » et le sonnet) et la recherche de l'équilibre. Tous deux utilisent la force créatrice qui résulte des contraintes et des règles imposées.

Pour cette thèse, les définitions données en philosophie par Emmanuel Kant et Martin Heidegger aident à caractériser la transcendance de la poésie écossaise. La transcendance s'oppose à l'immanence : « Nous nommerons immanents les principes dont l'application se tient absolument renfermée dans les limites de l'expérience possible, et transcendants ceux qui sortent de ces limites. » (Kant 356) Selon Kant, un principe transcendant est un « principe qui repousse [les] limites [de l'expérience] et nous enjoint même de les franchir » (357). Un principe transcendant est donc celui qui dépasse les limites, y compris les limites du temps. Autrement dit, une poésie transcendante est une poésie qui franchit les barrières temporelles (elle devient donc atemporelle), sociales (puisqu'elle n'appartient pas et ne parle pas qu'à une seule catégorie sociale), linguistiques et historiques (car la poésie écossaise traverse l'histoire du pays et des langues indigènes de l'Ecosse). La poésie écossaise est donc transcendante car elle sort des limites de l'expérience. Le poème « Love » d'Edwin Morgan est un exemple éloquent de cette transcendance :

Love rules. Love laughs. Love marches. Love is the wolf that guards the gate.

Love is the food of music, art, poetry. It fills us and fuels us and fires us to create.

Love is terror. Love is sweat. Love is bashed pillow, crumpled sheet, unenviable fate.

Love is the honour that kills and saves and nothing will ever let that high ambiguity
abate.

Love is the crushed ice that tingles and shivers and clinks fidgin-fain for the sugar-
drenched absinth to fall on it and
alter its state.

With love you send a probe

So far from the globe

No one can name the shoals the voids the belts the zones the drags the flares it signals
all to leave all and to

navigate

Le poète décrit l'universalité de l'amour grâce aux images évoquées (« the wolf that guards the gate », « the crushed ice tha tingles and shivers and clinks fidgin-fain for the sugar-drenched absinth to fall on it and / alter its state. ») qui sont connues du lecteur. Pour emprunter les termes de Jakobson, le contexte est commun au destinataire et au destinataire.

La définition de la transcendance donnée par Heidegger, aide également à appréhender cet aspect de la poésie. Selon le philosophe, le *Dasein* (ou l'être-là) est l'être présent, l'homme, le sujet. Lorsque le *Dasein* dépasse l'étant (la « vie humaine en son être ») c'est alors que la transcendance se produit : « Cet être-au-delà de l'étant, nous l'appelons la transcendance. » La transcendance est « le dépassement de l'étant dans son ensemble. » (Harr 29, 53, 54) Affirmer que la poésie écossaise est transcendante signifie donc qu'elle va au-delà de ce qu'elle est lors de sa composition. Prenons un exemple concret : les poèmes des « Scots Makars » lors des ouvertures du Parlement en juillet, étudiés à la fin du huitième chapitre, sont inscrits dans l'histoire de l'Ecosse ainsi que dans les documents officiels. Le « Scots Makar » devient alors un des créateurs de l'histoire du pays et sa poésie le moyen par lequel l'histoire est créée.

La forme poétique est alors transcendante car elle dépasse les limites temporelles et spatiales, d'autant plus que cette forme poétique existe depuis John Barbour et Harry l'Aveugle en Ecosse. Les œuvres de ces deux poètes sont transcendantes puisqu'elles n'appartiennent pas à l'époque à laquelle elles sont composées et elles véhiculent un message qui, aujourd'hui, résonne encore puisqu'elles sont toujours considérées comme une poésie nationale qui met en exergue le désir d'indépendance de l'Ecosse. Ce désir d'indépendance se retrouve par exemple dans les poèmes étudiés auparavant dans cette thèse : « Kidspoem/Bairnsang » de Lochhead, « Sassenach » et « English Cousin Comes to Scotland »¹³⁴ de Kay. Ces poèmes continuent le canon commencé par John Barbour et Harry l'Aveugle. C'est grâce à cette transcendance de la forme poétique que le canon entre makars du Moyen-Age et les makars contemporains est possible.

b. Institutionaliser pour légitimer

La célébration de la poésie écossaise atteint son point culminant en 2004, lorsque la ville d'Edimbourg est nommée « Ville créative de littérature de l'UNESCO ». Cette nomination met en lumière le lien intrinsèque entre la ville et la littérature. Le Réseau des villes créatives¹³⁵ (Creative Cities Network) en lien avec l'UNESCO insiste, pour justifier la nomination d'Edimbourg, sur les écrivains originaires de la ville ou inspirés par celle-ci (Arthur Conan Doyle, Sir Walter Scott et J.K. Rowling), ainsi que sur le fait que la ville a son propre makar. En effet, le titre de makar d'Edimbourg est créé en 2002 afin de soutenir la candidature de la

¹³⁴ Ces deux poèmes sont en annexes 12 et 13 de cette thèse.

¹³⁵ <https://en.unesco.org/creative-cities/edinburgh> (consulté le 15/02/2021).

ville deux ans plus tard. L'organisation liste également tous les festivals et institutions de la ville qui montrent ce lien étroit avec la littérature :

Furthermore, the National Library of Scotland, the leading centre for the study of the Scots, the Scottish Poetry Library and the Scottish Storytelling Centre can all be found in Edinburgh. The city is home to unique institutions fostering literacy, including the Scottish Book Trust, a national agency for readership development and the Writers' Museum and Makars' Court, which commemorates Scottish writers and poets.

Cette nomination d'Edimbourg, afin de la célébrer comme un des lieux de naissance de la littérature n'est pas, selon Mike Thorburn sur le site scotland.org¹³⁶, une surprise.

Néanmoins, Ian Brown voit cette nomination d'une façon différente : « The potential for mocking and self-mocking responses to this form of brand labelling with its hint of commodification is of course unlimited, but the fact is that the nomination was the result of an international vote by an international cultural organisation. » L'auteur insiste sur le fait que cette nomination est issue d'une institution internationale, l'UNESCO, ce qui signifie que ce lien entre Edimbourg et la littérature est reconnu dans le monde. Ainsi, nommer la ville « Ville de la Littérature » institutionnalise ce lien, ce qui se concrétise par la création de l'association caritative « City of Literature Trust » qui promeut les différentes initiatives d'associations et d'écrivains à Edimbourg. Ali Bowden, qui en est la directrice, décrit ainsi le rôle de l'association : « We do this so that everyone everywhere has opportunities for literature to be part of their lives, creating learning, wonder and joy. We generate creative and economic benefit for our city, and profile Edinburgh internationally as a leading literary city. »¹³⁷ Le

¹³⁶ <https://www.scotland.org/features/edinburgh-unesco-city-of-literature> (consulté le 15/02/2021).

¹³⁷ <https://cityofliterature.com/about-us/> (consulté le 15/02/2021).

rayonnement de la ville se veut donc international, et non seulement au sein du Royaume-Uni ou de l'Europe.

Ian Brown ajoute que cette nomination d'Edimbourg a également un impact sur l'identité écossaise et sa représentation dans le monde : « Even to suggest that Edinburgh be nominated required an adjustment of self-assertion and security of identity that would have been unthinkable earlier in the last century. » (Brown, « Entering » 220) Cet ajustement dont parle Brown signifie que, si avant 2004, la ville d'Edimbourg entretient son lien avec la littérature, après cette date il ne s'agit plus seulement de cela, mais aussi de sa représentation au monde en tant que « Ville de la Littérature ». Cette assurance identitaire demande que la nation se prenne au sérieux et s'éloigne de la « joke-nation » déplorée par Tom Nairn.

Ce terme de « joke-nation » peut être rapproché du nom « Jock », utilisé pour désigner un Ecosais (et souvent interprété péjorativement¹³⁸). Dans *Dictionaries of the Scots Language*¹³⁹ l'entrée « Jock » correspond aux définitions suivantes, entre autres : « n. Sc. equivalent of Eng. *Jack* or *John* » et « Used since 1914–18 as a sobriquet for a man serving in one of the Scottish regiments ». Le *Concise Oxford Dictionary* précise que le terme est souvent offensant et qu'il signifie « Ecosais » (« Scotsman »). Par conséquent, nommer la ville « Ville de la Littérature » change la façon dont elle – et à travers elle toute l'Ecosse – est perçue dans le Royaume-Uni et dans le monde. Institutionaliser cette relation entre Edimbourg et la littérature rend officielle cette autre identité écossaise qui permet au pays de s'éloigner et de se défaire des stéréotypes véhiculés dans le monde et par lesquels il est représenté. Cette nomination fonde et atteste, légitime cette identité écossaise plus sûre d'elle.

Cette légitimation, entraînant une prise de conscience de sa propre identité, peut être rapprochée de la création du National Theatre of Scotland à Glasgow, dont la création est

¹³⁸ http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/scotland/8094716.stm (consulté le 15/02/2021).

¹³⁹ <https://www.dsl.ac.uk/entry/snd/jock> (consulté le 15/02/2021).

décidée et confirmée en 2003. L'année suivante, lors d'une entrevue, Liz Lochhead souligne ce changement de position de l'écrivain écossais lorsqu'une telle institutionnalisation de son art se passe dans son pays. Lochhead affirme d'abord que ce n'est pas le fait d'avoir eu son propre Parlement qui a réellement changé la perception de leur identité nationale par les Écossais : « Identity is not something you can write about all your life. And it's not as great as if things have changed enough with the Parliament. We are stuck with all the things that we don't like about our identity, perhaps we shouldn't have to worry so much about changing. » (Gonzalez et Lochhead 107) La phrase « all the things that we don't like about our identity » peut se référer ici aux nombreux stéréotypes et représentations de l'Écosse véhiculés internationalement.

Lochhead affirme ensuite que la création du National Theatre of Scotland attribue une autre position aux artistes écossais car leur art est désormais reconnu et officialisé :

For instance, we get a Scottish National Theatre and people say to me, "What do you feel when you hear that there is going to be one?" And what I feel is afraid, I think "My God, this needs to be good now! What if it isn't?" So, of course, we'll have to prove . . . that we could do it, if we got the chance. We'll have to adapt and we'll have to come to terms with our own failures and try to change things rather than concentrate on the inequalities or difficulties. You know, writing not from the underdog position anymore would be interesting. (107)

Cette citation laisse donc à penser qu'avant la création du National Theatre of Scotland, les dramaturges écossais sont considérés et se considèrent eux-mêmes comme des perdants, des opprimés (« the underdog position »). C'est donc l'officialisation de l'art national qui entraîne un changement de regard des Écossais sur eux-mêmes plutôt que la mise en place d'un Parlement écossais selon Lochhead. L'officialisation provoque également chez les artistes, un désir de prouver que le titre est mérité et qu'il correspond à la ville nommée ou au pays, que ce soit en 2004 pour la nomination d'Édimbourg en tant que « Ville de la Littérature », en 2003

pour la création du National Theatre of Scotland, ou en 1999 pour la création du premier titre de makar à Glasgow.

Le titre de makar permet donc de faire de la poésie écossaise une institution et participe à la transcendance de la forme poétique. Cette dernière s'insinue dans la vie quotidienne et politique des Ecossais :

Contemporary poets have played a prominent recent role in both public and political life. In doing so, they have helped to generate a much-needed sense of optimism and aspiration about the future direction of Scottish identity. In their being asked to play this role, the prominent place of poetry in contemporary public as well as literary discourse in Scotland has been celebrated. (Bell, « Old » 196)

Le rôle de la poésie en Ecosse, officialisé par la création du titre de « Scots Makar » et des nombreux autres makars, reflète les changements politiques, sociaux et culturels du pays, mais la poésie les impulse également, puisqu'elle entraîne des changements importants (création d'associations, de bourses, de titres et augmentation du tourisme, entre autres). La poésie ne peut donc être dite passive en Ecosse, comme l'affirme David Orr. La voix des makars est davantage comme une voix de basse active en toile de fond et qu'il s'agit de capter.

c. Pourquoi la poésie ?

La transcendance de la poésie écossaise, puisque celle-ci dépasse l'instant, le lieu, le contexte où elle est composée et prononcée, est possible grâce à l'implication des makars dans la vie publique et politique des Ecossais. Dès lors, la poésie dépasse la sphère culturelle, et c'est

la raison pour laquelle elle peut être transcendante. En d'autres termes, la poésie des makars ne relève pas uniquement de la culture de l'Ecosse, elle touche à un domaine bien plus large, ce qui lui permet de perdurer et de ne pas être rattachée uniquement à un poète, une époque, un contexte, une ville, etc. Au contraire, la forme poétique se trouve à plusieurs niveaux en Ecosse et constitue une ressource inépuisable puisque les jeunes et les moins jeunes générations de poètes sont soutenues par des institutions et des officialisations telles que les titres de makars et d'autres titres et bourses comme nous l'avons vu en début de chapitre.

Evidemment, la poésie n'est pas l'apanage de l'Ecosse. D'autres pays et d'autres cultures utilisent la forme poétique ailleurs que dans la sphère culturelle. Par exemple, lorsque Amanda Gorman, jeune poétesse américaine, déclame son poème « The Hill We Climb » le 20 janvier 2021, lors de l'investiture du nouveau président des Etats-Unis, Joe Biden, l'événement politique est aussi culturel et social. De la même façon, le poème de Gorman devient également politique et dépasse la sphère littéraire. Il peut être qualifié de poème politico-journalistique puisqu'il présente les événements contemporains américains de manière presque factuelle, sans avoir recours aux figures de style et imagées. Le poème est aussi politique puisque, d'abord, il est composé pour l'investiture de Biden, et ensuite, il joue un rôle qui peut être qualifié de politique : il met en avant les fractures du pays et s'inscrit dans l'agenda politique du président nouvellement élu. Si aux Etats-Unis, poésie et politique sont encore à leurs premiers pas, en Ecosse les deux sphères sont entremêlées depuis des siècles, comme cette thèse le montre.

La poésie n'est pas associée à la politique exclusivement, en Ecosse comme ailleurs. Ce que Françoise Grellet appelle « poésie occasionnelle » (« Occasional poetry ») correspond à la définition suivante : « poetry written for a special occasion (a wedding, a birth, a death, a victory). The English POET LAUREATE . . . , or official poet, often has to write such occasional poems for royal or state occasions. It has no given form. » (38) Comme l'affirme Grellet, la poésie concerne de nombreux autres domaines et occasions : les prothames et

épithalames sont déclamés avant et pendant les cérémonies de mariage, les chants funèbres lors de funérailles, les péans ou paeans pour célébrer une victoire. Comme nous l'avons analysé dans la première partie de cette thèse, le *flyting* est une autre forme poétique écossaise, dans laquelle deux poètes s'insultent, et le chant de marin (« shanty » en anglo-saxon) est un autre exemple de forme poétique utilisée à une occasion encore différente.

La poésie est aussi ce que l'élève apprend dès son plus jeune âge, sous forme de textes à réciter ou de comptines, l'avantage étant d'avoir une œuvre complète (comme pour une peinture ou une fable, par exemple) comme le souligne Stephen Dunning dans « Why Poetry? » : « [poems] offer the unique opportunity of bringing complete works of art into focus. . . . Even the shortest short story, comparatively immense, resists such consideration. In this respect, a poem is more like a picture than a song: Like a picture, a short poem can be looked at, read, and considered all at once. » (158) Selon l'auteur, la poésie offre une distance que n'offre pas la prose, ce qui permet au lecteur de considérer la forme poétique comme exotique :

. . . [poetry] is an exotic form. Students will not identify immediately with the "people" and the "situations" in poems. . . . poems keep a lens of linguistic uniqueness between reader and experience. Prose tends to give readers conventional realities, however artistically arranged; poetry gives students enough distance from reality that they can deal objectively with it.

Again, because the poet uses language uniquely, poems give young readers a chance for objectivity. Poets write differently from the way people speak; the young reader will not easily see himself in a poem. (italiques de l'auteur, 159)

La poésie utilise la musicalité et les images auxquelles renvoient les mots (les signes linguistiques qui unissent l'image acoustique et le concept, pour emprunter les termes de Saussure), ce qui rend possible cette distance de la réalité mentionnée par Dunning. En effet, la poésie permet cet éloignement puisque les mots sont utilisés tant pour leur signification que

pour leur sonorité et leur musicalité, par exemple. C'est ce lien entre le poète et le lecteur ou l'auditeur qui permet à la forme poétique d'être transcendante : dans la poésie, un mouvement constant de l'universel au particulier (et vice-versa) s'opère et c'est ce qui permet alors à la poésie de dépasser son contexte. Par exemple, dans son poème « The Glen of Weeping », Brian Whittingham illustre ce mouvement en mêlant l'expérience des touristes qui visitent Glencoe à l'histoire de la vallée :

The Glen of Weeping

In the Glencoe visitors' centre
tourists in shorts and backpacks
troop into the tiny video theatre.

From speakers a Scottish folk-singer
tells of the popular myth
of MaDonalds murdered by Campbells.

The video footage rolls
with cardboard cut-out clansmen
fronting winter stills
of the Glen of weeping.

The video voice-over
tells its true-story? of

A king's soldiers, who shared
MacDonald hospitality.

A king's soldiers
with their signal to attack and kill.

And MacDonalds staining snow
with red and fleeing footprints

The voice-over tells
of the king's secretary of state,
Sir John Dalrymple of Stair
with orders for the massacre
signed by King William's own hand,
who ensured the MacDonalds of Glencoe
were made an example of
in spite of their oath-of-loyalty to the king.

The voice-over tells
of the captain of the king's forces,
Robert Campbell of Glen Lyon
who was the only Campbell there
teaching the unruly highlanders
the king's lesson.

and to cover up the facts
that the MacDonalds were butchered
on a blanket of early morning snow

Glencoe's myth was born
of yet another battle
between cattle-thieves and rebellious chiefs

as authentic as
the scene sold to present-day tourists
of kilted figures playing laments
at the entrance to the glen of weeping

as if every Scottish mountain
came complete with its own Scottish piper.

De plus, la poésie étant utilisée à diverses occasions, son pouvoir ne s'en trouve que renforcé. Sandra L. Faulkner affirme ainsi, « [poetry] taps into the universal through radical subjectivity. The poet's use of personal experience creates something larger from the particular; the concrete specifics become universal when the audience relates to, embodies, and/or experiences the work as if it were their own words . . . » (91).

Les voix des makars contemporains s'unissent dans la forme commune et transcendante qu'est la forme poétique. Elles sont en canon et, parce que les makars sont créateurs, ils œuvrent

dans le même objectif, décrit ainsi par Orr : « [Poets] aren't just people who think of ways to write new poems, but people who imagine new ways of being and perceiving. »¹⁴⁰ L'auteur explique ainsi une citation de Percy Bysshe Shelley dans « Defence of Poetry », écrit en 1821 et publié presque vingt ans plus tard : « [poets are] the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present; . . . Poets are the unacknowledged legislators of the world. »¹⁴¹ Shelley met ainsi en exergue le rôle du poète tant dans la littérature que dans la vie politique, sociale et culturelle du pays, rôle joué par les makars contemporains en Ecosse.

Le poème « The Keepie-Uppie King » de Brian Whittingham est structuré comme un chant car il comprend un refrain destiné à être chanté¹⁴² en groupe lors des compétitions de jongles avec un ballon de football :

The Keepie-Uppie King

The Keepie-Uppie King

The Keepie-Uppie

Keepie-Uppie

Keepie-Uppie King.

His robe's a Scotland football top

his name emblazoned on the back

his treasure is the football

he carries inside his pack.

The Keepie-Uppie King

¹⁴⁰ <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/69080/the-politics-of-poetry> (consulté le 15/02/2021).

¹⁴¹ <https://www.poetryfoundation.org/articles/69388/a-defence-of-poetry> (consulté le 15/02/2021).

¹⁴² Whittingham fait une lecture du poème dans la vidéo suivante, publiée par Renfrewshire Libraires : <https://www.youtube.com/watch?v=8CAOURXRaew> (consulté le 03/08/2021).

The Keepie-Uppie King

The Keepie-Uppie

Keepie-Uppie

Keepie-Uppie King.

His kingdom is Glasgow's George Square

his crown, headphones on his head,

his ball could be a jester's

with its silver stripes and red.

The Keepie-Uppie King

The Keepie-Uppie King

The Keepie-Uppie

Keepie-Uppie

Keepie-Uppie King.

He holds his subjects in his spell

flicking the ball from foot to thigh

to chest to shoulder to neck to head,

holding court is easy-peasy,

he doesn't even have to try,

he doesn't even have to try.

The Keepie-Uppie King

The Keepie-Uppie King

The Keepie-Uppie

Keepie-Uppie

Keepie-Uppie King.

