

De la loi sur la propriété à la comédie : le transfert de pouvoir dans *The Glen is Mine*.

Jean BERTON (PR, Université Le Mirail, Toulouse 2, CAS, EA 801)

Le transfert d'une loi dans une pièce de théâtre relève du processus théâtral (Pavis 271) puisque le caractère dialectique des actions et des événements et leur dépendance de faits antérieurs et extérieurs se manifestent sur la scène. La comédie *The Glen is Mine*¹ que John Brandane a écrite en 1923, montre comment un pauvre métayer vieillissant, handicapé, alcoolique, mais roublard, parvient à contrecarrer le projet catastrophique, sur le plan humain autant qu'écologique (voir le jeu de mots sur *Mine*), du nouveau propriétaire qui prépare son éviction pour exploiter l'île à sa guise sans réaliser qu'il va la détruire. La tragique menace initiale se transforme peu à peu en comédie finalement ponctuée par un mariage et une entente sociale retrouvée.

Cette pièce de John Brandane, fondée sur la loi sur les fermages, ou Crofters Holding (Scotland) Act, de 1886 qui clarifie les relations conflictuelles entre propriétaires et fermiers en Écosse, est une œuvre archétypale puisque, tout au long du vingtième siècle, les dramaturges écossais exploiteront l'histoire sociale du pays pour étayer leurs idées. La pièce la plus emblématique du théâtre réaliste (Pavis 285-287) écossais est *The Cheviot, the Stag, and the Black Black Oil* (1974) de John MacGrath. Cette comédie, comme celle de Brandane, traite d'un sujet chargé d'idéologie politique qui ne trouvera d'issue honorable qu'après la réouverture du Parlement d'Écosse (1999). Si MacGrath ponctue sa pièce de chansons populaires pour retenir l'adhésion de son public, tout en exposant les raisons de son indignation, Brandane se veut plus didactique dans sa saisie du réel en faisant progressivement des références claires à cette loi : la problématique est bien l'appartenance de la terre d'Écosse. Dans *The Glen is Mine*, le réalisme est affirmé par les

références textuelles et culturelles, mais la conclusion est un vœu chargé d'optimisme.

Après ses années de gloire dans l'entre-deux guerres, John Brandane² est tombé dans l'oubli en même temps que les fondateurs de la Scottish National Theatre Society. Cet article est l'occasion de combler une lacune dans la critique des œuvres fondatrices du Théâtre National Écossais : en accord avec l'affirmation d'Aleks Sierz, « What characterizes British theatre during its golden ages of creativity – Elizabethan and Jacobean, Restoration, Edwardian, and postwar – is not its actors, nor its directors, nor its theorists, but writers. » (Sierz xi), cette comédie de Brandane peut permettre de mettre sous les feux de la rampe la notion de britannicité parce qu'elle traite un thème exclusivement écossais qui est une des conséquences premières de l'union de l'Angleterre et de l'Écosse (1707) : l'institution de relations forcément conflictuelles entre chefs de clans devenus propriétaires terriens et leurs fermiers.

Une pièce archétype

The Glen is Mine, réitère la lutte du faible contre le fort et sa victoire improbable : en effet, le pauvre vieil Angus vainquant son laird avec la seule arme de son droit est une réactualisation du combat de David contre Goliath. Mais Brandane a l'audace de mettre en avant le drame national des Evictions (Highland Clearances) où les bons et les méchants sont de la même nation. Et l'auteur de cette pièce a fait des émules pendant des générations. *The Glen is Mine* a été créée en 1923, et publiée en 1925, la même année que le roman de John Buchan, *John Macnab*, qui traite aussi du thème de la propriété terrienne et du droit de passage mais de manière différente. *The Glen is Mine* a été rapidement traduite en gaélique, sous le titre '*S Leam Fhin an Gleann*³, pour être jouée dès 1932 dans les Hébrides et les Hautes-Terres au bénéfice d'un auditoire gaélophone très réceptif. Les nombreux titres de la presse écossaise mentionnent les représentations de manière enthousiaste, mais il faut attendre 1928 pour trouver le premier article critique des pièces de John Brandane⁴ : *The Scottish Educational Journal* du 5 octobre 1928

fait paraître cet article de George Burnett, « The art of John Brandane » :

If I may I would like to preface this article with a question: "has John Brandane received the recognition which he deserves?" For years those who have had most at heart the rehabilitation of Scottish letters have been imploring our Scottish writers to turn a deaf ear to the allurements of English money, to concentrate on Scottish life around them, and so give themselves the only true opportunity for honest artistic expression. The appeal received its sanction from incontrovertible common-sense. While it is not impossible to absorb the spirit of another civilisation so completely as to be mistaken for its product, the general rule is that we thrive best in our native air.

Le ton de l'article est résolument nationaliste, puisqu'il est question de « rehabilitation of Scottish letters » : il marque le début de cette Renaissance écossaise qui va traverser le siècle, jusqu'à la réouverture du Parlement, en 1999.

Burnett exprime l'attente des spectateurs écossais d'une production nationale. Le projet des fondateurs du Théâtre National d'Écosse prendra corps progressivement avec des pièces dramatiques sur le thème de la vie urbaine :

He has pulled definitely localised Scottish drama out of the mire of absurdity, and given it literary competency. Besides we have to note a mastery of dramatic techniques, a capacity for taut revealing dialogue, and skill in plot construction. All this means that Brandane knows the business of play-wright. I believe that he will do yet better work in the future: that he will give us a tragedy to compare with his comedy "The Glen is Mine".

Mais le phénomène de l'éclosion du théâtre national écossais ne sera pas compris par la critique britannique avant plusieurs générations, pour des raisons d'abord linguistiques. La presse londonienne est généralement dithyrambique à propos de cette comédie écossaise, malgré les erreurs quant à la langue, comme dans cet article du *Daily Herald* du 6 mai 1930 : en effet, il ne s'agit aucunement de « Doric », la variété d'écossais qui se parle dans le nord-est, autour d'Aberdeen, mais du gaélique :

“Highland drama – Scots players stage a happy theme.”

The Highlands invaded London last night with bagpipes and banners – and one of the homeliest dramas that has been staged here for many a long day.

It tells how civilisation, in the guise of a spendthrift young laird with a mining scheme, stormed into a Scottish valley and was routed.

An obstinate old crofter finds himself in the thick of the fight. The invaders set out to bankrupt him. But his canny spirit, aided by several miraculous five-pound notes, a deed and a sack of pigs’ heads, prove too much for them.

And everyone lives happily ever after.

The broad Doric of the actors is much easier to understand than a deal of the Oxford English that so often drawls across the spotlights.

