



**HAL**  
open science

# La constitution de la scotticité dans l'oeuvre de Walter Scott, James Hogg et Robert Louis Stevenson

Cyril Besson

► **To cite this version:**

Cyril Besson. La constitution de la scotticité dans l'oeuvre de Walter Scott, James Hogg et Robert Louis Stevenson. Littératures. Université de Grenoble, 2011. Français. NNT : 2011GRENL006 . tel-00673129

**HAL Id: tel-00673129**

**<https://theses.hal.science/tel-00673129>**

Submitted on 22 Feb 2012

**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

Pour obtenir le grade de

## DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : Doctorat LLSH/Études anglophones

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

**Cyril BESSON**

Thèse dirigée par **Pierre MORÈRE**

préparée au sein du **Laboratoire EA3016 – Centre d'Études sur les Modes de la Représentation Anglophone (CEMRA)** dans l'**École Doctorale n°50 – Langues, Littératures et Sciences Humaines**

# La constitution de la scotticité dans l'œuvre de Walter Scott, James Hogg et Robert Louis Stevenson

Thèse soutenue publiquement le **26 novembre 2011**, devant le jury composé de :

**M. Denis BONNECASE**

Professeur, IUF, Université Stendhal – Grenoble III, Membre

**M. Pierre CARBONI**

Professeur à l'Université de Nantes, Rapporteur

**M. Pierre MORÈRE**

Professeur émérite à l'Université Stendhal – Grenoble III, Directeur

**M. Jean-Pierre NAUGRETTE**

Professeur à l'Université Paris III, Rapporteur, Président



## REMERCIEMENTS

Je tiens tout particulièrement à remercier M. le Professeur Pierre Morère, pour sa patience, son soutien, ses conseils et corrections, et pour sa disponibilité, notamment quand les délais se sont faits pressants.

Ma reconnaissance va également à André Dodeman, pour un certain nombre de conversations éclairantes, les relectures appliquées d'un non-scotticiste et des encouragements permanents, ainsi qu'à Grégory Benedetti, pour les sacrifices consentis –à charge de revanche !

Toute ma gratitude à Véronique Molinari et Jérôme Puckica, tout comme à Agnès Véré et Christine Vandamme, pour leur soutien (pas seulement) estival et bien des heures, j'en ai peur, passées au téléphone.

Merci enfin à M. B.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b>	p. 1
<b>PREMIERE PARTIE</b>	
<b>Images de l'auteur : la saturation et l'absence</b>	p. 10
I –Scott et la création du champ littéraire écossais	p. 11
1/ « L'Auteur de <i>Waverley</i> »	p. 11
2/ Entre l'implicite du sujet et celui de la réception : un texte se donnant au monde	p. 19
3/ La figure de l'auteur	p. 23
4/ Préface, postface et dédicace	p. 28
5/ Titre et nom propre	p. 36
II –Constitution et dynamisation du champ	p. 47
1/ Littérature et institution(s) : façonnement réciproque du monde et de l'œuvre	p. 47
2/ Hogg et la diffusion de l'image d'auteur	p. 57
3/ De l'ordre et des lézardes : le domaine seigneurial écossais	p. 82
4/ Stevenson et Scott	p. 95
5/ De la frontière comme chronotope écossais	p. 107
6/ L'utopie stevensonienne	p. 118
<b>DEUXIÈME PARTIE</b>	
<b>Images du monde : politique de la crise</b>	p. 140
Ouverture : l'impossibilité d'une révolution	p. 141
I – La structure étatique absente	p. 160

1/ La circulation d'information	p. 162
2/ L'expérience de la perte	p. 173
3/ Ré-accession	p. 178
4/ Variation sur l'éthique du coursier	p. 196
5/ Imposition de fonctions-statuts	p. 201
6/ Une économie du désir	p. 212
7/ Le contrat trahi	p. 220
8/ Le problème de la vraisemblance narrative	p. 232
<b>II-Politique en crise, politique dans la crise</b>	<b>p. 238</b>
1/ De Crackenthorpe à Bazin : sortir de l'auberge	p. 238
2/ Crise de la politique	p. 271
3/ Patrie et patriarcat	p. 276
4/ Les appareils d'État : les lois sans les glaives	p. 283
5/ Compagnonnage	p. 286
6/ Conscience et communauté	p. 299
<b>CONCLUSION</b>	<b>p. 313</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>p. 322</b>
<b>INDEX</b>	<b>p. 336</b>

## INTRODUCTION

L'article de Simon During « Literature – Nationalism's Other ? », dans *Nation and Narration*, contient une incongruité. Au milieu de pages pénétrantes et très nuancées sur les rapports entre romans et constitution nationale, il écrit : « Unlike *Tom Jones* to which it is much indebted, *Waverley* does not explain the occasion of its own writing », puis un peu plus loin, « The purpose of these texts [Austen's and Scott's, especially *Waverley*] is not to construct ethical representations which directly address their readers, but a kind of mimesis for mimesis's sake »<sup>1</sup>. Quelle édition During pouvait-il bien utiliser, pour ne pas lire dans le tout premier chapitre de l'œuvre, « The title of this work has not been chosen without the grave and solid deliberation which matters of importance demand from the prudent »<sup>2</sup>, ou encore, « Some favourable opportunities of contrast [between past and present] have been afforded me, by the state of society in the northern part of the island at the period of my history, and may serve at once to vary and to illustrate the moral lessons which I would willingly consider as the most important part of my plan... »<sup>3</sup> ? Il y est partout question du statut de l'auteur, alors anonyme, de ses hésitations et de ses choix concernant le titre surtout, mais pas uniquement. Quant à l'absence d'une éthique *pour ses lecteurs*, ne peut-on pas considérer que la volonté d'en communiquer une est tout de même assez évidente, quand l'Auteur de *Waverley* soutient que les passions de ses personnages sont « those passions common to men in all stages of society... », et que l'on retrouve sous les oripeaux les plus variés dont les hommes se parent ? Il n'est pas étonnant alors que pour Scott (1771-1832), « the object of my tale is more a description of men than manners », soit très exactement

---

<sup>1</sup> Simon During, « Literature – Nationalism's other ? » in Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*. London, New York: Routledge; 1990. P. 147.

<sup>2</sup> Walter Scott, *Waverley or, 'Tis Sixty Years Since* [1814]. Édimbourg, Oxford: Oxford University Press, 1986. P. 3.

<sup>3</sup> Walter Scott, *op. cit.*, p. 5.

l'inverse de « la mimésis pour la mimésis » que During présente comme la caractéristique principale du texte.

L'argument de During est que Scott ouvre un monde « adjacent » (c'est le mot qu'il emploie) à la réalité, qui n'est que superficiellement semblable à « l'archive historique »<sup>4</sup>. Les textes de Scott seraient alors sans motivation explicite, et

With this lack of motivation comes a new principle of organization and delimitation – organic unity. This does not reproduce emerging state totality .... It operates as a formal requirement of autonomous texts intent on providing a scene adjacent to the nation-state. The text's unity is the unity of culture – a set of overlapping, unprogrammable connections and analogies within the strictly delimited frame of the work itself<sup>5</sup>.

Le roman n'est pas le miroir du monde, il est un monde qui n'a presque même plus le statut de virtuel ; un monde impossible, à part et sans lien avec la réalité, qui vaut pour soi, une monade repliée sur sa structure. La raison pour laquelle During fait fi des intentions d'auteur qui apparaissent explicitement dans ce premier chapitre qui vaut pour une préface, demeure obscure, d'autant que son raisonnement va à rebours de ce que l'on dit généralement de Scott, à partir des analyses de Lukács dans *Le roman historique*<sup>6</sup> souvent ? Ce dernier voit Scott comme l'un des ferments de l'État « anglais » (selon les termes du critique marxiste, là où il serait sans doute plus pertinent d'employer le qualificatif « britannique »). On associe en effet communément Scott à une certaine conception de la *scotticité*, corollaire de la *britannicité* perçue comme capable d'inclure en son sein des courants nationaux divers. Il est cependant des passages de l'article de During plus en accord avec la vision de Scott que présente Lukács :

Scott sees individuals as products of a social and cultural inheritance, thus, characters, viewed externally, become instances of large formations – moral, socio-economic, national. The

---

<sup>4</sup> Simon During, *art. cit.*, p. 147.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Georges Lukács, *Le Roman historique*. Paris : Éditions Payot, 2000. Pp. 30-67.

'International' theme unfolds. ... The narrative voice becomes available to the abstract humanism which transcends nations and cultures<sup>7</sup>.

Ce qui revient partiellement à désigner la « voie moyenne » qu'incarne le héros scottien, la plus commune à tous les hommes sans doute, selon le critique marxiste, à ceci près que Scott n'incarne plus, chez During, l'esprit d'un peuple, mais un simple réceptacle pour une idéologie presque dépolitisée puisque dite « internationale ». Qu'advient-il alors d'une vision plus commune, qui rappellerait par exemple que « In all his Scottish fiction, Scott instinctively homes in on periods of civil war, of Scotland against Scotland, as a way of expressing his own sense of tragedy for the old ways combined with (however unwilling) affirmation of belief in the new »<sup>8</sup> ? Le seul point d'accord que l'on pourrait trouver entre During et une vision plus traditionnelle des choses, ce serait lorsqu'il écrit: « They [Scott's and Austen's texts] accept the counter-revolutionary burden of preservation with all its difficulties. As a consequence, they stage a particularly modern form of impotence: the inability to reconcile reasons of state and a private morality in Scott ... »<sup>9</sup>. Scott, effectivement, n'était pas révolutionnaire, mais il est vrai que dans sa fiction écossaise, il se trouve placé dans une position particulièrement délicate : il lui faut en substance exalter les conflits du passé tout en sachant pertinemment où est le camp de la victoire, que son héros peut désertier au mieux pour un temps, et il se trouve poussé à justifier le processus historique comme nécessaire quoiqu'en partie regrettable.

Si impuissance il y a, donc, ce n'est peut-être pas tellement une incapacité à concilier moralité publique et privée, mais plutôt une impuissance fictionnelle vis-à-vis d'un

---

<sup>7</sup> Simon During, « Literature – Nationalism's other ? » in Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*. London, New York: Routledge; 1990. Pp. 147-8.

<sup>8</sup> Douglas GIFFORD, Sarah DUNNINGAN, Alan MACGILLIVRAY, *Scottish Literature*. Édimbourg: Edinburgh University Press, 2002. P. 204.

<sup>9</sup> Simon During, « Literature – Nationalism's other ? » in Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*. London, New York: Routledge; 1990. Pp. 147-8.



déterminisme historique, une inaptitude à changer le cours des choses par la fiction alors même que cette fiction, figurant toujours les mêmes enjeux de conflit, trouve son substrat dans la révolte contre ce qu'il est écrit qu'il advint en définitive. C'est bien sûr le cas dans *Waverley*, mais Scott en vient même parfois à postuler des troubles là où il n'y a aucune trace qu'il y en ait eu, comme dans *Redgauntlet* (1824), en un sens le dernier de la série des « *Waverley novels* », puisqu'il est celui qui intervient le plus tardivement, en 1765, soit vingt ans après les événements évoqués dans *Waverley*, et puisqu'il pousse la logique de confrontation entre l'ancien et le nouveau jusqu'à son terme, dans cet ultime soubresaut de la rébellion jacobite qui n'a d'existence que parce qu'elle relève de la volonté de l'auteur. Même alors, cependant, elle échoue, et la fiction n'aura pas *in fine* été le lieu d'une uchronie, réécriture de l'Histoire à partir d'un événement du passé, si ce n'est en ce qui concerne des incidents que l'Histoire n'aura pas jugé bon de retenir.

Changement et résistance ; voilà bien la thématique privilégiée de Scott, et il n'est que juste retour des choses qu'il en vînt à incarner, en tant qu'auteur, presque immédiatement, littérairement et sociologiquement, ce changement historique contre lequel il faut se dresser sans toutefois pouvoir espérer le vaincre. À ce titre, James Hogg (1770-1835) semble tout droit sorti d'un roman de Scott, l'un de ses glorieux héros issus d'un temps révolu, condamnés à l'échec, lui qui incarnait « an anachronism ; lovable, quaintly fascinating and a version of the 'noble savage' »<sup>10</sup>, et dont le combat pour restaurer, en fiction déjà, une Écosse d'avant l'ère « moderne », ne pouvait que le mener à sa perte. À travers la figure de l'Éditeur<sup>11</sup> dans *The Private Memoirs and Confessions of A Justified Sinner* (1824)<sup>12</sup>, on sent bien que Hogg

---

<sup>10</sup> Douglas GIFFORD, Sarah DUNNINGAN, Alan MACGILLIVRAY, *Scottish Literature, op. cit.*, p. 288.

<sup>11</sup> Nous garderons ici cet anglicisme, les diverses traductions possibles n'étant guère convaincantes. Dominique Aury, dans sa traduction, propose « le Censeur », ce qui semble aller un peu loin.

<sup>12</sup> James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of A Justified Sinner* (1824). Londres: Penguin Books, 1983.

cherche à se réappropriier la figure de Scott, en historiographe à la sensibilité antiquaire, destinée à circuler pour remettre en question la fiabilité de son témoignage sur l'Écosse du passé et la voie choisie pour le présent. Malgré tout l'opprobre auquel Hogg peut explicitement vouer le Pécheur du titre, dont les avanies l'amèneront assez vite loin des troubles qui aboutiront quelques années plus tard à la première vraie rébellion jacobite, on sent tout de même chez « le Berger d'Ettrick » une sympathie certaine pour cet auteur dépossédé de son texte par un Éditeur qui s'arroge le droit de tirer la conclusion que « It was a bold theme for an allegory, and would have suited that age well, had it been taken up by one fully qualified for the task... »<sup>13</sup>. L'enjeu, ici, c'est de ne pas perdre son identité d'auteur sous les coups de boutoir d'une *intelligensia* dont on devient un peu facilement la cible privilégiée. *Perseverare in esse*, y compris dans le mal, contre toutes les évidences, jusqu'à la mort, voilà la seule manière de garantir son intégrité face au mouvant des données morales et du temps historique. C'est un processus éminemment tragique, mais c'est aussi une version, peut-être un peu fruste, de ce que Harold Bloom a pu identifier dans *The Anxiety of Influence*<sup>14</sup> : la peur de ne pas trouver ses mots en étant étouffé par ceux de ses glorieux aînés –à ceci près que Robert Wringhim ne reconnaît pas les siens, et que ceux que cherche Hogg ne sont pas des modèles jugés pertinents à son époque.

*Perseverare in esse*, c'est bien également le commandement que se donne, à l'autre bout du dix-neuvième siècle, David Balfour, le protagoniste de *Kidnapped* et de sa suite *Catriona*<sup>15</sup>, de Robert Louis Stevenson (1850-1894)<sup>16</sup>, héros qui n'a de cesse, cinq ans après

---

<sup>13</sup> James Hogg, *op. cit.*, p. 242.

<sup>14</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*. Londres, New York : Oxford University Press, 1975.

<sup>15</sup> Robert Louis Stevenson, *Catriona* (1893) in *Robert Louis Stevenson: The Scottish Novels*. Edimbourg: Canongate Classics, 1995.

les troubles de 1745, de voir son image publique restaurée et « réaccordée » sur son être privé. Pour aboutir à ce résultat, et sans doute à mieux encore, il lui faudra dans le premier roman faire l'expérience intime de l'Écosse, la parcourant en tous sens et au plus près, afin d'en éprouver l'être même, et le caractère infiniment ambivalent, avant de choisir la neutralité face au mouvement de l'Histoire. Si les différences entre les deux volets du diptyque sont légion, à tel point qu'on n'a pas nécessairement l'impression d'avoir affaire à une suite avec *Catriona*, ils ont au moins ceci en commun que l'Écosse y apparaît comme une terre dangereuse agitée d'enjeux contradictoires. Telle qu'elle est figurée dans la fiction écossaise de Stevenson, elle est le lieu de tous les dangers, et l'on risque continuellement de se perdre dans des conflits qui ne devraient pas vraiment vous concerner. En ce sens, l'Écosse de Stevenson participe bien de l'héritage issu du dilemme qu'ouvre le conflit entre Scott et Hogg, entre la nécessité du franchissement moderne d'un seuil historique et la tentation du retour vers un monde libéré de ces enjeux ; Stevenson, ici comme dans *The Master of Ballantrae*<sup>17</sup> (et peut-être dans sa vie même) choisira la voie non du passé, mais celle de l'exil, loin de ce legs aliénant, car tant les frères Durie que David voient leurs aventures se terminer dans un ailleurs qui n'est peut-être pas aussi clairement territorialisé qu'une lecture superficielle permettrait de le croire.

On le voit, sur tout le dix-neuvième siècle (de 1814 à 1893), ré-imaginer l'Écosse du passé ne va pas de soi, et le fait qu'elle subisse un ré-investissement systématique de la part de chacun des auteurs montre bien qu'il y a, en ce qui la concerne, comme un manque de stabilité référentielle. L'Écosse, en substance, est, plus qu'un lieu, plus qu'une nation, un processus dynamique, qui fait que si le même ne s'abolit pas entièrement, l'altérité pointe là

---

<sup>16</sup> Robert Louis Stevenson, *Kidnapped* (1886) in *Robert Louis Stevenson: The Scottish Novels*. Edimbourg: Canongate Classics, 1995.

<sup>17</sup> Robert Louis Stevenson, *The Master of Ballantrae, A Winter's Tale* (1889), London: London, Penguin Books, 1996.

où on ne l'attendait plus. L'autre alors se fait jour, et cet autre n'est jamais pour les auteurs que soi-même, celui dont la voix n'a pas encore été entendue et qui mérite non moins que ses aînés de figurer l'Écosse comme il l'entend. C'est, après tout, le principe de base de l'intertextualité : écrire à l'aune de l'autre tout en restant soi. Cela entraîne qu'il n'y a en fait pas dans les textes d'Écosse donnée, mais que celle-ci est toujours en constitution, et que la *scotticité*, l'appartenance à ce principe dont se revendiquent tant les auteurs que les personnages, doit se voir, pour être vraiment comprise, au-delà des évidences, dénaturalisée et réévaluée sur les bases propres à chacune de ses évocations. Il y a bien là une classe de textes, et les auteurs « tiennent » ensemble, effectivement, par ce territoire commun qu'ils se disputent ; il se tisse une trame qui, pour n'être pas partout homogène, a suffisamment de cohérence pour constituer un réseau de mise en relation solide. Cette corrélation, d'ailleurs, peut s'opérer en interne, ou en externe ; auteurs canoniques, Scott, Hogg et Stevenson sont des figures non moins discutées en Écosse qu'eux-mêmes ne discutent l'Écosse, et selon Liam Connell,

In order to reconcile the canonical status of individual Scottish authors and a view of Scottish literature as English literature's marginalized Other, this canonicity has had to be transformed into an act of incorporation tantamount to cultural colonization .... Writers like Sir Walter Scott, Robert Louis Stevenson, or even James Hogg, therefore, become marginal by being positioned as a representative of Scottish literature *in toto*. In this way, their absolute centrality to English literature obscures their connections to the writing of a separate Scottish tradition; connections that only the independent study of 'Scottish literature' can reveal. The development of Scottish literature as a separate discipline, then, partly produced its marginality to the main body of an English tradition by reconfiguring how canonicity should be understood<sup>18</sup>.