L'auteur allie donc la poésie, le chant et le sport, en l'occurrence le football, sport d'équipe mais dont seule la performance individuelle est ici prise en compte. Le poème met en lumière les jongles en tant qu'art corporel dans lequel le jongleur utilise son corps et le ballon pour faire des figures. Ce poème illustre, grâce au chant qu'il intègre et à la performance qu'il décrit, la façon dont le poète peut changer la perception du monde par ses mots : le rythme produit par les jongles (grâce aux mouvements du jongleur et aux sons du ballon qui tape sur son pied, son épaule, sa tête et les autres parties de son corps) s'ajoute au rythme du poème et du chant. Les jongles deviennent alors partie intégrante du chant et de la poésie.

Conclusion du neuvième chapitre

Ce dernier chapitre nous a permis de définir plus clairement les contours de l'identité nationale écossaise, marquée par le métissage et l'inclusion. La scotticité englobe cette identité en constante mutation et en lien avec le paysage et l'environnement écossais. Ce changement est caractérisé, selon Ian Brown, par les deux poètes écossais Hugh MacDiarmid et Edwin Morgan : « This movement from nineteenth-century models of singular national expression into broader more inclusive conceptions of multiple national identities is reflected and energised by the actual and symbolic differences between two of Scotland's major poets, productive for most of the [twentieth century], Hugh MacDiarmid and Edwin Morgan. » (« Entering » 221)

Ce mouvement d'une définition de l'identité nationale qui se veut exclusive pour mettre en avant la particularité de l'Ecosse, vers une définition plus inclusive promue par la poésie de Morgan, reflète une volonté d'étendre la signification de la scotticité, qui se développerait alors dans la voie d'une internationalisation, tout en gardant les spécificités régionales du pays. C'est également ce développement qui permet à la poésie de Carol Ann Duffy d'être à la fois celle de l'Écossaise et celle du poète lauréat du Royaume-Uni.

L'institutionnalisation de la poésie écossaise par le titre de makar, comme ce chapitre l'a démontré, est née dans un terrain fertile : la multiplicité des titres, des bourses et des institutions qui œuvrent à promouvoir la poésie écossaise montre à quel point cette forme littéraire fait partie de l'identité nationale du pays. La forme poétique est transcendante, au sens

où l'entendent Kant et Heidegger, puisqu'elle n'est pas attachée – elle n'est pas immanente – au contexte dans lequel l'œuvre est produite. Au contraire, elle traverse les âges et les frontières du pays. L'institutionnalisation (de la poésie, du théâtre, de la littérature écossaise en général) donne un autre statut à l'écrivain et à son œuvre : celui-ci est reconnu en tant qu'artiste et doit désormais continuer à prouver qu'il mérite ce statut.

Le titre de makar n'a donc pas pour seul objectif de reconnaître le rôle central de la poésie en Ecosse, il pousse également les poètes à poursuivre et à promouvoir leur art. La poésie et les makars ont donc bien un rôle politique en Ecosse (contrairement à ce que semble affirmer Robert Crawford que nous avons étudié au chapitre huit) puisqu'ils participent à la définition du pays et à la direction prise par celui-ci : s'il se définit comme pays qui entretient son lien avec la littérature, alors le titre de makar l'aide à se définir ainsi. Dès lors, nous pouvons affirmer que les voix des makars parviennent à former un canon pour changer la représentation de l'Ecosse dans le monde et recomposer sa symphonie constamment.

Conclusion de la troisième partie

Cette dernière partie a démontré la manière dont la diversité écossaise (linguistique, culturelle, géographique) se reflète dans la poésie des makars contemporains. Le rôle de la traduction dans la représentation de cette diversité est central, puisqu'elle se fait tant de l'anglo-saxon que du gaélique et du français vers l'écossais. En d'autres termes, les langues indigènes écossaises se traduisent entre elles, et elles traduisent aussi, par un effet d'amplification, des langues au-delà des frontières du pays. La traduction de la voix écossaise, tout imparfaite que cette traduction peut être, fait entendre les voix des autres poètes écossais où qu'ils se trouvent en Ecosse. Elle fait partie intégrante de la tradition poétique écossaise et elle est toujours aussi pratiquée aujourd'hui : « there is positive evidence that a growing fascination with translation may gradually be taking hold of the more popular imagination. » (Corbett, « A Double » 344)

La voix du makar national traduit également celles des autres makars dans le sens où elle exprime ces autres voix, qu'elle s'en fait l'écho. En effet, si la voix du « Scots Makar » ne peut englober celle de tous les Écossais, elle porte néanmoins la voix des autres makars, et elle est la caisse de résonance de leurs voix. En d'autres termes, si les makars communautaires, municipaux et régionaux ont déjà leur propre voix pour mettre en lumière les spécificités et l'histoire de leur aire géographique à travers leur poésie, la voix du « Scots Makar » permet

d'amplifier ces voix car elle les réunit et les porte. Nous n'affirmons pas que la voix du « Scots Makar » fait exister celles des autres (car elles existent sans lui), mais c'est dans cette voix, qui réunit les différentes parties de l'Ecosse et qui reprend celles des poètes écossais qui l'ont précédée comme dans une chorale, que les voix des autres makars résonnent davantage, en un point unique comme un écho concentré, et non parsemées sur le territoire écossais.

Le régionalisme, tel que Sassi le définit, est ainsi reflété par les makars qui mettent en avant les spécificités du pays et qui en portent la voix. Ce régionalisme fait partie de la définition de l'identité écossaise, et par conséquent, les makars – peu importe leur niveau – participent à la définition des contours de la scotticité à travers leur poésie, qui bénéficie d'un environnement propice à son développement en Ecosse. L'institutionnalisation de la voix du makar donne, en plus, une légitimité qui fait du poète une figure publique qui prend et porte la parole officiellement afin d'inscrire dans l'histoire du pays, les événements de ses régions à travers un art, la poésie, qui fait partie de l'identité du pays et de sa tradition culturelle et linguistique.

CONCLUSION GENERALE

Synthèse

Le titre de makar, tel qu'il est défini depuis 1999, a son origine dans l'histoire de la poésie écossaise, au moins depuis les œuvres de John Barbour et de Harry l'Aveugle. Ces deux poètes écossais sont les auteurs des deux œuvres, *The Brus* et *The Wallace*, qui marquent le début de la tradition poétique écossaise, car elles sont les plus anciennes et les plus longues qui ont été retrouvées. Ils posent donc les premières pierres de l'histoire de la poésie écossaise et du titre de makar dans sa nouvelle acception depuis la fin du vingtième siècle. L'évolution de la poésie écossaise se fait en même temps que les évolutions politiques, sociales, culturelles et linguistiques. Ainsi, les œuvres des deux premiers poètes cités auparavant reflètent l'antagonisme politique de l'époque, entre l'Ecosse et l'Angleterre. Les œuvres des poètes de cours de Jacques VI et I, reflètent, elles aussi, les changements politiques profonds engendrés par le déménagement de la cour à Londres, lequel provoque à son tour des évolutions linguistiques profondes. A la différence des makars contemporains, la bande de Castalie est principalement la voix du roi : en contrepoint, les poètes, choisis et inspirés par lui qui est aussi un poète, se font l'écho du roi et de ses préceptes dictés dans « Reulis and Cautelis ».

A partir de Jacques VI, l'ouverture de la poésie écossaise à la culture européenne est encore plus visible qu'elle ne l'était lors de la Renaissance européenne, qui a donné l'élan à cette européanisation de la poésie écossaise commencée avec Marie de Guise, épouse française de Jacques V. L'ancrage de l'Ecosse en Europe se fait depuis les premiers makars et elle continue aujourd'hui grâce aux œuvres des makars contemporains qui, à travers les formes poétiques et la traduction notamment, rapprochent la poésie écossaise de ce qui se publie en Europe. Ce lien entre l'Ecosse et l'Europe, qui est mis en lumière par le Brexit en 2016, va au-delà du politique, et il commence bien avant l'entrée du Royaume-Uni dans la Communauté Economique Européenne (CEE) en 1973.

Le culturel et le politique étant intimement liés en Ecosse, le rôle de la poésie est central : elle est autant le reflet des changements politiques qu'il est le déclencheur et le protagoniste de ces changements. Les travaux de MacDiarmid en sont un exemple éloquent car ce dernier tente de remédier à la dévalorisation de la langue écossaise depuis les deux Unions (l'Union des Couronnes en 1603 et l'Union des Parlements en 1706-1707) et de l'image donnée du pays et de sa littérature par le *Kailyard*. Autrement dit, les œuvres de MacDiarmid provoquent le changement dans la société écossaise après la Première Guerre mondiale et elles reflètent également cette transition vers la Renaissance écossaise. Le rôle du makar contemporain, est, par conséquent, similaire à ce que MacDiarmid entreprend au début du vingtième siècle : il reflète une volonté du pays d'avoir davantage d'autonomie (culturelle et politique) au sein du Royaume-Uni, et il est également acteur de ce changement car il fait pleinement partie et il participe activement à la vie (communautaire, culturelle, sociale et parfois politique) de l'aire géographique pour laquelle il est nommé.

L'histoire culturelle de l'Ecosse est marquée par de nombreuses renaissances, auxquelles on pourrait ajouter – dans une moindre mesure, peut-être – la renaissance du titre de makar en 1999, qui est autant le fruit de tous les événements qui précèdent et qui ont donné au poète écossais sa place dans le pays, que des événements qui lui sont contemporains comme les référendums depuis 1979 et la réouverture du Parlement écossais. La création du titre n'est ni un épiphénomène – c'est-à-dire « un phénomène secondaire qui ne peut contribuer ni à l'apparition ni au développement d'un phénomène essentiel » selon le CNTRL – ni une coïncidence qui aurait voulu qu'un poète, en l'occurrence Edwin Morgan, mérite une place importante à ce moment-là (en 1999 à Glasgow). Certes, Morgan avait déjà fait preuve de son implication dans la littérature écossaise auparavant, et il méritait ce titre à ce moment-là, mais le besoin pour Glasgow, puis pour l'Ecosse, d'avoir sa propre voix en poésie ne dépendait pas du poète, mais la conséquence des événements d'avant 1999 en Ecosse : Morgan et la

réouverture du Parlement ne représentent que la réunion de circonstances davantage propices à l'apparition de cette voix.

La multiplication de makars depuis 1999 met en exergue un besoin ou une volonté de chaque aire géographique concernée (de la communauté au pays en entier) d'avoir sa propre voix en Ecosse ou dans le Royaume-Uni. Cela souligne également l'impossibilité pour un seul makar, national ou régional par exemple, de se faire l'écho de toutes les spécificités du pays. En effet, si les villes qui ont leur propre makar se sentent suffisamment représentées par le makar régional ou national, les voix risqueraient de se répéter. Or, ce n'est pas le cas. Certes, le makar national se fait l'écho des autres voix, mais sans en être la simple répétition : par son statut de poète national, il amplifie ces autres voix, il les englobe et il les diffuse à une autre échelle. Les makars contemporains sont donc les ambassadeurs de la diversité écossaise qui fait partie de la définition de la scotticité, c'est-à-dire de l'essence du pays.

La nouveauté du titre explique, en grande partie, les raisons pour lesquelles les modalités d'attribution, les rôles spécifiques du makar et la durée des mandats, par exemple, changent au fil du temps. Néanmoins, ce qui définit le makar depuis 1999 jusqu'à aujourd'hui, est le fait qu'il accompagne la construction de l'identité écossaise et qu'il en est acteur, une constance que l'on peut étendre depuis les premiers poètes écossais. Ce qui permet au makar contemporain de tenir ce rôle est également l'officialisation du titre : le makar est choisi par des institutions littéraires et/ou politiques (selon l'aire géographique) et il est inauguré lors d'une cérémonie de plus ou moins grande ampleur, lors de laquelle il récite un poème de sa création, et il peut aussi lui être remis une récompense symbolique comme une écharpe en tartan pour Brian Whittingham en 2018 ou du laurier pour Sheena Blackhall en 2019. Cette institutionnalisation du titre rend officielle la voix du makar et elle l'inscrit dans l'histoire du pays, de la région, de la ville ou de la communauté. Il personnifie la relation étroite que l'Ecosse entretient avec sa poésie.

Le makar, en particulier le « Scots Makar », incarne également la cristallisation (au sens de la concrétisation) du lien entre poésie et politique puisqu'il prend part, directement ou non, aux débats politiques qui restent nombreux depuis la dévolution des pouvoirs en 1999. Il joue le rôle de catalyseur et de fédérateur car il tente d'unir tous les Ecossais, peu importe leur opinion politique, comme par exemple on le voit grâce au poème de de Luca, « The Morning After ». Cependant, ils peuvent également prendre parti et jouer un rôle plus actif en faveur d'un seul parti politique, en général le SNP (aucun makar ayant publiquement donné son orientation politique n'a, jusque-là, soutenu d'autres partis). Les œuvres et prises de paroles de Lochhead et Govan illustrent, par exemple, ce parti pris politique.

Le makar contemporain est à la fois le symbole du lien que le pays entretient avec sa tradition poétique et le symbole de l'espoir mis dans sa future génération de poètes. Le lien avec les premiers makars est toujours présent, d'abord, grâce au terme choisi pour le titre, ensuite, par la forme poétique, et enfin par le rôle d'acteurs dans la construction perpétuelle de l'identité écossaise. Les makars contemporains participent à la tradition poétique écossaise et ils la modernisent, dans le sens où ils l'adaptent aux tendances poétiques actuelles : elle n'est plus seulement à propos de l'Ecosse car les poètes ont assez confiance en leur scotticité pour parler d'autres sujets, et les formes poétiques traditionnelles passées sont utilisées presque uniquement lorsqu'il s'agit d'écrire « à la manière de » (Burns, par exemple). En effet, les poèmes des makars sont écrits, pour la grande majorité d'entre eux, en vers libres ou ils adoptent une forme exotique comme le haïku pour Alan Spence. De plus, la tradition poétique est aussi modernisée grâce aux plateformes multimédias utilisées par les makars qui montrent ainsi que la poésie n'est pas réservée aux pages de recueils, mais elle peut aussi appartenir à tous sur une page internet, à travers un message sur les réseaux sociaux ou un fichier audio.

Le makar contemporain met à jour la poésie écossaise et il fait sienne la poésie d'autres pays, notamment européens à travers la traduction de poèmes en anglo-saxon ou en français

vers l'écosse. La traduction poétique vers les différents dialectes écossais permet non seulement d'ancrer l'Ecosse davantage en Europe, mais aussi de diffuser la voix écossaise qui se fait entendre à travers les œuvres classiques majeures d'autres pays. Ainsi, la langue écossaise acquiert un autre statut, celui d'une langue, même si elle n'est pas (encore) reconnue parmi les langues officielles du pays, qui diffuse l'identité écossaise, car elle exprime aussi la voix d'autres poètes d'autres cultures, et pas seulement la culture écossaise. Le travail de traduction poétique permet au traducteur de prendre en compte, encore plus qu'avec la traduction prosaïque, l'*intentio operis* puisque les sens des mots, leur sonorité, leur disposition, leur nombre de syllabes, entre autres, entrent en compte. L'œuvre originale est laissée entre les mains du traducteur qui en fait sa propre œuvre, mais sans que l'auteur principal n'en soit complètement effacé.

Le makar traduit aussi des œuvres écossaises, comme Valerie Gillies qui traduit les œuvres écrites en gaélique écossais, langue qui est, par ailleurs, mise à l'écart puisque aucun makar contemporain n'est le représentant du gaélique écossais. La représentativité du makar est donc limitée puisqu'une partie de ce qui fait le pays n'est pas représentée (les auteurs gaélophones ayant été prolifiques et ayant fait prospérer la littérature écossaise, surtout au vingtième siècle). La diversité écossaise, la volonté du pays de donner une voix aux minorités présentes sur son territoire, et son ouverture à l'international trouvent leurs porte-paroles parmi les makars contemporains (Jackie Kay en est l'exemple par excellence). Néanmoins, aucun représentant du monde gaélique écossais ne se trouve, pour le moment, parmi les makars, ambassadeurs de cette Ecosse du vingt-et-unième siècle, qui renoue, depuis les années 1970, ses liens avec ses racines gaéliques.

La scotticité, telle qu'elle est définie à travers les œuvres des makars contemporains, englobe tant la forme poétique que les langues utilisées et les thèmes abordés dans leur poésie. Il est indéniable que l'environnement écossais fait partie intégrante de cette définition car le

lien entre le poète et la nature ou la ville écossaises est étroit et omniprésent. La poésie est, d'autant plus, un moyen privilégié pour transmettre cette scotticité, dont les contours sont tracés par les makars contemporains, qu'elle bénéficie d'un environnement qui lui permet de se développer à profusion. C'est ce que nous remarquons par les différentes institutions qui y sont dédiées et les nombreux prix qui existent en Ecosse aujourd'hui pour encourager autant les jeunes générations de poètes que les poètes les plus accomplis.

Unisson, canon ou dissonance

Le chant des makars commence par John Barbour et Harry l'Aveugle qui ouvrent, en réalité, un canon à plusieurs voix. En effet, leurs voix, à l'unisson avec celles du peuple écossais et leur volonté de se démarquer de l'Angleterre, sont reprises par les makars de la bande de Castalie un ou deux siècles plus tard. Néanmoins, cette reprise se fait dans une langue différente puisque la langue écossaise évolue entre-temps, le proto-écossais pour *The Brus* en passant par le moyen écossais et le latin lors de la Renaissance européenne, jusqu'au vieil écossais ou *Inglis* et le *Scottis* utilisés par les poètes de cours. Si la langue du canon change, l'antagonisme politique et culturel avec l'Angleterre évolue également : Jacques VI et I et le makar Dunbar, en particulier, font encore la différence entre les deux royaumes, ce qui n'est pas vrai pour les autres makars. Avec le déménagement de la cour à Londres, cette différence tend à s'amenuiser au profit de la langue et de la culture anglo-saxonnes. Ainsi, le canon entrepris par les premiers poètes s'estompe, la distance géographique de la cour, puis du Parlement à Westminster, aidant à ne plus entendre (voire à étouffer) leurs voix. La voix des makars, depuis la bande de Castalie, est alors davantage en canon avec celles d'autres poètes européens puisque la traduction d'œuvres européennes et leurs formes sont pratiquées et utilisées. Cette évolution du chant des

poètes s'inscrit dans un contexte politique particulier, celui de l'union des royaumes et des parlements. On ne peut donc négliger une certaine volonté de faire partie d'un tout (le Royaume-Uni et l'Europe), et le besoin, pour cela, d'assimiler la culture de l'autre. Cependant, cela conduit en Ecosse, à la rupture presque complète du canon qui définit la tradition poétique jusqu'à la bande de Castalie.

En effet, à partir du dix-septième siècle, le chant des makars écossais semble si éloigné du canon de John Barbour et Harry l'Aveugle, que c'est un tout autre chant qui se fait entendre, entonné cette fois en anglo-saxon. Par conséquent, les makars des siècles suivants sont en dissonance avec leurs prédécesseurs. La fin du siècle des Lumières et le siècle suivant sont cependant marqués par un retour de voix qui reprennent le canon des premiers makars, en poésie avec Burns et Scott, et en prose avec le *Kailyard*. Ce mouvement vers les langues vernaculaires écossaises mènent alors à la Renaissance écossaise dont les poètes semblent reprendre le canon commencé au quatorzième siècle, tant grâce à la fierté écossaise qui est mise en avant que grâce à la langue utilisée, l'écossais. La voix des poètes du début du vingtième siècle est à l'unisson avec celle du peuple écossais et elle met en avant leurs particularités linguistiques puisque les poètes utilisent leur langue, et ainsi, la revalorisent.

Enfin, ce mouvement littéraire redonne de la voix au canon et un nouveau souffle qui est repris par les makars contemporains. En effet, ces derniers reprennent, dans une langue différente (l'écossais moderne ou l'anglo-saxon) et dans des formes poétiques différentes, le canon commencé sept siècles plus tôt. Ils sont à l'unisson avec la voix des Ecossais, grâce à leur grand nombre qui leur permet de se faire l'écho de davantage de voix, toutes présentes en Ecosse, exprimant les particularités de l'identité écossaise, et reprises et amplifiées par la voix du « Scots Makar ». Ceci nous permet alors de répondre à la problématique de cette thèse.

De qui est la voix du makar ?