And what a pleasure it is to watch an actress roll her sleeves up and start to peel potatoes! (R.S.P.)

Un Écossais nationaliste pourrait parler de ton paternaliste (« happy theme ») et quelque peu ironique, comme l’indique la dernière phrase. Les événements qui surgissent autour de cette pièce sont riches d’interprétation polémique.

Il est surprenant de trouver un article paru dans le journal français *L’Humanité* du 27 juillet 1928 signé de Léon Balzacette : « Littératures étrangères : un gars d’Écosse. » Tout naturellement le journaliste donne une lecture marxiste de la pièce : seul l’épicier, MacPhedran, tient le rôle du méchant marchand-usurier, mais rien n’est dit des choix du jeune propriétaire, le Capitaine, ni du comportement de son père, le Colonel. Angus est qualifié de « fin matois » mais la fonction de Mrs Galletly n’est pas comprise : « une de ces ‘dignes’ et ‘respectables’ ménagères qui laisseraient claquer tout le monde autour d’elle pourvu que leur personne, leur famille et leur magot restent intacts. » Ce personnage est le stéréotype de « l’immigrée » du sud-ouest de l’Écosse venue avec son mari exploiter une ferme hébridienne. On peut penser des Galletly qu’ils symbolisent les nouveaux arrivants des zones ultra-presbytériennes venus occuper les fermes que les Hébridiens expulsés ont dû abandonner parce qu’ils étaient catholiques et gaélophones. Mais

l'article de Balzacette ne mentionne pas la loi de 1886 qui est au cœur de la comédie : on se demande alors ce qui a été compris des vrais enjeux de la pièce et de la tension politique en Écosse.

Une pièce synecdoque de son contexte culturel

Afin de pouvoir porter un jugement critique sur *The Glen is Mine*, il est indispensable de la situer dans un contexte historique. La Première Guerre mondiale a provoqué d'innombrables réactions dans l'ensemble du Royaume-Uni et, plus spécifiquement en Écosse, elle a précipité la fin du mouvement littéraire du Kailyard jugé trop nombriliste, que la nouvelle critique⁵, à l'instar de Ian Campbell, parvient depuis peu à évaluer objectivement.

Dans le domaine des arts, le mouvement des Glasgow Boys a produit un nombre impressionnant de tableaux de genres et de paysages écossais. Ce mouvement a été suivi de celui des « Scottish Colourists », D. Fergusson, Francis Cadell, ou Samuel Peploe, influencés par les impressionnistes français ; mais la guerre de 1914-1918 a mis un terme à leur célébrité, jusqu'à leur redécouverte dans les années 1980.

Dans le domaine de la littérature, et plus particulièrement le théâtre, la guerre a causé une césure en mettant un terme aux activités du Glasgow Repertory Theatre (1909-1914) puisque la plupart des acteurs de la troupe, The Scottish Playgoers' Company, se sont engagés pour combattre dans les tranchées. Le « Rep' » avait ouvert en avril 1909 avec *You Never Can Tell* de G.B. Shaw. Mais l'exploitation du théâtre bien que très populaire était un désastre financier jusqu'à ce qu'Alfred Wareing cède la gestion à Lewis Casson en janvier 1914 : « Casson staged *Campbell of Kilmohr*, created a taste for Scottish National Drama: 'a grim tale of a staunch Jacobite betrayed by the sweetheart who puts her trust in an unscrupulous Government man'. » (Rowell & Jackson 46-48) Cette pièce en un acte a fait naître le désir de porter à la scène des sujets exclusivement écossais, ainsi que l'a compris Brandane.

Au lendemain de la guerre, l'envie de relancer l'activité théâtrale s'est fait rapidement sentir. Le discours de Andrew P. Wilson, ancien directeur de l'Abbey Theatre de Dublin a été

rapporté dans le *Glasgow Herald* du 3 décembre 1920 : « Dealing with the Glasgow Repertory Theatre, he said the real and greatest trouble of the repertory movement was that it was without motive power – it was without a soul. » La renaissance subséquente d'un théâtre spécifiquement écossais – mais constamment comparée au renouveau du théâtre irlandais porté par l'Abbey Theatre – est un des micro-événements qui ont engendré la Renaissance écossaise, hautement claironnée par Hugh MacDiarmid. Des troupes d'amateurs se sont multipliées spontanément pour se regrouper dans la Scottish Community Drama Association en 1926. Parmi elles, la troupe Scottish National Players s'est formée en 1920 et a commencé à se produire en janvier 1921. La presse s'est montrée enthousiaste ; on lit dans *The Scottish Education Journal* du 2 février 1923 intitulé 'The Scottish National Theatre' : « Over and above all there is the drama of the land as dominant as in any of the Abbey plays, and as ably expressed. »

Le succès de la troupe des Scottish National Players a entraîné en 1922 la fondation de la Société Nationale du Théâtre Écossais (Scottish National Theatre Society) par une poignée d'inconditionnels, dont un médecin revenu des tranchées et passionné de théâtre, John MacIntyre, qui, sous le pseudonyme de John Brandane, s'implique dans la fondation de cette Scottish National Theatre Society. Bill Findlay écrit de lui : « Brandane made a two-fold contribution to the work of the Players: he took a leading part in running the company's affairs, and he wrote a number of one-act and full-length plays performed by them. He was, in a sense, the house dramatist. » (Findlay 225.)

La fusion de la troupe (SNP) et de la société (SNTS) a conduit à la fondation du Théâtre national écossais, ainsi que l'annonce Reah Denholm dans *The Graphic* du 14 October 1922 :

“A New Scots Theatre”

Though of comparatively recent formation, The Scottish National Theatre has already done much to stimulate an appreciation of entertainment of another sort than that provided by the commercial theatre. Until its advent, the art of the drama in Scotland had long

lain in a state of arrested development. Native dramatists had been silent for lack of a national theatre, and, except for the gallant attempt essayed by the Scottish Repertory Company, no serious effort had been made to establish such an enterprise. It came, therefore, as a pleasant surprise to those who regretted the passing of the Glasgow Repertory Theatre when a little band of enthusiasts, taking their courage in both hands, quietly ventured on another attempt in January of last year.

En annonçant une représentation de *The Glen is Mine* le quotidien *Arbroath Herald* du 11 novembre 1927 rappelle les objectifs maintes fois répétés de la troupe :

The Scottish National Players have three objects – first, to develop Scottish National Drama through the production of plays of Scottish life and character; second, to encourage in Scotland a public taste for good drama of any type; third, to found a Scottish National Theatre, and they are well equipped to carry on their aims. Their touring company consists of twelve players, all masters of their art, and they present a cultured and finished production⁶.