Il ne sera pas question dans notre analyse de mesurer la grandeur ou la petitesse des auteurs à l'aune de la critique postcoloniale, légitime en soi ; nous avons choisi de privilégier une perspective « interne » aux textes, essentiellement centrée sur la narratologie, et si nous envisagerons bien les auteurs dans leur *scotticité*, leur *britannicité*, ou tout au moins leur

---

<sup>18</sup> Liam Connell, « Modes of Marginality: Scottish Literature and the Uses of Postcolonial Theory » in *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* Vol. 23 n° 1 & 2. <http://www.cssaame.com/issues/23/11.pdf>. Dernier accès au 30/09/2008.

rapport à celle-ci, nous sera d'un précieux secours pour éclairer certains mécanismes profonds d'œuvres qui partent toujours d'un avatar de la rébellion jacobite. Il ne faut jamais perdre de vue, pourtant, que si les romans parlent du XVIII<sup>ème</sup> siècle, dans les faits, ils sont écrits au XIX<sup>ème</sup> siècle, et que les auteurs projettent nécessairement les enjeux de leur temps sur un passé révolu.

Mais comme nous l'apprennent les aventures des héros, dans le domaine du voyage, l'aboutissement est peut-être moins intéressant que le cheminement, et il nous faudra examiner, au plus près des textes, si cette Écosse à la fois commune et différente est constituée comme une suite d'Écosse possibles, ou bien comme une Écosse commune imaginativement *partagée*. Les visions successives qui s'offrent d'elle s'invalident-elles les unes les autres, ou alors sont-elles complémentaires et, à vrai dire, simultanées (autrement que pour le lecteur du XXI<sup>ème</sup> siècle, qui voit les choses de loin), en dépit de la chronologie de la publication ? Émerge-t-il des textes une nation écossaise sur la continuité, ou bien les différents états successifs de son être, et de sa figuration, sont-ils imperméables les uns aux autres, laissant l'Écosse de tel auteur à chaque fois irréconciliable avec celle de tel autre ? S'il y a débat sur ce point, la mise en commun de Hogg, Scott et Stevenson, elle, n'est guère nouvelle, et Caroline McCracken-Flesher, parmi de nombreux exemples, avait déjà fait le lien entre nos trois auteurs, à partir d'une vision toute particulière de ce qu'elle appelle « le Calvinisme social » :

... nineteenth-century Calvinism stimulated Scottish subjectivity by problematizing it along the lines of contemporary Calvinism's internal contradictions. It destabilized the subject; it kept the Scot's identity precariously poised; it forced him constantly to define and redefine his identity. Calvinism, then, perpetuated national identity by keeping the Scot well and truly self-aware, and thus actively resistant to cultural colonization<sup>19</sup>.

Dès lors, il lui est facile de tisser le lien qui unit les trois Écossais :

---

<sup>19</sup> C. McCracken-Flesher, *English Hegemony/Scottish Subjectivity: Calvinism and Cultural Resistance in the Nineteenth Century 'North British' Novel*. Thèse soutenue à Brown University, 1989. Non publiée. Pp.16-7.

... Walter Scott consequently attempts to foreground socialized Calvinism to manifest publicly specifically Scottish subjectivity. ... he foregrounds socialized Calvinism, as a dynamo driven by its internal instabilities, to problematize and invigorate the Scottish subject. ... James Hogg ... questions the wisdom of foregrounding such a destabilizing power. ... he suggests that it may overturn Scottish subjectivity rather than invigorating it. ... Robert Louis Stevenson questions even the power of Calvinist deviance to reconstitute the Scottish subject. Across the nineteenth century ... Scotland's authors battle out the question of Scottish subjectivity in the context of England across the problematic of socialized Calvinism<sup>20</sup>.

Si nous proposons, en substance, une mise en relation des trois auteurs de cet ordre (Scott est pour nous le « père fondateur » d'une certaine tradition de la littérature écossaise, que Hogg perçoit comme aliénante et autodestructrice, là où Stevenson refuse, par l'exil, d'hériter de cette situation intenable), notre propos sera moins ambitieux. Il ne s'agira pas tant pour nous de trouver un plan à partir duquel recomposer l'unité des auteurs, que de voir comment, dans un premier temps, ils adviennent eux-mêmes aux textes et constituent leur propre « autorité » (*authorship*) à travers divers écrans, l'un d'entre eux étant leur image d'auteur dans le monde, référentiellement saturée et pourtant si vide face à la matérialité même du texte, qui voit toujours l'auteur se constituer dans une pratique, voire une pragmatique, discursive, plutôt que de considérer comme acquise une essence auctoriale extrinsèque à l'œuvre. Mais les auteurs après tout ne désertent pas le monde, qu'ils réinvestissent dans la figuration d'une révolte toujours renouvelée, qui injecte la vie aux romans ; dès lors ce qui affleure dans les textes, c'est une politique de la crise, qui donne bien une image du monde, et au monde, et surtout de et à l'Écosse comme *pars mundi*, dans toute la conflictualité des rapports humains.

---

<sup>20</sup> C. McCracken-Flesher, *op. cit.*, pp. 38-9.

**PREMIÈRE PARTIE :**

**IMAGES DE L'AUTEUR :  
LA SATURATION ET  
L'ABSENCE**

## I – Scott et la création du champ littéraire écossais

### 1/ « L’Auteur de *Waverley* »

A partir de quel moment devient-on auteur ? Selon Genette, « Philippe Lejeune dit quelque part qu’un auteur ne devient tel qu’à sa deuxième publication, lorsque son nom peut figurer en tête, non seulement de son livre, mais d’une liste des œuvres ‘du même auteur’ »<sup>21</sup>. Il en est pourtant un qui à son premier essai l’était déjà : l’Auteur de *Waverley*, et pas uniquement car Scott était déjà poète de grande renommée. Certes, cette désignation en soi induit que l’identification fut seconde par rapport à la publication de l’ouvrage, en 1814 (pas d’Auteur de *Waverley* sans publication préalable du roman), ce qui exclut que cette dénomination figurât au périphrase du volume tel qu’initialement publié –et par ailleurs, l’Auteur ne signe nulle part à l’intérieur du texte, ni de ce nom ni d’un autre, pas plus au Chapitre I qu’au Chapitre LXXII<sup>22</sup>, l’alpha et l’oméga du roman, où il se manifeste pourtant le plus explicitement. *Stricto sensu*, il ne faudrait donc pas parler, concernant la première occurrence de l’Auteur, de pseudonymat, mais plutôt d’anonymat, et l’on distingue déjà ce que l’évanescence de cette figure insaisissable peut susciter comme enjeux, y compris et surtout en ce qui concerne son identification par lui-même. « Quoique degré zéro, l’anonymat comporte lui-même ses gradations », dit Genette<sup>23</sup> ; et dans la taxinomie des anonymats qu’il dresse, on peut choisir pour le premier anonymat de Scott, un anonymat de convenance,<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Gérard Genette, *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987. P.49.

<sup>22</sup> Walter Scott, *Waverley or, 'Tis Sixty Years Since* [1814]. Édimbourg, Oxford: Oxford University Press, 1986. Pp 3-5 et 339-341.

<sup>23</sup> Gérard Genette, *op. cit.* p 45.

<sup>24</sup> « ...fait par exemple de personnes de haute condition ... qui auraient sans doute cru déchoir en signant une œuvre aussi roturière qu’un livre en prose ». Genette, *op. cit.* p. 46.



avant que, pourtant percé à jour par plus d'un commentateur dès les premières critiques, Scott ne découvrit « ... que son incognito, en piquant la curiosité, favorisait le succès de ses livres »<sup>25</sup>, ce qui le poussa à signer, jusqu'en 1827, ses ouvrages suivants en usant de cette absence de nom. Il aurait pourtant eu tout à gagner, lui, l'homme de lettres dont le renom franchissait déjà les frontières, à ce que le subterfuge, déjà éventé, fût levé au plus tôt : « Rumors of Scott's authorship surface in almost every review (including the *Edinburgh [Review's]*), and their significance is apparent in the statement by the *Critical Review* : 'we neither like the work nor the subject; but the name of Walter Scott claims attention' »<sup>26</sup>.

C'est qu'il y avait quelque avantage à cette stratégie d'anonymat, et pas seulement d'ordre thématique, même si, comme le rappelle Ferris, « Waverley [the character] comes to discern ... the duplicity of words, the slipperiness of the signifier... »<sup>27</sup> - un peu, en un sens, comme le lecteur peut essayer de décoder l'antonomase, « l'Auteur »<sup>28</sup>. En apparence d'une ingénuité désarmante<sup>29</sup>, la formule « par l'auteur de... », dit encore Genette, « constitue en elle-même une modalité fort retorse de la déclaration d'identité : d'identité, précisément, entre deux anonymats, qui met explicitement au service d'un livre le succès d'un livre précédent, et qui surtout s'arrange pour constituer une entité auctoriale sans recours à aucun nom,

---

<sup>25</sup> Genette, *op. cit.* p. 47.

<sup>26</sup> Ina Ferris, *The Achievement of Literary Authority : Gender, History and the Waverley Novels*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991. P. 82. Mais aussi beaucoup à perdre : voir la préface générale de 1829, *op. cit.* pp. 352 et 355.

<sup>27</sup> Ferris, *op. cit.* p. 103.

<sup>28</sup> « Elle [l'antonomase] a pour mode d'expression essentiel les transferts entre noms propres et noms communs, et possède essentiellement une fonction caractérisante ». Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris : Armand Colin, 2007, p. 72.

<sup>29</sup> Elle fait en effet preuve d'une honnêteté foncière : « l'auteur de » tel livre est bien toujours son auteur, de fait.

authentique ou fictif »<sup>30</sup>. « L'Auteur de *Waverley* », dès qu'il apparaît (au second volume), se met à fonctionner comme un pseudonyme, en opérant la fonction d'identification d'unicité constitutive des noms propres. Certes, cette formulation (« the Author of *Waverley* ») relève fondamentalement de la catégorie des noms communs, ce dont le fait qu'elle apparaisse dans ces pages sous le forme d'une traduction de l'original (« L'Auteur de *Waverley* ») est bien le signe, de même que sa forme de groupe nominal (article + N1 of N2), mais à partir du moment où elle occupe systématiquement la place d'un nom propre, sur la couverture par exemple, et en adopte stratégiquement la caractéristique minimale (la « naturalisation » de la capitalisation, ici du noyau), elle en est un substitut, et tend vers cette fonction. Peut-être est-il nécessaire, à ce stade, de revenir sur la relation entre nom propre et nom d'auteur, que Foucault pose très clairement dans *Qu'est-ce qu'un auteur ?*<sup>31</sup>

Le nom propre diffère du nom d'auteur en ce que le premier réfère à un individu qu'il nomme alors que le second réfère à une fonction qu'il nomme. « Un nom d'auteur n'est pas seulement un élément dans un discours ... ; il assure [*a posteriori*] par rapport aux discours un certain rôle : il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres »<sup>32</sup>. Prendre un nom d'auteur, c'est déjà vouloir cela. Un nom d'auteur sert à « ... caractériser un certain mode d'être du discours : le fait, pour un discours, d'avoir un nom d'auteur... indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole ... qui flotte et qui

---

<sup>30</sup> Genette, *op. cit.* p. 49.

<sup>31</sup> Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?* in *Bulletin de la Société française de Philosophie LXIV*. Paris : Armand Colin, 1970.

<sup>32</sup> Michel Foucault, *op. cit.* p. 82.

passé, ... mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut »<sup>33</sup>.

Substitut de nom propre<sup>34</sup>, l'antonomase périphrastique, « l'Auteur de *Waverley* », fonctionne comme un pseudonyme. « L'effet d'un pseudonyme n'est pas, en soi, différent de celui de n'importe quel nom, si ce n'est qu'en l'occurrence le nom peut avoir été choisi en vue de cet effet », écrit Genette<sup>35</sup>. On se trouve donc en présence d'une forme paradoxale d'onymat<sup>36</sup>, pour employer la terminologie de Genette, ou plutôt de pseudo-onymat, et ce pseudo-nom, « l'Auteur-de-*Waverley* » n'est plus une simple déclinaison d'identité, mais bien « ... le moyen de mettre au service du livre une identité, ou plutôt une 'personnalité'... »<sup>37</sup>. Il est vrai qu'après tout, le nom d'auteur, sous le régime de l'onymat, n'est jamais que celui d'un responsable putatif<sup>38</sup>, ce qui explique par ailleurs le « vol d'identité » dont fut victime Scott à l'occasion de publications apocryphes de « l'Auteur de *Waverley* ». Dans la mesure où il apparaît que l'antonomase périphrastique à effet pseudonymique constitue l'individu qu'elle désigne en tant que différentiel entre ses différentes occurrences à travers ses œuvres publiées<sup>39</sup>, on comprend tout l'enjeu qu'il y avait pour lui à garder le contrôle de cette

---

<sup>33</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 83.

<sup>34</sup> En vertu d'une même fonction de stabilité désignative : « ... l'individu désigné par un nom propre reste stable à travers une infinité d'énonciations ». Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris : Armand Colin, 2010. P. 67.

<sup>35</sup> Genette, *op. cit.* p. 53.

<sup>36</sup> L'onymat étant compris comme le fait, pour un auteur, de signer son œuvre de son nom d'état-civil (*Seuils* p. 43). Si l'on veut bien nous accorder que le Chapitre I de *Waverley* est, de bien des manières, un acte de naissance, ou de baptême, dans un premier temps pour son Auteur, dans un second pour la scène littéraire écossaise, voire l'Écosse, on verra tout l'avantage que l'on peut retirer de cet abus de langage.

<sup>37</sup> Genette, *op. cit.*, p. 44.

<sup>38</sup> Genette, *op. cit.*, p. 44

<sup>39</sup> Pour reprendre la formule de José-Luis Diaz, « Sans cesse monnayé en descriptions définies autonomes, le nom d'auteur est le support structurel de jugements synthétiques exploratoires qui s'efforcent de prendre en

correspondance. Et l'on est saisi, déjà à ce stade, du sentiment de vertige que ne peut manquer de susciter toute régression infinie : « l'Auteur de *Waverley* » désigne à travers ce quasi-pseudonyme une entité référée uniquement au roman qu'elle a produit, et qui est donc une émanation d'elle-même, qui n'est posée qu'en regard de cette émanation... La circularité du mouvement (ou bien faudrait-il parler de spirale infiniment centripète ?) est irréductible, et assure, pourvu que l'on veuille bien entrer dans le jeu, à l'Auteur de *Waverley* une existence paradoxale : à la place du référent du groupe nominal, on trouve dans le monde une place vide, car sa désignation est tautologique et pour ainsi dire ne sort pas d'elle-même - l'absence de référent clairement identifié dans le monde extra-textuel distingue une absence conçue comme présence ineffable, sous l'égide du fantasme. L'antonomase suffit en tout cas à doter le texte de la fonction auteur que définit Michel Foucault ; dans les textes pourvus de cette fonction, les signes de localisation ne renvoient de toute façon jamais à l'écrivain, « ... mais à un alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande, et varier au cours même de l'œuvre. Il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté de ce locuteur fictif ; la fonction-auteur s'effectue dans la scission même, dans ce partage et cette distance »<sup>40</sup>. Nous nous intéresserons, pour notre part, à ce « locuteur fictif », gardant à l'esprit que la vérité de l'auteur est dans l'entre-deux ; peu importe alors que cet auteur porte un nom officiel, et l'on pourrait dire, s'agissant de l'Auteur de *Waverley*, que jamais, en substance, un « je écrivant » n'aura été si complètement réduit à sa quintessence.

Car (et c'est bien ainsi que dès 1814, l'Auteur est déjà auteur), c'est avant tout en utilisant la première personne et en se mettant en scène textuellement que l'Auteur en vient à être. Les premières lignes du roman, qu'il faut imaginer débarrassées de tout l'appareil

---

écharpe l'ensemble de son œuvre ». José-Luis Diaz, « L'Auteur vu d'en face » in Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, *L'Auteur : Colloque de Cerisy-la-Salle*. Caen : Presses universitaires de Caen, 1996. P. 119.

<sup>40</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 87.

paratextuel qui viendra par la suite purger l'Auteur de son anonymat sans toutefois lever la surdétermination de l'auteur (désormais un certain Walter Scott, figure ô combien notable dans le monde extra-textuel), sont à cet égard extrêmement brutales :

The title of this work has not been chosen without the grave and solid deliberation which matters of importance demand from the prudent. Even its first, or general denomination, was the result of no common research or selection, although, according to the example of my predecessors, I had only to seize upon the most sounding and euphonic surname that English history or topography affords, and elect it at once as the title of my work, and the name of my hero<sup>41</sup>.

Nous reviendrons sur le choix du titre et du nom du personnage, mais ce qui nous intéresse pour l'instant, c'est la façon dont l'Auteur pose dès le départ, de la manière la plus tautologique qui se puisse concevoir, son identité et sa position auto-validante d'auteur. En l'absence d'éléments extérieurs au seul discours écrit à la première personne, explicites, permettant de lever l'ambiguïté (contrairement à une coutume établie, l'Auteur ne signe même pas de ce simple nom), le lecteur se voit contraint (au sens fort du terme) d'inférer que le « je » ici mentionné réfère à l'auteur, puisque ce « je » assume la responsabilité de l'origine du texte. On notera que contrairement à l'usage, l'auteur se pose ici comme immanent au texte, puisque ce n'est pas d'en-dehors de lui qu'il s'adresse au lecteur : il s'agit du Chapitre I, certes titré *Introductory*, et non, officiellement en tout cas, d'une préface (procédant par ordre, nous reviendrons sur sa *fonction* préfacielle un peu plus loin). Dire « je », donc, n'est jamais un acte neutre, surtout quand la deixis qu'implique ce pronom est le premier geste qu'esquisse un roman. Les déictiques (classe à laquelle appartiennent les pronoms de personne et les adjectifs possessifs) sont « ... des unités dont l'interprétation passe par la prise en compte de leur propre énonciation »<sup>42</sup>, et lorsqu'ils sont l'unique point de repère concernant la situation d'énonciation pour le lecteur, ils prennent une force peu commune.

---

<sup>41</sup> Walter Scott, *op. cit.* p. 3.

<sup>42</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 19.

... en dehors de telle ou telle énonciation particulière, il n'existe pas de classe d'objets susceptible d'être désignée par « je » : le référent de ce déictique ne peut être identifié que si on le rapporte à l'environnement spatio-temporel de son occurrence singulière. En dernière instance, le référent de « je » est celui qui dit « je » dans tel énoncé-occurrence ; pour être « je », il faut et il suffit de se mettre en position d'énonciateur en disant quelque chose<sup>43</sup>.

On pourra penser que dire « je », c'est donc, en littérature, exister ou se constituer à peu de frais –rien de plus économique, mais rien de plus percutant. Il est à cet égard intéressant de noter la stratégie qu'emploie l'Auteur pour désigner ses lecteurs : par rapport à ce « moi » massif mais évanescent, en termes d'énonciation, les narrataires sont au tout début explicitement désignés non à travers une deuxième personne mais, fort rigoureusement, en tant que « mes lecteurs », à travers donc d'une part un nom ordinaire (dont la fonction est de délimiter *a priori* une classe d'objets susceptibles d'être ce que désigne ce nom) rapporté par le possessif à une entité qui fonde ce monde textuel, et d'autre part, une troisième personne qui, selon Benvéniste, est une non-personne. Si, pour ainsi dire, « je » et « tu » définissent les coordonnées nécessaires de la situation d'énonciation et la fondent, « il » n'existe que par rapport à cette situation d'énonciation : « ...pour *il*, c'est le contexte *linguistique*, le **cotexte**, qui permet de l'interpréter.... En revanche, les déictiques de personne se voient attribuer une interprétation par la seule énonciation »<sup>44</sup>. « Mes lecteurs » sont donc seconds et comme extérieurs au texte.