La voix du makar est plurivoque, au sens étymologique du terme : elle englobe plusieurs voix à la fois, c'est une voix plurielle. Elle est d'abord celle d'un poète écossais, intégré et acteur dans la vie culturelle et sociale de l'Ecosse, et en particulier de l'aire géographique où il a été choisi. Elle est la voix d'un poète qui s'inscrit ainsi dans la tradition poétique écossaise, mais aussi dans l'histoire du pays. La voix du makar est aussi celle du peuple écossais, comme le rappellent les discours d'investiture des « Scots Makars », par exemple. Elle se fait l'écho des langues utilisées par les Ecossais dans les différentes parties du pays, mais aussi de leurs opinions, même (et surtout) lorsqu'elles s'opposent au Parlement écossais. Elle exprime la voix des Ecossais et elle s'en fait le porte-parole. La voix du makar peut aussi être celle d'une communauté en particulier, généralement des communautés minoritaires en Ecosse, telles que la communauté homosexuelle ou noire. En cela, nous pouvons parler de « bardic voice », pour emprunter les termes de Crawford, et que nous avons défini au chapitre huit. Elle est donc une voix cosmopolite. La voix du makar est aussi la voix de la femme, comme le montrent Lochhead, Kay et Gibson.

La voix du makar reprend aussi celles des autres makars contemporains ou non, comme nous l'avons analysé précédemment : elle est tant la voix des premiers makars que de ceux qui existent depuis 1999. Ceci est particulièrement vrai pour le « Scots Makar » qui est la caisse de résonance de la voix des autres makars, nationaux ou non. Le « Scots Makar » s'adresse au gouvernement écossais mais il n'est pas la voix de ce gouvernement, comme le soulignent les différents « Scots Makar » dans leurs poèmes d'ouverture du Parlement.

Enfin, la voix du makar est aussi celles d'autres acteurs de la société écossaise qui prennent part à la définition de l'identité nationale, qu'ils soient humains ou non. Effectivement, cette voix est tant celle d'un éducateur que celle d'un thaumaturge, d'un thérapeute que celle d'un citoyen écossais qui célèbre, à travers la poésie, son quartier, sa ville, sa région ou son

pays. En ce sens, la voix du makar transmet la scotticité. Finalement, cette voix célèbre également l'environnement et le paysage écossais, et elle se fait la voix des éléments qui les composent, comme Gillies l'illustre en se faisant la voix des sources écossaises, ou Blackhall et Morgan en donnant une voix, respectivement, aux tableaux de William Mosman et de Salvador Dalí, démontrant ainsi le caractère cosmopolite de la voix du makar, qui intègre tant celles d'artistes écossais que celles d'artistes européens.

Les perspectives

L'engouement pour la création de titres de makars gagne les villes d'Ecosse surtout dans la première décennie du vingt-et-unième siècle. Comme nous le soulignons dans la deuxième partie de cette thèse, plusieurs titres de makars ne sont cependant pas renouvelés ou en attente d'un successeur, comme à Dundee ou à Stirling. En ce qui concerne le « Scots Makar », Kay devrait être remplacée en 2021 puisque son mandat se termine. L'élection du « Scots Makar » s'est faite jusque-là en début d'année (entre janvier et mars), mais aucun makar national n'a été nommé pour le moment (mai 2021). D'autres villes, telles que Glasgow et Edimbourg prolongent le mandat de leur makar actuel : Jim Carruth est toujours makar, depuis 2014, et Alan Spence également depuis 2017, alors que le mandat du makar de la capitale est défini pour trois ans depuis sa création. Par ailleurs, aucune autre ville écossaise n'a pour le moment annoncé sa volonté de créer un poste de makar.

L'enthousiasme à l'occasion de la création du titre semble être quelque peu retombé, la pandémie et la fermeture forcée des lieux de culture n'y aidant certainement pas. Deux postes de makars seulement (celui de Whittingham en 2018 pour le Renfrewshire et celui de Blackhall par le Doric Board en 2019) ont été créés depuis le Brexit en 2016, tous les autres étant uniquement des renouvellements de postes qui existaient déjà. Depuis 1999, le makar, quel que

soit son niveau ou son aire géographique, joue un rôle dans une Ecosse en perpétuel changement : si, juste après la Dévolution, le makar se fait la voix d'un pays nouvellement doté de sa propre voix en politique, dans les deux décennies qui suivent, il porte aussi la voix d'un pays qui voit le SNP devenir majoritaire, qui dit « non » au référendum sur l'indépendance écossaise, qui se voit ensuite forcé de quitter l'Union Européenne, et qui, enfin, tente à nouveau de négocier un référendum pour sortir du Royaume-Uni. Le rôle du makar suit ces évolutions politiques et la poésie continue toujours d'accompagner le politique, malgré un certain désintérêt, peut-être passager, pour le titre de makar.

Néanmoins, au niveau international, le barde – le poète ou chanteur celte qui célèbre les exploits des héros – continue de susciter l'intérêt. De la même manière dont les makars contemporains écrivent « à la manière de » pour rendre hommage à leurs prédécesseurs, certains musiciens (amateurs et expérimentés) recréent des chansons populaires, en utilisant presque uniquement des instruments similaires à ceux des bardes du Moyen-Âge. Ce genre musical, le *Bardcore* ou *Tavernwave*, utilise des instruments tels que la harpe, la lyre et la flûte, associés à cette période. Il ne s'agit pas seulement, pour certaines chansons, d'un réarrangement musical : certains morceaux sont instrumentaux, tandis que d'autres adaptent également les paroles qui sont réécrites en vieil anglo-saxon, en vieil écossais ou en latin¹⁴³. Cette traduction vers une langue plus ancienne que la langue moderne, met en avant les mêmes enjeux que la traduction poétique que nous explorons dans cette thèse : elle entraîne une traduction du texte, ce qui peut aussi bouleverser le schéma rythmique et les rimes, mais l'œuvre est également placée dans un autre contexte car il ne s'agit plus seulement d'un déplacement dans l'espace

¹⁴³ Il est intéressant de noter que les vidéos Youtube qui accompagnent ces chansons populaires de genres différents – de Lady Gaga à Eminem, Gorillaz, en passant par Dolly Parton, Radiohead, Nirvana, Led Zeppelin, Michael Jackson, Metallica et System of a Down, pour n'en citer que quelques-uns – représentent souvent des scènes imaginées à partir d'éléments provenant de la Tapisserie de Bayeux. Le site « Historic Tale Construction Kit » (qui est maintenant fermé, mais dont on peut avoir un aperçu sur le lien suivant : <http://htck.github.io/bayeux/#!/>) propose en effet aux internautes de créer très simplement leurs propres scènes, à partir des éléments de broderie de la Tapisserie de Bayeux redessinés. Ces scènes imaginées, provenant de ce site ou non, accompagnent souvent les vidéos de musique *Bardcore*.

mais aussi dans le temps, et en arrière. Que cela soit un phénomène temporaire (le *Bardcore* existe depuis 2020) ou qui est amené à durer et à évoluer, il met en exergue un regain d'intérêt pour la tradition poétique médiévale, bien que les réinterprétations ne soient pas toujours fidèles à cette période (notamment dans l'utilisation des instruments de musique). La poésie traditionnelle est toujours une source d'inspiration, pour les musiciens comme pour les poètes, qui se font l'écho des voix et des sons des siècles précédents.

Cette thèse m'a permis d'analyser la puissance du rayonnement de la poésie en Ecosse depuis ses débuts, mais également la poésie en général. La poésie offre une autre vision de la langue et surtout du monde, et c'est la raison pour laquelle elle peut être qualifiée de vitale. En effet, une œuvre poétique (un poème ou une prose poétique) est un texte offert au lecteur dans le but d'être réinterprété : c'est donc un texte qui s'offre à l'imagination et à la subjectivité du lecteur réceptif ou pas. La poésie fait appel aux sons d'une langue, de la nature, des activités humaines, entre autres, qui unissent les hommes : le contexte (pour reprendre le terme utilisé par Jakobson dans son schéma de la communication linguistique) peut donc être universel. La musicalité d'un poème se réfère alors à la forme primitive d'une langue puisque celle-ci est constituée de sons avant de correspondre à une graphie (comme Tom Leonard le met en avant dans son poème « In the beginning was the word » en annexe 9 de cette thèse). Les sons utilisés ne servent pas uniquement à transmettre un message ou à faire imaginer le lecteur ou l'auditeur par exemple, ils permettent également à ce dernier d'apprécier la musicalité d'une langue. La comparaison avec la communication entre animaux peut ici nous aider à expliciter le rôle de la poésie : par exemple, les gibbons à favoris blancs du Nord communiquent par des sons, communément appelés des « chants »¹⁴⁴. Néanmoins, ces sons constituent avant tout une communication que l'homme interprète comme un chant. En d'autres termes, les gibbons ne

¹⁴⁴ Le zoo d'Édimbourg héberge cette espèce, et un enregistrement du « chant » des gibbons à favoris blancs du Nord est disponible sur leur site web : <https://www.edinburghzoo.org.uk/animals-and-attractions/animals/buff-cheeked-gibbon/> (consulté le 13/08/2021).

produisent pas ces sons pour leur beauté et leur musicalité, mais pour transmettre un message afin de marquer leur territoire ou prévenir de l'arrivée d'un prédateur. Par conséquent, contrairement aux animaux, l'homme peut et sait utiliser sa langue autant pour transmettre un message que pour jouer de la musicalité de celle-ci.

Néanmoins, cette comparaison avec la communication animale, et en particulier celles des gibbons à favoris blancs du Nord, met en lumière un point commun entre les hommes et les animaux : celui de la transmission culturelle. En effet, la poésie est d'abord de tradition orale, comme nous l'avons montré dans cette thèse, et elle se transmet de manière oblique, c'est-à-dire de génération en génération sans lien de parenté. De même, les « chants » du gibbon sont transmis de parents à enfants, donc de manière verticale. C'est la raison pour laquelle nous pouvons parler de transmission culturelle. La tradition orale (au sens étymologique du terme « tradition », c'est-à-dire la transmission) concerne à la fois la communication animale et la poésie.

Cette thèse m'a également donné l'occasion d'explorer la traduction poétique en tant qu'objet d'étude et en tant que matériaux. J'ai pu m'exercer à cette traduction poétique grâce à l'anthologie de poèmes écossais du vingt-et-unième siècle traduits en français initiée par le Professeur Jean Berton, me permettant ainsi d'expérimenter la traduction poétique que j'étudiais. J'ai maintenant pour objectif de continuer à faire de la traduction poétique afin de poursuivre cette expérience qui m'a été profitable sur les plans linguistique et artistique. Etant aujourd'hui professeure agrégée d'anglais au lycée et enseignant notamment la littérature anglophone (dans la spécialité Langues, Littératures et Cultures Etrangères et Régionales, LLCER), cela m'a donné le goût de l'enseignement de la littérature. Je souhaiterais, par conséquent, pouvoir enseigner la poésie écossaise et la traduction poétique.

Enfin, j'aimerais approfondir mes recherches en poésie écossaise à travers l'étude des œuvres de poètes écossais, ou « ex-écossais » émigrés au Canada, en Nouvelle-Zélande et en

Australie, et de poètes immigrants en Ecosse, tels que Valerie Gillies originaire du Canada. Je pourrais ainsi étudier la voix des poètes écossais en dehors de l'Ecosse et ceux qui se sont approprié la voix de l'Ecosse. Je souhaiterais également continuer mes recherches sur la mise en voix des poèmes et les différentes formes que cette mise en voix peut prendre : les enregistrements audio et/ou vidéo, la lecture de poèmes lors de ballades historiques, et notamment la mise en voix dans le cadre de la thérapie par la poésie.

BIBLIOGRAPHIE

Les entrées de cette bibliographie suivent le modèle proposé par la huitième édition du *MLA Handbook* (2016).

1. Littérature

1.1. Sources premières

1.1.1. Les makars contemporains

1.1.1.1. Recueils

BLACKHALL, Sheena. *The Singing Bird*. GKB Books/Elphinstone Institute, 2000.

---. *The space between: new and selected poems*. Aberdeen University Press, 2014.

BUTLIN, Ron. *Belonging*. Serpent's Tail, 2006.

---. *Night Visits*. Serpent's Tail, 2003.

---. *The Little Book of Scottish Rain*. Birlinn, 2018.

---. *The Sound of My Voice*. Serpent's Tail, 2002.

---. *The Tilting Room*. Canongate, 1983.

---. *Without a Backward Glance : New and Selected Poems*. Barzan, 2005.

CARRUTH, Jim. *Bovine Pastoral*. Ludovic Press, 2004.

---. *Migration*. Vagabond Voices, 2016.

CONN, Stewart. *Distances: a personal evocation of people and places*. Scottish Cultural Press, 2001.

---. *In the Kibble Palace: new & selected poems*. Bloodaxe Books, 1987.

DE LUCA, Christine. *Dat Trickster Sun*. Mariscat Press, 2014.

- . *Wast wi da Valkyries*. Shetland Library, 1997.
- GIBSON, Magi. *Seriously Sassy*. Puffin Books, 2009.
- . *Washing Hugh MacDiarmid's Socks*. Luath, 2017.
- . *Wild Women of a Certain Age*. Chapman Publishing, 2000.
- GILLIES, Valerie. *The Spring Teller*. Luath, 2008.
- . *Tweed Journey*. Canongate, 1989.
- GOVAN, Anita. *Jane: Poems of a Performance Poet*. Luath Press, 2005.
- HERBERT, W.N., et Robert CRAWFORD. *Sharawaggi: Poems in Scots*. Polygon, 1990.
- KAY, Jackie. *Darling: new and selected poems*. Bloodaxe, 2007.
- . *Fiere*. Picador, 2011.
- . *The Adoption Papers*. Bloodaxe, 1991.
- LOCHHEAD, Liz. *A Choosing: The Selected Poetry of Liz Lochhead*. Polygon, 2011.
- . *Fugitive Colours*. Polygon, 2016.
- . *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped off*. Nick Hern Books, 2009.
- LOCHHEAD, Liz, et al. *Three Scottish Poets, Norman MacCaig, Edwin Morgan and Liz Lochhead*. Canongate, 1996.
- MORGAN, Edwin. *Dreams and Other Nightmares: new and uncollected poems 1954-2009*. Mariscat Press, 2010.
- . *From Glasgow to Saturn*. Carcanet Press, 1973.
- . *Instamatic Poems*. Ian McKelvie, 1972.
- . *Love. Selected Poems*. Polygon et Carcanet, 2020.

1.1.1.2 Sites internet officiels

BLACKHALL, Sheena. sheenablackhall.blogspot.com/.

BUTLIN, Ron. www.ronbutlin.co.uk/.

CARRUTH, Jim. www.jimcarruth.co.uk/poems.html.

CONN, Stewart. www.stewartconn.com/.

DE LUCA, Christine. www.christinedeluca.co.uk/.

GIBSON, Magi. www.magigibson.co.uk/.

GILLIES, Valerie. www.valeriegillies.com/.

GOVAN, Anita. www.anitagovan.com/.

HERBERT, W. N. wnherbert.wordpress.com/.

MORGAN, Edwin. edwinmorgantrust.com/.

WHITTINGHAM, Brian. www.renfrewshire.gov.uk/article/9011/Tannahill-Makars-Blog.

1.1.2. Littérature écossaise générale

BARBOUR, John. *The Bruce*. W. M. Mackenzie (éd.). A & C Black, 1909.

BARRIE, J. M. *Auld Licht Idylls*. Caldwell, 1890.

BURNS, Robert, *Poems, Chiefly in the Scots Language*. Adam Neill and Company, Vol.1 et 2, 1800.

CROCKETT, S. R. *The Stickit Minister*. Caldwell, 1893.

DOUGLAS, Gavin. *Eneados*. 1513.

---. *The poetical works of Gavin Douglas, bishop of Dunkeld, with memoir, notes, and glossary*. W. Paterson, 1874.

DUFFY, Carol Ann. *New and Selected Poems, 1984-2004*. Picador, 2004.

DUNBAR, William. *The Poems of William Dunbar*. James Kinsley (éd.), Oxford University Press, 1979

---. *The Goldyn Targe*, 1508.

---. *The Thrissil and the Rois*, 1503.

GRAY, Alasdair. *Lanark, A Life in Four Books*. Canongate, 1981.

---. *Why Scots Should Rule Scotland*. Canongate, 1992.

HENRYSON, Robert. *Omnesia (Alternative Text)*. Bloodaxe, 2013.

---. *The Morall Fabillis of Esope the Phrygian*

HOLLAND, Richard. *The Buke of Howlat*. Edimbourg, 1823.

HUDSON, Thomas. *Historie of Judith*. James Craigie (éd.), William Blackwood & Sons Ltd., 1941.

JACQUES VI et I. *New Poems by James I of England*. Allan F. Westcott (éd.), The Columbia University Press, 1911.

---. *The Essayes of a Prentise, in the Divine Art of Poesie 1585. A counterblaste to tobacco. London 1604*. Edward Arbek (éd.), Londres, 2010.

KELMAN, James. *Not Not Wile the Giro*. Polygon, 2007.

---. *How Late It Was, How Late*. W. W. Norton & Company, 2005.

L'AVEUGLE, Harry. *The Wallace*. John Jamieson (éd.), Maurice Ogle & Co, 1869.

LEONARD, Tom. *Reports from the Present: Selected Works 1982-94*. Jonathan Cape, 1995.

---. *Six Glasgow Poems*. Midnight Publications, 1969.

MCLAREN, Ian. *Beside the Bonnie Brier Bush*. Dodd, Mead and Company, 1895.

MUIR, Edwin. *The Complete Poems of Edwin Muir*. Peter Butter (éd.). ASLS, 1991.

RAMSAY, Allan. *The Ever Green, Being a Collection of Scots Poems*. 1724.

RIACH, Alan, et Michael Grieve (éd.). *Hugh MacDiarmid: Selected Poetry*. Carcanet, 2004.

SCOTT, Walter. *Waverley or 'Tis Sixty Years Since*. Adam and Charles Black, 1897.

---. *Rob Roy*. Longman, 1818.

TANNAHILL, Robert. *The poems and songs of Robert Tannahill*. A. Gardner, 1874.

WELSH, Irvine. *Trainspotting*. Martin Secker & Warburg Ltd, 1993.

1.1.3. Littérature générale

BOSWELL, James. *Boswell in Holland 1763-1764*. Frederick F. Pottle (éd.), Mcgraw-Hill Book Company, inc., 1956.

DESPORTES, Philippe. *Les œuvres de Philippe Desportes revues et corrigées*. Raphael du Petit Val, 1611.

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Germer-Baillière (éd.), Jules Barni (trad.), 1869.

PLATON, *Le Banquet*. Luc Brisson (trad.), 5^{ème} édition, Flammarion, 2007.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, 1948.

1.2. Sources secondaires

1.2.1. Théorie critique : littérature écossaise

ASCHERSON, Neal. *Stone Voices: the Search for Scotland*. Granta Books, 2002.

BARNABY, Paul, et Tom Hubbard. « The International Reception and Literary Impact of Scottish Literature of the Period since 1918. » *The Edinburgh History of Scottish Literature: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, Ian Brown et al. (éd.), vol.3, Edinburgh University Press, 2007, pp.31-41.

BARNABY, Paul. « Scottish Poetry as World Poetry. » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.190-201.

BAWCUTT, Priscilla. « William Dunbar. » *The Edinburgh History of Scottish Literature: From Columba to the Union (until 1707)*, Thomas Owen Clancy et al. (éd.), vol.1, Edinburgh University Press, 2007, pp.295-304.

BELL, Eleanor, et Gavin Miller. *Scotland in Theory: Reflection on Culture and Literature*. Rodopi, 2004.

BELL, Eleanor. « Old Country, New Dreams: Scottish Poetry since the 1970s. » *The Edinburgh History of Scottish Literature: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, Ian Brown et al. (éd.), vol.3, Edinburgh University Press, 2007, pp.185-197.

---. *Questioning Scotland. Literature, Nationalism, Postmodernism*. Palgrave Macmillan, 2004.

BERTON, Jean. « Que voir dans la fenêtre de Penns de J. M. Barrie. » *Cahiers victoriens et édouardiens*, n°54, octobre 2001, pp. 48-62.

---. « L'oxymore du posthumain dans le poème méditatif « Deer on the High Hills » (1962) de Iain Crichton Smith (1928-98). » *Environnement et (post)humain en Ecosse*, Philippe Laplace (dir.). Presses Universitaires de Franche-Comté, 2014.

---. « La littérature populaire du *Kailyard*, substrat nécessaire à la Renaissance écossaise. » *Cahiers victoriens et édouardiens*, n°71, 2010, pp.367-388.

---. *Une anthologie de poésie écossaise de la première génération du XXIe siècle*. A paraître.

BLACK, Ronald, et Gerard Carruthers. « The eighteenth century. » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.54-63.

BLANCHOT, Jean-Jacques (trad.). *William Dunbar 1460 ?-1520 ? Poète de Cour écossais*. UGA Editions, 2003.

BROWN, Ian, et al. *The Edinburgh History of Scottish Literature. Modern Transformations: New Identities (from 1918)*. Vol. 3, Edinburgh University Press, 2007.