De 1922 à 1947, la troupe a su faire apprécier son professionnalisme non seulement dans tous les districts d'Écosse, mais aussi de Glasgow à Londres en promouvant un théâtre national qui soit plébiscité des Écossais. De plus, une dizaine d'années après la fin de la Première Guerre mondiale, l'objectif des refondateurs du théâtre national d'Écosse était atteint, ainsi que l'annonce l'hebdomadaire *Weekly Scotsman*, le 25 février 1928 :

“Scots National Theatre to be founded in Glasgow.”

A company was registered in Edinburgh on Friday to found a Scottish National Theatre for the development of a national drama through the production of plays of Scottish life and character, and to encourage in Scotland a public taste for good drama of any type. The new company, which is called the Scottish National Theatre Society (Ltd), and has a nominal capital of £10,000, intends, it is understood, to found the theatre in Glasgow.

The Duke of Montrose is the hon. President of the Society, and the hon. Vice-presidents are Sir James M. Barrie, O.M.; Sir Johnston Forbes-Robertson, Mr Neil Munro, LL.D., and Mr John Buchan, M.P. LL.D. [...]

Le succès de la Scottish National Theatre Society tenait non seulement à la qualité des acteurs qui se professionnalisaient peu à peu mais aussi aux thèmes traités dans les nouvelles créations. Les rebellions des Jacobites, notamment celle de 1745-1746, étaient un choix de sujet de première qualité, mais aussi cette loi, Crofters Holdings (Scotland) Act, votée au Parlement de Westminster qui établit les droits des propriétaires et ceux des fermiers et métayers. Cette loi permet de fixer les fermages dans des normes acceptables et finit par mettre un terme aux expulsions brutales.

Le vote est consécutif aux émeutes de 1882⁷ qui ont fait naître le parti des fermiers (Crofters Party) et aux révoltes de 1885 sur l'île de Skye dont l'écho s'est amplifié par l'entremise de la popularité de Màiri Macpherson, plus connue sous le surnom de Màiri Mhòr nan Oran, qui apportait son soutien actif, et vocal par ses chants engagés, au mouvement de révolte de tous les fermiers de Haute Écosse. On se souvient que le dernier soulèvement effectif des Jacobites, rebelles au pouvoir britannique, en 1745 se termine par la défaite totale des rebelles à la bataille de Culloden en 1746. Cela entraîne les expulsions des rebelles et les confiscations de leurs terres, ainsi que l'évoque Walter Scott dans *Waverley*. Le choix économique de l'élevage extensif du mouton conçu par le gouvernement britannique offre alors l'avantage à très court terme de réduire le rôle de l'agriculture vivrière et l'importance des petites fermes. Le phénomène, soutenu par les grands propriétaires absentéistes succédant aux chefs de clan, prend de l'ampleur et revêt tous les aspects d'une épuration ethnique, tant les expulsions sont massives⁸, qui finit par déclencher la résistance des fermiers et métayers.

Le souvenir de ces événements politiques n'a pas été balayé par le conflit de 1914-1918. Le parlement britannique doit voter en 1919 la loi intitulée Land Settlement (Scotland) Act. Cela ravive la mémoire des paysans écossais : « Land raids [were briefly] revived after the First World war when the Board of Agriculture seemed to be dragging its feet over processing applications for new crofts and enlargements of old ones in its implementation of the 1919 Land Settlement (Scotland) Act. » (Smout 75) En redécouvrant la comédie

de Brandane, *The Glen is Mine*, il est indispensable de garder en mémoire tous ces faits politiques et culturels pour comprendre pleinement la charge émotionnelle dont elle est investie.

La pièce *The Glen is Mine* présente l'histoire d'un fermier veuf, Angus, qui vit avec sa fille, Morag, dans la vallée de Lean, sur l'île imaginaire d'Aros, île archétypale brandanienne, comme l'attestent les autres pièces et romans de John Brandane. L'action se passe en 1920. Angus est l'objet de pressions de la part du propriétaire, jeune héritier du domaine, qui veut le chasser pour disposer des terres qu'il exploite afin d'y construire un barrage et de pouvoir ouvrir et exploiter une carrière dans la montagne, au nom symbolique de Ben Creach⁹, de l'île. La pièce met en présence le jeu de forces qui oppose les tenants du *statu quo* et de la tradition à ceux qui se déclarent les défenseurs du progrès, qui est de nature libérale, au détriment de l'environnement. Mais c'est une comédie : l'arroseur est arrosé, l'étrangleur des petits fermiers est pris à la gorge (« COLONEL : He has you tight, Charlie. – Allow Angus! » ; 116) jusqu'à ce qu'il cède ; et tout finit par des mariages. C'est la réactualisation de la maxime *castigat ridendo mores* que Molière n'aurait pas désapprouvée.

Bien que le lieu d'Aros soit partiellement imaginaire¹⁰ – et contrairement à la forêt merveilleuse d'Arden et aux îles fictives shakespeariennes (telle que celle de *La Tempête*) –, l'île est située dans les Hébrides. C'est une caractéristique de la fiction écossaise que d'utiliser des lieux réels, très reconnaissables malgré les adaptations d'usage. Dans le premier chapitre, « A sense of place », de son étude, *Writing Scotland*, (Macdougall 1) Carl Macdougall écrit :

How could our landscape not be important? The Highlands have been a running political sore for centuries and are so familiar that even city dwellers see their hills as home. Our sense of place is so strong it's difficult to tell if we inhabit the landscape or if it inhabits us.

Dans cette certitude qu'il a d'habiter le pays tout entier, en dépit de ses grandes disparités manifestes, le spectateur est perméable aux effets de transtextualité facilités par le contexte culturel qui devient le lieu d'observation de l'homme (Pavis 205). Le

titre même de la pièce est le résultat d'un transfert du titre d'un air populaire : Angus répond au docteur venu soigner sa jambe qui lui demande ce qu'il chantonne : « It's well seen you're not Highland, not to know that tune. It's old, and it's Gaelic, and it's called 'The Glen is Mine' (He hums a stave of it) But never mind that. [...] » (42). Cette réplique est un écho de ces plaintes, toujours actuelles, des Écossais de n'être ni compris des non-Écossais, ni considérés comme une nation riche d'une culture qui lui est propre.