On pourra concéder que rhétoriquement, cette troisième personne vaut pour une deuxième, et donc un co-énonciateur, mais on aura tôt fait de s'apercevoir que « mes lecteurs » sont rangés par l'Auteur explicitement en classes et types, et ne bénéficient pas d'une même présupposition d'existence que ce « je », posé comme inévitablement non problématique. Ainsi, le pluriel indique dès l'*incipit* que les lecteurs sont fondus en une classe homogène, qu'il s'agit de parcourir (opération de *scanning*) en la subdivisant par la suite en

---

<sup>43</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 66.

<sup>44</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p.66. Les italiques et soulignements sont dans l'original.

différents types (« novel-reader, head so obtuse as to... »)<sup>45</sup>, et il n'est pas négligeable que l'Auteur présume, dans les premières lignes, de son succès futur en s'adressant à un auditoire plus qu'à un individu –dans les premières lignes, car très vite, la sélection des lecteurs étant opérée, on peut placer le narrataire méritant ainsi dégagé en position de co-énonciateur (« *thou*, gentle reader », soit d'ailleurs un tutoiement)<sup>46</sup>. Bien sûr, les lecteurs et l'Auteur ne sont aucunement sur un pied d'égalité, et le raisonnement qui voudrait qu'il y ait co-énonciation, toujours erroné en littérature<sup>47</sup>, est ici doublement fallacieux : dans ce premier chapitre à fonction préfacielle, le texte du roman, que commente l'Auteur par voie de son titre, est *a priori* pour le lecteur (évoqué à travers la sélection qu'opère le choix du titre, il reste à lire), mais *a posteriori* pour Scott (une préface est supposément toujours écrite rétrospectivement). Josep Besa Camprubí fait, dans une note de son ouvrage *Les Fonctions du titre*<sup>48</sup>, un très bon bilan des fonctions de la préface :

[La préface est] le lieu d'une ambiguïté fondamentale aussi bien au niveau de sa temporalité d'écriture qu'au niveau de son sujet. Pour ce qui est du premier niveau, ... en se présentant comme un *avant-texte* (c'est un acte d'énonciation prospectif, qui annonce le discours qui le suit dans l'espace du livre), la préface semble le plus souvent produite dans un *après de l'écriture*. Mais entre ces deux moments, les « pulsions » de l'activité d'écriture ont disparu, et pour l'écrivain, le texte est déjà « mis à distance, autre et objectivable ». C'est pourquoi [ce qui est signifié dans la préface et détermine sa fonction modalisatrice] ce n'est plus le texte mais bien une « lecture du texte »... L'ambiguïté qui se situe au deuxième niveau est aussi remarquable : le sujet énonçant la préface (et qui en même temps s'y énonce) s'offre toujours comme le producteur du texte, mais ce sujet est une entité subvertie par l'écriture : « le je du texte est un autre ».

---

<sup>45</sup> Walter Scott ; *op. cit.*, p. 3.

<sup>46</sup> Walter Scott ; *op. cit.*, p. 4.

<sup>47</sup> Ne serait-ce que parce que « *Je* et *tu* renvoient à des rôles, celui d'énonciateur et de co-énonciateur, qui sont indissociables et réversibles : dans l'« échange » linguistique, justement nommé, tout *je* est un *tu* en puissance, tout *tu* un *je* en puissance ». D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 66. Nulle trace de cette réversibilité (qui n'est pas une identité) dans la relation au message écrit ; ce qui, comme nous le verrons, ne revient pas à dire qu'auteur, ou en tout cas narrateur, et lecteur ne soient pas partenaires.

<sup>48</sup> Josep Besa Camprubí, *Les Fonctions du titre : Nouveaux actes sémiotiques 82*. Limoges : Pulim, 2002. P. 14.

Et là aussi, il y a de la part de l'Auteur une fausse ingénuité à mettre en scène comme il le fait, certes sur le plan du genre et non pas du mètre, une « philosophy of composition » d'avant la lettre. « Mes lecteurs » sont donc figurés, mis en scène, réduits à des machines paresseuses ou facilement induites en erreur, qu'il s'agit d'alimenter en données pour qu'elles effectuent correctement les opérations voulues par l'Auteur, qui se veut dans le texte une sorte de ventriloque déniaut quelque autonomie que ce soit à tout autre que lui. « Mes lecteurs » sont ici doublement virtuels, d'abord en tant que troisième personne effective, et ensuite en cela qu'il s'agit à ce stade d'une mise en scène (rétrospective) du geste créateur qui les constitue quelque sorte en pur fantasme, en simple hypothèse de travail puisque, supposément, le roman, et sa rencontre avec le public, reste encore à écrire. Par ailleurs, ces lecteurs sont de fait institués en même temps qu'évoqués –c'est le problème, sur lequel nous reviendrons, de l'institution en, ou par, la littérature.

## 2/ Entre l'implicite du sujet et celui de la réception : un texte qui se donne au monde

Donc, l'énoncé qu'est le Chapitre I de *Waverley* se fonde *essentiellement* sur un « je », et la voix qui s'y fait entendre tient toute dans le jeu de ce pronom. En effet, tout affairé à la construction de la dominance de sa propre voix, l'Auteur ne se sent tenu à aucune rigueur lorsqu'il spécifie les indicateurs spatio-temporels du moment et du lieu de l'énonciation. Si l'espace est bien le champ littéraire (mais il s'agit là du médium du message plus que du lieu d'énonciation), il incombe au lecteur d'inférer le lieu d'énonciation à partir d'indices relativement discrets que le lecteur distrait pourrait manquer : la mention, tardive, de « the state of society in the northern part of the island at the period of my history »<sup>49</sup> est l'élément le plus explicite, et l'on voit les détours pris pour évoquer l'Écosse. Il est à noter que, sur la même strate discursive, au chapitre LXXII, le mot « Écosse » apparaîtra, et relativement

---

<sup>49</sup> Walter Scott, *op. cit.* p. 5.



rapidement ; c'est qu'à ce stade final, l'Écosse n'est plus pour Scott à (re)créer, car le terme est totalement informé par ce que l'on vient d'en lire tout au long du roman. En un sens, celui-ci n'aura été qu'une longue entreprise consistant à recharger sémantiquement, à travers notamment l'exploration et la figuration de ses divers espaces, ce concept, et ce mot qui, mentionné trop tôt, n'aurait pas moins été chargé des préjugés du lecteur (« preconceived associations »<sup>50</sup>) que les virtualités du nom du personnage et du titre de l'ouvrage, prend alors, dans l'entre-deux énonciatif que constitue l'*oméga* du texte, tout son sens. Nous reviendrons sur ce point, impliquant les notions de thématique et de rhématique, lorsqu'il s'agira du titre.

Mais au Chapitre I, en dehors de cette référence toute indirecte, quoiqu'en fait déjà avec elle, on ne peut inférer le lieu tant de l'instance énonciatrice que du récit qu'à partir des éléments temporels (notamment la répétition de « our ancestors ») et il n'est pas sans conséquence que dès le début, lieu et temps soient intrinsèquement liés, évoquant ainsi un chronotope distinct sur lequel nous reviendrons. La linguistique nous enseigne que tout énoncé se doit d'être repéré par rapport à la triade énonciative (*I/here/now*, pour la donner dans son acception anglaise) ; on constate dans ce chapitre qu'un grand privilège est accordé à certain des trois termes, à travers, donc, une surdétermination du *I*<sup>51</sup>, mais également une relative équivoque du *here*, et un brouillage au moins partiel du *now*. En effet, l'Auteur déclare au beau milieu de son premier chapitre : « By fixing then the date of my story Sixty Years before this present 1st November, 1805... », ce qui dès la publication initiale ne pouvait manquer de surprendre, puisque l'on sait que c'est en 1814 que fut publié *Waverley* – bévée temporelle dont l'auteur était parfaitement conscient, et que ne peut justifier le prétexte que

---

<sup>50</sup> Walter Scott, *op. cit.* p. 3.

<sup>51</sup> Il faut évidemment faire la part des choses et bien voir que l'identité de ce « je » à une entité extra-textuelle est une imposture, mais nous feindrons pendant quelque temps encore de lui accorder quelque crédit.

les sept premiers chapitres de *Waverley* demeurèrent au fond de ses tiroirs jusqu'en 1811<sup>52</sup>. Il fallait bien que, quoique restés à l'état d'inachèvement, ils fussent en un sens achevés puisqu'ils ne semblent avoir subi aucune retouche : selon la préface de 1829, après un temps de latence, « ... the long-lost manuscript presented itself. I immediately set to work to complete it, according to my original purpose »<sup>53</sup> - la fidélité à l'impulsion première sous-entend la perfection de cette dernière. Si en 1829, des corrections furent apportées au texte<sup>54</sup>, jamais la date figurant au Chapitre I, ni le sous-titre du roman, ne varièrent. Pourtant, l'appareil péritextuel tardif modifie à l'occasion certaines « coordonnées » temporelles du texte original : alors qu'au premier chapitre, Scott évoque l'universalité de « ... those passions common to men in all stages of society, and which have alike agitated the human heart, whether it throbbed under the steel corslet of the fifteenth century, the brocaded coat of the eighteenth, or the blue frock or white dimity waistcoat of the present day »<sup>55</sup>, il est remarquable qu'à l'occasion de l'édition *Magnum Opus*, Scott rajoute, incidemment comme toute première note : « Alas! that attire [the white dimity waistcoat of the present day], respectable and gentlemanlike in 1805, or thereabouts, is now antiquated as the Author of *Waverley* has himself become since that period! The reader of fashion will please to fill up the costume with an embroidered waistcoat of purple velvet or silk, and a coat of whatever colour he pleases »<sup>56</sup>.

« Or thereabouts », c'est d'ailleurs bien là toute la question. La fonction des divers avatars de l'appareil péritextuel semble donc de remettre au goût du jour la chambre d'écho

---

<sup>52</sup> Walter Scott, Préface générale à l'édition de 1829, *op. cit.* p. 352.

<sup>53</sup> Walter Scott, *op. cit.* p. 354.

<sup>54</sup> Voir l'« Advertisement », Walter Scott, *op. cit.* p. 348.

<sup>55</sup> Walter Scott, *op. cit.* p. 5.

<sup>56</sup> Walter Scott, *op. cit.* p. 390.

qui se crée autour du texte, à travers la métonymie à portée métaphorique des vêtements (l'esprit du temps se voit évoqué par l'habit propre à l'époque), et l'on ne peut ici s'empêcher de penser au thème des « usurped garments », si essentiel dans *Macbeth*. On constate que l'humour de l'adresse au lecteur coquet est loin d'être gratuit : porter les atours de son siècle dénote que l'on est homme de son temps. Dans son souci de l'évolution du code vestimentaire, le texte embrasse ainsi l'assemblée de ses lecteurs futurs, de même qu'il parcourt la multitude des hommes du passé à travers la métaphore de la réactualisation du code héraldique<sup>57</sup>. Les conventions peuvent varier (« all stages of society » le dit bien, ainsi que la récurrence du mot « state »), mais ce qui importe, ce qui jamais ne change, c'est l'impérative nécessité de se conformer au code en vigueur, selon une idéologie normative qui fonde le conservatisme de Scott. Par le truchement des vêtements, c'est le lecteur qui se trouve toujours réajusté, et par conséquent, le texte toujours rendu pertinent. C'est ainsi que, pour reprendre la formulation d'Aurélie Loiseleur, dans la préface, « L'auteur ouvre son œuvre, la justifie, pose ses définitions ... fait pénétrer le lecteur dans le sanctuaire de la création.... La préface auctoriale, au seuil de l'œuvre, postule donc une forme de dialogisme qui accomode l'œuvre au temps du lecteur »<sup>58</sup>.

L'Auteur procède ainsi à un dérèglement des points de repère que devrait constituer pour tout énoncé la triade énonciative, qu'il nous invite pourtant à considérer en surassertant les marques de la première personne (« I, my, our »). Un *I* qui n'a pas d'autre référent que son expression tautologique<sup>59</sup>, un *here* pas encore constitué, un *now* qui se tient à la croisée de

---

<sup>57</sup> « The wrath of our ancestors ... was coloured *gules*; ... our malignant feelings... may be rather said to be tintured *sable* ». *Waverley*, p. 5 ; les italiques sont dans l'original.

<sup>58</sup> Aurélie Loiseleur, « La Préface ou le travail du temps », in *Revue des Sciences humaines 295 : Préfaces et manifestes du dix-neuvième siècle*. Lille : Presses de l'université de Lille III, 1995. P. 58.

<sup>59</sup> En ce sens, le passé du texte, qu'il s'agisse de la convention littéraire comme de la prise de distance effective (« 'Tis Sixty Years Since »), est condamné à s'échouer sur le présent du « je » d'un auteur « toujours-déjà » là.

toutes les époques ; à l'*incipit* du roman, l'Auteur, par une stratégie subtile d'ambiguïté, se place, à travers son texte, hors du temps et du monde, ou plutôt, toujours-déjà dans un entre-deux insaisissable. Il fonde son ubiquité dans le vide de son absence au réel, dans une position paradoxale de retrait saturé, ce dont la date doublement visée du premier novembre 1805<sup>60</sup> est le symptôme : évoquée explicitement par le texte et implicitement par le sous-titre (« 'Tis Sixty Years Since » se trouve donc, étonnamment, repéré *contextuellement* grâce au récit par rapport à 1745, et non par rapport à un quelconque présent du moment de l'énonciation au premier chapitre), cette date ne correspond à rien si ce n'est à la démarche intérieure, voire intime, d'un Auteur qui ne l'était pas encore. C'est, en un tout autre sens que l'entendait Lukács, « l'anachronisme nécessaire de Scott »<sup>61</sup> -ou peut-être faudrait-il parler d'achronisme ou d'uchronisme ?

### 3/ La figure de l'auteur

L'important ici n'est pourtant pas tant l'être au monde du texte que celui de l'Auteur. En effet, toutes les stratégies qu'il adopte sont des gestes visant à poser son existence certes comme immanente au texte, mais surtout comme suffisamment solide pour le fonder. Il procède pour ce faire à une mise en scène de son auto-engendrement qui ne peut que le rendre incontestable. Certes, il n'y a là rien de très nouveau, car comme le rappelle José-Luis Diaz, c'est le privilège de l'écrivain, surtout depuis le romantisme, que de procéder à cette parthénogénèse *ex-nihilo* : « Pour que son œuvre sorte des limbes et trouve un domicile

---

<sup>60</sup> Certes, Scott n'était pas catholique, mais l'on ne peut s'empêcher de remarquer qu'il s'agit de la fête de tous les saints.

<sup>61</sup> Georges Lukács, *Le Roman historique, op. cit.*. P. 67. Lukács entend par là « ... le fait qu'il permet à ses personnages d'exprimer des sentiments et des idées à propos des rapports historiques réels, avec une clarté et une netteté qui eussent été impossibles aux hommes et aux femmes réels de l'époque. Mais le contenu de ces sentiments et de ces idées, la relation de ces sentiments et de ces idées avec leur objet réel est toujours historiquement et socialement juste ».

symbolique, il faut bien qu'il s'engendre lui-même comme son auteur. Ce qui suppose toute une série de décisions, de gestes, de messages, tout un labeur ... de production de soi. Car tout 'auteur' est d'abord auteur de lui-même »<sup>62</sup>. Il s'agit donc avant toute chose de doter l'œuvre à naître d'un personnage aisément repérable, « ... ayant une prestance spéculaire assez convaincante pour servir à la fois de lieu de projection pour les fantasmes du lecteur, et d'instrument d'intégration de la diversité des œuvres éditées sous une même raison sociale »<sup>63</sup>, et ceci, dans le cas de « l'Auteur de *Waverley* », se traduit par la création d'une instance qui, ne se satisfaisant pas de l'état de la scène des lettres écossaises, et donc refusant d'y apparaître comme personnage incarné, crée la sienne propre pour mieux occuper tout l'espace (stratégie d'*upstaging*) en prétendant faire doublement table rase des clichés associés à la littérature et à l'Écosse elle-même.

C'est à cette genèse de soi que procède l'Auteur, et tous ses gestes convergent vers un seul but : non pas seulement procéder à un auto-engendrement, mais, sans le préférer directement (jamais il ne dit : « J'écris, donc je suis »), mettre en scène celui-ci, notamment en faisant bien comprendre qu'il maîtrise les codes de la naissance en littérature. Il montre qu'il n'est que trop heureux de souscrire à ceux-ci –mais là aussi, son empressement métadiscursif trahit une saturation de ce contrat. Tout, dans la « préface », dénote le trop-plein, mais sur un mode paradoxal : le foisonnement générique qui ne sert qu'à définir *a contrario* un périmètre délimitant le vide qui sera le centre du texte (le genre à créer du roman historique), la présence surdéterminée d'un « je » ineffable, l'effacement jusqu'à la quasi-invisibilité du lieu et de la temporalité du sujet -et l'on pourrait dire que l'Auteur surjoue cette comédie qui, pour n'être pas divine, n'en est pas moins celle de la création, avec une

---

<sup>62</sup> José-Luis Diaz, « Le Poète comme roman », in *L'Auteur comme œuvre : l'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*. Orléans : Presses universitaires d'Orléans, 2000. P. 61.

<sup>63</sup> José-Luis Diaz, *ibid*, p. 61.

minuscule. Le paradoxe veut que l'Auteur mette un point d'honneur à ne pas usurper le rôle du démiurge, ne transgressant jamais explicitement la limite des pouvoirs qui lui sont conférés : s'il est poussé à créer un genre nouveau, c'est par suite du défaut de ceux qui existaient jusqu'à présent ; s'il refuse de signer son texte, c'est pour s'effacer devant de grands hommes imparfaits (et non « leurs manières ») ; s'il voile le temps de l'Histoire, c'est pour mieux respecter le temps de la création de l'œuvre. L'Auteur se montre obsédé des convenances, cherchant à ne pas s'aliéner son lecteur en feignant de respecter à la lettre le contrat littéraire, dont la première règle veut que l'auteur ne se mette pas trop en avant, sans quoi l'attention du destinataire n'est plus garantie. C'est ce jeu entre être social et être privé que résume à merveille la théorie des faces appliquée à la littérature :

Dès que nous sommes sous le regard de quelqu'un, autrement dit, dès que nous sommes en présence d'un autre interactant (locuteur ou non), notre comportement a une signification que l'autre interprète : on transmet une image de soi. La « face » se définit comme l'image de soi projetée, l'identité que chacun revendique dans une situation donnée, de façon à se conformer aux attentes des gens, à ce qu'est un comportement normal dans telle ou telle situation. La face se présente donc comme une valorisation sociale de l'individu pour autant que celui-ci se conduit comme le requièrent les normes. Dans la vie en société, chacun cherche à faire reconnaître et apprécier par autrui la qualité de sa propre image (*face positive*), mais aussi à défendre son propre territoire (appelé *face négative*). ... S'adresser à quelqu'un, lui donner un ordre, l'interrompre... sont autant d'incursions dans son territoire. On parle alors de **menaces** sur la *face positive* ou la *face négative* d'autrui<sup>64</sup>.