BROWN, Ian, et Alan Riach. *The Edinburgh Companion to Twentieth-century Scottish Literature*. Edinburgh University Press, 2009.

BROWN, Ian. « Alternative Sensibilities: Devolutionary Comedy and Scottish Camp. » *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Berthold Schoene, Edinburgh University Press, 2007, pp.317-327.

---. « Entering the Twenty-first Century. » *The Edinburgh Companion to Twentieth-century Scottish Literature*, Ian Brown et Alan Riach, Edinburgh University Press, 2009, pp.214-222.

CAMPBELL, Ian, et Brian Vogel. « The House with the Green Shutters and the Seeing Eye ». *Studies in Scottish Literature*, vol. 27, n°1, 1992, pp.89-104.

CAMPBELL, Ian. *Kailyard a new assessment*. The Ramsay Head, 1981.

CARRUTHERS, Gerard et Liam MCILVANNEY. *The Cambridge Companion to Scottish Literature*. Cambridge University Press, 2012.

CARRUTHERS, Gerard, et al. *Beyond Scotland: New Contexts for Twentieth-century Scottish Literature*. Rodopi, 2004.

CARRUTHERS, Gerard. *Scottish Literature*. Edinburgh University Press, 2009.

CLANCY, Thomas Owen, et al. (éd.). *The Edinburgh History of Scottish Literature. From Columba to the Union (until 1707)*. Vol.1, Edinburgh University Press, 2007.

CLANCY, Thomas Owen. « Early Celtic Poetry (to1500) ». *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.6-14.

CORBETT, John. *Language and Scottish Literature*. Edinburgh University Press, 1997.

COWAN, Edward J. « Land and Freedom: Scotland, 1314-1707. » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.135-143.

CRAIG, Cairns. *The Modern Scottish Novel: Narrative and the National Imagination*. Edinburgh University Press, 1999.

CRAIG, Cairns. « The Study of Scottish Literature. » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.16-31.

CRAWFORD, Robert. *Bannockburns: Scottish Independence and the Literary Imagination, 1314-2014*. Edinburgh University Press, 2014.

CRAWFORD, Robert. *Scotland's Books: A History of Scottish Literature*. Oxford University Press, 2008.

- DÓSA, Attila, et Michelle MacLeod. « Contemporary Poetry (1950-). » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.83-93.
- DUNNIGAN, Sarah M. *Eros and Poetry at the Courts of Mary Queen of Scots and James VI*. Palgrave Macmillan, 2002.
- DYMOCK, Emma, et Scott Lyall. « The Poetry of Modernity (1870-1950). » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.74-82.
- EBIN, Lois A. « John Barbour's Bruce: Poetry, History, and Propaganda. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 9, n°4, 1972, pp.218-242.
- ENTWISTLE, Alice. « Scotland's New House: Domesticity and Domicile in Contemporary Scottish Women's Poetry. » *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Berthold Schoene, Edinburgh University Press, 2007, pp.114-123.
- FAZZINI, Marco. « Edwin Morgan - Two Interviews ». *Studies in Scottish Literature*, vol. 29, n°1, 1996, pp.45-57.
- FINLAY, Richard. « Changing Cultures: The History of Scotland since 1918. » *The Edinburgh History of Scottish Literature: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, Ian Brown et al. (éd.), vol.3, Edinburgh University Press, 2007, pp.1-10.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry: Its Nature and Social Context*. Cambridge University Press, 1977.
- FOX, Stephen. « Edwin Morgan and the Two Cultures ». *Studies in Scottish Literature*, vol. 33, n°1, 2004, pp.71-86.
- FREEMAN, F. W. « The Intellectual Background of the Vernacular Revival before Burns. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 16, n°1, 1981, pp.160-187.
- FULTON, Robin. *Contemporary Scottish Poetry: Individuals and Contexts*. Macdonalds, 1974.
- GAIRN, Louisa. « Nature, Landscape and Rural Life. » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.132-143.
- GARDINER, Michael. *Modern Scottish Culture*. Edinburgh University Press, 2005.

GIFFORD, Douglas, et al. *Scottish Literature in English and Scots*. Edinburgh University Press, 2002.

GIFFORD, Douglas. « Sham Bards of a Sham Nation?: Edwin Muir and the Failures of Scottish Literature. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 35, n°1, 2007, pp.339-361.

GILBERT, Suzanne. « The ballad in Scots and English » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.121-131.

GILLIES, William. « The Form of Scottish Gaelic Poetry. » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.94-108.

GLEN, Duncan. « Hugh MacDiarmid in Our Time. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 35, n°1, 2007, pp.202-213.

GOLDSTEIN, R. James. (1990) « Blind Hary's Myth of Blood: The Ideological Closure of The Wallace. » *Studies in Scottish Literature*, 1990, vol.25, n°1, pp.70-82.

HAMES, Scott. « On Vernacular Scottihness and its Limites: Devolution and the Spectacle of "Voice". » *Studies in Scottish Literature*, vol. 39, n°1, 2013, pp.203-224.

HASLER, Antony J. *Court Poetry in Late Medieval England and Scotland. Allegories of Authority*. Cambridge University Press, 2011.

HEAD, Dominic. *Modern British Fiction 1950-2000*. Cambridge University Press, 2002.

HEDDLE, Donna. *John Stewart of Baldynneis' Roland Furious, A Scots Poem in its European Context*. Brill, 2008.

HENDERSON, T. F. *Scottish Vernacular Literature. A Succinct History*. David Nutt, 1898.

HOLLOWAY III, Ernest R. *Andrew Melville and Humanism in Renaissance Scotland 1545-1622*. Brill, 2011.

HUBBARD, Tom, et R.D.S. Jack (éd.). *Scotland in Europe*. Rodopi, 2006.

INNES, Kirstin. « Mark Renton's Bairns: Identity and Language in the Post-Trainspotting Novel. » *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Berthold Schoene, Edinburgh University Press, 2007, pp.301-335.

INNES, Sim, et Alessandra Petrina. « The Sixteenth and Seventeenth Centuries. » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.44-53.

JACK, R. D. S. « Scots Poetry in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.15-22.

---. *The Italian Influence on Scottish Literature*. Edinburgh University Press, 1972.

---. « Translation and Early Scottish Literature. » *Scotland in Europe*, Tom Hubbard et R. D. S. Jack (éd.), Rodopi, 2006, pp.39-54.

---. « "Where stand we now?": A Renaissance view. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 38, n°1, 2012, pp.51-70.

---. « Which Vernacular Revival? Burns and the Makars. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 30, n°1, 1998, pp.9-18.

JAMIESON, Ian. « Some Attitudes to Poetry in Late Fifteen-Century Scotland. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 15, n°1, 1980, pp.28-42.

JONES, Charles, et Wilson McLeod. « 3 Standards and Differences: Languages in Scotland, 1707–1918. » *The Edinburgh History of Scottish Literature: Enlightenment, Britain and Empire (1707–1918)*, Susan Manning et al. (éd.), vol.2, Edinburgh University Press, 2007, pp.21–32.

KINDRICK, Robert L. « Robert Burns and the Tradition of the Makars. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 30, n°1, 1998, pp.91-106.

KRAVITZ, Peter. *The Picador Book of Contemporary Scottish Fiction*. Picador, 1997.

LUMSDEN, Alison. « "To Get Leave to Live": Negotiating Regional Identity in the Literature of North-East Scotland. » *The Edinburgh History of Scottish Literature: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, Ian Brown et al. (éd.), vol.3, Edinburgh University Press, 2007, pp.95–105.

LYALL, Scott. « Hugh MacDiarmid and the Scottish Renaissance. » *The Cambridge Companion to Scottish Literature*, Gerard Carruthers et Liam McIlvanney (éd.), Cambridge University Press, 2012, pp. 173-187.

---. *Hugh MacDiarmid's Poetry and Politics of Place. Imagining a Scottish Republic*. Edinburgh University Press, 2006.

MACAULAY, Ronald K. S. « Urbanity in an Urban Dialect: The Poetry of Tom Leonard. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 23, n°1, 1988, pp.150-163.

MACDOUGALL, Carl. *Writing Scotland: How Scottish Writers Shaped the Nation*. Birlinn, 2004.

MACQUEEN, John. « The Scottish Literary Renaissance and Late Medieval Scottish Poetry. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 26, n°1, 1991, pp.543-555.

---. *Complete and Full with Numbers. The Narrative Poetry of Robert Henryson*. Rodopi, 2006.

MANFREDI, Camille. *Alasdair Gray, le faiseur d'Écosse*. Presses Universitaires de Rennes, 2012.

MANNING, Susan, et al. *The Edinburgh History of Scottish Literature. Enlightenment, Britain and Empire (1707-1918)*. Vol. 2, Edinburgh University Press, 2007.

MAPSTONE, Sally. « Was there a Court Literature in Fifteen-Century Scotland? » *Studies in Scottish Literature*, vol. 26, n°1, 1991, pp.410-422.

MARSACK, Robyn. « Seven Poet Generation. » *The Edinburgh Companion to Twentieth-century Scottish Literature*, Ian Brown et Alan Riach, Edinburgh University Press, 2009, pp. 156–166.

---. « The Literary Environment. » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.202-212.

MARTIN, Joanna. *Kingship and Love in Scottish Poetry, 1424-1540*. Ashgate, 2008.

MCCLURE, Derrick. « Edwin Morgan's *Phaedra*: Apotheosis of Glesga? » *Studies in Scottish Literature*, vol. 35, n°1, 2007, pp.76-91.

---. « European Poetry in Scots. » *Scotland in Europe*, Tom Hubbard et R. D. S. Jack (éd.), Rodopi, 2006, pp. 89-104.

---. « Scots Poetic Forms. » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.109-120.

MCLEOD, Wilson, et Alan RIACH. « Protest and Politics. » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.156-168.

MCCULLOCH, Margery Palmer. *Liz Lochhead's Mary Queen of Scots Got her Head Chopped Off*. ASLS, 2000.

MILLAR, J. H. *A Literary History of Scotland*. Charles Scribner's Sons, 1903.

MILTON, Colin. « Past and Present: Modern Scottish Historical Fiction. » *The Edinburgh History of Scottish Literature: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, Ian Brown et al. (éd.), vol.3, Edinburgh University Press, 2007, pp.114-129.

MUIR, Edwin. *Scott and Scotland: The Predicament of the Scottish Writer*. Polygon, 1986.

NASH, Andrew. « The Kailyard: Problem or Illusion? » *The Edinburgh History of Scottish Literature: Enlightenment, Britain and Empire (1707–1918)*, Susan Manning et al. (éd.), vol.2, Edinburgh University Press, 2007, pp.317-323.

---. *Kailyard and Scottish Literature*. Rodopi, 2007.

NEWTON, Michael. « "When the Birds Spoke Gaelic": Periodization and Challenges of Classification for Scottish Gaelic Literature. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 43, n°1, 2017, pp.8-14.

NIVEN, Alastair. « New Diveristy, Hybridity and Scottishness. » *The Edinburgh History of Scottish Literature: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, Ian Brown et al. (éd.), vol.3, Edinburgh University Press, 2007, pp.320-331.

NOIRARD, Stéphanie. « "In the Hills on my own": 20th Century Scottish Poetry, the Writing of Perception. » *Caliban*, n°23, 2008, pp.71-78.

O'ROURKE, Daniel. *Dream State: The New Scottish Poets*. Polygon, 1994.

PETRIE, Duncan. *Contemporary Scottish Fictions: Films, Television and the Novel*. Edinburgh University Press, 2004.

RIACH, Alan. « Hugh MacDiarmid. » *The Edinburgh History of Scottish Literature: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, Ian Brown et al. (éd.), vol.3, Edinburgh University Press, 2007, pp.75-83.

---. *Representing Scotland in Literature, Popular Culture and Iconography: The Masks of the Modern Nation*. Palgrave Macmillan, 2005.

---. *What is Scottish Literature ?* ASLS, 2009.

ROYAN, Nicola, et Dauvit Broun. « Versions of Scottish Nationhood, c. 850–1707. » *The Edinburgh History of Scottish Literature: From Columba to the Union (until 1707)*, Thomas Owen Clancy et al. (éd.), vol.1, Edinburgh University Press, 2007, pp.168-183.

SASSI, Carla, et Silke STROH. « Nation and Home. » *The International Companion to Scottish Poetry*, Carla Sassi (éd.), Scottish Literature International, 2015, pp.144-155.

SASSI, Carla. « The (B)order in Modern Scottish Literature. » *The Edinburgh Companion to Twentieth-century Scottish Literature*, Ian Brown et Alan Riach, Edinburgh University Press, 2009, pp.145-155.

---. *The International Companion to Scottish Poetry*. Scottish Literature International, 2015.

SCHOENE, Berthold. *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh University Press, 2007.

SELLIN, Bernard. *Voices From Modern Scotland: Janice Galloway, Alasdair Gray*. Editions du CRINI, 2007.

SIMPSON, Kenneth. « The Legacy of Flyting. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 26, n°1, 1991, pp.503-514.

STAFFORD, Fiona. « ‘What is language using us for?’: Modern Scottish Poetry. » *The Cambridge Companion to Scottish Literature*, Gerard Carruthers et Liam McIlvanney (éd.), Cambridge University Press, 2012, pp.233-247.

STEVENSON, Randall, et Gavin Wallace. *The Scottish Novel since the Seventies*. Edinburgh University Press, 1993.

STIRLING, Kirsten. *Bella Caledonia. Woman, Nation, Text*. Rodopi, 2008.

THOMAS, Greg. « From Edinburgh to Saturn: The Edwin Morgan Archive at the Scottish Poetry Library. » *Scottish Literary Review*, vol. 4, n°2, 2012, pp.53-74.

WATSON, Roderick. « Living with the Double Tongue: Modern Poetry in Scots. » *The Edinburgh History of Scottish Literature: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, Ian Brown et al. (éd.), vol.3, Edinburgh University Press, 2007, pp.163-175.

---. *The Literature of Scotland II: The Twentieth Century*. Palgrave Macmillan, 2007.

---. *The Poetry of Scotland: Gaelic, Scots and English*. Edinburgh University Press, 1995.

WHYTE, Christopher. « Cultural Catalysts: Sorley MacLean and George Campbell Hay. » *The Edinburgh History of Scottish Literature: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, Ian Brown et al. (éd.), vol.3, Edinburgh University Press, 2007, pp.151-162.

---. « Masculinities in Contemporary Scottish Fiction. » *Forum for Modern Language Studies*, vol. XXXIV, n°3, juillet 1998, pp.274-285.

ZUOLIANG, Wang. « Reflections on Hugh MacDiarmid. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 19, n°1, 1984, pp.1-16.

1.2.2. Théorie critique : littérature générale

ACHESON, James, et Sarah C. E. Ross. *The Contemporary British Novel*, Edinburgh University Press, 2005.

BARRY, Peter. *Literature in Contexts*. Manchester, University Press, 2007.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

BLACK, Robert. « The Origins of Humanism. » *Interpretations of Renaissance Humanism*, Angelo Mazzocco (éd.), Brill, 2006, pp.37-71.

BRENNAN, Timothy. « The national longing for form. » *Nation and Narration*, Homi Bhabha (éd.), Routledge, 1990.

BRUNETIERE, Ferdinand. *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*. Vol.1, Librairie Ch. Delagrave, 1905-1919.

CALLOT, Emilie. « Erasme ou le parfait humaniste. » *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, juillet 1947, pp.97-120.

DELEUZE, Gilles, et Guattari Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, 1975.

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*. Grasset, 1992.

- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Flammarion, 1977.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit*. Editions du Seuil, 2007.
- GILMOUR, Robin. « Regional and Provincial in Victorian Literature ». *The Literature of Region and Nation*, Ronald P. Draper (éd.), Palgrave Macmillan UK, pp. 51-60.
- GREENE, William Chase. « Plato's View of Poetry. » *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 29, 1918, pp.1-75.
- GRELLET, Françoise. *A Handbook of Literary Terms*. Hachette Supérieur, 2013.
- HAAR, Michel. *Martin Heidegger. Les Cahiers de L'Herne*, L'Herne, 1983.
- HARR, Lorraine Ellis. « Haiku Poetry. » *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 9, n°3, juillet 1975, pp.112-119.
- KEENAN, Siobhan. *Renaissance Literature*. Edinburgh University Press, 2008.
- LENNARD, John. *The Poetry Handbook*. 2^{ème} édition, Oxford University Press, 2005.
- MANTION, Jean-Rémi. « William Gilpin et la beauté pittoresque. » *Critique*, vol. 766, n°3, 2011, pp.231-238.
- MAZZOCCO, Angelo (éd.). *Interpretations of Renaissance Humanism*. Brill, 2006.
- NAUERT, Charles G. « Rethinking "Christian Humanism. » *Interpretations of Renaissance Humanism*, Angelo Mazzocco (éd.), Brill, 2006, pp.155-180.
- ONG, Walter. « Orality, Literacy, and Modern Media. » *Communication and History: Technology Culture, Society*, David Crowley et Paul Heyer (éd.), 3^{ème} édition, Longman, 1999, pp.60-67.
- PARINI, Jay. *Why Poetry Matters*. Yale University Press, 2008.
- PUFF, Jean-François. *Dire la poésie*. Editions Cécile Defaut, 2015.
- SEGALEN, Victor. *Essai sur l'Exotisme : une esthétique du Divers*. Fata Morgana, 1978.
- SERRES, Michel. *Défense et illustration de la langue française aujourd'hui*. Le Pommier, 2018.
- SPURR, Barry. *Studying Poetry*. 2^{ème} édition, Palgrave Macmillan, 2006.

STRUTHERS, John. *The British Minstrel; a Selection of Ballads, Ancient and Modern, with Notes Biographical and Critical*. Vol. 2, George Cowie & Co, 1822.

TODD, Margo. *Christian Humanism and the Puritan Social Order*. Cambridge University Press, 1987.

WILLIAMS, Nerys. *Contemporary Poetry*. Edinburgh University Press, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Seuil, 1983.

---. « Le rythme dans la poésie orale. » *Langue française*, n°56, 1982, pp.114-127.

1.2.3. Théorie critique : linguistique et traduction

ATTWATER, Juliet. « Perhappiness: The art of compromise in translating poetry or: ‘Steering Betwixt Two Extremes?’. » *Cadernos de Tradução*, vol. 1, n°15, 2005, pp.121-143.

BAHKIN, Mikhail. *Esthétique de la création verbal*. Gallimard, 1984.

BASSNETT, Susan, et Harish Trivedi. *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*. Routledge, 1999.

BENSIMON, Paul. « Présentation. » *Palimpsestes*, n°2,1990, i-iii.

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Gallimard, 1984.

BERY, Ashok. *Cultural Translation and Postcolonial Poetry*. Palgrave Macmillan, 2007.

BONNEFOY, Yves. *La communauté des tradcteurs*. Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

CORBETT, John. « A Double Realm: Scottish Literary Translation in the Twenty-first Century. » *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Berthold Schoene, Edinburgh University Press, 2007, pp.336-344.

---. *Written in the Language of the Scottish Nation: A History of Literary Translation Into Scots*. Multilingual Matters, 1999.

DUSSART, André. « Paul Ricoeur et le deuil de la traduction absolue. » *Equivalences*, n°1-2, 2007, pp.31-46.

ELLRODT, Robert. « Comment traduire la poésie ? » *Palimpsestes*, Hors série, 2006, pp.65-75.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Editions de Minuit, 1986.

KATAN, David. *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. St Jerome Publishing, 1999.

KUHIWCZAK, Piotr, et Karin Littau. *A Companion to Translation Studies*. Multilingual Matters, 2007.

LECLERCQ, Guy. « Traduire l'inévidence de la poésie ou l'inévidence de traduire la poésie. » *Equivalences*, n°37/1-2, 2010, pp.29-63.

LOMBEZ, Christine. « Traduire en poète. Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett. » *Poétique*, vol. 135, n°3, 2003, pp.355-379.

MCLEOD, Wilson, et Jeremy Smith. « Resistance to Monolinguality: The Languages of Scotland since 1918. » *The Edinburgh History of Scottish Literature: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, Ian Brown et al. (éd.), vol.3, Edinburgh University Press, 2007, pp.21-30.

MCCLURE, Derrick. « Translation and Transcreation in the Castalian Period. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 26, n°1, 1991, pp.185-198.

---. *Doric. The Dialect of North-East Scotland*. John Benjamins Publishing Company, 2002.

MCLENNAN, George. *Scots Gaelic. A Brief Introduction*. Argyll Publishing, 1998.

NABOKOV, Vladimir. « Problems of Translation: Onegin in English. » *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Rainer Schulte and John Biguenet (éd.), The University of Chicago Press, 1992, pp. 127-4.