Transferts linguistiques & humour

Le succès de la comédie en Écosse est imputable non seulement aux références manifestes à la loi de 1886, mais aussi au fait que Brandane offre à ses spectateurs le plaisir de l'interprétation aisée d'éléments mineurs par rapport au sujet central : en faisant échouer le projet de barrage du jeune propriétaire ruiné par des placements financiers à risque, c'est Angus en personne qui devient le barrage à la déraison. La carrière devait être ouverte pour exploiter de l'hématite : en s'appuyant sur la rhétorique, la paronymie avec le terme médical d'hématie permet de penser qu'extraire l'hématite de l'île d'Aros, c'est la vider symboliquement de ses globules rouges. La langue anglaise, qui est la langue principale de cette comédie, permet aussi un jeu de sens sur la polysémie du mot « mine », qui rapproche la notion de propriété de celle de la carrière. Mais ce jeu de mot ne fonctionne plus ni en gaélique ni en français.

Brandane crée un héros qui suscite non pas l'identification mais la sympathie chez le spectateur qui garde le bénéfice de la distanciation telle qu'elle est éprouvée dans le dernier acte lorsque Morag dit à son père : « You're the droll man ! » (123). Le qualificatif « droll » prononcé avec l'accent des Hébrides s'entend « troll » et met en avant la capacité d'autodérision accessible à l'ensemble des Britanniques. En revanche, la plaisanterie de premier degré sur le toponyme « Torr-na-Bhlar » (115), signifiant « la colline de la bataille » n'est compréhensible qu'au spectateur bilingue comprenant le gaélique :

ANGUS. [...] if the Captain was to give Murdo the old holding at Torr-na-Bhlarr that is next to mine at Coillemore we could be repairing the old house—and Morag and he would not be leaving me to go to the ends of all the earth at Lochcarron.

CAPTAIN. Well! of all the old—! You're for driving a hard bargain, Angus?

Brandane suit une pratique cultivée dans les années de la période Kailyard, en soulignant les différences linguistiques internes à l'Écosse, car il fait s'exprimer des anglophones, Dr Morrison, des scottophones, Mrs Galletly, et des gaélophones bilingues, Angus, Morag et Murdo. On peut interpréter cette exposition développée dans la veine comique comme une affirmation, un geste militant : Brandane transfère sur scène une réalité banale vécue autant dans les Hébrides qu'à Glasgow. Le quotidien londonien, *The Morning Post*, du 6 mai 1930 le souligne : « It is the first Scottish play, for instance, which has shown how near the Gaelic locutions of the Highlands are to the Irish and Welsh. "I'm thinking" and "at all at all" and "look you" and a host of other phrases were reminders ». Cependant, les spectateurs bilingues pourraient citer l'expression idiomatique gaélique usuelle dans ces répliques : « ANGUS: She's the fine daughter to me, is Morag. [...] » (16) ; « ANGUS: And isn't it Morag herself that is in it ! We were just talking about you, lass ! » (47) ; « MURDO: « It's sorry I am, Angus » (51) ; « MORAG: Oh, and is it you that's in it ? [...] » (97)¹¹. La critique anglaise se fait prudente (serait-ce la conséquence du rapport Balfour de 1926 ?) comme en témoigne cette recension du *Sunday Dispatch* du 11 mai 1930 :

“Accent”

It is dangerous for an Englishman to doubt the veracity of the Scottish dialogue heard in a Highland comedy written by a Scot and acted by the Scottish National Players, yet that is the temptation with “The Glen is Mine” at the Everyman, Hampstead.

I enjoyed this little trifle enormously, but the audience was worried throughout by the voices of the actors playing the Highland parts. They all talked a mixture of Welsh and Irish.

[...] to suspect exaggeration. Here is a typical speech from Angus, the Highlander: “The croft will be going all wrong, *look you*, sir. I'm

wishing I'd never left it *at all, at all...*” The italics are entirely mine. Such phrases were so frequent that we all wondered whether Angus was an Irishman or a Welshman.

The opinions of some genuine Highlanders on this subject would be very interesting, because if John Brandane is correct we shall have to revise our ideas about the Scots, even those who have lived in their country.

En traitant *The Glen is Mine* de « little trifle », on est en droit de se demander si le critique du *Sunday Dispatch* a saisi, ou voulu saisir, le fond de la pièce. Sa confusion entre Gallois, Irlandais et Écossais est édifiante.

Le personnage de Mrs Gellatly, émigrée du sud-ouest de l'Écosse, est un support adéquat pour la langue écossaise : « Juist this meenit come, sir. [...] » (84) ; « I wadna wonner. –Aye—a Higher Power—nae doot—nae doot. » (85). Un critique du début du vingtième siècle mettrait en avant la hiérarchisation des langues : tout écart par rapport à l'anglais standard est condamnable et méprisable. Et les scottophones ont un nombre infini d'anecdotes à raconter sur les corrections de langue qui leur ont été faites par des anglophones sûrs de leur bon droit. Angus, quant à lui, est doté d'un accent hébridien marqué par les allongements de voyelles : « I could be conseedering, sir » (39). De la part de Brandane, il s'agit d'autodérision calculée puisque *The Glen is Mine* est une comédie. Mais l'accent régional du héros ne diminue en rien son intelligence.

Une différence de langue implique une différence de civilisation : c'est l'argent qui est la cause de la crise. La réplique de Murdo à l'amoureux de sa fille, Morag, est explicite : « Och, money! money! And is that all your thoughts are on? Is that all that's in it? » (45). Ce jeune homme est prêt à accepter le chantier de la mine, à sacrifier l'île d'Aros, car il veut gagner assez d'argent pour s'instruire. On trouve là un effet de transtextualité, car il y a un écho de la condamnation du déterminisme social que présentait Thomas Hardy dans ses personnages, tels que le héros de *Jude the Obscure* (1895).

La faillite financière est un ressort de la comédie : Molière – dont plusieurs comédies ont, récemment, fait l'objet de traduction

en langue écossaise – l’a souvent utilisé pour une critique sociale. Dans le contexte anglo-saxon moderne, à la critique des excès de la finance s’ajoute celle du colonialisme : dans cet extrait, Charlie (qui était capitaine lors de la Grande guerre) vient d’avouer à son père sa faillite pour cause de placements à risque en Afrique du Sud (36). La conséquence en est la décision de l’exploitation destructrice d’Aros impliquant la souffrance de l’exil ou de la soumission pour les autochtones :

CAPTAIN. Oh, every man has his price, father. We’ll buy him out all right.

COLONEL. Sentiment is a greater power than money with the Highlander, I tell you! And Angus will stick to his croft because of it.

CAPTAIN. He’ll give us no bother, I’m certain. Plenty of drams is all he wants! Whisky will beat sentiment any day with these chaps. [...] (38)

Le colonialisme, dont les nationalistes écossais accusent les Anglais depuis les guerres de conquête d’Edouard I à la fin du treizième siècle, crée un lien entre le paternalisme et le racisme : « And these lazy crofters will go! » (37). L’intention de corrompre l’opposant avec l’alcool renvoie aux actions analogues entreprises à l’encontre des Indiens d’Amérique, entre autres. La condamnation, pour cause de paresse congénitale, des gaélophones par les anglophones est devenue un cliché au fil des générations depuis le dix-huitième siècle. Et la pièce de Iain Crichton Smith, *Lazybed*, (1997) interrogeant les raisons que l’homme peut avoir de travailler, est un clin d’œil manifeste : le héros de *Lazybed*, Murdo, est un clone d’Angus.