Dès lors, « [d]u point de vue de la théorie des faces, on peut considérer que toute œuvre est, en fait, doublement transgressive : parce qu'elle impose sa parole, ... mais aussi parce que, directement ou indirectement, elle ne parle que de son auteur, contraignant le destinataire à s'intéresser à lui »<sup>65</sup>. Comme le montre très bien Stefan Thomas Hall, cette préoccupation rejaillit sur le personnage principal :

Waverley is renowned, according to the narrator, for his conversational skills, yet we hear little of these skills. He is apparently engaging and polite, and one of the keys to being polite in conversation is for the speaker to not threaten his hearer's 'face' because face embodies

---

<sup>64</sup> D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 316. Les italiques et soulignements sont dans l'original. Il est à signaler que ceci recoupe sous une forme plus rigoureuse mais aussi plus imagée, les propos de Genette sur la question.

<sup>65</sup> D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 325.

something that is emotionally invested, and that can be lost, maintained, or enhanced, and must be constantly attended to in interaction. ... Through verbal tact and implied meanings, speakers may remain 'polite', or they may tactfully manoeuvre listeners into awkward situations, employing 'face threatening acts' (FTAs), acts which occur either inadvertently or which are designed purposefully as 'a strategy of negative politeness' and which force conversants to respond in order to save face. In *Waverley*, these sorts of FTAs in conversation play a vital role in advancing the story of Scott's novel. Yet what the novel focuses on are the silences which follow FTAs in some conversations. These silences present an opportunity for introspection and, on several occasions in the novel, allow the reader to hear what the characters are thinking and how they are interpreting and dealing with what has just been said. At times, however, we as readers are forced to ponder the silences and what unspoken meanings are to be understood, often without guidance from the narrative voice<sup>66</sup>.

Nous sommes, en substance, poussés dans la condition d'importuns qui écoutent aux portes et qui, ne tenant pas notre place, sommes bien souvent incapables de décrypter ces conversations à moitié entendues. Le principe régulateur de la (bonne) conversation dans le roman sert de mise en abyme aux règles conversationnelles qui président à l'échange entre l'Auteur et le lecteur, insistant sur l'emplacement et la disposition de tous.

Le plus grand crime, ce serait pour l'Auteur de prendre son lecteur de haut, c'est-à-dire valoriser sa propre face positive en « menaçant » celle de son destinataire, qui dès lors aurait tout loisir de fermer l'ouvrage pour ne plus y revenir -en littérature, on n'a d'existence que pourvu que le lecteur veuille bien maintenir l'interaction. Ainsi, « Valoriser sa face positive est un but égoïste qui, paradoxalement, ne peut être atteint qu'en **ménageant** les faces négative et positive d'autrui : si le locuteur parle de manière négative à quelqu'un, il menace sa propre face positive [il y a « rétorsion » du co-énonciateur]. Il est souvent nécessaire de s'auto-dévaloriser un peu pour valoriser l'allocutaire et être en retour valorisé par lui »<sup>67</sup>. De bien des manières, on devient écrivain en respectant un certain nombre de procédures, « dont la finalité commune est bien la production d'un auteur-*mirage*, capable à la fois de 'contenir' les œuvres et de proposer à la consommation mythologique un personnage

---

<sup>66</sup> Stefan Thomas Hall, « Awkward Silences in Scott's *Waverley* » in *Scottish Studies Review*. P. 83.

<sup>67</sup> D. Maingueneau, *ibid.*, p. 316.

séduisant »<sup>68</sup> ; le « personnage » est peut-être ici d'autant plus « séduisant » qu'il peut être investi par tout un chacun, dans son manque d'incarnation particularisante, ainsi que du fait de son souci de la bienséance. Encore une fois, ce personnage est créé puis travaillé, non dans la réalité extra-textuelle, mais dans le texte-même, qui là aussi produit l'inférence du lecteur, puisqu'il s'agit pour l'instance qui préside au texte de se mettre à sa place, en exotopie, pour juger de l'effet que va produire cette image de l'Auteur, dès le départ, mais aussi une fois la prolifération des œuvres entamées. Comme le dit Diaz dans son article « L'Auteur vu d'en face » :

... c'est l'auteur en personne qui est le premier spectateur et juge de ses propres œuvres. Non content de les apprécier une à une, il est aussi dans la position d'un 'transauteur' qui les contemple d'en haut dans la perspective des œuvres complètes, cherchant à deviner la figure auctoriale que cette succession orientée de prestations littéraires lui donne et lui donnera dans la postérité. C'est donc d'abord l'auteur qui se voit 'd'en face' et qui construit sa statue de l'extérieur. Et il le fait ... en se référant à l'image qu'il croit être celle que construisent de lui ses lecteurs<sup>69</sup>.

Cette image, c'est celle de l'homme du monde, érudit pétri d'humanité, préoccupé de sa relation à son public, qui apparaît dans le substitut de préface, et refait surface surtout dans les notes. Se construire une image d'auteur n'est donc en rien innocent, et passe par la nécessité d'embrasser tout le champ des acteurs qui sépare l'auteur de son lecteur, et au premier chef, le cadre légal : comme le dit Annie Prassoloff dans « L'Auteur avant l'auteur », « L'œuvre publiée est l'œuvre reconnue par l'auteur, [et] le livre qui la fait advenir à l'existence sociale circonscrit et détermine ce dont l'auteur est prêt à répondre. Sa responsabilité d'auteur ne peut être engagée que sur le fondement des textes qu'il a mis à la disposition du public. »<sup>70</sup>, ce qui sous-entend qu'il faut toujours être prêt à répondre de ses

---

<sup>68</sup> José-Luis Diaz, *ibid*, p. 61.

<sup>69</sup> José-Luis Diaz, « L'Auteur vu d'en face », *art. cit.* Pp. 109-129.

<sup>70</sup> Annie Prassoloff, « L'Auteur avant l'auteur », in Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, *L'Auteur : Colloque de Cerisy-la-Salle*. Caen : Presses universitaires de Caen, 1996. P.173.



textes, contrat légal mais également moral qui fige de fait l'individualité d'au moins l'une des parties puisqu'un contrat, même métaphorique, ne se fait que sur la base que les deux signataires demeurent identiques à eux-mêmes (c'est la base de l'ipséité de la promesse chez Ricoeur) : le lecteur s'engage à lire<sup>71</sup>, et c'est à vrai dire sa seule obligation, là où l'auteur, ou plutôt l'image de lui-même qu'il institue, prend en charge (explicitement ou pas) le texte, sur plusieurs plans simultanés –c'est, en substance, la condition d'achèvement de l'œuvre :

L'œuvre achevée, état terminal et enceinte d'un temps déployé, celui du devenir-œuvre comme du devenir-auteur, ne peut être ramenée à ses états intermédiaires sans que l'on ignore que ces états constituent autant de menaces d'inachèvement, de frein ... pour l'auteur dont l'existence n'est que conséquence, au sens juridique certes, mais surtout psychologique et social, de cet achèvement au double sens du terme, c'est-à-dire comme mort d'un processus de croissance et de vie à laquelle on accède porté par la séparation.<sup>72</sup>

En prétendant revenir sur l'œuvre en rejouant (au sens théâtral) le geste créateur, l'Auteur fait mine d'ignorer qu'il n'est auteur qu'une fois le volume terminé, et fait retour aux deux points extrêmes de son texte pour que ne s'épuise pas sa « force imageante » d'Auteur. C'est sans doute pour cela qu'il sur-asserte sa position aux marges de son texte, puisqu'il s'agit toujours, comme le dit Diaz, dans les préfaces, surtout de jeunesse, de s'instituer<sup>73</sup>.

#### 4/ Préface, postface et dédicace

Le choix du titre et du sous-titre, ou plutôt l'exhibition textuelle de ce choix, ne relève pas moins d'un savant calcul de la part de l'Auteur. Avant d'analyser en détail cette stratégie, il nous faut revenir sur la fonction de ce premier chapitre, qui met en lumière autant qu'en scène le choix du titre. Isolées du début du récit, ces pages liminaires font bien fonction de

---

<sup>71</sup> Et, en l'occurrence, pas nécessairement bien, car le contrat littéraire est par nature dissymétrique : si le destinataire d'un texte est bien toujours le même, le récepteur effectif peut varier très sensiblement, et ne pas se sentir obligé au même titre que le modèle de lui-même que donne l'auteur du texte.

<sup>72</sup> Annie Prassoloff, *art. cit.*, p. 175.

<sup>73</sup> Diaz « Le Poète comme roman », *art. cit.*, p. 65.

préface, ce que d'ailleurs viendront confirmer les pages sur lesquelles se clôt le roman – indicatrices de la difficulté du moment phatique de la préface. Il s'agira d'une postface ou plutôt, pour citer la formulation exacte de Scott, « A Postscript, which should have been a Preface »<sup>74</sup>, ce qui dit assez bien l'impression de clôture sur soi, d'achèvement par repli de la structure de l'œuvre sur elle-même (« *postscript, preface* »). Le début et la fin étant constitués d'une même couche énonciative<sup>75</sup>, la boucle est bouclée, et le narrateur hétérodiégétique et pourtant *alpha* et *oméga* de son texte, est le garant de la refondation, sur des bases solides, d'une Écosse réconciliée, sinon avec elle-même, du moins avec l'Angleterre, dans le cadre du Royaume *Uni*, fût-ce artificiellement. Incidemment, à l'occasion de la postface, l'auteur se met en scène plus concrètement, car cette fois il se narrative<sup>76</sup> dans un squelette de récit où les parallèles avec le personnage Waverley, certes limités, n'en demeurent pas moins évidents : « It was my accidental lot, though not born a Highlander, ... to reside, during my childhood and youth, among persons of the above description... »<sup>77</sup>. Il profite de cette position qu'il identifie comme paradoxale (celle de l'auteur qui inscrit dans son texte une préface après-coup) pour poser son lecteur comme non moins paradoxal (« ... it is a general custom of that class of students, to begin with the last chapter of a work ; so that, after all, these remarks, being introduced last in order, have still the best chance to be read in their

---

<sup>74</sup> Walter Scott, *op. cit.* p. 338.

<sup>75</sup> Comme le rappelle Aurélie Loiseleur, la préface est une zone hétérogène dans une œuvre : elle entre dans son dispositif matériel, mais relève d'un autre niveau d'énonciation et d'une stratégie d'écriture différente. L'œuvre n'étant pas remodelable dans ses grandes lignes, ce n'est qu'à ses marges qu'elle s'adapte, et la préface est éminemment cette zone du texte réceptive à sa réception, réactive à la scène littéraire. Aurélie Loiseleur, *op. cit.*, pp. 54-56.

<sup>76</sup> Rappelons qu'en termes narratologiques, si l'Auteur est extradiégétique par rapport au récit s'étalant du Chapitre II au Chapitre LXXI, il est intradiégétique quand il se « narrative » dans ce squelette de récit, au cours d'un paragraphe du dernier « chapitre ».

<sup>77</sup> Walter Scott, *op. cit.* p. 340.

proper place »<sup>78</sup>) et revendiquer le statut d'écrivain anticonformiste qui prend les choses à l'envers.

Là aussi, il y a surdétermination de la fonction de la postface, ce qui complexifie son fonctionnement. En effet, pour Genette, la postface originale serait une rareté, qui s'adresserait « ... à un lecteur non plus potentiel mais effectif... Mais pour l'auteur, elle est néanmoins d'une efficacité beaucoup plus faible, puisqu'elle ne peut plus exercer les deux types de fonctions cardinales que nous avons trouvés à la préface : retenir et guider le lecteur en lui expliquant pourquoi et comment il doit lire le texte »<sup>79</sup> ; dès lors, « ...la postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative, ou correctrice... »<sup>80</sup>. Et pourtant, la postface de *Waverley* est loin de se satisfaire de cette condition supposée d'énoncé second, d'*afterthought* inoffensif, mais plutôt cherche encore, jusqu'à sa toute fin, à conditionner son lecteur, en lui assignant sa juste place par rapport à elle ; mais il est vrai que ce faisant, elle ne se distingue pas fonctionnellement de la préface, et nous les prendrons comme équivalentes l'une de l'autre, au détail près de l'évolution du statut de l'Écosse.

La préface pour Scott est déjà cet objet textuel narcissique, ce lieu où « ... ce pivot central qu'est devenu l'auteur peut tenter de se construire (ou de se déconstruire) : dessiner son improbable figure, chercher son identité spéculaire, rêver à son *scénario auctorial* ; faire état de son projet, de ses ambitions, et de sa trajectoire de longue durée ; et donc aussi de son Œuvre au sens synthétique, transauctorial du mot »<sup>81</sup>. Il s'y exerce une fonction maïeutique, dans un mouvement de productivité, et cette dimension est déjà jouée dans le premier des

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>79</sup> Genette, *op. cit.* p. 241.

<sup>80</sup> Genette, *op. cit.* p. 242.

<sup>81</sup> Aurélie Loiseleur, *art. cit.*, p. 55.

romans écossais de Scott, qui ne fera en définitive par la suite que varier un même thème et complexifier un motif identique, s'inventant des *alter-ego* qui sont autant d'incarnations de dispositions mentales. Mais, à l'origine de tous les suivants, l'Auteur est un masque beaucoup moins élaboré, qui réduit à une distance aussi minimale que possible le créateur de l'image de lui-même qu'il veut projeter, ce que manifeste assez bien sa relation au temps de l'œuvre : selon Aurélie Loiseleur dans « La Préface ou le travail du temps », le statut du temps préfaciel est ambigu, puisqu'il se situe entre le temps de l'œuvre et le temps de l'histoire, et devient l'occasion où « l'écrivain ... redevient auteur et franchit dans l'autre sens le seuil de son œuvre vers sa propre finitude, faute de pouvoir partager plus longtemps cette existence de papier, de véridicité et de fiction »<sup>82</sup>. Le travail du temps éloigne toujours davantage le livre de ses conditions d'émergence : il s'agit donc de refonder sa légitimité pour les générations successives, de pallier ce hiatus qui ne cesse de se former.

Pour ce faire, le texte se veut le point de convergence de toutes les antinomies qui, comme les temporalités de lecture opposées, se rejoignent en lui, ou plutôt rejaillissent de ses marges sur lui ; l'éternité de la fondation du contrat (trans-)national que se veut *Waverley* réside en cet entrelacs de strates (temporelles, communicationnelles...) mêlant en un même mouvement création et réception. Cela ne se voit jamais mieux que lorsque l'Auteur inscrit une dédicace en fin d'ouvrage, car là aussi, il se livre à une mise en scène, ou peut-être une mise en place, de son geste créateur, et surdétermine la fonction de la dédicace. Pour citer Genette<sup>83</sup> :

Quel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire ... mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin... La dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle

---

<sup>82</sup> Aurélie Loiseleur, *art. cit.*, p. 54.

<sup>83</sup> Genette, *Seuils*, pp. 137-8.

affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire...

Mais « Typiquement performative ... puisqu'elle constitue à elle seule l'acte qu'elle est censée décrire, la formule n'en est pas seulement : 'Je dédie ce livre à Untel' ... [mais également] 'Je dis au lecteur que je dédie ce livre à Untel' [ce qui entraîne] 'Je dis à Untel que je dis au lecteur que je dédie ce livre à Untel' ... à l'infini, bien sûr »<sup>84</sup>. A travers le placement de la dédicace à MacKenzie en position insolite, le roman s'achève donc sur une régression infinie (on pense ici aux intentions de communication de Grice<sup>85</sup>), et vaut pour une clôture paradoxale puisque, les possibles du texte étant à ce stade épuisés, l'Auteur ouvre non sur un cercle vicieux mais plutôt sur une spirale infernale. En définitive, *Waverley* est un texte qui, à son terme, n'en finit plus d'être achevé, et qui, s'annonçant comme fondé par l'activité performative de l'Auteur (toujours rejouée, au sens théâtral du terme, et donc immanente au texte à chaque lecture), fait mine de s'ouvrir sur l'éternité et l'infinitude des réceptions, ouvrant sur une esthétique de l'entrelacs, ou un tableau en trompe-l'œil, à la Escher, en tout cas sur une surdétermination de la signification du paradoxe et sur une saturation du sens. En s'instituant comme postface, les pages finales du roman confirment le chapitre premier en préface et déjà, l'Auteur entame ce mouvement de prolifération infinie des préfaces et de l'appareil péri- et para- textuel qui sera sa marque, dans une stratégie où l'office du temps s'empreinte à coups de couches cumulatives, de strates textuelles différenciées car, comme le rappelle Genette, lorsqu'il s'agit d'éditions ultérieures, Scott et d'autres

---

<sup>84</sup> Genette, *Seuils*, pp. 137-8.

<sup>85</sup> « ... seuls les actes de communication ayant pour but avéré de faire reconnaître par le destinataire de cet acte l'intention qu'on a de lui faire reconnaître notre intention, vérifie le principe de la Snn [Signification non naturelle]. En fait, la réussite probable d'un acte de communication reste suspendue à l'inférence qui permet au destinataire d'identifier les contenus qu'on souhaite lui transmettre ». M.-A. Paveau et Georges-Élia Sarfati, *Les grandes théories de la linguistique : De la grammaire comparée à la pragmatique*. Paris : Armand Colin, 2003. P. 216.

placent en tête la préface la plus récente, comme exprimant l'état présent de leur pensée, et les précédentes à la suite, ce qui tout à la fois les repousse dans le passé et les rapproche du texte jusqu'à presque les y résorber, illustrant ce principe général qu'avec le temps, et en perdant sa fonction pragmatique d'origine, le paratexte, sauf disparition, se « textualise » et s'intègre à l'œuvre<sup>86</sup>.

Intégration déjà jouée chez l'Auteur à l'occasion de la première édition, à travers l'hybridité de la taxinomie de ses pages liminaires opérée par le texte lui-même (explicitement comme premier chapitre, implicitement comme préface). Nous avons donc ici affaire à une préface auctoriale authentique assumptive originale<sup>87</sup> pour reprendre les typologies de Genette<sup>88</sup>, et non moins surdéterminée que son pôle concordant à l'autre extrémité du texte. Comme le rappelle le Français, le but d'une préface est double ; il s'agit d'obtenir une lecture, et d'obtenir que cette lecture soit bonne, d'où la mention explicite de l'un ou de plusieurs de ce qu'il appelle les « thèmes du pourquoi » : « ... il s'agit ici non plus précisément d'attirer le lecteur, ... mais de le retenir par un appareil typiquement rhétorique de persuasion »<sup>89</sup>. En nous intéressant au catalogue des fonctions de la préface, nous constatons que là aussi, il y a saturation : les cinq fonctions qu'identifie Genette sont présentes. Premièrement, il s'agit de valoriser l'œuvre sans impliquer son auteur en valorisant le sujet, lui assignant une utilité documentaire, intellectuelle, morale, sociale et politique (toutes formes d'utilités mentionnées explicitement pour son texte par l'Auteur). Deuxièmement, on peut insister sur l'originalité et la nouveauté de l'œuvre (pour s'en tenir à l'implicite, c'est l'hybridité générique, au moins *a contrario*, dont se revendique l'Auteur). Troisièmement, on peut justifier l'unité de l'œuvre, en interne (c'est le souci d'homogénéiser une structure assez épisodique qui préside à la création *a contrario* du genre nouveau du roman historique) comme en externe (certes, cela

---

<sup>86</sup> Genette, *ibid.*, pp. 179-180.

<sup>87</sup> Plus exactement, cette préface auctoriale est nécessairement authentique, car l'Auteur en est nécessairement l'auteur, implicitement assumptive (puisque l'auteur réel assume la responsabilité de son texte), et bien évidemment originale puisqu'elle coïncide avec la première publication.