PURUSHOTTAMA, Lal. *Great Sanskrit plays in modern translation*. New Directions, 1964.

RICOEUR, Paul. *Sur la traduction*. Bayard, 2004.

ROBINSON, Christine, et Roibeard Ó Maolalaigh. « The Several Tongues of a Single Kingdom: The Languages of Scotland, 1314–1707. » *The Edinburgh History of Scottish*

Literature: From Columba to the Union (until 1707), Thomas Owen Clancy et al. (éd.), vol. 1, Edinburgh University Press, 2007, pp.153-163.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Payot, 1931.

SHEPS, Walter. « Middle Scots Bibliography: Problems and Perspectives. » *Studies in Scottish Literature*, vol. 26, n°1, 1991, pp.246-253.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. « Parlons du traducteur : rôle et profil. » *Traduire*, n°227, 2012, pp.53-61.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A history of translation*. Routledge, 1995.

WALTER, Benjamin. « La tâche du traducteur. » *PO&SIE*, Martie Broga (trad.), n°55, 1991, pp.150-158.

2. Civilisation

2.1. Sources premières

« The text of the Declaration of Arbroath ». The Newsroom (trad.), *The Scotsman*, 14 février 2005, www.scotsman.com/whats-on/arts-and-entertainment/text-declaration-arbroath-2507529.

La Bible: Segond 21, Société Biblique de Genève, 2007.

2.2. Sources secondaires

2.2.1. **Ecosse**

ARCHIBALD, Malcolm. *Scottish Myths and Legends*. W & R Chambers Ltd., 1992.

ARMITAGE, David. « The Scottish Diaspora. » *Scotland: A History*, Jenny Wormald (éd.), Oxford University Press, 2005, pp.272-303.

BARREL, A. D. M. *Medieval Scotland*. Cambridge University Press, 2003.

CAMP-PIETRAIN, Edwige, et Gilles Leydier. « L'engagement en Ecosse autour de l'enjeu de l'indépendance : introduction. » *Observatoire de la société britannique*, n°18, 2016, pp.9-13.

CAMP-PIETRAIN, Edwige. « La coalition face au gouvernement écossais du SNP : l'épineuse question du statut de l'Ecosse. » *Observatoire de la société britannique*, n°15, 2014, pp.227-244.

CIVARDI, Christian. *L'Ecosse Contemporaine*. Ellipses, 2002.

---. *L'Ecosse depuis 1528*. Ophrys, 1998.

- CRAIG, Cairns. « Unsettled Will: Cultural Engagement and Scottish Independence. » *Observatoire de la société britannique*, n°18, 2016, pp.15-36.
- DAVIDSON, Neil. *The Origins of Scottish Nationhood*. Pluto Press, 2000.
- DAWSON, Jane E. A. *Scotland Re-formed 1488-1587*. Edinburgh University Press, 2007.
- DENVER, David, et al., *Scotland Decides, The Devolution Issue and the 1997 Referendum*. Frank Cass, 2000.
- DEVINE, Tom, et Paddy LOGAN. *Being Scottish*. Edinburgh Polygon, 2002.
- DEVINE, Tom, et R.J. Finlay. *Scotland in the Twentieth Century*. Edinburgh University Press, 2003.
- DEVINE, Tom. *Scotland and the Union 1707-2007*. Edinburgh University Press, 2008.
- . *The Scottish Nation 1700 to 2007*. Penguin Press, 2012.
- DIXON, Keith (dir.), *L'autonomie écossaise. Essais critiques sur une nation britannique*, Ellug, 2001.
- . « Nova Scotia? » *Savoir/Agir*, vol. 23, n°1, 2013, pp.113-118.
- . « Glasgow. » *Savoir/Agir*, vol. 31, n°1, 2015, pp. 105-109.
- DUCHEIN, Michel, *Histoire de l'Ecosse*. Fayard, 1998.
- ERMISCH, John F., et Robert E. Wright. *Changing Scotland. Evidence from the British Household Panel Survey*. The Policy Press, 2005.
- FERGUSON, William. *The Identity of the Scottish Nation*. Edinburgh University Press, 1998.
- FIASSON, Arnaud. « Les appellations du nationalisme politique écossais au vingtième siècle. » *Études écossaises*, n°17, 2015, pp.153-172.
- FINLAY, Richard. *Modern Scotland 1914-2000*. Profile Books Ltd., 2004.
- GOODARE, Julian, et al. *Witchcraft and Belief in Early Modern Scotland*. Palgrave Macmillan, 2008.
- HARVIE, Christopher et Peter Jones. *The Road to Home Rule*. Polygon, 2000.

- HOURIGAN, Niamh. « Mediating diversity: identity, language, and protest in Ireland, Scotland, and Wales. » *Managing Diversity, Practices of Citizenship*, Nicholas Brown et Linda Cardinal (éd.), University of Ottawa Press, pp.137-164.
- KORD, Susanne. *Women Peasant Poets in Eighteenth-Century England, Scotland, and Germany*. Camden House, 2003.
- LERUEZ, Jacques, et Pierre Morere. *L'Ecosse contemporaine*. Ophrys-Ploton, 1995.
- LERUEZ, Jacques. *L'Ecosse, Vieille Nation, Jeune Etat*. Armeline, 2000.
- MASON, Roger Alexander. « Renaissance and Reformation: The Sixteenth Century. » *Scotland: A History*, Jenny Wormald (éd.), Oxford University Press, 2005, pp.107-142.
- MARTHUR, Colin. *Brigadoon, Braveheart and the Scots. Distortions of Scotland in Hollywood Cinema*. L. B. Tauris, 2003.
- MCCRONE, David, et al. *Scotland the Brand: The Making of Scottish Heritage*. Edinburgh University Press, 1995.
- MCCRONE, David. *Understanding Scotland. The Sociology of a Nation*. 2^{ème} édition, Routledge, 2001.
- MCLEISH, Henry. *Scotland, the Growing Divide*. Luath Press, 2012.
- MITCHELL, James. *Governing Scotland. The Invention of Administrative Devolution*. Palgrave Macmillan, 2003.
- MITCHISON, Rosalind. *A History of Scotland*. 3^{ème} édition, Routledge, 2002.
- NAIRN, Tom. *After Britain. New Labour and the Return of Scotland*. Granta, 2001.
- . *The Break-up of Britain : Crisis and neonationalism*. New Left Books, 1977.
- PITTOCK, Murray. *The Road to Independence? Scotland Since the Sixties*. Reaktion Books Ltd., 2008.
- POPE, Robert. *Religion and National Identity. Scotland and Wales c.1700-2000*. University of Wales Press Cardiff, 2001.
- STROH, Silke. « Racist Reversals: Appropriating Racial Typology in Late Nineteenth-Century Pro-Gaelic Discourse. » *Gaelic Scotland in the Colonial Imagination: Anglophone Writing from 1600 to 1900*, Silke Stroh, Northwestern University Press, 2017, pp.213-246.

TAYLOR, Brian. *The Scottish Parliament*. Polygon, 2000.

WARNICKE, Retha M. *Mary Queen of Scots*. Routledge, 2006.

WORMALD, Jenny (éd.). *Scotland, a History*. Oxford University Press, 2005.

2.2.2. Générale

AUGHEY, Arthur. *Nationalism, Devolution and the Challenge to the United Kingdom State*. Pluto Press, 2001.

BLOCH, Marc. *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*. Armand Colin, 1961.

ELIADE, Mircea. *Traité des religions*. Payot, 1953.

FORMAN, F. N. *Constitutional Change in the United Kingdom*. Routledge, 2002.

GARDNER, Nick. *A Guide to United Kingdom and European Union Competition Policy*. 3^{ème} édition, Palgrave Macmillan, 2000.

HALM-TISSERANT, Monique. « Le *sparagmos*, un rite de magie fécondante. » *Kermos*, n°17, 2004, pp.119-142.

HARD, Robin. *The Routledge Handbook of Greek Mythology*. Routledge, 2004.

O'NEILL, Michael. *Devolution and British Politics*. Routledge, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. « Le coup double de l'art politisé. Entretien avec Gabriel Rockhill », , vol. 19, n°1, Editions Lignes, 2006, pp.141-164.

ROMAN, Luke, et Monica ROMAN. *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*. Facts on File, Inc., 2010.

THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*. Editions du Seuil, 2001.

TRENCH, Alan. *Devolution and Power in the United Kingdom*. Manchester University Press, 2007.

WARD, Paul. *Unionism in the United Kingdom 1918-1974*. Palgrave Macmillan, 2005.

WOODARD, Roger D. *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Cambridge University Press, 2007.

3. Sources internet

3.1. Institutions et ouvrages

Creative Cities Network, en.unesco.org/creative-cities/edinburgh

Dictionaries of the Scots Language, dsl.ac.uk/.

Edinburgh City of Literature, cityofliterature.com/.

Edinburgh Museums, www.edinburghmuseums.org.uk.

Itchy Co, www.itchy-coo.com.

Lapidus International, <https://www.lapidus.org.uk/>.

Scotland Is Now, www.scotland.org/.

Scots Language Center, www.scotslanguage.com/.

Scottish Review of Books, www.scottishreviewofbooks.org.

Scottish Poetry Library, www.scottishpoetrylibrary.org.uk.

The Bakehouse, www.thebakehouse.info/.

The Elphiston Kist (Université d'Aberdeen), www.abdn.ac.uk/elphinstone/kist/.

The Scottish Parliament, www.parliament.scot/.

3.2. Resources en ligne

3.2.1. Littérature

BARNETT, Laura. « Liz Lochhead, poet-portrait of the artist. » *The Guardian*, 21 août 2013, www.theguardian.com/books/2013/aug/21/liz-lochhead-poet-scots-makar.

BAURIDL, Birgit M. « Contemporary "Black?" Performance Poetry. » *Amerikastudien / American Studies*, vol. 55, n°4, 2010, pp.715-724. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41158724.

BAWCUTT, Priscilla. « James VI's Castalian Band: A Modern Myth. » *The Scottish Historical Review*, vol. 80, n°210, 2001, pp.251-259. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25531047.

BEDOURET-LARRABURU, Sandrine. « Spécialisation rythmique de l'octosyllabe français du moyen âge au XIXe siècle. » Danièle James-Raoul et Françoise Laurent, *Poétiques de l'octosyllabe*, n°25, Honoré Champion, 2018, pp.339-352. hal-univ-pau.archives-ouvertes.fr/hal-02137244/document.

BERTON, Jean. « Reconfiguring the Body of Scotland. » *SKASE Journal of Literary and Cultural Studies*, vol. 1, n°1, 2019, pp.91-101. www.skase.sk/Volumes/SJLCS01/pdf_doc/08.pdf.

BERTON-CHARRIERE, Danièle. « 'Land-scaping' the Scottish Stage and Drama. » *Environmental and ecological readings : Nature, human and posthuman Dimensions in Scottish Literature & Arts (XVIII-XXIe)*, Philippe Laplace, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, pp.263-280. books.openedition.org/pufc/9213.

BOOTZ, Philippe. « Poésie numérique : la littérature dépasse-t-elle le texte ? ». Colloque e-forme, St-Etienne, 2015. www.ac-clermont.fr/disciplines/fileadmin/user_upload/Lettres-Histoire/formations/Lettres/la_poesie_numerique.pdf.

BROWN, Ian, et John Ramage. « Referendum to Referendum and beyond: Political Vitality and Scottish Theatre. » *The Irish Review* (1986-), n°28, 2001, pp.46-57. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/29736043.

CANITZ, A. E. Christa. « "In Our Awyn Lantage": The Nationalist Agenda Of Gavin Douglas's "Eneados". » *Vergilius* (1959-), vol. 42, 1996, pp.25-37. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41587154.

CARRELL, Severin. « Scotland stalls on new poet laureate. » *The Guardian*, 2 jan. 2011, www.theguardian.com/uk/2011/jan/02/scotland-poet-laureate.

CHANDLER, Alice. « Sir Walter Scott and the Medieval Revival. » *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 19, n°4, 1965, pp.315-332. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2932872.

CLEWETT, Richard M. « James VI Of Scotland And His Literary Circle. » *Aevum*, vol. 47, n°5/6, 1973, pp.441-454. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25821221.

CORBETT, John. « Reulis and Cautelis ». The Scottish Corpus of Texts & Speech, University of Glasgow, www.scottishcorpus.ac.uk/document/?documentid=16.

COWAN, Emma. « Dundee appoints WN Herbert as first makar. » *The Scotsman*, 15 sept. 2013, www.scotsman.com/arts-and-culture/dundee-appoints-wn-herbert-first-makar-1561320.

CRAWFORD, Robert. « Bardic Voice: Literary Risk. » *Irish Pages*, vol. 9, n°1, 2015, pp.21-31. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43775283.

CROTTY, Patrick. « That Caledonian Antisyzygy. » *The Poetry Ireland Review*, n°63, 1999, pp.89-93. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25579503.

DEARING, Bruce. « Gavin Douglas' Eneados: A Reinterpretation. » *PMLA*, vol. 67, n°5, 1952, pp.845-862. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/460031.

DUFFY, Carol Ann. « September 2014. » *The Guardian*, 23 sept. 2014, www.theguardian.com/books/2014/sep/23/carol-ann-duffy-poem-scottish-independence-referendum-september-2014.

DUNNING, Stephen. « Why Poetry? » *The English Journal*, vol. 55, n°2, 1966, pp.158-161. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/810613.

ELLIS, Lindsay, et al. « Out Loud: The Common Language of Poetry. » *The English Journal*, vol. 93, n°1, 2003, pp.44-49. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3650569.

ELPHINSTONE, Margaret. « Contemporary Scottish Women's Poetry. » *The Poetry Ireland Review*, n°63, 1999, pp.65-72. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25579494.

EMERY-BRUNEAU, Judith et BRUNEL, Magali. « Poésie oralisée et performée : quel objet, quels savoirs, quels enseignements ? », *Repères*, n°54, 2016, pp.189-206. journals.openedition.org/reperes/1117.

FAULKNER, Sandra L. « Poetry Is Politics: An Autoethnographic Poetry Manifesto. » *International Review of Qualitative Research*, vol. 10, n°1, 2017, pp.89-96. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/26372244.

FRANCE, Peter, et al. « Translating Phèdre: A Round Table. » *Translation and Literature*, vol. 9, n°2, 2000, pp.200-212. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40339855.

GIBSON, Magi. « Death of a Wife. » magigibson.blogspot.com/2008/04/following-long-poem-was-first-published.html.

---. « Scottish Independence – a question of self-respect. » magigibson.blogspot.com/2012/12/scottish-independence-question-of-self.html.

GIOIA, Dana. « Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture. » *The Hudson Review*, vol. 56, n°1, 2003, pp.21-49. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3852902.

GISEL, Pierre. « Le Conflit Des Interprétations. » *Esprit* (1940-), n°397 (11), 1970, pp.776-784. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24261633.

GONZALEZ, Carla Rodríguez, et Liz Lochhead. « An Interview with Liz Lochhead. » *Atlantis*, vol. 26, n°1, 2004, pp.101-110. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41055139.

GRAY, Michael. « What makes a Makar? Tom Leonard proposed as Scotland's new national. » *Sources News*, sourcenews.scot/what-makes-a-makar-tom-leonard-proposed-as-scotlands-new-national-poet/.

HALL, Louis Brewer. « An Aspect of the Renaissance in Gavin Douglas' Eneados. » *Studies in the Renaissance*, vol. 7, 1960, pp.184-192. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2857133.

HEALEY, Derek. « Council urged to step in and support the arts after influential cultural role allowed to lapse. » *The Courier*, 6 juin 2019, www.thecourier.co.uk/fp/news/local/dundee/921611/council-urged-to-step-in-and-support-the-arts-after-influential-cultural-role-allowed-to-lapse/.

HUBBARD, Tom. « "Bright Uncertainty": The Poetry Of Walter Scott, Landscape, And Europe. » *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, vol. 13, n°1/2, 2007, pp.49-64. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41274382.

JACK, R. D. S. « "Translating" the Lost Scottish Renaissance. » *Translation and Literature*, vol. 6, n°1, 1997, pp.66-80. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40339760.

JONES, Gareth Iwan. « New Stirling Makar is a poet...but no-one knows it. » *Daily Record*, 3 mars 2016, www.dailyrecord.co.uk/news/local-news/new-stirling-makar-poetbut-no-7484834.

KAY, Jackie. « Jackie Kay talks about Welcome Wee one. » Scottish Book Trust, Youtube, 16 déc. 2020, www.youtube.com/watch?v=5RdMxOoJia8.

---. « "Still" – A poem by Professor Jackie Kay CBE. » University of Salford, Youtube, 22 juil. 2020, www.youtube.com/playlist?list=PLOL5EpA70CAbFqFIVw9lfuzNSYEJp4O9Z.

KEITH, Jennifer. « Why Poetry? » *The Eighteenth Century*, vol. 48, n°1, 2007, pp.87-91. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41468013.

KERGOURLAY, Gwendolyn. « La légitimité de la poésie numérique en France : une autorité en construction. » *Communication et langues*, vol. 192, n°2, 2017, pp.103-115. www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-2-page-103.htm.

KHOSROWJAH, Hossein. « A Brief History Of Area Studies And International Studies. » *Arab Studies Quarterly*, vol. 33, n°3/4, 2011, pp.131-142. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41858661.

LEARMONTH, Andrew. « "Glaikit" plan to change the title of Makar to National Poet for Scotland is dropped. » *The National*, 9 fév. 2016, www.thenational.scot/news/14861390.glaikit-plan-to-change-the-title-of-makar-to-national-poet-for-scotland-is-dropped/.

MCCREADY, Marion. « Mary Stuart. » *Poetry*, vol. 208, n°3, 2016, pp.270-278. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44017294.

MCCULLOCH, Margery Palmer. « Women and Scottish Poetry, 1972-1999. » *The Irish Review* (1986-), n°28, 2001, pp.58-74. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/29736044.

MCDIARMID, Matthew P. « The Early William Dunbar and His Poems. » *The Scottish Historical Review*, vol. 59, n°168, 1980, pp. 126-139. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25529375.

MECHOULAN, Eric. « Intermédialité, ou comment penser les transmissions. » *Fabula / Les colloques, Création, intermédialité, dispositif*. www.fabula.org/colloques/document4278.php.

MILLER, Phil. « Queen honours Liz Lochhead with Gold Medal for Poetry. » *The Herald*, 21 déc. 2015, www.heraldscotland.com/news/14159033.queen-honours-liz-lochhead-gold-medal-poetry/.

MONAGHAN, Charles P. « The Revival of the Gaelic Language. » *PMLA*, vol. 14, 1899, pp.xxxi-xxxix. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/456448.

MORRIS, David B. « Burns And Heteroglossia. » *The Eighteenth Century*, vol. 28, n°1, 1987, pp.3-27. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41467403.

MURPHY, Michael. *The Flyting of Dunbar and Kennedy by William Dunbar, normalised and glossed by Michael Murphy*. Clanstrachan, www.clanstrachan.org/history/Flyting_of_Dunbar_and_Kennedy.pdf.

NICHOLS, Pierrepont H. « William Dunbar as a Scottish Lydgatian. » *PMLA*, vol. 46, n°1, 1931, pp.214-224. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/458007.

NICHOLSON, Colin. « Remembering the Future: Edwin Morgan's Science Fiction Poetry. » *The Yearbook of English Studies*, vol. 30, 2000, pp.221-233. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3509254.

ORR, David. « The Politics of Poetry. » *Poetry Foundation*, juillet 2008, www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/69080/the-politics-of-poetry.

PITTIN-HEDON, Marie-Odile. « "One person, Two Names": Confluence in Jackie Kay's Writing. » *Études écossaises, Scotland and the Sea*, n°19, 2017. doi.org/10.4000/etudeseccossaises.1221.

---. « Reconstructing the Future: Contemporary Scottish Literature and the Nation. » *Études écossaises*, n°20, 2018. doi.org/10.4000/etudeseccossaises.1416.

POPP, Valerie L. « Improper Identification Required: Passports, Papers, and Identity Formation in Jackie Kay's "The Adoption Papers." » *Contemporary Literature*, vol. 53, n°2, 2012, pp.292-318. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23256720.

RENTON, Jennie. « Valerie Gillies Interview. » *Textualities*, 2009, textualities.net/jennie-renton/valerie-gillies-interview.

RIACH, Alan. « Before MacDiarmid changed Scottish literature, there was the Kailyard. » *The National*, 29 sept. 2017, www.thenational.scot/news/15565199.alan-riach-before-macdiarmid-changed-scottish-literature-there-was-the-kailyard/.

---. « Scottish poetry, 1945-2010. » *The Cambridge Companion to British Poetry, 1945-2010*, Edward Larrissey, Cambridge University Press, 2015, pp.148-162. University of Glasgow, eprints.gla.ac.uk/117644/1/117644.pdf.