Le transfert de la loi à la comédie

Le contexte historique de *The Glen is Mine* est explicite, les personnages font référence à la loi de 1886 sur la protection des fermiers des Hautes-Terres. Cette comédie montre que le texte de loi porte en lui les germes de « l’émergence verbale d’une situation de parole comportant deux éléments affrontés » (Ubersfeld 209) favorisant le transfert du texte de loi au texte dramatique – c’est ce qu’illustrent ces trois répliques d’Angus :

ANGUS. But the Government will have burnt its fingers too often on the Crofters' Act for them to try forcing a poor crofter out of his holding hereabouts, look you. (40)

ANGUS. But the Captain is forgetting the Crofters' Act. Give up my croft to you? Not for all the minerals that ever was! (52)

ANGUS. You'll not be understanding why we have the Crofters' Act in the Highlands, I'm thinking? ... But the Act will not let him buy me out. And the Act will not let me sell, even if I wanted to. (65)

John Brandane pouvait-il imaginer que cette loi ferait l'objet d'une exposition de grande importance un siècle après son approbation au Parlement? Malcolm MacLean en rappelle l'importance dans le livret¹² réalisé pour l'exposition: «The significance of the 1886 Crofting Act for the Highlands and Islands is therefore difficult to exaggerate. It not only halted the clearances but represents a watershed which has shaped the subsequent history of the land and its people. The Crofting Act legislation continues to shape the pattern of life in the Highlands to this day.» – cette vie de tous les jours se réalise dans les dialogues spontanés, ici représentés sur la scène.

L'essentiel de cette loi sur le fermage de 1886 se trouve dans le premier article de la première section «Security of Tenure», qui définit la problématique de la pièce. Comme cette étude ne vise pas à l'exhaustivité, nous prendrons les alinéas principaux qui trouvent un écho direct dans la comédie, *The Glen is Mine*, pour montrer ce glissement, ou adaptation (Pavis 104), qui s'opère du texte législatif au texte dramatique :

1. A CROFTER SHALL NOT BE REMOVED EXCEPT FOR BREACH OF STATUTORY CONDITIONS

A crofter shall not be removed from the holding of which he is tenant except in consequence of the breach of one or more of the conditions following [...], but he shall have no power to assign his tenancy.

(1) The crofter shall pay his rent at the terms at which it is due and payable:

Angus s'adresse au Colonel qui vient d'apprendre que son fermier est endetté et ne peut rembourser (74) :

ANGUS. Och, no. I'm not needing anything, at all, at all. But the Colonel is very kind—och yes, very kind.—(*Then angrily*) All the same, MacPhedran had no call to be talking of my affairs before people, look you.

L'énervement d'Angus, à la rhétorique soutenue avec ses diacope, métabole, et amplificatio, tient moins à son amour propre blessé qu'au risque d'être expulsé de sa ferme pour impossibilité de payer son loyer au titre de l'alinéa 6 : « The crofter shall not do any act whereby he becomes notour bankrupt within the meaning of the Bankruptcy (Scotland) Act, 1856, [...] ». Ce point est repris plus loin.

Le septième alinéa fait l'objet d'illustrations ou de références multiples. Les citations d'extraits sont mises en regard avec leur transfert dans le texte de la pièce qui les met en discours :

(7) The landlord, or any person or persons authorised by him in that behalf (he or they making reasonable compensation for any damage to be done or occasioned thereby), shall have the right to enter upon the holding for any of the purposes following (that is to say):

a) Mining or taking minerals, or digging or searching for minerals;

ANGUS. Oh yes, he has mineral rights on the croft. But there are no minerals there that he'll be wanting. They're all in the hill. (65)

b) Opening or making roads, fences, drains, and water-courses;

CAPTAIN [...] Why, we've water power in the Glen sufficient to drive a dozen Ben Creachs into the sea. We're going to dam at the head of the Glen—at Coillemore. (37)

c) Passing and re-passing to and from the shore of the sea or any loch with or without horses and carriages for exercising any right of property or other right belonging to the landlord;

COLONEL. And by the bye, Doctor—hope you don't mind my asking—but whatever are your friends doing out on the hill there? [...] they're all over the hill now. Must be fond of climbing surely! And aren't they just scaring the young grouse no end! [...] Dr MORRISON. But it's your own son, Colonel, and a friend from the hotel at Torlochan. [...] (24-25)

d) Viewing or examining at reasonable times the state of the holding and all buildings or improvements thereon;

COLONEL. [...] What about clearing some of my ground of rabbits, now—or some fencing? Yes, that's it—fencing—at the Gray Rocks above your croft yonder. The wire is broken there, isn't it? (75)

e) Hunting, shooting, fishing, or taking game or fish, wild birds, or vermin. The word “game” for the purposes of this subsection means deer, hares, rabbits, pheasants, partridges, quails, landrails, grouse, blackgame, capercaillie, ptarmigan, woodcock, snipe, wild duck, widgeon, and teal;

ANGUS. The deer-forest. [The Colonel]'s the great one for the deer and the grouse. (27)

Le huitième alinéa trouve dans la pièce de Brandane un écho chargé de sous-entendus, car les travailleurs de la future entreprise seront d'abord intéressés par l'alcool, tout comme l'est Angus. MacPhedran envisage la forte probabilité de voir Angus sombrer dans l'alcoolisme dès que l'île d'Aros sera la proie de l'entreprise :

(8) The crofter shall not on his holding, without the consent of his landlord, open any house for the sale of intoxicating liquors.