<sup>88</sup> Genette, *op. cit.* p. 200.

<sup>89</sup> Genette, *op. cit.* p. 201. Pour les thèmes du « pourquoi », pp. 201-212.

sera surtout valable pour la préface de 1829). Quatrièmement, on peut asserter sa véridicité, seul mérite qu'un auteur puisse s'attribuer par voie de préface (le souci manifeste de trouver le mot et le ton justes, l'obsession de la conformité au code, vestimentaire, générique ou héraldique, sont autant de précautions qui jouent en faveur de l'appréhension de ce rôle dans le texte par le lecteur). La cinquième fonction (« Paratonnerres », c'est-à-dire prévenir et neutraliser les critiques), apparaît lorsqu'il s'agit de susciter la suspension d'incrédulité du lecteur, dans la deuxième partie de la préface, surtout en insistant sur le caractère passé des événements.

Pour être exhaustif, il ne faut pas négliger ce que Genette appelle les « thèmes du comment »<sup>90</sup>, qui servent à opérer un guidage de la lecture, en prodiguant des conseils sous la forme d'informations. Ainsi, la genèse de l'œuvre (premier « thème du comment ») nous est exposée à travers la mise en scène du geste créateur ; dans la postface, le micro-récit que fait l'Auteur de sa longue gestation sera plus conventionnel, posant en « je-racontant » un « moi raconté » légèrement plus objectal et incarné, tout en donnant, comme il est de coutume nous dit Genette, des indications sur ses sources. Le deuxième thème du « comment », c'est-à-dire la détermination d'un public, qui en vise parfois d'autres par la bande, a déjà été vu. Le troisième élément, le commentaire justificatif du titre, montrant généralement une conscience aiguë des connotations génériques d'époque<sup>91</sup>, est là aussi bien présent. On n'échappe pas non plus au quatrième amas de notions, le contrat de fiction qui, accompagné de protestation de fictivité, vaut comme annexe de l'indication générique. Absence, par contre, du cinquième « thème » (sur l'ordre de lecture à suivre), mais omniprésence du sixième (indications de contexte) et, peut-être en négatif, du septième (les déclarations d'intentions visant à

---

<sup>90</sup> Genette, *op. cit.* pp. 212-232.

<sup>91</sup> Genette, *op. cit.* p. 217.

« ...imposer au lecteur une théorie indigène définie par l'*intention* de l'auteur, présentée comme la plus sûre clef interprétative, et à cet égard la préface constitue bien l'un des instruments de la maîtrise auctoriale »<sup>92</sup> de sorte que « ... cette interprétation auctoriale pèse sur votre lecture et la contraigne à se déterminer, positivement ou négativement, par rapport à elle »<sup>93</sup>) à travers la nouveauté revendiquée de l'œuvre ; en substance, l'Auteur dit surtout au lecteur comment ne pas lire *Waverley*. Quant au huitième « thème » (les définitions génériques, qui « ... [n'apparaissent] guère dans des zones bien balisées ... mais plutôt dans les franges indécises où s'exerce une part d'innovation et, en particulier, dans les époques de transition... »<sup>94</sup>), nous n'avons eu de cesse d'y revenir.

On aura donc constaté, par la présence de presque tous les « thèmes » préfaciels (et postfaciels, puisque pour Genette, la différence est surtout une question du degré d'efficacité), une surdétermination de leur fonction, qui vient combler l'angoisse du paradoxe intenable dans lequel le récit s'achève, ce compromis qui a tout du conte de fées là où l'Auteur promettait à l'*incipit* une fiction réaliste : dans le dernier paragraphe du récit, la présentation du toast comme souhait (« wish »), associée à la notion d'éternité, n'est pas sans évoquer la *wish-come-true story*, dont on s'attend presque à trouver la conclusion canonique, « ...and they (we ?) lived happily ever after ». Il ne faut cependant pas négliger l'ironie potentielle sous-jacente à la formulation : « ... there are few [wishes] which, *allowing for the necessary mutability of human events*, have been, *upon the whole*, more happily fulfilled » (*Waverley*, p. 339 ; je souligne les éléments virtuellement ironiques). L'euphémisation peut paraître ironique non envers le toast, mais envers le genre presque hors de propos ici qu'est le conte de

---

<sup>92</sup> Genette, *op. cit.* p. 225.

<sup>93</sup> Genette, *op. cit.* p. 227.

<sup>94</sup> Genette, *op. cit.* p. 228.



fées, qui apparaît de façon un peu trop transparente, et qu'il s'agit de préserver de manière « réaliste » (l'énoncé gnomique sous-tendant ces quelques lignes serait en substance, « tout est relatif en ce bas monde », maxime raisonnable qui rend acceptable, *cum grano salis*, ce sur quoi elle porte). Le tout aboutit à une aporie qui en dit long sur la peur d'un fondement mal assuré du statut écossais au sein de l'alliance du Royaume-Uni ; pour conjurer la légende fondatrice de l'Écosse moderne, cette « genèse apocalyptique » que fut la suite des troubles de 1745, et surtout l'épisode de Culloden (que par ailleurs il se refuse pratiquement à figurer dans son texte), Scott s'en trouve réduit *in extremis*, pour « verrouiller » la fondation de « son » Écosse (reposant sur le compromis à la base de la collaboration des Lowlands, qui requiert le sacrifice des Highlands), à avoir recours au mythe, ou à une formulation se revendiquant de sa stabilité, l'un de ces beaux mensonges dont Platon nous dit que, plus vrais que les faits, ils sont fondateurs de toute société. L'impression que l'on en retire est que ce dernier paragraphe du récit est préparatoire au décrochage du dernier chapitre, car après l'achèvement totalisant qu'il opère, on ne peut plus guère que se placer en dehors. Autoproclamé transcendant, l'Auteur, de son omniscience surplombante, procède à la fertilisation croisée des antinomies, resémantisant à l'envi l'Écosse, ce que confirmera le choix du titre, et son homonyme, le personnage principal.

##### 5/ Titre et nom propre

Tout d'abord, précisons ce que l'Auteur nous dit de son titre. Soulignons que le titre complet est *Waverley ; Or, 'Tis Sixty Years Since*. Ainsi, dès la page de couverture apparaît une incongruité et un déséquilibre : d'une part, il est beaucoup plus commun d'avoir en sous-titre un groupe nominal plutôt qu'une proposition, sans toutefois que cela soit une règle absolue ; d'autre part, on peut s'interroger sur le régime sous lequel le sous-titre correspond au titre auquel il est tout de même censé faire pendant, ou au moins faire écho. En effet,

traditionnellement, le sous-titre se veut un développement ou une explicitation du titre, entraînant ce dernier, lorsqu'il consiste en un nom, de l'arbitraire du signe vers une donnée plus explicite et plus immédiatement compréhensible par tous, selon le code linguistique en vigueur. Certes, on peut voir en ce surplus une donnée en définitive parasitaire, favorisant, par dérive titulaire, l'érosion du titre, mais en tout cas, le sous-titre souligne que le personnage ne sera pas l'élément principal du roman, dans la mesure où il n'y a pas de relation d'identité sémantique entre titre et sous-titre, contrairement à l'attente probable du lecteur, que l'Auteur va en fait désamorcer très vite. Pas moins que pour ses lecteurs, l'Auteur procède pour son titre, au Chapitre I, à une sélection de classes de possibles, ou plutôt une opération de parcours (opération de balayage mental d'une classe dont les éléments sont passés en revue)<sup>95</sup>, et il égrène les noms de famille, classés en au moins deux catégories : les « chivalrous epithets » (Howard, Mordaunt, Mortimer, Stanley), et les « softer and more sentimental sounds » (Belmour, Belville, Belfied, Belgrave). Nous avons déjà évoqué les noms de famille en relation aux noms d'auteurs, et nous n'y reviendrons que pour rappeler leur caractère conventionnel d'unicité.

Or ici, ces noms ne sont pas des patronymes, mais des clichés, sans d'ailleurs qu'il nous soit expliqué en quoi ; pas de mention des œuvres dont ils seraient tirés, et rien dans l'appareil des notes ne vient confirmer et objectiver ces noms comme clichés, et le principe de pertinence<sup>96</sup> nous pousse à prendre l'Auteur au mot si nous voulons aller plus avant dans notre lecture, devant l'abondance d'exemples (en quelques lignes, le texte se voit déjà saturé),

---

<sup>95</sup> Walter Scott, *op. cit.*, p. 3.

<sup>96</sup> « Pour interpréter les énoncés du locuteur, le destinataire présume qu'il respecte un principe de pertinence : 'le locuteur fait de son mieux pour produire l'énoncé le plus pertinent possible', ce qui entraîne que « [c]ela dépend[e] ... de l'autorité dont bénéficie le locuteur. Les propos d'une personne reconnue seront toujours présumés pertinents, alors que ceux d'une personne sans crédit seront facilement disqualifiés ». D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 310. Il nous faut donc postuler dès la lecture que d'une manière ou d'une autre, ces noms correspondent bien à ce que dit l'Auteur.

véritable échantillonnage dont nous ne connaissons pas les termes de l'origine (objectivement, comment reconstruire la classe complète à laquelle réfèrent ces éléments ?) mais dont on nous communique la règle, le principe organisateur. Il s'agit de l'horizon d'attente des lecteurs, que l'Auteur n'aurait pas eu le talent de dépasser et qui donc à ce titre devient un horizon des virtualités de la création : « ... what could my readers have expected from the chivalrous epithets ... or from the softer and more sentimental sounds ... but pages of inanity, similar to those which have been so christened for half a century past? I must modestly admit I am too diffident of my own merit to place it in unnecessary opposition to preconceived associations...»<sup>97</sup>.

Le champ des possibles narratifs et le champ de la réception, nous dit l'Auteur, sont une seule et même chose, mais peut-être ne sommes-nous pas obligés de le croire sur parole, car cela sous-entend qu'il revendique une liberté totale en se débarrassant des attentes de son lecteur –perdre son lecteur (le pousser à s'engager dans des méandres inexplorés), ce n'est donc pas perdre son lecteur (se retrouver sans lui). Pour exister et s'instituer, plutôt que de piocher à l'aune des livres déjà écrits (à commencer par leurs titres), on se doit d'innover, nous dit celui qui n'aura de cesse de citer et d'épigrapher les classiques des littératures latine et anglaise, et qui d'ailleurs, lorsqu'il s'assimile au, voire s'allégorise en, « maiden knight with his white shield », évoque le livre premier de *Don Quichotte* (chapitre deux). Effort quichottesque, donc, que celui de nommer et d'instituer par ce premier geste créateur, après que tout a été déjà écrit –à moins qu'il ne s'agisse de rattacher l'œuvre à naître à ce qu'une certaine tradition retient comme le premier des romans -mais naître comme auteur est à ce prix. Une naissance dans le monde des livres et au monde des livres, donc, et là aussi, le parallèle entre l'Auteur et Waverley-le-personnage est flagrant, quand l'on se reporte au

---

<sup>97</sup> *Op. cit.* p 3.

chapitre III, si ce n'est qu'Edward, lui, n'aura pas la constance nécessaire pour aller au bout d'un livre (développant cette « desultory habit of reading » que l'Auteur condamne)<sup>98</sup>, alors que ce n'est qu'un manque premier, à dépasser, chez l'Auteur (les premiers chapitres restés dans un tiroir pendant onze ans) –de là à dire qu'il y a engendrement réciproque, il n'y a qu'un pas. D'où l'importance du nom du personnage, qui en plus de sa nouveauté supposée (« an uncontaminated name »), se veut une macroproposition (en tout cas le germe, la forme excessivement synthétique) de l'œuvre éponyme. Dès lors, tout devient signifiant, et les noms que l'Auteur écarte ne sont en fait pas des noms : ils nous sont donnés explicitement comme changeant de catégorie (ils relèveraient de la classe des noms communs), devenant des « epithets » (même au début du dix-neuvième siècle, ce mot n'a que très marginalement le sens de nom propre, et désigne plutôt un élément de type adjectival ou propositionnel) et des « sounds » (ce qui les fait basculer dans le simple rôle de signifiants). C'est que tout semble se jouer, en ce point d'origine, du côté des sons : « ... I had only to seize upon the most sounding and euphonic surname that English history or topography affords, and elect it at once as the title of my work, and the name of my hero »<sup>99</sup>. En substance, « *Fiat nomen (loci)* », *et liber fuit* – « que soit le nom (du lieu) », et le livre fut, et l'on ne sait pas trop s'il faut considérer ici cette invocation comme dessein divin ou réminiscence de l'ancêtre de l'auteur réel, le sorcier Michael Scott.

L'Auteur ne remet pas en cause la méthode qui consiste à faire découler un signifié (et pas n'importe lequel : un roman) d'un signifiant évoquant un signifié au départ extralittéraire, mais là où ses glorieux aînés enracinent supposément leurs récits dans des lieux réels, lui préfère l'ancrage à partir d'un lieu purement fantasmatique, qu'on pourrait dire en

---

<sup>98</sup> *Op. cit.*, p. 13.

<sup>99</sup> *Op. cit.*, p. 3.

un sens utopique, un signifiant sans signifié original, et ainsi dégagé de toute valeur, même axiologique : « ... WAVERLEY, an uncontaminated name, bearing with its sound little of good or evil, excepting what the reader shall be hereafter pleased to affix to it »<sup>100</sup>. On notera, au passage, l'adverbe « hereafter », qui dit bien que tout ceci ne prendra sens qu'après coup, et que le sens de « Waverley » nous est donné comme relevant d'une articulation de significations, conférant à ce mot une essence composite et hybride. On peut cependant être surpris de voir les connotations que l'Auteur attache aux divers sons qu'il évoque : s'il est concevable que l'on puisse trouver quelque chose de chevaleresque dans les phonèmes « Howard, Mordaunt, Mortimer, or Stanley » (encore que seulement par association littéraire, donc pas en soi), en quoi « Belmour, Belville, Belfied, and Belgrave » sont-ils « plus doux », puisqu'ils commencent tous par la plosive /b-/, objectivement moins douce à l'oreille que les sons /h-, m-, s-/ ? Pourquoi transférer sur les sons le principe même du manichéisme (« good or evil ») ? « Waverley » est-il en soi plus euphonique que « Stanley », donc plus incitateur à la lecture ou simplement à l'achat de l'œuvre ?

C'est que nous prenons l'Auteur en plein délire, et qu'il ramène ici le caractère arbitraire du signe à son seul bon plaisir, contrevenant ainsi au fondement même de la notion de signe<sup>101</sup>, ce qui, au passage, lui permet d'ignorer que « Waverley », pour le *vulgum pecus*, cela se conçoit surtout comme la combinaison de « waver- » et « -ley » (ou son homophone « -lea ») soit, grossièrement traduit, « champ d'hésitation », quasi-lapsus qui sous-entend une relation plus ou moins inconsciente de l'Auteur à son sujet bien moins assurée qu'il n'y

---

<sup>100</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>101</sup> L'Auteur procède ici en effet dans l'ordre inverse par rapport à l'acte de nomination classique, en nous faisant savoir qu'il remonte du signifiant au signifié. La création de « Waverley » en fait donc un pur phonème, presque un signifiant libre (l'acte de nomination se fait cependant bien selon un code, d'ordre culturel), et cet acte de baptême est des plus subjectifs.

paraît<sup>102</sup>. Au niveau sémiologique, là aussi, l'Auteur procède à l'envers : si l'on accepte qu'un signe linguistique se conçoit conventionnellement comme l'articulation d'un signifiant (phénomène « matériel » dans le langage) à un signifié (le concept) visant (mais n'atteignant jamais) un référent<sup>103</sup>, la chaîne conventionnelle se trouve ici pervertie, puisqu'il y a création *ex nihilo* d'un mot pourtant censé être évocatoire de « l'histoire et de la topographie anglaises », et donc être dénotatif d'une réalité qui, de fait, n'a pas encore d'existence (l'Écosse reste à créer, et ce terme n'apparaîtra, dans cette strate énonciative, qu'à l'oméga du texte), et qu'il est supposé connoter (par le truchement des sons) pour le lecteur. On a donc en quelque sorte un signe *a priori*, là où conventionnellement, les signes sont perçus *a posteriori*. Démarche tout à fait atypique, qui joue sur ce que l'on pourrait désigner comme un abus de langage, ou plutôt de langue ; l'Auteur place sa création (et par contrecoup, se place, dans la mesure où il se pose comme réfraction de sa création, en la régression infinie que nous avons examinée plus haut) dans les interstices de la langue, et lui confère une position qu'en toute logique il ne devrait pouvoir occuper, puisque, n'étant pas dans la langue, il n'est pas conventionnellement consenti.

Certes, l'Auteur ne crée pas un îlot de langage, un idiolecte, mais le coup de force n'en est pas moins impressionnant. Il faut bien comprendre que les toponymes normaux n'ont déjà pas une simple valeur référentielle, mais portent en eux un imaginaire, une histoire inscrite dans leur épaisseur sémantique. Nommer, c'est marquer son pouvoir sur un territoire, et donc se l'approprier. Ne pas nommer un lieu, c'est le déterritorialiser, le renvoyant à une sorte de néant géographique ontologique. *Dé-nommer* l'Écosse, comme le fait l'Auteur, c'est lui

---

<sup>102</sup> Pour une tout autre analyse, intertextuelle, de la genèse du nom, voir Katie Trumpener, *Bardic Nationalism : The Romantic Novel and the British Empire*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 139.

<sup>103</sup> Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Éditions du Seuil, 1995. P. 257.

dénier l'existence, pour la resémantiser à partir d'un signifiant nouveau. Et pas n'importe quel signifiant : un nom propre, soit le signe le plus univoque qui soit. Mais comme le rappelle Umberto Eco, les signes absolument univoques « ... ne sont que syntaxiquement univoques à l'intérieur d'une convention donnée ... mais, sémantiquement parlant, ils sont ouverts à toutes les significations possibles, et en logique symbolique ils valent même comme variables libres. Le maximum d'univocité correspond ainsi au maximum d'ouverture »<sup>104</sup>. Hors de toute convention, libre à chacun d'inscrire le sens qui lui chante à de tels signes ; mais tout le premier chapitre vise en fait à instituer une convention avec le lecteur, un contrat de fiction qui ressemble fort, si l'on ose le parallèle, à de la vente forcée. Par ailleurs, en choisissant ces sons arbitrairement (à moins d'avoir une perspective cratylienne des choses, mais en ce cas, pourquoi ne pas inclure dans ce mot des sons durs, dont la variante gaélique du /r/, par exemple, plus évocateurs vus de l'extérieur ?), l'Auteur écarte toute la classe des sons possibles (le symptôme en est qu'il lui faut trouver un signe dont les dominantes seront sa résonance et son caractère euphonique, ce qui écarte des formulations par exemple saccadées), et fait main basse, précisément, sur ce qui constitue la base du pouvoir de nomination.

Mais c'est en jouant sur la nature même du signe « Waverley » que l'Auteur effectue son coup de force le plus radical. Car en fait, « Waverley » est un signe « clignotant » en quelque sorte : il alterne entre nature univoque, comme nous l'avons vu un peu plus haut, et nature équivoque, puisqu'il a en fait explicitement au moins deux signifiés<sup>105</sup> (le roman et le personnage-titre) ; mais si l'on ajoute sa valeur implicite de « most sounding and euphonic surname that English history or topography can afford », qu'il relaie puisque les noms propres

---

<sup>104</sup> Umberto Eco, *Le Signe : Histoire et analyse d'un concept*. Bruxelles : Éditions Labor, 1988. P. 69.