RICEUR, Paul. « "Le Symbole Donne à Penser". » *Esprit* (1940-), n°275 (7/8), 1959, pp.60-76. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24254991.

ROWELL, Charles Henry, et Jackie Kay. « An Interview With Jackie Kay. » *Callaloo*, vol. 37, n°2, 2014, pp.268-280. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24264993.

SAMPSON, David. « Robert Burns: The Revival of Scottish Literature? » *The Modern Language Review*, vol. 80, n°1, 1985, pp.16-38. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3729366.

SEVERIN, Laura. « A Scottish Eco-poetics: Feminism and Environmentalism in the Works of Kathleen Jamie and Valerie Gillies. » *Feminist Formations*, vol. 23, n°2, 2011, pp.98-110. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41301658.

---. « An interview with Valerie Gillies. » *Free Verse Journal*, n°16, 2009, freeversethejournal.org/issue-16-summer-2009-laura-severin-with-valerie-gillies/.

---. « Close Closer Closest: Re-Envisioning Sculpture and Poetry through Craft. » *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 43, n°2, 2010, pp.59-78. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44030624.

---. « Distant Resonances: Contemporary Scottish Women Poets and African-American Music. » *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 39, n°1, 2006, pp.45-59. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/90011631.

SHELLEY, Percy Bysshe. « A Defence of Poetry. » *Poetry Foundation*, www.poetryfoundation.org/articles/69388/a-defence-of-poetry.

SMITH, Rowland. « The Poetry Of William Dunbar. » *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, n°22, 1964, pp.75-84. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24247650.

TOUNSI, Christophe Roncato, et Sébastien Scarpa (dir.). *Etudes écossaises, La poésie écossaise*, n°17, 2015, doi.org/10.4000/etudesecossaises.914.

VAN DER VEER, Peter. « Area Studies in a Changing World. » *What about Asia?: Revisiting Asian Studies*, Josine Stremmelaar et Paul Van der Velde (éd.), Amsterdam University Press, 2006, pp.31-42. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt46n1pj.5.

WINN, Colette H., et Hélène Camille Martin. « Marie Stuart, Lettres De La Dernière Heure. Contribution à L'étude D'un « Sous-Genre » Oublié. » *Renaissance and Reformation / Renaissance Et Réforme*, vol. 41, n°1, 2018, pp.55-88. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/26549667.

YOUNG, Douglas. « William Dunbar. » *The Scottish Historical Review*, vol. 38, n°125, 1959, pp.10-19. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25526502.

3.2.2. Civilisation

BECHHOFER, Frank, et David McCrone. « Imagining the Nation: Symbols of National Culture in England and Scotland. » *Ethnicities*, vol. 13, no^o5, 2013, pp.544–64. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43586613.

BERTON, Jean. « Mise à jour de la fiche signalétique de l'Écosse. » *Revue Française de Civilisation Britannique*, XXIV-4, 2019. doi.org/10.4000/rfcb.4969.

CAMP-PIETRAIN, Edwige. « La participation au référendum de 2014 en Ecosse : un sursaut démocratique. » *Observatoire de la société britannique*, n^o18, 2016, pp.77-101. journals.openedition.org/osb/1822.

GANS, Chaim. « The Liberal Foundations of Cultural Nationalism. » *Canadian Journal of Philosophy*, vol. 30, no^o3, 2000, pp.441–66. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40232099.

KENNEDY, Doug. « Is it a slur to call someone a Jock? » *BBC*, 14 juin 2019, news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/scotland/8094716.stm.

MANFREDI, Camille. « Ecosse, littérature et nationalisme culturel : le phantasme d'une nation ? » *Amnis*, n^o2, 2002. doi.org/10.4000/amnis.110.

PITTIN-HEDON, Marie-Odile. « Caledonia Dreaming: commitment, literature and independence. » *Observatoire de la société britannique*, Université du Sud Toulon Var, n^o 18, 2016, pp.129-145. hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01310269/file/Pittin%20Hedon_Caledonia%20Dreaming_OBS18_16.pdf.

THIEC, Annie. « Women and Politics in post devolutoin Scotland. » *Caliban*, n^o27, 2010, doi.org/10.4000/caliban.2119.

3.2.3. Linguistique et traduction

AITKEN, A. J. « A History of Scots (1985). » *Scots Language*, Caroline Macafee (ed). *Scots Language*, media.scotslanguage.com/library/document/aitken/A_History_of_Scots.pdf.

---. « Scots and English in Scotland (1984). » *Scots Language*, Caroline Macafee (ed). *Scots Language*, media.scotslanguage.com/library/document/aitken/Scots_and_English_in_ScotlSco.pdf.

FRASER, G. S. « On Translating Poetry. » *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 5, n°2, 1966, pp.129-148. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20163014.

GEORGE, Emery. « Translating Poetry: Notes on a Solitary Craft. » *The Kenyon Review*, vol. 4, n°2, 1982, pp.33-54. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4335268.

HEANEY, Seamus, et Robert Hass. *Sounding Lines: The Art of Translating Poetry*. UC Berkeley: Townsend Center for the Humanities. Escholarship, 1999. *Escholarship*, escholarship.org/uc/item/8wt5x0mq.

LAWSON, Kirsten J. « Scots: A Language or a Dialect? Attitudes to Scots in Pre-Referendum Scotland. » *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, vol. 20, n°2, 2014, pp.143-161. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44789710.

PARVULESCO, Marguerite-Marie. « *Kanshi*, poèmes chinois et japonais. Écriture, lecture et traduction. » *TRANS-*, *Revue de littérature générale comparée*, n°22, 2017. doi.org/10.4000/trans.1704.

PEDLEY, Malika. *Approche inclusive des langues en situation minoritaire : le cas de l'Ecosse*. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2018. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02055796>.

WESTON, John C. « An Example of Robert Burns' Contribution to the Scottish Vernacular Tradition. » *Studies in Philology*, vol. 57, n°4, 1960, pp.634-647. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4173327.

3.2.3. Autres : journaux et magazines en ligne

« "How we helped the people sing: The story of the Craigmillar Festival Society" with Andrew Crummy. » *The Cockburn Association*, www.cockburnassociation.org.uk/event/how-we-helped-the-people-sing-the-story-of-the-craigmillar-festival-society/.

« Craigmillar Now. » *University of Edinburgh*, www.ed.ac.uk/local/projects/craigmillar-now.

« Revised Craigmillar Urban Design Framework ». The City of Edinburgh Council, 8 août 2013. www.edinburgh.gov.uk/downloads/file/24205/craigmillar-urban-design-framework.

« Scots poet honoured by Queen. » *BBC*, 23 avril 2000, news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/723084.stm.

« Skills & Knowledge for Sustainable Communities. Case Study. Visioning Craigmillar, Edinburgh. » Strathprints, University of Strathclyde, Glasgow, strathprints.strath.ac.uk/50578/1/Craigmillar_Case_Study.pdf.

« Statue to honour community arts hero Dr Helen Crummy. » *BBC*, 18 mars 2014, www.bbc.com/news/uk-scotland-edinburgh-east-fife-26615648.

ARLIDGE, John. « SNP shares Mel's vision of Scotland the Brave. » *The Independent*, 1er sept. 1995. www.independent.co.uk/news/snp-shares-mels-vision-of-scotland-the-brave-1598864.html.

BAKER, Gerry, et Charlie Shanlin. « Report Case Study Area. Edinburgh, Craigmillar. Deliverable 14. » *Luda Project*, Déc. 2005. www.luda-project.net/pdf/LUDA_D14_Edinburgh2.pdf.

STAFFORD, Indigo. « First Edinburgh residents move into new affordable housing complex in Craigmillar. » *Edinburgh Live*, 8 août 2020. www.edinburghlive.co.uk/news/edinburgh-news/first-edinburgh-residents-move-new-18739642.

STEPHEN, Phyllis. « First panel of the Craigmillar Tapestry unveiled ». *The Edinburgh Reporter*, 18 fév. 2017. theedinburghreporter.co.uk/2017/02/first-panel-of-the-craigmillar-tapestry-unveiled/.

ANNEXES

Annexe 1 : Compte-rendu du conseil municipal du Renfrewshire (pp.1 et 15).Source : <http://www.renfrewshire.gov.uk>

renfrewshire.gov.uk



Minute of Meeting Council

Date	Time	Venue
Thursday, 21 December 2017	09:30	Council Chambers (Renfrewshire), Council Headquarters, Renfrewshire House, Cotton Street, Paisley, PA1 1AN

Present: Councillor Jennifer Marion Adam-McGregor, Councillor Tom Begg, Councillor Derek Bibby, Councillor Bill Binks, Councillor Bill Brown, Councillor Stephen Burns, Councillor Jacqueline Cameron, Provost Lorraine Cameron, Councillor Michelle Campbell, Councillor Carolann Davidson, Councillor Eddie Devine, Councillor Andy Doig, Councillor Audrey Doig, Councillor Natalie Don, Councillor Alison Jean Dowling, Councillor Edward Grady, Councillor Neill Graham, Councillor Jim Harte, Councillor John Hood, Councillor Lisa-Marie Hughes, Councillor Karen Kennedy, Councillor Scott Kerr, Councillor Alistair Mackay, Councillor Kenny MacLaren, Councillor Mags MacLaren, Councillor Eileen McCartin, Councillor Colin McCulloch, Councillor Cathy McEwan, Councillor Marie McGurk, Councillor John McIntyre, Councillor John McNaughtan, Councillor Kevin Montgomery, Councillor Will Mylet, Councillor Iain Nicolson, Councillor Jim Paterson, Councillor Emma Rodden, Councillor Jim Sharkey, Councillor John Shaw, Councillor James Sheridan, Councillor Andy Steel, Councillor Jane Strang

Chair

Provost Cameron presided.

In Attendance

S Black, Chief Executive; P MacLeod, Director of Children's Services; M Crearie, Director of Development & Housing Services; A Morrison, Acting Director of Development & Housing Services; S MacDougall, Director of Environment & Communities; A Russell, Director of Finance & Resources; D Amos, Head of Policy & Commissioning, L Mahon, Head of Marketing, A Armstrong-Walter, Partnerships and Inequalities Manager and L McIntyre, Strategic Planning and Policy Development Manager (all Chief Executive's); S Quinn, Assistant Director of Schools, G McKinlay, Head of Schools and J Trainer, Head of Early Years and Inclusion (all Children's Services) F Carlin, Head of Planning & Housing Services (Development & Housing Services); G McNeil, Head of Amenity Services (Environment & Communities); K Graham, Head of Corporate Governance, A MacArthur, Head of Finance, J Lynch, Head of Property Services, M Conaghan, Legal & Democratic Services Manager, L Belshaw, Democratic Services Manager and D Low, Senior Committee Services Officer (LACs) (all Finance & Resources); and M Ferguson, Head of Health & Social Care (Renfrewshire Health & Social Care Partnership).

"The Council calls upon the Government to review the legislation which regulates Public Utilities carrying out works on the roads and pavements. In particular, Public Utilities should be required when carrying out major works, to fit service ducts to minimise the impact of any future works required in the same area."

Councillor Mackay, seconded by Councillor Hood, then moved the motion.

Councillor Nicolson, seconded by Councillor Paterson, moved as an amendment that the word 'Public' be removed where it occurred in the motion.

In terms of Standing Order 27, Councillors Mackay and Hood, being the mover and seconder of the motion, agreed to accept the amendment and the motion as amended was approved unanimously.

DECIDED: Council called upon the Government to review the legislation which regulated Utilities carrying out works on the roads and pavements. In particular, Utilities should be required when carrying out major works, to fit service ducts to minimise the impact of any future works required in the same area.

17 Notice of Motion 7 by Councillors McCartin and Andy Doig

There was submitted a Notice of Motion by Councillors McCartin and Andy Doig in the following terms:

"The Council agrees to develop the post of Makar for Renfrewshire, to ensure that writing and poetry becomes a focus for people in the area. The role of Makar, and what would be expected of her/him, requires to be discussed with the local poetry and writing community throughout Renfrewshire to ensure the best balance for the council and our community."

Councillor McCartin, seconded by Councillor Andy Doig, then moved the motion which was agreed unanimously.

DECIDED: That the post of Makar for Renfrewshire be developed by the Council, to ensure that writing and poetry became a focus for people in the area. The role of Makar, and what would be expected of her/him, would be discussed with the local poetry and writing community throughout Renfrewshire to ensure the best balance for the council and our community.

18 Notice of Motion 8 by Councillors Mackay and Graham

There was submitted a Notice of Motion by Councillors Mackay and Graham in the following terms:

"The Council will no longer provide Elected Members with newspapers and magazines, thus saving an annual cost of nearly £7,000.

Elected Members are already provided with IT equipment costing nearly £53,000, which is capable of accessing news in real time rather than the outdated news provided by the newspapers."

Councillor Mackay, seconded by Councillor Graham, then moved the motion.

Annexe 2 : « The Morning After », Christine de Luca

Source : <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/morning-after/> (consulté le 21/04/2021).

The Morning After

Scotland, 19th September 2014

Let none wake despondent: one way
or another we have talked plainly,
tested ourselves, weighed up the sum
of our knowing, ta'en tent o scholars,
checked the balance sheet of risk and
fearlessness, of wisdom and of folly.

Was it about the powers we gain or how
we use them? We aim for more equality;
and for tomorrow to be more peaceful
than today; for fairness, opportunity,
the common weal; a hand stretched out
in ready hospitality.

It's those unseen things that bind us,
not flag or battle-weary turf or tartan.

There are dragons to slay whatever happens:
poverty, false pride, snobbery, sectarian

schisms still hovering. But there's
nothing broken that's not repairable.

We're a citizenry of bonnie fighters,
a gathered folk; a culture that imparts,
inspires, demands a rare devotion,
no back-tracking; that each should work
and play our several parts to bring about
the best in Scotland, an open heart.

Annexe 3 : « Trees », Anita Govan

Source : <https://web.archive.org/web/20130724103929/http://anitagovan.com/poems.html>

(consulté le 07/07/2021)

Trees

mother earth
needs her trees
from seed to branch
from branch to leaf
their roots grow deep
beneath our feet
homes for worms
and little bugs
that live and feed
beneath the earth
as creatures nest
and rest above
shaded under
leafy bark and bough
nature's guardians of
little things
some have flowers
some have pine
evergreen

in winter time
nuts for squirrels
and fruits for birds
while insects lunch
munch and dine
on branch and leaf
mother earth
needs her trees
some grow tall
and some grow small
help create
the air we breathe
stop erosion of the soil
from hot baked sun
and driving rains
each a whole
eco-system
from paw-paw trees
to oak and birch
all different kinds
around the world
and Did you know?
The Law of Gravity
was conceived

beneath an apple tree

some make maple

and some make

roofs and walls

Ancient Redwoods

walked with dinosaurs

from seed to branch

from branch to leaf

mother earth needs her trees

and so do we...

Annexe 4 : « Poets Need Not », Liz Lochhead

Source : *A Choosing: Selected poems*, (The Times 20 janvier 2011), Polygon, 2011.

Poets Need Not

be garlanded;
the poet's head
should be innocent of the leaves of the sweet bay tree,
twisted. All honour goes to poetry.

And poets need no laurels. Why be lauded
for the love of trying to nail the disembodied
image with that one plain word to make it palpable;
for listening in to silence for the rhythm capable
of carrying the thought that's not thought yet?
The pursuit's its own reward. So you have to let
the poem come to voice by footering
late in the dark at home, by muttering
syllables of scribbled lines — or what might
be lines, eventually, if you can get it right.

And this, perhaps, in public? The daytime train,
the biro, the back of an envelope, and again
the fun of the wildgoose chase

that goes beyond all this fuss.

Inspiration? Bell rings, penny drops,
the light-bulb goes on and tops
the not-good-enough idea that went before?
No, that's not how it goes. You write, you score
it out, you write it in again the same
but somehow with a different stress. This is a game
you very seldom win
and most of your efforts end up in the bin.

There's one hunched and gloomy heron
haunts that nearby stretch of River Kelvin
and it wouldn't if there were no fish.
If it never in all that greyness passing caught a flash,
a gleam of something, made that quick stab.
That's how a poem is after a long nothingness, you grab
at that anything and this is food to you.
It comes through, as leaves do.

All praise to poetry, the way it has
of attaching itself to a familiar phrase
in a new way, insisting it be heard and seen.
Poets need no laurels, surely?

their poems, when they can make them happen — even rarely —
crown them with green.

Annexe 5 : Entretien avec Christine de Luca

Le 26 avril 2019, au café restaurant Le Bistrot, Edimbourg.

A propos du projet « Edinburgh Singing the City ».

« This was another attempt to embrace all the poets and say “Would you like to be part of the whole makarship thing?” I felt that I had been asked to do poems for the greater good as we say, for people who, you know, need a poem. And what I wanted to balance that with was all the people who make Edinburgh work as a city, but their work goes unnoticed and unappreciated sometimes. And I thought, “I wonder if that would work if I could get other poets to help to do that.” So I thought what I would do is that I would try it out on the sewage workers, and if I can persuade the sewage workers they need a poem, and if I can write one that they appreciate and that seems to make sense to them, then that might be an idea. So,” I contacted the company, a private company that the council hires to run the drains and sewage system called Veolia. And they were quite sceptical, wondering “What on earth could you write about? Why would you do this?” And I think they were worried because in the past there used to be complaints about the smell, but not many now. But I think that they probably thought I would write something a bit on, you know, the critical side. And I said “No, it’s not about that at all, it’s really trying to see what you’re doing and understand it and try and write a poem about it. And if you don’t like the poem, you’ll have the final editorial and if you don’t like it, it will go no further.” So, they said “On that basis, fine!” So I came along, and . . . I wrote a poem and I had a fantastic half day with them! It was basically physics, chemistry, biology and technology wrapped into one. And you got, at the end of it, clean water that you could drink, you got fertiliser . . . you got the methane . . . It was an amazing system! And the other thing that happened is that it got into the papers and got into The Scottish Sun which is a kind of newspapers that the working man reads . . . And in The Scottish Sun it said “Edinburgh Makar writes about poo”, that was the headline! And they printed the poem! And I thought, “I’m okay with that!” . . . So, it gives you an idea, it tells you what I was trying to do: to celebrate all those people whose work for the city largely goes unnoticed and unappreciated, but what keeps the place ticking. . . . We did 23 service areas and 26 poems. »

[Lecture du poème « Strictly Street Dancing »]

« The reference there in the last verse is to a poem by Robert Louis Stevenson, called “The Lamplighter”: “Oh Leerie, I’ll go round at night and light the lamps with you!” He was a very sickly little boy and he used to watch out of the window for the lamplighter coming. I went on the bin lorry with them you see, it was brilliant! And this little girl with her mom, it was wintertime, a rainy horrible morning, she was little, maybe three years old, she was in her mother’s arms, and she was waiting because she knew the bin lorry would be coming. And this big bin lorry coming down pulled aside and “oooooh!”... And of course, the men were delighted! So that was very nice! »

Annexe 6 : « For the Opening of the Scottish Parliament, 9 October 2004 », Edwin Morgan

Source : <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/opening-scottish-parliament-9-october-2004/> (consulté le 21/04/2021).

For the Opening of the Scottish Parliament

9 October 2004

Open the doors! Light of the day, shine in; light of the mind, shine out!

We have a building which is more than a building.

There is a commerce between inner and outer, between brightness and shadow,
between the world and those who think about the world.

Is it not a mystery? The parts cohere, they come together like petals of a flower,
yet they also send their tongues outward to feel and taste the teeming earth.

Did you want classic columns and predictable pediments? A growl of old Gothic
grandeur? A blissfully boring box?

Not here, no thanks! No icon, no IKEA, no iceberg, but curves and caverns, nooks
and niches, huddles and heavens, syncopations and surprises. Leave
symmetry to the cemetery.

But bring together slate and stainless steel, black granite and grey granite,
seasoned oak and sycamore, concrete blond and smooth as silk – the mix is
almost alive – it breathes and beckons – imperial marble it is not!

Come down the Mile, into the heart of the city, past the kirk of St Giles and the
closes and wynds of the noted ghosts of history who drank their claret and
fell down the steep tenements stairs into the arms of link-boys but who
wrote and talked the starry Enlightenment of their days –

And before them the auld makars who tickled a Scottish king's ear with melody
and ribaldry and frank advice –

And when you are there, down there, in the midst of things, not set upon an hill
with your nose in the air,

This is where you know your parliament should be
And this is where it is, just here.

What do the people want of the place? They want it to be filled with thinking
persons as open and adventurous as its architecture.

A nest of fearties is what they do not want.

A symposium of procrastinators is what they do not want.

A phalanx of forelock-tuggers is what they do not want.