MacPHEDRAN. But here's something, Angus, for you to conseeder.—I'm thinking of building a shop out there in Mr Galletly's lea-field, to sell groceries to the navvies who will be coming to the new mines. It would be the very place for Morag. (63)

Parmi toutes ces références à la loi sur les fermages de 1886 qui viennent d'être citées, l'alinéa 6 de l'article 1 est le plus exploité

par Brandane : « The crofter shall not do any act whereby he becomes notour bankrupt within the meaning of the Bankruptcy (Scotland) Act, 1856, and the Debtors (Scotland) Act, 1880 [...] ». L'expression « notour bankrupt », 'en faillite notoire', devenant un leitmotiv se transforme en motif de comique de répétition, caractéristique des comédies populaires :

MacPHEDRAN. In nine days' time, there will be an expired charge against him. And then he's notour bankrupt, as the lawyers say. And that's enough for the Crofters' Act. (69)

Le spectateur est informé au fil des répliques afin qu'il soit clairement conscient des enjeux politiques exposés – cet aspect didactique est un héritage de la manière de Walter Scott, qui se perpétue jusqu'à la fin du vingtième siècle. Les comédies du théâtre écossais ont très souvent un ton militant. La répétition de l'expression « faillite notoire » transforme son caractère tragique en expression absurde. En effet, cette comédie transfère sur la scène un conflit de modes de sociétés : celle des Gaëls, pour qui l'homme appartient à la terre et de ce fait la notion de faillite notoire est vide de sens, et celle des Anglo-Saxons, pour qui la terre appartient à l'homme et n'est qu'un bien de consommation placé sur le Marché.

De l'ur-texte à la farce

The Glen is Mine nous amène à nous interroger sur les limites de l'intertextualité : en effet, quel est le statut du récit de l'historien, du chroniqueur ou du journaliste qui rapporte les faits sociaux et les actes politiques s'il est comparé à celui du dramaturge (cf représentation du réel, Pavis 288) ? Soit on s'autorise à réhabiliter le réel et à considérer que le contexte historique, social et politique est partie prenante dans l'intertextualité et l'on adopte une lecture néo-contextualiste qui confirme les jeux de transfert de la réalité sociale et historique vers le texte littéraire ; soit l'on cherche à être en accord avec la théorie littéraire du structuralisme qui affirme que le contexte référentiel premier n'existe pas dans un texte littéraire, en l'occurrence la lutte historique des fermiers contre les propriétaires et les dramatiques évictions des fermiers. Il reste que, dans ce cas spécifique, l'intertextualité inclut non seulement tous les récits

traitant de ce thème, – y compris le roman *John Macnab* de John Buchan – mais aussi le texte de la loi de 1886 et toutes les lois concernant la propriété foncière en Écosse, jusqu'à cette loi, *Abolition of Feudal Tenure etc. (Scotland) Act 2000*, votée par le Parlement d'Écosse. Et, en faisant fi de la chronologie, l'on peut aujourd'hui inclure dans la liste des textes tels que celui de la pièce de John McGrath, *The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil*, (1974) qui dramatisé (Pavis 104) le phénomène historique des évictions. À propos du texte de loi de 1886, on pourrait avancer qu'il fait figure de ur-texte puisqu'il ne s'agit pas de texte littéraire ou dramatique, sauf à déclarer que le texte de la loi est en soi une écriture dramatisable d'un état de faits appartenant au réel. Si le monde entier est une scène de théâtre, comme Shakespeare le fait dire à Jaques, dans *As You Like It*, (II, vii, 139) il faut convenir d'inclure le Parlement qui met en scène des débats et des décisions votées.

L'intertextualité dans *The Glen is Mine* est riche : en effet, elle englobe les romans historiques dits écossais de Walter Scott, dont beaucoup évoquent la spoliation – les restitutions, les évictions, les transmissions par vente ou héritage – des terres dont les Écossais ont été victimes à la suite de la défaite de Culloden en 1746. On pourrait ainsi établir une correspondance entre le roman *Rob Roy* et *The Glen is Mine*, par le personnage scottien truculent du bailli Nicol Jarvie, le commerçant – magistrat – banquier, et le personnage de Dugald MacPhedran qui cumule les fonctions de commerçant – banquier – membre du conseil paroissial – et bientôt conseiller général... MacPhedran, qui s'en tient à une stricte interprétation de la loi, a un pouvoir de vie ou de mort. Et parce que MacPhedran est à *The Glen is Mine* ce que Shylock est au *Marchand de Venise*, l'intertextualité couvre le jeu d'emprunts, de références, voire de mimésis.

Si le schéma de la communication de Jakobson, définissant les six facteurs, permet de visualiser le passage du message tiré du contexte et utilisant le code commun formulé par l'auteur destinataire à l'adresse du spectateur destinataire, lorsque le contact est établi ; si ce schéma est clair pour le texte littéraire lu directement par le lecteur destinataire, dans la communication théâtrale il

importe d'insérer entre l'auteur destinataire et le spectateur destinataire le double élément que sont le jeu de l'acteur et la mise en scène (Pavis 210). Ces intermédiaires orientent le message car les interprètes modifient les intentions de l'auteur et celles du texte, en un mot ils nuancent et dirigent le transfert. En l'occurrence dans *The Glen is Mine*, si l'intention de l'auteur est de servir d'intermédiaire pour illustrer la loi de 1886 sur les fermages, si le texte contient manifestement des éléments empruntés à cette loi, si le spectateur est capable de les entendre et de recréer le contexte, les interprètes peuvent moduler leur importance au point de les escamoter au profit, peut-être, de l'histoire d'amour ou de la farce clownesque.

Les intentions du dramaturge ont pu être multiples, indigner et faire rire, instruire et fonder un théâtre national... Toutefois, le recul dont nous bénéficions montre que cette comédie, quant à sa réception par le spectateur du vingt-et-unième siècle, n'a rien perdu de sa force puisque, à la veille du troisième millénaire, dans la vague de repentances qui a submergé nos sociétés, les lairds écossais ont décidé de présenter leurs excuses aux populations opprimées par leurs ancêtres, ainsi que l'annonce le *Daily Telegraph* du 27 avril 1998 : « Lairds consider saying sorry for Clearances ».

La conclusion de cette étude concerne le transfert de pouvoir. Dans *The Glen is Mine*, le pouvoir est une notion abstraite qui se manifeste par des actes spectaculaires : le pouvoir des propriétaires terriens s'est manifesté par les évictions des fermiers ; le pouvoir des fermiers s'est concrétisé par le vote de la loi de 1886 ; mais la lutte pour le pouvoir n'a pas cessé pour autant. Le pouvoir de l'auteur de la pièce se réalise par le transfert des termes de la loi en déclarations et dialogues dans un décor de comédie. Et le pouvoir du spectateur réside dans sa capacité à saisir tous les niveaux d'interprétation des répliques. Mais le pouvoir du texte-message est remis en question à chaque représentation parce qu'il est aux mains des acteurs et du metteur en scène, car dans la valeur performative du texte théâtral, la parole et le geste sont action.