<sup>105</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 67.

déjà donnés se sont avérés inopérants pour ce que veut en faire l'Auteur, alors il rejoint la classe des « ... signes plurivoques, qui peuvent être tels par la force des *connotations* (c'est-à-dire qu'un second signifié prend appui sur le premier), ou par d'autres artifices rhétoriques... »<sup>106</sup>. Encore une fois, *Waverley*, dans n'importe laquelle de ses acceptions qu'on prenne le mot, est un espace de saturation, ce qui masque sans doute l'arbitraire des *a priori* qui président à sa création : en effet, pourquoi faudrait-il que le roman fût éponyme, et d'ailleurs, est-ce bien le roman qui porte le titre du personnage et non l'inverse, en une sorte de réversibilité réciproque non nécessairement symétrique ? La stratégie de l'Auteur, pour être décodable, n'a rien d'évident : le héros et l'œuvre portant le même nom, l'un tend à se résorber dans l'autre, l'un se trouve comme annulé par l'autre, et là où le *Quichotte* tend à être éclipsé par le caractère archétypal de son personnage, dont la dérivation adjectivale du nom (« quixotic ») était déjà passée depuis quelque temps dans le langage commun au dix-neuvième siècle, l'Auteur fait le choix, en se optant un héros que tous s'accordent à trouver falot, de sacrifier l'homme au profit de la structure. « *Waverley* », donc, ce sera ce qui fera tenir le tout, qu'il s'agisse du récit (ce cheminement, inscrit dans ce « champ d'hésitation », qui débute sur le doute quant au statut de son texte par l'Auteur et qui arrive à son terme lorsque la force des rebelles perd définitivement tout attrait, à Carlisle, pour ne plus susciter en *Waverley* qu'une horreur affirmée, au chapitre LXIX) ou bien du titre, interface entre l'œuvre et le lecteur.

Dans la nécessaire transaction entre auteur et lecteur, voire le lecteur potentiel, la base de l'échange si l'on peut dire, c'est le titre ; comme le rappelle Genette, « ... si le destinataire du texte est bien le lecteur, le destinataire du titre est le public au sens que je viens de préciser,

---

<sup>106</sup> Umberto Eco, *ibid*, p. 67. Les italiques sont dans l'original.



ou plutôt d'élargir... »<sup>107</sup>, soit, pour un livre, « ... une entité de droit plus vaste que la somme de ses lecteurs, parce qu'il englobe, à titre parfois très actif, des personnes qui ne le lisent pas nécessairement, ou pas entièrement, mais qui participent à sa diffusion, et donc à sa 'réception' »<sup>108</sup> car « ... si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation... »<sup>109</sup> qui « ... dépend toujours de la complaisance herméneutique du récepteur »<sup>110</sup>. Le titre est donc une espèce de monnaie fiduciaire dont on peut penser que le caractère remarquable, l'euphonie et la brièveté fondent la valeur –notion bourdieusienne sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Dans ce qui apparaît superficiellement comme un souci de transparence, mais qui est en fait une stratégie de manipulation abusant du principe de coopération, l'Auteur exhibe le soin qu'il a mis à sélectionner un titre, et choisit ainsi, dès les premières lignes, de le saturer, lui qui, selon Genette, renonçant aux titres-arguments inflationnistes, inaugure la mode des titres courts<sup>111</sup> ; le titre, nous prévient-il, est pour lui, et par suite pour son lecteur qui ne lui demandait peut-être pas tant de détails, le lieu d'une tension explicitement soulignée, là où c'est habituellement au récepteur, comme interprète de l'ouvrage, d'en décoder la raison d'être. Ce titre, l'Auteur l'a voulu explicitement thématique, c'est-à-dire visant le contenu du texte, et non rhématique, c'est-à-dire visant « le texte lui-même considéré comme œuvre et comme objet »<sup>112</sup>, ce qui revient plus ou moins à une indication générique -mais nous avons vu que l'Auteur reporte cette fonction sur le substitut de préface qu'est le Chapitre I. A

---

<sup>107</sup> Genette, *op. cit.*, p. 79.

<sup>108</sup> Genette, *op. cit.*, p. 78.

<sup>109</sup> Genette, *op. cit.*, p. 79.

<sup>110</sup> Genette, *op. cit.*, p. 81.

<sup>111</sup> Genette, *op. cit.*, p. 75.

<sup>112</sup> Genette, *op. cit.*, p.84.

première vue, ce titre est thématique en cela qu'il est littéral (désignant « sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre »<sup>113</sup>) ; mais il l'est aussi d'une autre manière, par métonymie ou peut-être synecdoque, puisqu'encore une fois la préface nous indique que « Waverley » désigne, dans « l'idiolecte » de l'Auteur, une Écosse dépourvue de nom que le texte va se charger de faire advenir par le truchement de la langue, « Waverley » n'étant qu'une nomination provisoire, signifiant l'acte de baptême problématique de l'Écosse.

Selon J. Besa Camprubí, « Intituler signifie baptiser le texte. Le titre est le nom de l'œuvre, de même que les anthroponymes et les toponymes par rapport aux personnes et aux lieux qu'ils désignent, il sert à identifier l'œuvre aussi précisément que possible et sans trop de risque de confusion »<sup>114</sup>, et le titre et le nom propre font partie des « désignateurs rigides »<sup>115</sup>, ce qui confirme que la création qu'opère l'Auteur de son nom paradoxal et le titre forment bien un champ commun. Cependant, titre et nom propre diffèrent :

... le titre fait partie de son référent, le nom propre n'est nullement essentiel à la personne ou au lieu qu'il désigne : cette personne ou ce lieu ne l'incluent pas, tout au plus ils l'ont ou ils le possèdent. ... les noms propres ne sont pas des parties mais des propriétés. Autrement, le changement de nom propre impliquerait un changement de substance dans la personne ou le lieu.... En revanche, le titre n'est pas une propriété mais une partie de l'œuvre. Ceci explique que dans sa fonction désignative, il opère comme une synecdoque ... et notamment une synecdoque particularisante : ... ce que nous désignons par le titre [de l'oeuvre], ce n'est pas seulement le texte ..., mais aussi le titre<sup>116</sup>.

En mettant en scène son titre, l'Auteur usurpe les fonctions de l'extra-linguistique : il impose au lecteur « l'acte de naissance et de baptême qui, dans la sphère d'échanges qui ont lieu dans

---

<sup>113</sup> Genette, *op. cit.*, p.86.

<sup>114</sup> J. Besa Camprubí, *op. cit.*, p. 8.

<sup>115</sup> « ... par opposition au nom commun, dont la signification est lexicale et qui possède une intension à travers laquelle nous pouvons identifier de nouveaux exemplaires non connus auparavant (occurrences constituant l'extension du nom), le nom propre, du fait qu'il ne possède pas d'intension [la somme des propriétés définitoires et traits caractérisants d'un terme], ne peut élargir son extension [l'extension d'une classe est le nombre de membres qu'elle contient] au-delà de l'individu qu'il étiquette et qu'il identifie ». J. Besa Camprubí, *op. cit.*, p. 8.

<sup>116</sup> J. Besa Camprubí, *op. cit.*, pp. 11-12.

la *réalité*, [doit consacrer ce titre et cette œuvre] »<sup>117</sup>. D'une part, le lecteur, qui peut-être s'était forgé un horizon d'attente en examinant pour lui-même le titre *Waverley*, voit son horizon d'attente bloqué ; quelles qu'aient été ses inférences, la préface le contraint à reparcourir ce titre, à le réévaluer, ce qui produit pour lui un effet de « défamiliarisation » et vise à inhiber par contrecoup toutes les décisions interprétatives qu'il pourrait faire (en termes de levée d'ambiguïté, l'Auteur se veut le seul maître à bord). D'autre part, la circulation même de ce titre est contrainte, puisqu'il est imposé, de bien des manières, en tant que signe tout à fait particulier, extrêmement dense et plurivoque, et cette richesse sémantique en fait un véritable pistolet chargé. J. Besa Camprubí rappelle que selon Derrida, « Un titre 'n'a lieu que sur le bord' du texte : s'il acceptait de s'incorporer à son objet, s'il en faisait partie, comme un de ses éléments internes, une de ses pièces, il cesserait de jouer le rôle qui lui est réservé et n'aurait plus la valeur que la loi, le droit et le code lui ont assignée »<sup>118</sup>.

Ce débord du titre, ce refus de rester à sa place, voilà précisément ce que vise l'Auteur, qui tire le titre de sa marginalité conventionnelle pour lui assigner une centralité qui court-circuite la fonction désignative des titres pour surdéterminer sa fonction métalinguistique : le titre est indissociable de la préface, qui en le commentant donne la clef du texte pourtant encore à venir à ce stade. L'amont et l'aval sont ramenés à la centralité du titre comme signe, contenant en germes tous les usages qui pourront en être faits. Titre exceptionnel, *Waverley* n'a pas la fonction que lui assigne Derrida, à savoir d'être « ... toujours *suspendu*, en *suspens* ou en *suspension*... », pas plus qu'il n'est « ... une *réserve énigmatique*, une *ellipse*, une *économie en attente de sa réception*, de sa *précision* » ; il n'est plus « à préciser »<sup>119</sup>. Par ce

---

<sup>117</sup> J. Besa Camprubí, *op. cit.*, pp. 9-10. Les italiques sont dans l'original.

<sup>118</sup> J. Besa Camprubí, *op. cit.*, p. 17.

<sup>119</sup> Cité par J. Besa Camprubí, *op. cit.*, p. 25.

retour sur lui qu'il impose comme premier mouvement de la lecture, cette régression qui conditionnera complètement la progression dans le roman, le titre *Waverley* assure une fondation solide, car surdéterminée, à l'Écosse que vise l'Auteur, dont le signe du succès est précisément la reconnaissance qu'il obtient, qui valide sa stratégie d'antonomase ; insaisissable, extérieur à et pourtant toujours-déjà dans son texte, il concentre sur son absence tous les regards, et en définitive fait advenir un événement dans le monde, un roman qui devait marquer durablement la culture écossaise et européenne.

## II – Constitution et dynamisation du champ

### 1/ Littérature et Institution(s) : Façonnage réciproque du monde et de l'œuvre

Nous avons jusqu'ici procédé en ordre inverse, remontant rigoureusement le fil de ce que l'Auteur posait pour démonter la mise en scène du geste créateur initial, pour le défamiliariser en quelque sorte, et le poser dans sa vérité. Le paradoxe est que la garantie du succès de l'impulsion vient en fait de son extension, de l'entrée de *Waverley* dans le hors-texte et l'extra-littéraire. Il nous faut désormais nous intéresser à cette dynamique progressive et extensive. Nous avons déjà évoqué le succès rencontré immédiatement par le roman, qui pour certains en fit le premier *best-seller* ; roman promptement attribué à Scott, comme s'il fallait à tout prix lever cet anonymat paradoxal, et ce faisant, prouver sa compétence de lecteur en comblant le vide sémantique et référentiel (au niveau extra-littéraire) qui sous-tend l'anonymat – en le décodant, en somme. Par chance, l'identité assignée à l'Auteur fut généralement la bonne, mais on se prend à rêver à ce qui aurait pu se passer si les lecteurs avaient en masse postulé une « autorité » (*authorship*) fautive. Quelle aurait été l'incidence de cette non-coïncidence ? Peut-être la place de Walter Scott sur la scène littéraire et nationale

écossaise en aurait-elle été amoindrie, puisqu'il n'aurait pas été confirmé dans le statut que tous lui attribuaient d'auteur écossais archétypal, mais ce qui ne fait aucun doute, c'est que la face de l'Auteur en eût été changée, et il n'est pas sûr que la série des « Waverley novels » aurait, en termes de succès public, survécu à cette désambiguïsation. L'image d'eux-mêmes que se seraient vu renvoyer les lecteurs, en tant que sujets capables de produire des hypothèses correctes sur un mystère émanant de leur propre culture, aurait été déformée, et on peut supposer que cet effet d'anamorphose leur aurait été insupportable (les renvoyant peut-être au cliché de *Macbeth* : « 'Twere best not know my selfe »), et que toute l'entreprise aurait été dénoncée comme vaste supercherie, et vouée à l'opprobre (c'est bien ce que dut subir pendant longtemps l'œuvre du prétendu « Ossian »). Il paraît logique que ç'aurait été cette stratégie, plutôt qu'une remise en cause profonde de leur identité, qu'auraient adoptée les lecteurs (et surtout les lecteurs écossais), car ainsi, la scission opérée d'avec l'image d'eux-mêmes se serait trouvée presque par magie annulée, réunifiant ainsi le champ de la littérature écossaise avec lui-même, grâce à une bonne dose de mauvaise foi. Plutôt que de s'interroger sur les raisons ayant conduit à une erreur de masse, il vaut toujours mieux supposer que celui qui suscite l'erreur a triché – ce ne sont ni le système (en tant qu'il fournit les outils d'inférence et les inférences elles-mêmes) ni les règles du jeu qui sont en cause, mais leur transgression.

Mais tel ne fut pas le cas, et tous se trouvèrent confirmés dans leur statut établi lorsqu'en 1827, plutôt qu'après sa mort comme il l'avait initialement prévu<sup>120</sup>, Scott dut avouer qu'il était l'Auteur, contraint par la banqueroute de se faire reconnaître devant ses pairs puis sur la scène publique pour susciter un regain d'intérêt et produire de nouvelles éditions. Le plus

---

<sup>120</sup> La levée posthume de l'anonymat prévue au départ aurait, répétons-le, donné une saveur toute particulière à la date présentée comme moment repère de l'impulsion initiale du geste créateur dans la « préface » : le *premier novembre* 1805.

intéressant est que la stratégie économique qui sous-tend cette révélation montre bien que Scott est le premier à se saisir du capital que représente l'antonomase périphrastique à effet pseudonymique « the Author of *Waverley* » ; en termes bourdieusiens, la figure de l'Auteur est, dans le champ des lettres écossaises, un capital symbolique monnayable en espèces sonnantes et trébuchantes. En effet, pour citer John B. Thompson<sup>121</sup>, chez Bourdieu :

Un champ ou un marché peut être envisagé comme un espace structuré de positions, au sein duquel ces mêmes positions ou leurs interactions sont déterminées par la distribution des différentes espèces de ressources ou de 'capital' : pas uniquement un 'capital économique' au sens strict ..., mais aussi un 'capital culturel' (constitué de savoirs, de compétences, et d'autres acquisitions culturelles ... ), un 'capital symbolique' (qui renvoie à l'accumulation du prestige et des honneurs), etc. Une des principales propriétés du champ est la manière dont il permet à une certaine espèce de capital d'être convertie en une autre....

Ceci est indicateur pour nous de la nature et des propriétés du champ, que le capital symbolique incarné par « l'Auteur de *Waverley* » pût être converti en profits financiers, le capital économique de Scott (et, de bien des manières, son crédit également) étant sérieusement entamé par sa banqueroute. L'histoire de celle-ci, ainsi que des relations de Scott avec le champ de l'édition écossaise, qui devait déborder sur le champ de l'économie (ce que d'aucuns devaient lui reprocher, et ôter à son crédit de créateur) et peut-être celui de l'identité écossaise, mérite quelques éclaircissements, et nous céderons la place ici à David Hewitt<sup>122</sup> :

... the Scott phenomenon may be represented as the product of successful marketing, rather than authorial genius. Scott was the first author to be promoted in a modern way: a few months before the publication of *Waverley* in 1814, his Edinburgh publishers, Archibald Constable and Co., wrote to their London partners ... : 'the necessity of keeping up Mr Scott's name by the greatest attention to the sale of his works increases every day.' ... [His Edinburgh publishers] offered [his works] through a limited number of booksellers who had proven track-records in moving books. They advertised heavily, announcing new titles several months before their actual appearance. They sought to have his works extensively reviewed, the only kind of 'media appearance' that was then possible. ... Without Constable's marketing flair, it may be argued, Scott's novels would not have been the first best-sellers. [...]

---

<sup>121</sup> John B. Thompson, Préface à Pierre Bourdieu, *Langage et Pouvoir symbolique*. Paris : Éditions du Seuil, 2001. Pp. 26-7. L'avantage de cette préface est de poser les concepts avec une grande concision.

<sup>122</sup> David Hewitt, « Walter Scott » in Douglas Gifford (ed.), *History of Scottish Literature, Vol. 3: The Nineteenth Century*. Aberdeen: Aberdeen University Press, 1981. Pp 65-66.

In addition, the worldly success which was the product of his popularity has always excited vigorous criticism. His response to his spectacular insolvency in 1826 was unquestionably both honourable and admirable. The debts for which he was legally liable exceeded £ 120,000; of these £ 20,000 were his private debts, £ 60,000 the debts of the printing business in which he was co-partner ... and £ 40,000 the debts of his publishers but ranking against Scott because he had effectively guaranteed his publisher's borrowings. Instead of agreeing to the sequestration and sale of his assets and property for the benefit of his creditors ..., he signed a deed of trust by which he committed all his future literary profits to repaying his debts, an end which was achieved some eight years after his death in 1832.

Et Hewitt poursuit en revenant sur l'ambivalence de la relation au succès matériel dans la culture écossaise. Ce qui frappe surtout à lire ces lignes, en arrière-plan d'une attitude de piété béate devant la grande moralité de Scott, c'est le degré auquel, pour le lecteur moderne, semble s'exprimer la solidarité avec l'éditeur, et la contiguïté au champ économique en général. Celui qui dans sa fiction travaille la figure de l'Auteur (et plus généralement du concept d'auteur avec toute la complexité de son appareil d'auteurs supposés et de préfaces fictives), se voit rattrapé, ici comme ailleurs, par une figure d'auteur sur laquelle il n'a plus le loisir d'exercer tout son contrôle. C'est que les relations entre auteur et éditeur sortent le premier du champ proprement littéraire, le forcent à se commettre dans le champ économique, et la stratégie de légitimation de l'un, textuelle, bute sur une autorisation qui est de nature bien différente pour l'autre : pour citer Monique Nemer<sup>123</sup>,

... si [l'éditeur] tient sa légalité du système contractuel, lui-même adossé à un ensemble économique et technique qui permet à l'éditeur d'honorer les clauses du contrat, qu'est-ce qui lui confère une légitimité ? Et à quelles séries d'instances l'éditeur se réfère-t-il ... pour nommer X ou Y auteur, faire d'une personne une fonction et d'un texte un livre, puisque ce sont là les deux données de base du contrat qui lie les deux parties, et en même temps donne existence à l'auteur ?

La question, sur le fond, reste en suspens dans le texte publié de cette intervention, ce qui dit assez bien que l'édition, monde apparemment tout-puissant, est en fait un champ en constant déficit de légitimation : si, comme le dit Nemer, l'actualisation du statut « d'auteur » est en latence pendant le temps qui sépare la remise du manuscrit de l'ouvrage terminé, c'est-

---

<sup>123</sup> Monique Nemer, « Les Rapports auteur-éditeur », in Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, *L'Auteur : Colloque de Cerisy-la-Salle*. Caen : Presses universitaires de Caen, 1996. Pp. 185-190.