And perhaps above all the droopy mantra of 'it wizny me' is what they do not
want.

Dear friends, dear lawgivers, dear parliamentarians, you are picking up a thread of
pride and self-esteem that has been almost but not quite, oh no not quite,
not ever broken or forgotten.

When you convene you will be reconvening, with a sense of not wholly the power,
not yet wholly the power, but a good sense of what was once in the honour
of your grasp.

All right. Forget, or don't forget, the past. Trumpets and robes are fine, but in the
present and the future you will need something more.

What is it? We, the people, cannot tell you yet, but you will know about it when
we do tell you.

We give you our consent to govern, don't pocket it and ride away.

We give you our deepest dearest wish to govern well, don't say we have no
mandate to be so bold.

We give you this great building, don't let your work and hope be other than great
when you enter and begin.

So now begin. Open the doors and begin.

Annexe 7 : « Open the doors ! », Liz Lochhead

Source : http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/scotland/3729688.stm (consulté le 21/04/2021).

Open the doors!

Open the doors! Light of the day, shine in; light of the mind, shine out!

We have a building which is more than a building.

There is a commerce between inner and outer, between brightness and shadow, between the world and those who think about the world.

Is it not a mystery? The parts cohere, they come together like petals of a flower, yet they also send their tongues outward to feel and taste the teeming earth.

Did you want classic columns and predictable pediments? A growl of old Gothic grandeur? A blissfully boring box?

Not here, no thanks! No icon, no Ikea, no iceberg, but curves and caverns, nooks and niches, huddles and heavens syncopations and surprises. Leave symmetry to the cemetery.

But bring together slate and stainless steel, black granite and grey granite, seasoned oak and sycamore, concrete blond and smooth as silk the mix is almost alive it breathes and beckons imperial marble it is not!

Come down the Mile, into the heart of the city, past the kirk of St Giles and the closes and wynds of the noted ghosts of history who drank their claret and fell down the steep tenements stairs into the arms of link-boys but who wrote and talked the starry Enlightenment of their days

And before them the auld makars who tickled a Scottish king's ear with melody and ribaldry and frank advice

And when you are there, down there, in the midst of things, not set upon an hill with your nose in the air,

This is where you know your parliament should be

And this is where it is, just here.

What do the people want of the place? They want it to be filled with thinking persons as open and adventurous as its architecture.

A nest of fearties is what they do not want.

A symposium of procrastinators is what they do not want.

A phalanx of forelock-tuggers is what they do not want.

And perhaps above all the droopy mantra of 'it wizny me' is what they do not want.

Dear friends, dear lawgivers, dear parliamentarians, you are picking up a thread of pride and self-esteem that has been almost but not quite, oh no not quite, not ever broken or forgotten.

When you convene you will be reconvening, with a sense of not wholly the power, not yet wholly the power, but a good sense of what was once in the honour of your grasp.

All right. Forget, or don't forget, the past. Trumpets and robes are fine, but in the present and the future you will need something more.

What is it? We, the people, cannot tell you yet, but you will know about it when we do tell you.

We give you our consent to govern, don't pocket it and ride away.

We give you our deepest dearest wish to govern well, don't say we have no mandate to be so bold.

We give you this great building, don't let your work and hope be other than great when you enter and begin.

So now begin. Open the doors and begin.

Annexe 8 : “Threshold”, Jackie Kay

Source : <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/threshold/> (consulté le 21/04/2021).

Threshold

Let's blether about doors.

Revolving doors and sliding doors;

Half-opened, half-closed:

The door with your name on it,

The heavy one – hard to open.

The one you walked out when your heart was broken,

The one you walked in as you came to your profession

(And the tiny door when you made your confession)

The school door at the end of a lesson,

(Yes, Shut the door in Gaelic is *duin an doras!*)

The wee door on your doll's House, or

Ibsen's Nora's door, or Chekhov's Three Sisters'

Doors imagined by writers the world over – Proust.

And the chickens coming home to roost!

Or Chris Guthrie's open heart at the end of Sunset Song

Or the step left when the house is gone, the haw.

The door to the stable, bolted after the horse left,

Not Tam O'Shanter's tail-less horse!

The one that shut suddenly behind you

Banged by a violent wind,

The painted red door code for asylum seeker,

The X that says Plague or Passover

The one turned into a boat to cross the ever-widening waters.

The North seas and the Aegean, reminders

Of the people cleared off their land, out their crofts

To whom the sea was their threshold – on, off.

Take the big key and open the door to the living, breathing past

The one you enliven over and over,

To the ship's port, or the house of the welder;

To the library door of Donald Dewar.

Then picture yourself on the threshold,

The exact moment when you might begin again,

A new sitting, new keys jingle possibilities.

Hope comes with a tiny Greyfriar's Bobby key ring.

Then come through the door to this Parliament, new session!

Pass round the revolving door (change in the revolutions,

In 360 degrees) – Take in the mirrored opposites:

The Dutch Gables, the cross step Gables...

Here – rising out of the sloping base of Arthur's Seat

Straight into this City, a city that must also speak

For the banks and the braes, munros, cairns, bothies

Songs, art, poems, art, stories,

(And don't forget the ceilidhs – who doesnie love a ceilidh? Heuch!)

A city that remembers the fiddlers of Shetland and Orkney

The folk of Colonsay, Bute, and Tiree

The Inner and Outer Hebrides, the glens and the Bens

The trees and the rivers and the burns and the lochs and the sea lochs

(And Nessie!)

The Granite City and Dumfries and Galloway

The Dear green place and Dundee...

Across the stars and the galaxy,

The night sky's tiny keys, the hail clanjamfarie!

Find here what you are looking for:

Democracy in its infancy: guard her

Like you would a small daughter

And keep the door wide open, not just ajar,

And say, in any language you please, welcome, welcome

To the world's refugees.

Scotland's changing faces – look at me!!

Whose birth mother walked through the door

Of a mother and baby home here

And walked out of Elsie Inglis hospital without me.

My Makar, her daughter, Makar

Of Ferlie Leed and gallus tongues.

And this is my country says the fisherwoman from Jura.

Mine too says the child from Canna and Iona.

Mine too say the Brain family.

And mine! says the man from the Polish deli

And mine said the brave and beautiful Asid Shah.

Me too said the Black Scots and the red Scots

Said William Wallace and Mary Queen of Scots.

Said both the Roberts and Muriel Spark.

Said Emile Sande and Arthur Wharton.

Said Ali Smith and Edwin Morgan.

Said Liz Lochhead, Norman and Sorley

And mine said the Syrian refugee.

Here we are in this building of pure poetry

On this July morning in front of her Majesty.

Good Day Ma'am, Ma'am Good Day.

Good morning John and Helen Kay –

Great believers in democracy.

And in giving it laldy.

Our strength is our difference.

Dinny fear it. Dinny caw canny.

歡迎 (Cantonese)

One language is never enough

Gbegbɔgbɔ ɖɛka sese menyo tututu o (Ewe)

Welcome

Witamy (Polish)

It takes more than one language to tell a story

एक कहानी सुनाने के लिए, एक से अधिक भाषाएं लगती हैं (Hindi)

Welcome

ਜੀ ਆਇਆ ਠੂੰ (Punjabi)

One language is never enough

Une seule langue n'est jamais suffisante (French)

Welcome

Fàilte (Gaelic)

It takes more than one tongue to tell a story

It taks mair nor ae tongue tae crack (Doric)

Welcome

محبابا (Syrian)

Welcome

Nnọọ! (Igbo)

Welcome

Wilkommen (German)

Welcome

Benvenuti (Italian)

It takes more than one language to tell a story

ایک سے زائد زبانوں سے کہنے کی ضرورت ہے (Urdu)

Lleva màs de un idioma contar una historia,

Bienvenidos

Un idioma nunca es suficiente

Bienvenidos (Spanish)

Eine Geschichte braucht mehr als eine Sprache.

Willkommen

Eine Sprache reicht nicht

Willkommen. (German)

خوش آمد۔

طی کذب اکبب هکی افسیوں ہوتی۔

(Urdu) ک۔ل۔س۔ن۔ل۔یک۔ل۔ی۔ے۔طی۔ک۔س۔ے۔ف۔ا۔ذ۔ز۔ب۔ا۔ن۔چ۔ل۔ی۔ے۔ہ۔ت۔ی۔ے۔

Ci vuole più di una lingua per raccontare una storia.

Benvenuto.

Una sola lingua non è mai abbastanza.

Benvenuto. (Italian)

Cal més d'un idioma per explicar una història.

Benvingudes.

Un idioma mai no és prou.

Benvingudes. (Catalan)

Ne samo jedan jezik je dovoljno je ispricati pricu.

Dobrodošli.

Jedan jezik nikad nije dovoljno.

Dobrodošli. (Serbian)

Щ о б розповісти історію потрібно більше, ніж одна мова

Л а с к а в о просимо

О д н і є ї мови ніколи не достатньо

Л а с к а в о просимо (Ukrainian)

Több nyelven mondd el a mesét.

Üdvözlégy.

Egy nyelv sosem elég.

Üdvözlégy. (Hungarian)

Ai nevoie de mai mult de o limbă pentru a spune o poveste.

Bun venit.

O singură limbă nu este niciodată de ajuns.

Bun venit. (Romanian)

Nutamk atelk aq newte situm wjit a'tukwaqan.

Pjila'si.

Newte situn mu tepianuk.

Pjila'si.

Det behövs mer än ett språk för att berätta en historia.

Välkomna.

Ett språk räcker aldrig.

Välkomna. (Swedish)

Příběh potřebuje více než jeden jazyk

Vítejte

Nestačí mít jediný jazyk

Vítejte (Czech)

П о т р е б н и се повеќе јазици за да се раскаже приказна,

Д о б р е д о ј д о в т е

Е д е н јазик никогаш не е доволен

Д о б р е д о ј д о в т е (Macedonian)

Potrebno je više jezika da bi se ispričala priča

Dobrodošli

Jedan jezik nikad nije dovoljan

Dobrodošli (Montenegrin)

ஒரு கதை சொல்ல மேற்பட்ட தாய்மொழி எடுக்கும்

நல்வரவு

ஒரு மொழி போதுமானதாக இருக்காது

நல்வரவு (Tamil)

Več jezikov je potrebnih, da poveš zgodbo

Dobrodošli

En sam jezik ni nikoli dovolj

Dobrodošli (Slovene)

Г а н ц хэлээр тавтай морил

г э х нь хэзээ ч хангалтгүй

б өгөөд олон хэлээр өгүүлэн

я р и л ц а х нь илүү нээлттэй (Mongolian)

Mae angen mwy nag un tafod i gyfleu stori

Croeso

Mae un iaith byth yn ddigon

Croeso (Welsh)

Een taal is nooit genoeg

Welkom

Er is meer dan een taal nodig om een verhaal te vertellen

Welkom (Dutch)

É preciso mais de uma língua para se contar uma história

Bem vindo

Uma língua nunca é o suficiente

Bem vindo (Brazilian Portuguese)

Inachukua zaidi kuliko lugha moja tu kutoa.

Karibu.

Hadithimoja ni kamwe ya kutosha.

Karibu. (Swahili)

Precísase mais dunha lingua para contar unha historia

Benvido

Unha lingua nunca é abondo

Benvido (Galician)

Go tsaá dipuô tse dintsi go bolela polelô,

O amogetswe

Puô ê nnwe ga e nke e lekana,

O amogetswe. (Tswana)

Potrebno je više od jednog jezika kako bi se ispričala priča.

Dobrodošao

Jedan jezik nikada nije dovoljan

Dobrodošao (Croatian)

Dit vat meer as een taal om 'n verhaal te vertel

Welkom

Een taal is nooit genoeg nie

Welkom (Africaans)

Tarinan kertomiseen tarvitaan enemmän kuin yksi kieli,

Tervetuloa

Yksi kieli ei ikinä riitä

Tervetuloa (Finnish)

Potrzeba więcej niż jednego języka by opowiedzieć historię

Witaj

Jeden język nigdy nie wystarczy

Witaj (Polish)

Der skal mere end et sprog til at fortælle en historie

Velkommen

Et sprog er aldrig nok

Velkommen (Danish)

Н у ж е н е повече от един език, за да се разкаже една история

Д о б р е дошли

Н и к о г а не е достатъчен само един език.

Д о б р е дошли (Bulgarian)

يحتاج الأمر أكثر من لغة واحدة لكي قصة

مرحبا

لاكتفيلغة واحدة بلدا

مرحبا (Arabic)

Nuk mjafton vetëm një gjuhë për të rrëfyer një tregim.

Mirësevjen

Një gjuhë nuk mjafton asnjëherë.

Mirësevjen (Albanian)

Il faut plus qu'une langue pour raconter une histoire

Bienvenue

Une langue n'est jamais assez

Bienvenue (French)

צריך יותר משפה אחת כדי לספר סיפור

ברוך הבא

שפה אחת לעולם אינה די

ברוכה הבאה (Hebrew)

Zimatengera chilankhulo choposa chimodzi kuti ufotokoze nkhani.

Takulandirani.

Chilankhulo chimodzi ndi chosakwanila.

Takulandirani. (Chichewa)

Hizkuntza bakarra baino gehiago behar dira istorio bat kontatzeko,

Ongi etorri

Hizkuntza bat inoiz ez da aski

Ongi etorri. (Basque)

物語を伝えるのは複数の言語がいります。

歓迎。

一つの言語は決して十分ではありません。

ようこそ。 (Japanese)

Butuh lebih dari satu bahasa untuk menceritakan sebuah kisah

Memakai

Satu bahasa tidak pernah cukup

Memakai (Indonesian)

Ч т о б ы рассказать историю, надо больше одного языка

Д о б р о пожаловать

О д н о г о языка никогда не достаточно

Д о б р о пожаловать (Russian)

Om in ferhaal te fertellen hast mear as ien taal noadich,

Wolkom

Ien taal is noait genôch

Wolkom (Frisian)

Dobra Dosli

Jedan jezik nikad nosta

Dobra Dosli (Bosnian)

Benvegut

Una lenga basta pas jamai

Cal mai d'una lenga per contar una istòria

Benvegut (Occitan)

Tha ea 'toirt barrachd air aon chànan a dh' innseadh sgeulachd

Fàilte

'S e aon chànan riamh gu leòr

Fàilte (Gaelic)

It's ever so ard to tell a story wiv one langwidge

cummin and av a cuppa

One langwidge ain't nuffink like innuf

cummin and av a cuppa (South West London)

It taks mare than wan type o patter tae tell a yarn.

Mak yersel at hame.

Wan patter is naer enough.

Mak yersel at hame. (Glaswegian)

Welcome.

C'mon ben the living room.

Come join our brilliant gathering.

Annexe 9 : « In the beginning was the word », Tom Leonard

Source : *Intimate Voices: Selected Work 1965-1983*, Galloping Dog Press, 1984, page de couverture.

● in the beginning was the word ●

in thi beginning was thi wurd

in thi beginnin was thi wurd

in thi biginnin was thi wurd

in thi biginnin wuz thi wurd

n thi biginnin wuz thiwurd

nthi biginnin wuzthiwurd

nthibiginnin wuzthiwurd

nthibiginninwuzthiwurd

● in the beginning was the sound ●

Annexe 10 : Tableau récapitulatif des makars contemporains

Aires géographiques	Makars	Mandats	Institutions qui choisissent le makar
Ecosse	1. Edwin Morgan 2. Liz Lochhead 3. Jackie Kay	1. 16 février 2004 au 17 août 2010 (prévu d'abord pour 3 ans, puis à vie) 2. 19 janvier 2011 à février 2016 (pour 5 ans) 3. Depuis 15 mars 2016	1. Jack McConnell et Henry McLeish 2. Salmond, McConnell, McLeish à partir d'une liste établie par SPL 3. Les Premiers ministres précédemment cités, et Nicola Sturgeon à partir d'une liste établie par SPL, National Library of Scotland, Scottish PEN, Literature Alliance, ASLS et StAnza
Glasgow	1. Edwin Morgan 2. Liz Lochhead 3. Jim Carruth	1. Automne 1999 à 2004 2. 2005 à 2011 3. Depuis juillet 2014	Glasgow Council
Edimbourg	1. Stewart Conn 2. Valerie Gillies 3. Ron Butlin 4. Christine de Luca 5. Alan Spence	1. 2002 2. 2005 à mai 2008 3. 1 ^{er} juin 2008 à mai 2011, puis à partir du 31 mai 2014 4. Juin 2014 5. Depuis septembre 2017	City of Edinburgh Council, Scottish Poetry Library, City of Literature Trust, The Saltire Society et Scottish PEN
Craigmillar	1. Diane Heron 2. Heather Turner	1. 2011 à 2014 2. 2014 à 2017	Comité de la communauté de Craigmillar choisit le makar à la suite d'un concours de poésie
Aberdeen et le Nord-Est	Sheena Blackhall	1. Depuis le 30 avril 2009, lors du festival Wordfringe 2009 (au café-librairie Books and B'Pans d'Aberdeen) 2. Puis en 2019, makar du Doric Board (pour 3 ans)	1. Gerard Rochford et des associations d'écrivains d'Aberdeen 2. Le Doric Board
Sitrling	1. Magi Gibson 2. Anita Govan 3. Clive Wright	1. 2009 à 2012 2. 2012 à 2015 3- 24 février 2016 à mars 2019	Sitrling Council
Dundee	W. N. Herbert (premier makar digital)	Septembre 2013 à septembre 2018	Dundee Council et Université de Dundee
Renfrewshire	Brian Whittingham	Décembre 2018 (pour 3 ans)	Council et la communauté des écrivains du Renfrewshire.

Annexe 11 : « The Wandering Bard », Robert Tannahill

Source : *The poems and songs of Robert Tannahill*. A. Gardner, 1874, pp. 179-180.

The Wandering Bard

Chill the wintry winds were blowing,
Foul the murky night was snowing,
Through the storm the minstrel, bowing,
Sought the inn on yonder moor.
All within was warm and cheery,
All without was cold and dreary,
There the wand'rer, old and weary,
Thought to pass the night secure.

Softly rose his mournful ditty,
Suiting to his tale of pity;
But the master, scoffing, witty,
Check'd Inns strain with scornful jeer:
"Hoary vagrant, frequent comer,
Canst thou guide thy gains of summer?--
No, thou old intruding thrummer,
Thou canst have no lodging here."

Slow the bard departed, sighing;

Wounded worth forbade replying;
One last feeble effort trying,
Faint he sunk no more to rise.
Through his harp the breeze sharp ringing,
Wild his dying dirge was singing,
While his soul, from insult springing,
Sought its mansion in the skies.

Now, though wintry winds be blowing,
Night be foul, with raining, snowing,
Still the trav'ler, that way going,
Shuns the inn upon the moor
Though within 'tis warm and cheery,
Though without 'tis cold and dreary,
Still he minds the minstrel weary,
Spurn'd from that unfriendly door.

Annexe 12 : « Sassenachs », Jackie Kay

Source : *Darling*, Jackie Kay, pp.202-203.

Sassenachs

Me and my best pal (well, she was
till a minute ago) are off to London.
First trip on an InterCity alone.
When we got on we were the same
kind of excited – jigging on our seats,
staring at everyone. But then,
I remembered I was to be sophisticated
So when Jenny starts shouting,
'Look at that, the land's flat already,'
when we are just outside Glasgow
(Motherwell actually) I feel myself flush.
Or even worse, 'Sassenach country.
Wey Hey Hey.' The tartan tammy
sitting proudly on top of her pony;
the tartan scarf swinging like a tail.
The nose pressed to the window.
'England's not so beautiful, is it?'
And we haven't even crossed the border.
And the train's jazzy beat joins her:

Sassenachs sassenachs here we come.

Sassenachs sassenachs Rum Tum Tum.

Sassenachs sassenachs how do you do.

Sassenachs sassenachs we'll get you.

Then she loses momentum, so out come

the egg mayonnaise sandwiches and

the big bottle of bru. 'Ma ma's done us proud,'

says Jenny, digging in, munching loud.

The whole train is an egg and I'm inside it.

I try and remain calm; Jenny starts it again,

Sassenachs sassenachs Rum Tum Tum.

Finally, we get there: London, Euston;

and the very first person on the platform

gets asked – 'Are you a genuine sassenach?'

I want to die, but instead I say, Jenny.

He replies in that English way –

'I beg your pardon,' and Jenny screams

'Did you hear that Voice?'

And we both die laughing, clutching

our stomachs at Euston station.

Annexe 13 : « English Cousin Comes to Scotland », Jackie Kay

Source : *Darling*, Jackie Kay, p. 203.