Le lecteur ou le spectateur se demande qui possède qui, dans ce jeu de dupes, et à quel niveau de lecture : au niveau du récit ou à celui de la narration ? Mais dans *The Glen is Mine*, il y a un consensus pour transférer le pouvoir des possédants aveugles et égoïstes à la ruse, au bon sens, et à la solidarité des petites gens, peut-être parce que les personnages sont tous dépendants de leur île : « Growing up on an Island makes it very difficult to be unaware of ecology... ». (McIntosh 37) De même qu'Umberto Eco oppose l'intention de l'auteur, celle du lecteur et celle du texte, de même nous pouvons mettre en confrontation le pouvoir de l'auteur et celui du spectateur (ou lecteur) avec celui du texte. En effet, la sagesse du Colonel consterné devant l'inconscience de son fils,

COLONEL. And you're Highland, and can say that! Ben Creach! The deer-forest! Rubbish heaps and mineral wagons all over it! The river with oily scum in it! Labourers slouching about! You should have consulted me first of all, Charlie!

CAPTAIN. I tell you it was a big chance—hit or miss. The London people were keen. Redfern offered a good price. I had to snap at it or let it go. Besides, the thing will be but a flea-bite in a big countryside like this.

COLONEL. More like a plague that will spread! (35)

trouve un écho dans les propos sarcastiques d'un Harrisien, à propos de projets de l'ouverture d'une carrière gigantesque au Mount Roineabhal de l'île de Harris, à la fin du vingtième siècle :

The quarry (Ian Wilson said) would represent 'sustainable development'. It could be sustained for hundreds of years by gradually working its way back through the mountains of south Harris. Thirty-six tons of powerful explosives each week would slowly reduce the place to rubble. [...] (McIntosh 148)

Enfin, Brandane fait dire au colonel (27) : « But it's desecration, Doctor ! Mining in Eilean Aros! ». À la fois pour éviter de verser dans l'ésotérisme ou le religieux (sujet qui pourrait faire basculer la comédie vers la polémique) et pour renforcer la portée du propos, Brandane le fait dévier par Jock : la réplique humoristique du fermier venu du sud qui ne comprend pas le sens des paroles du Colonel souligne le mot « desecration » tout en ajoutant une référence historique sur l'implantation des moutons de

la race Cheviot : « Aye, it'll be a puir look-out for the black-faced sheep trade then. » (27). La destruction et la pollution du sol des Hautes-Terres, ou des Hébrides, suscitent autant de réaction que la vente de montagnes célèbres, telles que les Cuillins de Skye dans l'ère thatchérienne et post-thatchérienne.

Le pouvoir du texte de Brandane se réactualise en s'internationalisant : le film *Avatar* (2009) de James Cameron a déclenché une prise de conscience mondiale sur les méfaits de la spéculation sur la terre et la montagne dont le caractère sacré pour les autochtones est ignoré. Le quotidien *Le Monde* titre : « En Inde, la tribu des Dongria Kondh vit le scénario du film *Avatar* »¹³. Il aurait pu évoquer *The Glen is Mine* avec autant de pertinence pour souligner le pouvoir de l'art théâtral (Pavis 27) : la colline fictive de Ben Creach d'Aros devient archétypale, ou universelle, lorsqu'elle est comparée à Niyamgiri, la colline sacrée des Dongria Kondh, ou à Cerro Rico, la montagne surexploitée de Bolivie...

BIBLIOGRAPHIE

PIÈCES PRIMAIRES

BRANDANE, John. *The Glen is Mine, a Comedy in Three Acts*. Londres, Constable & Company, 1925.

—. *'S Leam Fhin an Gleann*. T.S. Mac a Phearsain (trad.). Glaschu, An Comunn Gàidhealach, 1935.

CRICHTON SMITH, Iain. *Lazybed*. Édimbourg, Traverse Theatre, 1997 / Jean Berton (trad.). *Le lectorium, ou le souffroir du Picté existentialiste*. Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2008.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

ANDERSON, Eric. *The Kailyard Revisited in Nineteenth Century Scottish Fiction — a Critical Anthology*. Iain Campbell (éd.). Manchester, Carcanet New Press, 1979.

BALZACETTE, Léon. « Littératures étrangères : un gars d'Écosse ». *L'Humanité*, Paris, 27-07-1928.

BURNETT, George. « The art of John Brandane ». *The Scottish Educational Journal*, Édimbourg, 05-10-1928.

- CAMPBELL, Ian. *The Kailyard: A New Assessment*. Édimbourg, Ramsay Head, 1981.
- CHAMBERS, I. & CURTI, L. (dirs.). *The Postcolonial Question*. Londres, Routledge, 1995.
- CRAIG, Cairns & STEVENSON, Randall (dirs.). *Twentieth-Century Scottish Drama, An Anthology*. Édimbourg, Canongate Classics 98, 2001.
- CRAM, Auslan. *Who Owns Scotland Now ?* Édimbourg, Mainstream Publishing, 2000.
- CRICHTON SMITH, Iain. *Consider the Lilies*. Édimbourg, Canongate Classics, 1967.
- Daily Herald*, Manchester, 06-05-1930.
- DEVINE, T. M. *Clanship to Crofters' War – The Social Transformation of the Scottish Highlands*, Manchester University Press, 1994.
- . *The Scottish Nation, 1700-2000*. Londres, Penguin, 1999.
- ECO, Umberto. *Les Limites de l'interprétation*. Paris, Grasset, 1990.
- FINDLAY, Bill. *A History of Scottish Theatre*. Édimbourg, Polygon, 1998.
- GARDINER, Michael. *Modern Scottish Culture*. Édimbourg, Edimburgh University Press, 2005.
- MACDOUGALL, Carl. *Writing Scotland, How Scotland Writers Shaped the Nation*. Édimbourg, Polygon, 2004.
- MCINTOSH, Alastair. *Soil and Soul, People versus Corporate Power*. Londres, Aurum Press, 2004.
- MACLEAN, Malcolm (dir.). *As an Fhearran / From the Land*. Stornoway, An Lanntair – Glasgow, Third Eye Centre, 1986.
- MACPHAILL, I. M. M. *The Crofters' War*. Stornoway, Acair, 1989.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris, Dunod, 1993.
- MEEK, Donald E. *Màiri Mhòr nan Oran*. Édimbourg, Scottish Academic Press, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.
- PITTOCK, Murray. *Celtic Identity and the British Image*. Manchester University Press, 1999.
- ROWELL, George & JACKSON, Anthony. *The Repertory Movement*. Cambridge University Press, 1984.

SHEPHERD, Gillian. « The Kailyard », dans *The History of Scottish Literature. Vol. 3 Nineteenth Century*. Aberdeen University Press, 1988.

SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre*. Londres, Faber & Faber, 2001.

SMOUT, T.C. *A Century of the Scottish People, 1830-1950*. Londres, Collins, 1986.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Tomes I & II, Paris, Armand Colin, coll. Belin sup lettres, 1996.