à-dire du livre en tant qu'objet techniquement fabriqué et dont l'existence publique est amorcée par les circuits de distribution (vente) et de médiatisation (notoriété), les pouvoirs d'institution en littérature de l'éditeur sont en fait limités, dans la mesure où « *La décision éditoriale statue sur l'auteur et non sur l'écrivain* ... [P]our un éditeur, l'auteur est une notion qui ne souffre pas de degré d'intensité<sup>124</sup> » (Nemer entend ici, pour une distinction opératoire, « écrivain » comme degré de qualité littéraire, là où elle voit en « auteur » un simple publiant –elle inverse ainsi le sens de cette dichotomie chez Foucault). Cela signifie en substance que « l'auteur » est dépendant *a priori* de l'éditeur, « l'écrivain » *a posteriori* du public<sup>125</sup>, ce qui en quelque sorte efface la « trace » de l'éditeur pour le lecteur –de l'éditeur comme entité discrète.

La figure de Scott (« écrivain » au sens où l'entend Nemer) risque en quelque sorte d'être perçue comme parasitaire de la figure de l'Auteur, et l'une ne se replie pas vraiment sur l'autre : pour ceux qui sont en bout de chaîne, les lecteurs réels, en articulant sa position sur les conditions socio-économiques de production de ses livres, Scott se détache de la figure qu'il crée dans *Waverley*, cet Auteur qui, n'ayant d'existence que textuelle, ne se corrompt pas avec l'extra-textuel, et notamment ce que d'aucuns perçoivent comme l'anti-textuel, le mercantilisme. Il était inévitable qu'à un moment ou à un autre le volume de production de Scott et ses propres déclarations le rattrapassent : selon Ina Ferris, il y a retour de balancier dans ce qu'elle appelle le mouvement de canonisation de Scott : « The year 1820 is central to ... the link between the rhetoric of canonization and that of expulsion in the critical

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 186. Les italiques sont dans l'original.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 187.



construction of the Author of Waverley »<sup>126</sup>. Ainsi, « The moment of *Ivanhoe* marks the culmination of the critical process of legitimation that began with *Waverley* just over five years earlier »<sup>127</sup>, mouvement qui correspond à ce que Bourdieu nomme « le vieillissement » (certes ici très accéléré !) du champ<sup>128</sup>. Selon Ferris, les critiques en 1820 consacrent Scott : « The novelist is imaged as benevolent philanthropist, founding and endowing a new “school”; and the novel now participates in and contributes to “English literature” »<sup>129</sup>, ce que confirme chez certains critiques la comparaison au mètre-étalon de la littérature *anglaise*, inscrit au panthéon mondial, Shakespeare. La production stakhanoviste de Scott fait imaginativement pour certains de son entreprise de création une entreprise tout court :

Jeffrey’s awe at Scott’s rapid and prodigious output is echoed in review after review, and it constitutes a leading motif in the construction of the Author of Waverley as ‘genius.’ In their excess, high and low oddly double one another.... *The British Review*, in fact, places the ‘extraordinary’ author inside the commercial matrix of supply and demand, arguing that ‘it is somewhat cheering to see that, at a time when almost the whole world can read, and novel-reading is the most general of all reading, there has arisen among us an extraordinary person, who has shown himself able to supply the universal demand from the inexhaustible magazine of his genius...’<sup>130</sup>

Rappelons que pour Ferris, Scott envahit et occupe le champ du roman, codé comme féminin et par conséquent écarté, dans la culture de l’époque, comme frivole ou trivial, et renouvelle, rajeunit conceptuellement, à la fois le lectorat et le champ littéraire ; pourtant, en s’insérant (ou en étant inséré) dans le mécanisme de l’offre et de la demande, « [a]s he fulfills the demand of this ‘class of consumers,’ the Author of Waverley may counteract the

---

<sup>126</sup> Ina Ferris, *op. cit.*, p. 238. A noter que Ferris entend par « the Author of Waverley » la figure qui se détache comme macronarrateur des romans écossais de Scott là où, parlant de « the Author of *Waverley* », nous insistons sur le premier de ces narrateurs, origine des suivants mais pas réductible à eux.

<sup>127</sup> *Op. cit.* p. 239.

<sup>128</sup> P. Bourdieu, *Les Règles de l’art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, 1992 ; p. 393.

<sup>129</sup> Ferris, *op. cit.* p. 240.

<sup>130</sup> Ferris, *op. cit.*, p. 241.

debilitating effects of female reading, but he does so in the same space. In 1820, most reviews ... recoded that space as the space of genius rather than commerce »<sup>131</sup>. Mais il s'opère un mouvement de balancier entre les deux « positions » potentiellement occupées par Scott : « Thus placed under the signs of temporality and triviality that governed the tropes of female reading, the motifs constructing the Author of *Waverley* (such as proliferation and prolixity) return to their original coding of transience and commercialism »<sup>132</sup>. D'ailleurs,

Scott himself encouraged such a reading, claiming in various *Waverley* frames and prefaces to be engaged in nothing more than making a living, exploiting the market, doing business, and so forth. ... As Kathryn Sutherland has noted, Scott's prefaces as a whole form 'an economics of the imagination,' and their deliberate puncturing of the literary sphere and flaunting of the servile sphere of commerce have various and intriguing implications for the constitution of such an 'economics' in nineteenth-century Europe<sup>133</sup>.

Tout le problème, pour l'image de Scott, réside dans cette difficile négociation entre « économie de l'imagination », valeur à haut crédit culturel, et sphère économique réelle de l'offre et la demande, artistiquement et symboliquement « discréditée »<sup>134</sup>. Pour citer Bourdieu,

La production artistique, notamment dans la forme 'pure' qu'elle revêt au sein d'un champ de production parvenu à un haut degré d'autonomie, représente une des limites des formes possibles de l'activité productive : la part de transformation matérielle, physique ou chimique, celle que réalise par exemple ... un artisan, s'y trouve réduite au minimum par rapport à la part de la transformation proprement symbolique, celle qu'opère l'imposition d'une signature de peintre .... A l'opposé des objets fabriqués à import symbolique faible ou nul ..., l'œuvre d'art,

---

<sup>131</sup> Ferris, *op. cit.*, p. 241.

<sup>132</sup> Ferris, *op. cit.*, p. 250.

<sup>133</sup> Ferris, *op. cit.*, p. 251.

<sup>134</sup> Caroline McCracken Flesher, dans son article, « Scottish Editing as Conjectural History », montre indirectement combien cela rend difficile de faire la part des choses entre la construction sociale de l'auteur et son intentionnalité propre : « The dilemma for [the editors of the Edinburgh Edition of the *Waverley Novels*] is that their extensive evidence points in two directions. It points towards a theory of text and an editorial methodology which declare the literary work to be the product of a social contract. Scott himself seems to drive this model deep into the fictional construction of his narratives and to compound it by the layers of mystification surrounding their transmission into print. But much the same material can also be made to point, contrariwise, towards an enhanced degree of authorial control – a countersocial internalization of the social dynamic – which is underlined by the peculiar status granted to the extant manuscript evidence ». In *Scottish Studies Review*. Vol. 2, n.1 (Spring 2001). P. 117.

comme les biens ou les services religieux, amulettes ou sacrements divers, ne reçoit valeur que d'une croyance collective comme méconnaissance collective, collectivement produite et reproduite<sup>135</sup>.

Accorder une valeur esthétique à une œuvre signifie mettre entre parenthèses ses conditions économiques de production, perçues comme incompatibles, ou en tout cas hétérogènes, avec le champ esthétique ; pour qu'une œuvre gagne ses lettres de noblesse, il faut oublier (et faire oublier) sa matérialité. S'il y a bien un « continuum qui va du simple objet fabriqué ... à l'œuvre d'art consacrée, le travail de fabrication matérielle n'est rien sans le travail de production de la valeur de l'objet fabriqué »<sup>136</sup>. Prendre part à, ou plus exactement prendre *une part dans*, l'édition de ses œuvres, cela entraîne une potentielle confusion des genres, surtout en bout de chaîne, pour ceux (les critiques surtout, mais à un degré moindre également les « simples » lecteurs) qui confèrent sa valeur symbolique à l'œuvre ; se les aliéner, c'est se discréditer.

Le jeu, cependant, peut en valoir la chandelle, car miser sur le champ économique, c'est, pour Scott, se donner les moyens de ses ambitions de reconnaissance et établir une légitimité qui s'étend sur tout un continuum allant du littéraire vers l'économique puis vers le pouvoir symbolique, ou en tout cas un centre, un siège symbolique du pouvoir. Le prestige littéraire peut se voir converti en reconnaissance économique, autre pôle de l'excellence sociale, qui à son tour permet à Scott de se rapprocher d'une légitimité de statut, fondée dans la pierre et à ce titre supposément inusable. C'est à bien y réfléchir le fondement de l'attitude consistant à se doter d'un statut officieux de *laird* en créant Abbotsford de toutes pièces – nous reviendrons sur cette demeure comme doublure de la démarche littéraire de Scott. Auteur écossais par excellence, Scott se doit d'acquérir un pouvoir à la hauteur de ce statut, ce qu'il fait de bien des manières, notamment en organisant la visite de George IV à Édimbourg (allant jusqu'à

---

<sup>135</sup> P. Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, pp. 286-7.

<sup>136</sup> *Op. cit.*, p. 287.

choisir pour le souverain une tenue de cérémonie, et le tartan du clan Campbell, celui qui avait le plus activement collaboré avec l'Angleterre quand s'était imposée sa domination). La recherche de légitimation de sa position par Scott résulte en la nécessaire articulation de son personnage sur des figures d'autorité, donc du champ littéraire sur le champ politique. De toutes façons, comme le remarque Bourdieu, le capital politique n'est qu'une autre forme de capital symbolique :

Le capital politique est une forme de capital symbolique ; *crédit* fondé sur les innombrables opérations de crédit par lesquelles les agents confèrent à une personne (ou à un objet) socialement désignée comme digne de créance les pouvoirs mêmes qu'ils lui reconnaissent. ... le pouvoir symbolique est un pouvoir que celui qui le subit *reconnaît* en celui qui l'exerce et qu'il lui reconnaît. ... Sorte de fétiche, l'homme politique tient sa puissance proprement magique sur le groupe de la croyance du groupe dans la représentation qu'il donne au groupe et qui est une représentation du groupe lui-même et de sa relation aux autres groupes. Mandataire uni à ses mandants par une sorte de contrat rationnel (le programme), il est aussi champion... . Et c'est parce que son capital spécifique est une pure *valeur fiduciaire* qui dépend de la représentation collective ... que l'homme politique est spécialement vulnérable aux soupçons, aux calomnies, au scandale, bref à tout ce qui menace la confiance...<sup>137</sup>

Dans ce jeu où la légitimation n'est jamais, en définitive, que dans l'œil de celui qui légitime, mais où l'on peut feindre de l'avoir déjà atteinte en se plaçant soi-même dans une position expressive d'autorité, on croirait voir la démarche de l'Auteur, qui a bien compris que d'une certaine manière, l'autorité est toujours *sui generis* –elle ne se fonde jamais vraiment autrement que de manière performative, par le fait qu'elle s'exerce, s'exprime ou est conférée. La seule différence avec l'homme politique est que l'Auteur, lui, n'a aucunement à se soucier de « ce qui menace la confiance », là où il ne se prive pas de jeter discrètement le soupçon sur les figures politiques, les « fétiches » politiques de 1745 (l'un imaginaire mais fondé sur un type, le « clan chieftain », l'autre bien réel) : ainsi Fergus pourrait ne vouloir que quelques terres, et Charles Stuart voit quelques-unes de ses petites et une certaine âpreté au gain soulignées de manière certes diffuse mais bien réelle<sup>138</sup>. L'Auteur en tant qu'auteur est

---

<sup>137</sup> P. Bourdieu *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Éditions du Seuil, 2001. P. 241.

<sup>138</sup> L'Introduction à *Redgauntlet* ne figure pas dans l'édition Edinburgh University Press de 2005, utilisée pour le présent travail. Le projet des concepteurs de la réédition intégrale des « Waverley novels » est en effet sous-

quant à lui inattaquable, retranché derrière le fondement tautologique de sa position ; mais l'Auteur n'est pas Scott, ou plutôt, la figure de l'un n'est pas totalement réversible sur celle de l'autre, et à jouer hors de son champ, il y a beaucoup à perdre –ce que devait durement éprouver Scott lors de sa banqueroute qui, pour les tenants de ce que l'on pourrait appeler l'*habitus* littéraire critique, dévalorise la figure sociale de Scott. Rappelons que la notion d'*habitus* « ... désigne un ensemble de dispositions qui portent les agents à agir et à réagir d'une certaine manière »<sup>139</sup>. « L'*habitus* littéraire critique », c'est donc cet appareil à produire la valeur sociale des textes en établissant ou en renégociant le cours esthétique d'une œuvre (et par contrecoup, de la figure de son auteur), en cela qu'un champ arrivé à un fort degré d'autonomie cherche à s'auto-réguler, érigeant ses propres normes en valeurs absolues. Pour le champ littéraire, cela se traduit par un désir de fonctionner en vase clos, supposément hors de l'influence des autres champs. C'est, par exemple, la notion de l'art pour l'art ; dès lors, se commettre dans l'économique, c'est se discréditer, ce qui ne peut manquer de rejaillir sur la figure de l'Auteur, et par contrecoup sur sa fiction. Le calcul tautologique de l'Auteur une fois rattrapé par la position objective de Scott dans le champ littéraire et social, il y a remise en circulation :

Du fait que les signes linguistiques sont aussi des biens voués à recevoir un prix, des pouvoirs propres à assurer un crédit (variable selon les lois du marché où ils sont placés), la production linguistique est inévitablement affectée par l'anticipation des sanctions du marché : toutes les expressions verbales, qu'il s'agisse des propos échangés entre deux amis, du discours d'apparat d'un porte-parole autorisé ou d'un compte-rendu scientifique, portent la marque de leurs

---

tendu par l'idée que pour restaurer l'œuvre à son intention *initiale*, il fallait se débarrasser de tout l'appareil péritextuel des éditions successives, et notamment celle dite « Magnum Opus ». De fait composée moins longtemps après le roman auquel elle se rattache (donc plus proche de la pensée de Scott au moment de l'écriture du dernier des « Waverley novels »), elle vaut pourtant très clairement pour un bilan quant au statut de Charles Stuart, dont il est fait un portrait à charge assez édifiant ; dans cette introduction comme dans les dernières pages du roman, c'est la désillusion qui prédomine quant à cette figure désormais débarrassée des oripeaux de son illusoire grandeur passée. Prince à vrai dire bien peu avisé, et fort différent du modèle qui en est donné chez les penseurs politiques, que celui qui n'est en définitive que « prince of himself », comme l'appelle l'introduction.

<sup>139</sup> John B. Thompson, *op. cit.*, p. 24.

conditions de réception et doivent une part de leurs propriétés ... au fait que, sur la base d'une anticipation des lois du marché considéré, leurs auteurs ... s'efforcent de maximiser le profit symbolique qu'ils peuvent obtenir de pratiques inséparablement destinées à la communication et exposées à l'évaluation. C'est dire que le marché fixe le prix d'un produit linguistique que l'anticipation pratique de ce prix a contribué à déterminer dans sa nature, donc dans sa valeur objective ; et que le rapport pratique au marché ... qui contribue à fonder la sanction du marché, donne ainsi une justification apparente à cette sanction dont il est pour une part le produit<sup>140</sup>.

## 2/ Hogg et la diffusion de l'image d'auteur

Il existe un contre-exemple immédiat à la relative réussite (à court terme en tout cas) de la stratégie de l'Auteur : James Hogg. Ce dernier, avant même que ne paraissent *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* en 1824<sup>141</sup>, s'était fait connaître avec la publication de *The Spy*, en 1810 et 1811. La tradition des magazines et autres périodiques de l'époque était encore très marquée par l'héritage du *Spectator* d'Addison et Steele, extraordinaire succès de diffusion, dont Alain Morvan nous rappelle que son objectif était de légitimer en ses pages les valeurs de la société (bourgeoise chez ces deux auteurs) qu'il prétendait incarner, contribuant à la diffusion du bon goût, se lançant dans « une tâche éducative de grande envergure. Consolidation de la liberté, respect de l'autre, prise en compte du caractère divers de la société ... - ces orientations majeures permettent à Addison et Steele de proposer à leurs concitoyens une codification en douceur de leurs comportements et de leurs idées »<sup>142</sup>. Comme le rappelle Benedict Anderson, les publications de type périodique partagent un même projet, ou plutôt induisent un même effet, que l'on retrouve dans la forme plus moderne du quotidien, et que tous deux ont en commun avec le roman :

---

<sup>140</sup> P. Bourdieu, *Langage et Pouvoir Symbolique*, pp. 114-115.

<sup>141</sup> James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of A Justified Sinner*, *op. cit.*

<sup>142</sup> Alain Morvan, « La Restauration et les débuts du XVIIIe siècle » in Laroque, Morvan, Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris : Presses universitaires de France, 1997. P. 316.

... the newspaper is merely an 'extreme form' of the book, a book sold on a colossal scale, but of ephemeral popularity. ... The obsolescence of the newspaper on the morrow of its printing ... for just this reason, creates this extraordinary mass ceremony: the almost precisely simultaneous consumption ('imagining') of the newspaper-as-fiction. ... [This mass ceremony] is performed in silent privacy, in the lair of the skull. Yet each communicant is well aware that the ceremony he performs is replicated simultaneously but thousands ... of others of whose existence he is confident, yet of whose identity he has not the slightest notion. ... [T]he newspaper reader ... is continually reassured that the imagined world is visibly rooted in everyday life. ... [F]iction seeps quietly and continuously into reality, creating that remarkable confidence of community in anonymity...<sup>143</sup>

Il va de soi que la forme de périodique à laquelle se réfère explicitement Anderson est plus moderne, et moins préoccupée d'affaires de goût et de convenances, que ne l'étaient *The Spectator* ou *The Spy*, mais l'important est surtout que la *réception* est de même nature. La lecture est l'activité la mieux partagée du monde, ou en tout cas de la nation, et est à ce titre ferment d'unité nationale, en cela que, sans qu'il soit besoin de l'avouer, l'on se reconnaît membre d'une communauté en sacrifiant au rituel de cette communion d'esprits, préalable à la reconnaissance d'une communauté toujours-déjà constituée. Outre qu'ils prétendaient à un certain cosmopolitisme représentatif et constitutif de la *polis*, les périodiques de l'époque visaient donc également à réguler la société en imposant à leurs lecteurs notamment les catégories du bon goût ; il s'agit, pour l'auteur d'un magazine, de faire référence, et c'est bien le but qui semble avoir sous-tendu la volonté de Hogg, qui se voyait comme incarnant la vraie Écosse, de créer *The Spy*. Mais dès le départ, il y avait quelque chose de problématique dans ce projet, à commencer par le refus de Hogg des conditions socio-économiques de production et de distribution qui lui étaient imposées par imprimeurs et libraires, les premiers n'acceptant de lancer les presses qui si les autres les assuraient de commandes suffisantes<sup>144</sup>. Les erreurs de stratégie qu'a pu commettre Hogg en ce domaine sont légion, et un entêtement systématique à ne pas considérer les réalités du marché n'aida pas au succès du magazine.

---

<sup>143</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso, 1991. Pp. 34-36.

<sup>144</sup> Pour une histoire détaillée des avanies du *Spy*, voir notamment Karl Miller, *Electric Shepherd: A Likeness of James Hogg*, London: Faber and Faber, 2003. Pp. 73-82.