English Cousin Comes to Scotland

See when my English cousin comes,
it's so embarrassing so it is, so it is.
I have to explain everything
I mean Every Thing, so I do, so I do.
I told her, 'Know what happened to me?
I got skelped, because I screamed when a skelf
went into my pinky finger: OUCH, loud.
And ma ma dropped her best bit of china.
It wis sore, so it wis, so it wis.
I was scunnert being skelped
when I wis already sore.
So I ran and ran, holding
my pinky, through the park,
over the burn, up the hill.
I was knackered and I fell
into the mud and went home
mocket and got skelped again.
So I locked myself in the cludgie
and cried, so I did, so I did,

pulling the long roll of paper
onto the floor. Like that dug Andrex.’
Whilst I’m saying this, my English cousin
has her mouth open. Glaikit.
Stupit. So she is, so she is.
I says, ‘I’m going to have to learn you
what’s what.’ And at that the wee git
cheers up; the wee toffee nose says,
‘Not learn you, teach you,’ like she’s scored.

Annexe 14 : « The Glen of Weeping », Brian Whittingham

Source : <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/glen-weeping/> (consulté le 21/04/2021).

The Glen of Weeping

In the Glencoe visitors' centre
tourists in shorts and backpacks
troop into the tiny video theatre.

From speakers a Scottish folk-singer
tells of the popular myth
of MacDonalds murdered by Campbells.

The video footage rolls
with cardboard cut-out clansmen
fronting winter stills
of the Glen of weeping.

—

The video voice-over
tells its true-story? of

A king's soldiers, who shared

MacDonald hospitality.

A king's soldiers
with their signal to attack and kill.

And MacDonalds staining snow
with red and fleeing footprints

The voice-over tells
of the king's secretary of state,
Sir John Dalrymple of Stair
with orders for the massacre
signed by King William's own hand,
who ensured the MacDonalds of Glencoe
were made an example of
in spite of their oath-of-loyalty to the king.

The voice-over tells
of the captain of the king's forces,
Robert Campbell of Glen Lyon
who was the only Campbell there
teaching the unruly highlanders
the king's lesson.

and to cover up the facts
that the MacDonalds were butchered
on a blanket of early morning snow

Glencoe's myth was born
of yet another battle
between cattle-thieves and rebellious chiefs

as authentic as
the scene sold to present-day tourists
of kilted figures playing laments
at the entrance to the glen of weeping

as if every Scottish mountain
came complete with its own Scottish piper.

INDEX

A

Aberdeen · 17, 20, 49, 147, 160, 189, 196,
197, 206, 207, 208, 215, 216, 308, 371,
372, 374, 396, 406, 413, 416, 425, 439,
456, 457, 510, 533, 578

Arbroath · 50, 528

Association for Scottish Literary Studies
(ASLS) · 12, 203, 225, 463, 513, 521,
522, 578

B

Bannockburn, bataille de · 50, 52, 145

Barbour, John · 4, 15, 32, 38, 42, 43, 44,
45, 48, 49, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 63,
64, 65, 67, 68, 69, 77, 102, 104, 135,
161, 181, 182, 188, 237, 248, 287, 300,
313, 314, 408, 456, 478, 496, 501, 502,
517

Barrie, J.M. · 137, 146, 147, 150, 153, 515

Blackhall, Sheena · 20, 31, 196, 207, 208,
216, 232, 233, 239, 359, 371, 372, 396,
397, 398, 400, 413, 416, 421, 425, 426,
439, 455, 456, 498, 504, 578

Blair, Tony · 53, 191

Brexit · 28, 301, 440, 443, 496, 504

Bruce, Robert · 16, 39, 44, 45, 46, 49, 50,
51, 52, 53, 54, 55, 62, 241, 274, 313,
517, 535

Burns stanza · 142, 281, 313, 320, 321,
332, 336

Burns, Robert · 6, 16, 88, 93, 137, 138,
140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 149,
153, 154, 160, 161, 163, 164, 165, 170,
219, 278, 281, 282, 313, 317, 318, 319,
320, 321, 332, 336, 372, 470, 471, 499,
502, 517, 519, 537, 539, 541

Butlin, Ron · 19, 196, 204, 205, 220, 328,
371, 406, 466, 578

C

Cairns, Robin · 54, 262, 392, 394, 440,
461, 516, 529

Carruth, Jim · 196, 202, 219, 243, 308,
328, 371, 421, 426, 465, 504, 578

Cateran Ecomuseum · 2, 189, 196, 215,
241

Clarke, A.C. · 215

Conn, Stewart · 196, 203, 219, 309, 371,
466, 578

Connolly, Anne · 215

Craigmillar · 8, 17, 189, 196, 205, 207,
215, 288, 304, 305, 306, 307, 308, 331,
337, 542, 578

Creative Scotland · 201, 204, 208, 225,
229, 231, 234, 461, 462, 465, 467

Crockett, S.R. · 137, 146, 147, 150, 153

D

David I^{er} · 35, 44

De Luca, Christine · 205, 206, 269, 323

Dévolution · 6, 7, 8, 17, 24, 30, 34, 177,
184, 186, 187, 188, 189, 191, 195, 241,
243, 244, 245, 246, 255, 260, 261, 262,
263, 265, 266, 272, 274, 283, 297, 298,
301, 302, 331, 335, 412, 462, 499, 505,
518, 529, 530, 531

Dewar, Donald · 150, 192, 250, 562

Dialecte · 15, 25, 27, 33, 35, 46, 55, 67,
80, 102, 129, 130, 139, 141, 142, 150,
153, 157, 159, 164, 165, 169, 170, 180,
193, 194, 230, 266, 301, 308, 344, 345,
369, 372, 374, 391, 393, 396, 400, 406,
413, 420, 439, 441, 442, 444, 445, 447,
500, 520, 526, 541

Doric Board · 189, 196, 208, 216, 504, 578

Dorique · 164, 169, 189, 196, 207, 208,
216, 344, 372, 375, 391, 394, 396, 400,
413, 425, 426, 439, 453, 504, 526, 566,
578

Douglas, Gavin · 16, 39, 46, 49, 53, 54, 55,
57, 61, 62, 69, 70, 76, 77, 78, 80, 81, 83,
87, 89, 90, 92, 93, 95, 97, 100, 107, 110,
115, 120, 122, 131, 141, 142, 149, 152,
169, 182, 188, 259, 279, 281, 344, 358,
463, 466, 512, 518, 534, 535, 536, 539

Duffy, Carol Ann · 23, 416, 441, 468, 469,
471, 472, 491

Dumfries et Galloway · 213, 329, 438,
465, 563

Dunbar, William · 16, 46, 69, 70, 72, 73,
74, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 87, 92, 93, 95,
108, 115, 122, 132, 161, 163, 164, 182,
188, 215, 276, 279, 313, 315, 501, 513,
515, 537, 538, 539

Dundee · 17, 160, 170, 189, 196, 200, 213,
215, 218, 220, 221, 222, 261, 308, 319,
327, 371, 372, 374, 438, 504, 535, 563,
578

E

Ecologie · 232, 256, 420

Ecossais (langue) · 7, 9, 10, 15, 16, 17, 18,
19, 23, 25, 26, 27, 33, 35, 46, 47, 49, 50,
53, 55, 57, 58, 59, 60, 66, 70, 72, 75, 77,
78, 80, 81, 83, 89, 93, 97, 99, 101, 102,
103, 107, 111, 122, 127, 128, 129, 130,
139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148,
149, 151, 152, 153, 155, 159, 161, 162,
163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170,
171, 172, 174, 189, 193, 194, 197, 198,
199, 200, 201, 214, 215, 219, 223, 224,
225, 226, 228, 229, 230, 233, 236, 237,
241, 248, 251, 254, 256, 258, 259, 262,
264, 267, 276, 277, 278, 279, 282, 292,
295, 296, 297, 298, 309, 310, 312, 313,
329, 340, 341, 342, 371, 375, 379, 393,
396, 399, 400, 406, 407, 410, 411, 413,
417, 418, 419, 420, 425, 430, 431, 432,
435, 436, 437, 440, 441, 444, 445, 447,
450, 456, 461, 462, 465, 466, 477, 479,
480, 482, 493, 499, 502, 503, 504, 511,
512, 513, 517, 518, 519, 520, 521, 522,
523, 525, 526, 527, 530, 531, 533, 541,
542, 564

Edimbourg · 17, 19, 20, 99, 102, 103, 126,
128, 131, 171, 176, 189, 193, 196, 199,
200, 203, 204, 205, 206, 213, 215, 218,

219, 222, 227, 231, 234, 235, 238, 239,
242, 247, 268, 302, 304, 305, 306, 307,
309, 322, 323, 329, 371, 373, 374, 379,
381, 383, 384, 398, 401, 415, 421, 423,
426, 433, 436, 449, 456, 457, 461, 467,
478, 479, 480, 481, 504, 506, 513, 514,
515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522,
523, 524, 525, 526, 529, 530, 533, 542,
554, 578

Eglise d'Ecosse · 26, 140, 199, 215, 241,
433

F

Federation of Writers Scotland (FWS) ·
12, 189, 196, 214, 241, 371

Féminisme · 201, 208, 373, 414, 416, 417,
420, 427, 539

Fergusson, Robert · 314

Flodden, bataille de · 5, 70, 76, 77, 90, 92,
95, 96, 97, 131, 134, 145

G

Gaeldom (Gaélie) · 133, 311, 312, 332

gaélique (langue) · 5, 14, 22, 27, 55, 60,
66, 68, 71, 90, 93, 110, 130, 131, 132,
133, 134, 135, 137, 139, 164, 172, 173,
174, 175, 179, 183, 204, 245, 255, 273,
288, 301, 309, 310, 311, 312, 332, 344,
370, 374, 375, 388, 391, 393, 396, 397,
399, 400, 405, 412, 438, 439, 444, 447,
454, 464, 465, 470, 493, 500

Geddes, Patrick · 16, 139, 155

Gibson, Magi · 31, 69, 196, 208, 220, 232,
233, 309, 328, 329, 371, 373, 408, 409,
414, 415, 416, 503, 578

Gillies, Valerie · 31, 130, 196, 203, 204,
220, 238, 239, 309, 322, 328, 344, 371,
373, 400, 419, 421, 422, 423, 424, 425,
427, 441, 500, 504, 508, 538, 539, 578

Gillies, William · 175, 204

Glasgow · 17, 23, 106, 170, 189, 192, 193,
194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202,
203, 206, 208, 213, 214, 215, 218, 222,
227, 229, 230, 239, 240, 247, 250, 261,
265, 271, 272, 275, 308, 335, 342, 371,
394, 411, 428, 438, 445, 463, 480, 482,
489, 497, 504, 511, 513, 529, 535, 538,
542, 578, 581

Glasgow School of Art · 199, 200

Glencoe · 427, 455, 456, 485, 585, 586,
587

Govan, Anita · 196, 209, 213, 234, 235,
243, 256, 323, 328, 371, 373, 415, 499,
548, 578

Grassic Gibbon, Lewis · 168

Gray, Alasdair · 168, 199, 228, 230, 231,
267, 395, 520, 522

Guillaume le Conquérant · 44, 45, 307

H

Habbie Simpson stanza *voir* Burns stanza ·
142, 143, 281

Haïku · 207, 280, 371, 373, 375, 376, 377,
378, 386, 458, 499, 524

Hay, George Campbell · 158, 174, 175, 310, 523

Hébrides (les) · 197, 215, 309

Helicon (strophe) · 317, 319, 320, 321, 332, 476

Henryson, Robert · 16, 46, 47, 69, 70, 71, 72, 78, 79, 80, 81, 83, 87, 89, 92, 93, 115, 120, 122, 163, 182, 188, 279, 314, 520

Herbert, W.N. · 170, 196, 213, 221, 222, 254, 255, 281, 319, 320, 327, 371, 372, 374, 535, 578

Heron, Diane · 196, 207, 308, 578

Homosexualité · 202, 297, 310, 411, 412, 436, 503

Humanisme · 4, 46, 58, 69, 79, 84, 85, 86, 87, 518, 523, 524, 525

Hume, David · 93, 129, 149

Hybridation · 460, 521

I

Inverness · 2, 309, 457

Irlande · 93, 130, 131, 132, 133, 137, 159, 173, 208, 213, 393, 442, 530, 535

J

Jackson, Andy · 215, 505

Jacques VI et I · 5, 33, 39, 89, 91, 92, 94, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 131, 134, 145, 179, 182, 279, 293, 300, 315, 358, 496, 501

K

Kailyard · 6, 137, 138, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 160, 162, 165, 169, 173, 178, 179, 180, 425, 497, 502, 515, 516, 521, 538

Kay, Jackie · 20, 26, 197, 201, 225, 227, 232, 236, 248, 250, 277, 281, 282, 297, 298, 309, 329, 371, 412, 413, 416, 417, 420, 427, 429, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 439, 441, 445, 453, 469, 478, 500, 503, 504, 536, 537, 538, 539, 560, 565, 578, 581, 583

Kelman, James · 199, 230

L

La Renaissance écossaise · 5, 6, 15, 16, 32, 33, 38, 39, 81, 111, 128, 136, 137, 138, 139, 142, 146, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 168, 169, 170, 171, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 497, 502, 515

La Renaissance européenne (XV-XVIIème siècles) · 33, 39, 46, 135, 163, 179, 182, 350, 496, 501

La renaissance gaélique · 6, 172, 173, 174, 179

Latin · 20, 23, 53, 56, 66, 71, 73, 76, 77, 79, 83, 103, 106, 114, 193, 358, 501, 505

Leonard, Tom · 122, 170, 183, 199, 229, 230, 231, 506, 520, 536, 577

Lochhead, Liz · 20, 26, 196, 197, 199, 200, 202, 219, 224, 225, 229, 239, 243, 246, 250, 258, 262, 263, 264, 265, 275, 277, 278, 281, 282, 295, 296, 297, 308, 310, 319, 331, 344, 371, 373, 401, 403, 405, 406, 410, 412, 413, 414, 416, 417, 418, 419, 427, 432, 433, 435, 437, 439, 441, 463, 465, 478, 481, 499, 503, 511, 521, 534, 536, 537, 551, 558, 564, 578

M

MacDiarmid, Hugh · 6, 33, 111, 128, 138, 139, 142, 146, 150, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 208, 213, 219, 247, 299, 320, 417, 466, 491, 497, 511, 513, 519, 520, 521, 523, 538

MacLean, Sorley · 171, 172, 173, 174, 175, 523

Major, John · 191, 192

Moffat, Alexander · 265, 266, 299, 351, 417

Morgan, Edwin · 20, 192, 193, 195, 196, 197, 199, 200, 218, 223, 224, 226, 229, 230, 246, 252, 262, 272, 273, 276, 277, 279, 284, 292, 300, 308, 328, 342, 358, 371, 406, 411, 412, 414, 425, 428, 432, 435, 436, 437, 438, 458, 459, 463, 464, 469, 476, 491, 497, 504, 511, 517, 520, 522, 538, 556, 564, 578

Muir, Edwin · 145, 166, 174, 394, 395, 513, 518

Muir, Willa · 166

O

Orcades (les) · 23, 71, 206, 309, 401

P

Pastorale · 77, 104, 170, 202, 314, 454, 510

PEN (Poets, Playwrights, Editors) · 12, 20, 202, 219, 224, 225, 467, 578

Perthshire · 197, 215

R

Rabatski, Maggie · 215

Référendum de 1979, 1997 et 2014 · 27, 32, 177, 191, 195, 246, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 283, 301, 303, 409, 410, 452, 470, 471, 505, 540

Renfrewshire · 189, 196, 197, 202, 214, 215, 216, 217, 218, 328, 371, 454, 488, 504, 544, 578

Rimmer, Elizabeth · 215

S

Salmond, Alex · 26, 197, 225, 261, 262, 450, 578

Satire · 75, 77, 313, 314

Scott, Finola · 215

Scott, Walter · 6, 23, 52, 137, 138, 140, 143, 144, 145, 146, 151, 152, 154, 265, 267, 301, 313, 336, 360, 395, 417, 466,

468, 478, 502, 517, 518, 519, 521, 534,
536

Scottish Arts Council · 201, 203, 204, 208,
214, 461, 463, 467

Scottish National Party (SNP) · 7, 12, 69,
174, 201, 225, 226, 229, 245, 246, 247,
248, 250, 258, 259, 260, 262, 264, 337,
410, 437, 450, 451, 499, 505, 528, 542

Scottish Office · 301, 302, 303

Scottish Party · 247

Scottish Poetry Library (SPL) · 2, 12, 20,
197, 205, 219, 224, 225, 277, 328, 461,
462, 467, 479, 522, 533, 578

Shetland (les) · 2, 23, 71, 205, 206, 308,
309, 329, 398, 399, 400, 406, 438, 511,
562

Shetlandais (dialecte) · 206, 344, 374, 391,
393, 398, 400

Smith, Iain Crichton · 174, 175, 203, 300,
310, 466, 515

Smith, Sydney Goodsir · 170, 171, 300

Spence, Alan · 196, 199, 206, 220, 247,
280, 309, 352, 371, 375, 378, 458, 499,
504, 578

St Mungo's Mirrorball · 202

StAnza (festival) · 202, 224, 225, 578

Stevenson, Robert Louis · 169, 170, 182,
202, 214, 383, 462, 465, 555

Stewart, John de Baldynneis · 33, 93, 111,
115

Stirling · 2, 17, 20, 48, 51, 53, 129, 196,
201, 205, 208, 209, 213, 215, 218, 220,
221, 222, 227, 228, 235, 247, 254, 323,
371, 373, 408, 504, 536

Stuart, Mary · 537

T

Tannahill Makar · 216

Templeton, Sheila · 2, 208, 215, 371, 372,
456, 457

Thatcher, Margaret · 27, 191, 195, 303

The Bruce (The Brus) · 4, 15, 42, 43, 45,
48, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 68,
83, 89, 313, 496, 501, 512

The Wallace · 4, 15, 42, 43, 48, 50, 53, 54,
55, 56, 57, 59, 60, 61, 68, 83, 89, 313,
496, 513, 518

Turner, Heather · 196, 207, 308, 578

U

Union des Couronnes, 1603 · 14, 23, 29,
32, 38, 39, 66, 89, 92, 93, 101, 105, 112,
129, 130, 140, 164, 182, 316, 497

Union des Parlements, 1706-1707 · 14, 70,
80, 105, 140, 142, 272, 409, 497, 529

V

Vieille Alliance · 15, 44, 49, 95

W

Wallace, William · 16, 39, 42, 44, 48, 50,
51, 52, 53, 55, 57, 59, 60, 69, 144, 241,
255, 274, 435, 462, 522, 564

Watt, Stephen · 207, 215

Whittingham, Brian · 196, 208, 214, 215,
216, 217, 243, 276, 309, 328, 371, 421,

426, 454, 455, 465, 485, 488, 498, 504,
578, 585

Wilson, Rab · 215, 519, 521, 526

Wright, Clive · 196, 213, 220, 223, 227,
371, 373, 421, 426, 578

Y

Y Gododdin · 68, 388, 472

Cette thèse étudie le rôle des makars (poètes lauréats) en Ecosse aujourd'hui. Ce titre de makar existe de 1999. Il s'est répandu dans une large partie du territoire écossais et il existe des makars pour des quartiers, des villes, des régions et pour le pays entier (dans ce cas, il s'agit du « Scots Makar »). Cette thèse examine l'appartenance de la voix de ces makars et la manière dont ces différentes voix sont à l'unisson, en canon ou en dissonance entre elles et avec celles des makars précédents.

Depuis ses débuts aux quatorzième et quinzième siècles, la poésie écossaise participe à la construction de l'identité nationale et elle joue un rôle primordial en politique, jusqu'à parfois prendre la place de celle-ci. Cette thèse explore les différents contextes dont est issu le titre de makar, ainsi que les œuvres et les fonctions des makars, afin de mettre en avant la façon dont cette chorale de voix, à l'unisson, en canon ou en dissonance, se met en place aujourd'hui en Ecosse.

Mots-clés : Post-dévolution ; Makar ; Ecosse ; Poésie ; Traduction

This dissertation studies the roles of today's makars (or poets laureate) in Scotland. This title has existed since 1999. It spread over a large part of the Scottish territory and today there are makars for districts, cities, regions and for the whole country (called the "Scots Makar"). This dissertation analyses to whom the makars' voices belong and the way in which those different voices are in unison, in canon or in dissonance with each other and with previous makars'.

Since its beginning in the fourteenth and fifteenth centuries, Scottish poetry has been taking part in the shaping of the national identity and it has been playing a central role in politics, to the point that poetry sometimes switches places with it. This dissertation examines the different contexts which led to the creation of this title, and the makars' works and functions, in order to put forward the way this choir of sundry voices, in unison, in canon or in dissonance, takes place today in Scotland.

Keywords: Post-Devolution; Makar; Scotland; Poetry; Translation