WATSON, Roderick. *The Literature of Scotland, the Twentieth Century II*. Londres, Macmillan, 2007.

WIGHTMAN, Andy. *Scotland: Land and Power*, Édimbourg, Luath Press Ltd, 1999.

1 John Brandane, *The Glen is Mine, a Comedy in Three Acts*, Londres, Constable & Company, 1925. Toutes les références au texte renvoient à cette édition. Il est tout à fait vraisemblable que John Brandane ait eu connaissance du tableau *Rent Day* de Wilkie et de la pièce *The Rent Day* de Jerrold – voir l'article de Marion Amblard au chapitre 3.

2 Voir la note dans *Scots Pictorial*, 31 March, 1923 :

John Brandane is the *nom de plume* of a doctor who is a native of Bute ; and as the old name for a Buteman was Brandane, he claims a right to the name. His practice has been wide and various: in many isles of the Hebrides, in Glasgow, in France, and in England. In 1910 he published his first novel, *My Lady of Aros*; and last week his second, *The Captain More*. Playwriting alternates with his activities in surgery and fiction; and in the period 1921-23 the Scottish National Players produced *The Change-House*, a tragedy in one act; *The Glen is Mine*, a comedy in three acts; also *Glenforsa* and *The Spanish Galleon*, two one-act plays written in collaboration with A. W. Yuill.

3 *'S Leam Fhin an Gleann*, (comédie en trois actes) de John Brandane, traduite en gaélique par T.S. Mac a Phearsain, jouée pour la première fois au Mod de 1932 – Glaschu, An Comunn Gàidhealach, 1935.

4 *The Scottish Educational Journal* du 5 octobre 1928 (1049), fait paraître cet article de George Burnett, « The art of John Brandane ». Burnett ajoute :

[...] Whether he has played a great part in resuscitating Scottish national drama must remain a matter of opinion for some time to come. Personally I have no doubt that in the final estimate he will be regarded as one of the Scottish dramatists who awoke our sensibility to the lines of progress towards a better Scottish drama, and on several occasions achieved outstanding success, where, when judged by the strictest canons of dramatic art, “The Change-House” and “The Glen is Mine” are likely to survive for a long time.

[...] As far as I understand [Brandane's] work, it is sincere, often inspired and well-shaped. It is *not* slipshod, uninformed, nor lacking in dramatic sense.

He has replaced both manners with decencies of life; liberated our national sense of humour and allowed it to flow naturally; refused to impose on his characters those situations so dear to the heart of the music-hall comedian; and shown generally a just and sympathetic appreciation of national character.

5 Le Kailyard est un mouvement littéraire né dans les années 1880 (cf. Barrie, Crockett, Maclaren) en conjonction avec le mouvement pictural des Glasgow Boys. Il est une réponse à une demande forte d'émigrés nostalgiques de leurs villages nats. Le Kailyard a fini par déclencher une réaction, surtout parce qu'il ignorait la réalité de l'industrialisation des Basses Terres. Longtemps décrié, le Kailyard a fini par être étudié par des critiques impartiaux, tels que Eric Anderson, ou Ian Campbell ; voir son ouvrage, *The Kailyard: A New Assessment* (1981).

6 A ces trois objectifs, Bill Findlay rajoute une quatrième raison : « To take over the assets and liabilities of the Scottish National Players Committee of the Saint Andrew Society (of Glasgow) » (Findlay 221).

7 Smout écrit :

In the Highlands, there was an instant and surprising success for agrarian radicalism in 1886, when the newly-formed Crofters' Party, pledged to return the land taken from the people in the clearances, swept the north-west and returned four MPs in the first election after the Third Reform Bill. The Crofters' Party had grown directly out of the Highland discontent that had first erupted in riots in Skye in 1882, and owed much to the example of what the Irish had obtained for themselves in land reform by dint of agitation and organization in similar circumstances. The movement found effective external leaders in advanced Liberals and radicals like John S. Blackie, Professor of Greek at Edinburgh University, George B. Clark, a Scottish doctor of socialist and nationalist sympathies living in London, and Charles Cameron, a Glasgow Liberal MP, all of whom combined enthusiasm for the Celtic cultural heritage with old anti-landlordism carried to new extremes. It chimed exactly with the Highlanders' own conviction that God had given the land to the people and the lairds had taken it from them. It was expressed in the slogans to be seen 'at any one of scores of crofters' meetings': 'The earth is mine... The earth is the Lord's and the fulness thereof... Woe unto them that join house to house, that lay field to field... The earth he hath given to the children of men.' (Smout 253)

8 Le roman historique de Iain Crichton Smith, *Consider the Lilies*, de 1967, après être devenu un classique de la littérature écossaise a été repris sous forme de pièce de théâtre, de 13 scènes, sans modification du titre, par Harriet Smyth et Anna Pryce. Le texte a été revu et amendé par Anna Hepburn, qui m'a gracieusement transmis le texte (non publié) daté de 1989. La question de la propriété terrienne est un sujet qui perturbe la société écossaise depuis l'instauration de la dynastie de Hanovre : dans la culture de l'héroïne, Mrs

Scott, ce sont les gens qui appartiennent à la terre, pas l'inverse. L'héroïne traverse des épreuves qui, de soumission au pouvoir de son Duc vénéré, la font devenir rebelle. La fin de vie de l'héroïne au nom emblématique est la conséquence tragique du conflit entre deux visions du monde : son refus de trahir son camp la classe dans le groupe des Jacobites. Les Évictions, qui ont duré plus d'un siècle, ont entretenu la hargne du jacobitisme, puis leur souvenir a fait perdurer cette notion qui s'est adaptée aux accidents de l'histoire.

9 En gaélique, 'ben' signifie montagne ou colline, et 'creach' le pillage – ne pas confondre 'creag', la roche avec 'creach', le pillage, le saccage, la déprédation...

10 Aros, paronyme de Eros, est un district de l'île de Mull. Brandane l'utilise par effet de métonymie.

11 On relève, par exemple, la phrase : « No, no, he'll not can do it. » (66). Un Anglais peut se moquer ou s'offusquer de cette faute de langue. En fait, il s'agit d'une traduction littérale de l'expression de la modalité de capacité en langue gaélique. Cela ouvre la possibilité de tout un développement autant sur la valeur comparée des temps présent et futur dans les deux langues concernées (en français, on dit « Il ne pourra pas »...) que sur l'expression des modalités.

12 Voir MacLean (6). *As an Fhearran* est aussi le nom donné à l'exposition présentée en 1986, à la galerie An Lanntair de Stornoway, Ile de Lewis, sur le thème des Évictions et de l'agriculture en 1886.

13 Julien Bouissou, *Le Monde*, 11-02-2010.