Les maladresses économiques n'expliquent cependant pas à elles seules l'échec de Hogg : cet auteur en vint à incarner l'exact envers de Scott en termes d'image d'auteur. « A less likely candidate than Hogg to serve as public censor and *arbiter elegantiarum*, it would be hard to imagine. He described himself in *The Spy* as 'a common shepherd who never was at school, who went to the service at seven years of age, and could neither write nor read with accuracy when twenty' »<sup>145</sup>. Erreur, qui tient presque, en termes de représentation de soi comme auteur, du suicide face aux *literati* d'Édimbourg qui se voyaient comme incarnant une certaine idée de la sophistication : « After fifty-two numbers *The Spy* terminated on a note of disenchantment, the Ettrick Shepherd complaining that 'the learned, the enlightened and polite circle of this flourishing metropolis, disdained either to be amused or instructed by the ebullitions of humble genius'. No doubt the amused contempt of the Edinburgh's elite seriously impeded the success of *The Spy* »<sup>146</sup>.

Comme le rappelle Mayo, le roman, et au premier titre *Waverley*, ne devait pas tarder à détrôner la primauté des périodiques littéraires. La question de savoir s'il y a chez Hogg une véritable stratégie du déclassement est indécidable, mais les bévues furent tellement nombreuses en ce domaine comme lorsqu'il devint fermier, qu'on a du mal à imaginer qu'il n'y ait pas eu là quelque stratégie, au moins inconsciente. Ce qui est certain, ce sont les opérations de déclassement entreprises par ses contemporains, sous les formes les plus diverses. Il y a un vrai parallèle entre Hogg et la figure du douanier Rousseau chez Bourdieu : les « scènes cruelles de consécration burlesques »<sup>147</sup> imposées au peintre naïf peuvent se lire pour Hogg comme médiatisées par et dans les pages de *Blackwood's*. Pas moins l'un que

---

<sup>145</sup> Robert D. Mayo, *The English Novel in the Magazines, 1740-1815*. London: Oxford University Press, 1962. P. 137.

<sup>146</sup> Robert D. Mayo, *op. cit.*, p. 138-9.

<sup>147</sup> Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 401.



l'autre ne sont naïfs qu'*aux yeux des autres* : « C'est encore le champ qui construit et consacre comme tels ceux que leur ignorance de la logique du jeu désigne comme des 'naïfs' »<sup>148</sup>. Et la position de Hogg s'articule sur celle de ces déplacés (sociologiquement parlant) qu'un heureux accident a dans un premier temps consacré (pour Hogg, le succès en début de carrière de *The Queen's Wake*), pour les positionner là où justement n'est pas leur place. S'agissant d'un autre « déclassé », Léon Cladel, Bourdieu écrit :

Toute l'œuvre de cet éternel *déplacé* porte la marque de l'antinomie entre les dispositions, associées au point de départ, qui sera aussi le point d'arrivée, et les positions visées et provisoirement occupées... Ceux qui accèdent à des positions où leur présence est tout à fait improbable sont soumis à un *double bind structural* qui ... ne peut survivre à leur expulsion plus ou moins rapide hors du poste impossible<sup>149</sup>.

Le caractère improbable d'un triomphe de Hogg sur la scène littéraire telle que constituée par les *literati* est avant tout de nature sociologique, et vu son origine, et surtout son attachement à celle-ci, son refus de la renier, il était douteux que le Berger d'Ettrick pût plus que temporairement se voir conféré quelque reconnaissance, ce qui devait enferrer Hogg dans une spirale d'où il ne pouvait que se dissocier de plus en plus du champ (on pense à ce titre à toutes les polémiques, souvent causées par des événements triviaux, entre lui et Scott et Lockhart)<sup>150</sup>. Pour citer à nouveau les propos de Bourdieu sur les déclassés : « Ces parvenus inassimilables se jettent dans [un] effort de dissimilation avec d'autant plus de convictions que leurs tentatives initiales pour *s'assimiler* ont été moins réussies »<sup>151</sup>.

---

<sup>148</sup> P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 400.

<sup>149</sup> P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 432. Les italiques sont dans l'original.

<sup>150</sup> Peut-être ne faudrait-il pas trop considérer Hogg comme une simple victime dans le jeu complexe des légitimations : lui aussi a cherché à capitaliser sur un auteur, Scott, au nom de l'amitié qui le liait à lui, et a cherché à discréditer un autre auteur, Lockhart : voir Douglas S. Mack, « Hogg, Lockhart, and *Familiar Anecdotes of Sir Walter Scott* », in *Scottish Literary Journal*, May 1983, Vol. 10 No 1, 5-13.

<sup>151</sup> P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 434.

Mais s'agissant de magazine, il y en eut un autre qui eut une importance non moins grande pour Hogg et l'image qu'il se faisait de lui-même : *Blackwood's*, et plus précisément les « Noctes Ambrosianae » (sortes de conversations imaginaires entre notamment Lockhart, Hogg et John Wilson). Nicola Trott<sup>152</sup> fait un très bon bilan, de la *relation* de Hogg aux et dans les « Noctes », de cet écheveau inextricable qui fait se demander comment il a pu échapper à la schizophrénie :

In February 1826, ... soon after Wilson assumed ... solo control of the *Noctes*, the Shepherd [Hogg's persona] is detected impersonating the 'Editor,' Mr. North –himself, of course, the impersonator of a role that was in fact retained by Blackwood. Full of mock-terror at the thought of 'being hanged for forgery,' the Shepherd assumes the disguise of a 'Major Moggridge,' an officer from the Castle, and a personage that has itself been lifted from some lines in Scott's *Marmion*. ...

Another revealing moment comes in the *Nox* for April 1827, when Mr. Gurney, a short-hand writer who is imagined to have been transcribing the Ambrosial conversation verbatim all this time, is suddenly discovered by the Shepherd.... Like the other *Noctes* personae, Mr. Gurney has a historical as well as fictional existence.... In the *Noctes*, his namesake simultaneously authenticates and undermines the reality of the text's events. Mr. Gurney's expertise attests to the verisimilitude of the Shepherd's representation, 'doun to my verra spellin,' as the Ettrick author wonderingly remarks. In testifying to the accuracy of the transcription, the Shepherd is also being made to subscribe to his own bucolic persona in the *Noctes* – a persona that is now very much under Wilson's authorial control. This authentication mischievously thematizes, and validates, the relationship of persona to impersonator, behind which lay that of the historical James Hogg to the virtual Ettrick shepherd. And as Wilson was well aware, the uncanny ability of the Ambrosial papers to displace or transpose Hogg's 'actual' identity was a source of considerable ambivalence.

On le voit, il s'agit ni plus ni moins que d'un détournement de l'image d'auteur de Hogg, placé dans une position d'autant plus inconfortable qu'il avait tout de même « prêté » cette image, sans imaginer peut-être ce qu'il allait en advenir<sup>153</sup>. C'est une chose que de se trouver un surnom (le Berger d'Ettrick), c'en est une autre que de se voir dépossédé de son image de soi sur la scène littéraire. Dans le meilleur des cas, cette position est déjà malaisée et précaire, comme le rappelle D. Maingueneau :

---

<sup>152</sup> Nicola Trott, « North of the Border : Cultural Crossing in the *Noctes Ambrosianae* ». Romanticism on the Net 20 (November 2000). <http://www.erudit.org/revue/ron/2000/v/n20/005956ar.html>. Dernier accès au 10/09/2004.

<sup>153</sup> Pour une étude détaillée des rapports complexes de Hogg avec les *Noctes*, voir le chapitre « Personalities » dans Karl Miller, *op. cit.*, pp. 158-184.

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable « place ». Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser<sup>154</sup>.

La négociation entre l'absence et la présence, constitutive de la voix d'un auteur, indissociable de son image, induit une difficile identité, qui n'existe que parce que les autres (les lecteurs, mais aussi les pairs et tout le champ économique de l'édition -pour commencer) veulent bien la reconnaître. En se commettant avec la clique des « Noctes », stratégie consciente d'acquisition de valeur par la reconnaissance qu'implique et que connote la participation à l'entreprise commune d'auteurs plus reconnus que lui, Hogg se voit débordé, et une identité parasitaire de celle qu'il s'était créée vient, à force de déformations et de réappropriations, le *décrédibiliser*. Le risque, c'est que le dommage soit irréparable, et que la circulation de son image d'auteur rende impossible sa réappropriation. A jouer avec « l'économie de l'imagination », on peut tout perdre, y compris soi-même.

La diffusion de l'image d'auteur, qui la rend insaisissable car elle est enjeu de visions différentes, devient dans *The Private Memoirs...* une véritable obsession. Qu'est-ce, en effet, qui préside à l'organisation des divers textes dans cette œuvre singulière ? L'enchaînement n'est pas à proprement parler chronologique (en termes de récit, ils n'embrayent pas l'un sur l'autre) : le récit de l'Éditeur et les « Confessions » sont pour ainsi dire simultanés (ils couvrent à peu de choses près le même laps de temps), bien que ne coïncidant pas en tous points. On ne suit pas non plus chronologiquement la démarche du narrateur (peut-être faudrait-il écrire : du macro-narrateur) ; ce serait même plutôt l'inverse (on commence par la reconstitution des faits, qui dans l'itinéraire de l'Éditeur, est postérieure à sa lecture de la

---

<sup>154</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Arman Colin, 2004. Pp 52-3. Il n'est pas sûr que, comme le sous-entend Maingueneau, la vision de la scène littéraire qu'il expose dans cet ouvrage soit si incompatible que cela avec la notion de champ chez Bourdieu.

lettre de Hogg et à son voyage pour retrouver le corps). Les divers textes ne se recoupant ni sur le plan axiologique, ni en ce qui concerne le récit des faits, ils ne semblent pas subordonnés les uns aux autres.

Suite de textes ne relevant apparemment ni de la logique chronologique, ni de l'hypotaxe narrative, *The Private Memoirs...* est à première vue une création chaotique, où un Verbe, une Parole, de quelque nature qu'ils soient, ont bien du mal à structurer le tout. Chacun des narrateurs successifs est pris dans une situation d'énonciation irréductible à celle des autres textes (même, individuellement, chacune des parties du récit de l'Éditeur), et le seul véritable invariant, le plus petit dénominateur commun, est le territoire, l'Écosse, même s'il y a écart entre les visions qu'en ont Robert sur la fin des « Confessions » et l'Éditeur dans ses deux textes. Si le roman est un différentiel de textes, ce qui régule le plus spectaculairement cette différence dans chacun de ses espaces, c'est le rapport à la temporalité, ou plus exactement la perception dans la narration de la distance temporelle séparant ce qui est énoncé de la fin, au sens du projet « téléologique » de « l'œuvre » en cours. Ainsi, dans l'essentiel des « Confessions », la temporalité, ainsi définie, peut être dite « linéaire », dans la mesure où on n'a pas de trace d'évolution psychologique ou morale pour le narrateur Robert entre le début et la fin, entre la pulsion initiale et sa (non-)résolution. Le récit se fige en stase narratologique, et avorte comme intrigue puisque c'est sans cesse la même histoire (de la tentation à la chute) qui se rejoue. Chez Robert, pas de rétrospection préalable à l'introspection, mais une situation d'énonciation presque contemporaine du récit qu'elle prétend amener vers une fin ; contrairement à ce qui se passe habituellement dans les diverses modalités de l'autobiographique, les événements ne sont pas narrés de haut mais de manière immanente.

C'est ce que semble dénoter le changement de forme narrative sur la fin des « Confessions » : on passe de l'autobiographie au journal, du prétérit de convention littéraire

au présent de l'ici et maintenant. Dès lors, le temps se condense : marqué par une date, chaque entrée prend un caractère d'urgence renforcé. C'est d'ailleurs sur le plus immédiat des présents que se terminent les « Confessions » : « But, ah ! who is yon that I see approaching furiously... ! My hour is at hand. –Almighty God, what is it that I am about to do! The hour of repentance is past, and now my fate is inevitable »<sup>155</sup>. Il est vrai que déjà quand elles passaient supposément de la forme imprimée à l'écriture manuscrite, les « Confessions » changeaient de matière même : l'écrivain ne pouvait plus feindre d'être dans la position de rétrospection ou l'éternel présent consubstantiel à l'existence d'un auteur (une fois publié, on est pour toujours un auteur), mais se voyait placé explicitement dans la dimension concrète de l'existence. Il sortait ainsi doublement de l'itératif : en plus de se faire de plus en plus immédiate, son écriture quittait le champ du volume publié (pour toujours œuvre), fait redoublé au niveau du récit, car ce passage à l'écriture manuscrite se déroulait quand les exemplaires produits, destinés à circuler (ce qui assure sa propriété « itérative » au volume), étaient détruits dans les flammes (il ne reste en définitive qu'un seul exemplaire, celui dans lequel Robert écrit la fin de ses aventures). On pourrait avancer que c'est là le corollaire de la volonté de Robert de figer son texte, de le soustraire à la communication puisque son sens ne se discute pas. De l'autobiographie au journal, il y a donc perte de la validité intemporelle de l'énonciation. La fin (le dénouement) perd de vue la fin (la visée allégorique) :

My life has been a life of trouble and turmoil; of change and vicissitude; of anger and exultation. My sorrows have all been for a slighted gospel, and my vengeance has been wreaked on its adversaries. Therefore, in the might of Heaven, I will sit down and write: I will let the wicked of this world know what I have done in the faith of the promises, and justification by grace, that they may read and tremble, and bless their gods of silver and of gold, that the minister of heaven was removed from their sphere before their blood was mingled with their sacrifices<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> *Op. cit.*, p. 230.

<sup>156</sup> *Op. cit.*, p. 109.

L'auteur en *flagellum dei*, voilà ce que nous promettait le tout premier paragraphe. Programme non réalisé, tant au moment supposé de la conception de ces lignes qu'à la fin des « Confessions », une fois le journal de Robert inséré dans le seul imprimé restant, et qui trouvera un contrepoint ironique dans la malédiction que lance le Pécheur à la toute fin ; le texte ne peut plus prétendre à l'édification, tout au plus au pathos, et l'échec de l'entreprise se lit dans le passage du *present perfect* au présent, de la rétrospection affectée au début à l'ouverture finale sur un futur potentiel qu'opère l'imprécation à l'impératif. Les adresses au lecteur à l'*incipit* et à l'*explicit* font que le modèle du lecteur dans le texte, base du contrat générique, ne « tient » que par la détestation pour lui qu'a Robert de bout en bout. À travers ce modèle de lecteur incohérent, les « Confessions » s'avèrent incohérentes, et le texte est proprement illisible selon ses propres termes. Mais de toutes façons, d'autres écrits se chargent de montrer que le texte et l'écriture doivent se concevoir sous d'autres modalités.

Dans l'espace du volume, le genre qui succède à cette pseudo-autobiographie est une forme radicalement plus ouverte : une lettre à un magazine, effectivement écrite par Hogg et publiée dans *Blackwood's*, et censée avoir piqué la curiosité de l'Éditeur sur cette affaire. Si l'échange épistolaire classique se fait habituellement en retrait ou en-deçà de la scène sociale, les lettres à l'éditeur ont, elles, un destinataire multiple ; la communauté des lecteurs, dont le rôle est aussi de discuter de ce qu'ils ont lu entre eux mais aussi, dans le contexte de l'époque, de faire circuler l'information auprès de ceux, nombreux, qui n'avaient pas accès au périodique. La temporalité est intermédiaire (il s'agit d'un récit d'une actualité brûlante, donc entre l'immédiat et l'éternité), et la scène d'échange est l'espace public, sur laquelle Hogg, certes, met en abyme ses dons de conteur, mais surtout se présente, plus visiblement, dans son personnage public d'Écossais superstitieux quelque peu attardé après le siècle des Lumières. Hogg-l'épistolier relate la découverte de la momie écossaise à la manière d'un journaliste,

s'en tenant aux faits et ayant recours à maintes marques de réserve pour ce dont il n'a pas été le témoin direct. Mais la lettre procède surtout à un cadrage de Robert, géographique en premier lieu : « On the top of a wild height called Cowanscroft, where the lands of three proprietors meet all at one point, there has been for long and many years the grave of a suicide marked out by a stone standing at the head, and another at the feet »<sup>157</sup>. Les deux pierres enserrent Robert dans un espace dont il ne peut pas s'échapper, et la tombe, située à la convergence de trois domaines (la tradition voulait effectivement qu'on enterrât les suicidés à un carrefour), se résorbe en un point, au sens « d'espace » géométrique minimal. Posé explicitement comme à la fois dans son espace isolé et à la croisée des chemins, Robert est présenté implicitement comme résidant à la fois dans son espace propre (les « Confessions ») et au carrefour de trois discours (le sien, celui de la lettre, et celui de l'Éditeur). Cette spatialisation symbolique pose l'unité des différentes parties des *Private Memoirs...* et introduit la thématique du lien, qui assure au roman son unité. Dans la première partie du récit de l'Éditeur, c'est ainsi que Robert est *défait* : « [Mrs Logan and Mrs Calvert] mocked, they tormented, and they threatened him ; but finally, after putting him in great terror, they bound his hands behind his back, and his feet fast with long straps of garters which they chanced to have in their baskets... »<sup>158</sup>. Dans un passage marquant des « Confessions », Robert s'empêtre dans les fils chez un tisserand alors que les habits empruntés à Gil-Martin sont redevenus les siens ; bien sûr, cet écheveau est symboliquement celui de son état moral et mental, mais surtout, il rend manifeste la notion d'inextricable, conséquence directe du « labyrinth of deceit »<sup>159</sup> dans lequel Robert s'est enfermé depuis son plus jeune âge. Ces fils desquels on est prisonnier ne sont pas sans faire penser à la notion de destin -il n'appartient pas aux hommes

---

<sup>157</sup> Hogg, *op. cit.*, p. 230.

<sup>158</sup> Hogg, *op. cit.*, p. 14.

<sup>159</sup> Hogg, *op. cit.*, p. 18.

de dénouer les fils tissés par les Parques. Or s'il est un canevas dans lequel Robert se trouve inextricablement empêtré, c'est bien celui du roman, dans lequel il n'est guère plus qu'un pantin dont un narrateur-Parque (ou araignée) tisse et agite les fils. Dans l'espace de la lettre, on trouve une dernière occurrence du motif, lors de la description du suicide : « ... it makes it evident at least, that the unfortunate young man had hanged himself after the man with the lambs came in view. ... He had fastened two of the old hay-ropes at the bottom of the rick on one side, ... so that he had nothing to do but to loosen two ends on the other side. These he had tied in a knot around his neck... ». C'est dans ce *dénouement* paradoxal que le motif et le récit trouvent une issue. Car, outre leur statut d'étapes dans l'histoire, ces occurrences s'organisent selon une gradation. Dans chacun des espaces différenciés, le motif intervient plus tard dans la chronologie des aventures de Robert ; il s'organise donc parallèlement au déroulement des événements premiers, recoupant leur fonction de base, fonction « trans-narratoriale ». Les fils jusque-là parallèles de l'existence de Robert et du récit se rejoignent en cette même extrémité, et le motif ne réapparaîtra plus après cette dernière occurrence. C'est d'ailleurs après la lettre, censée dénouer le canevas des « Confessions » en jetant la lumière sur le dernier point qu'elles laissaient dans l'ombre (les conditions de la mort du Pécheur), que le personnage de Robert disparaît, pour laisser la place à celui de l'Éditeur. Jusqu'alors, celui-ci n'était que le rapporteur de faits, sans autre existence qu'au sens d'éditoriale en anglais (superviseur de la mise en commun de textes, en quelque sorte). À partir de la lettre, il se narrativise en un personnage-narrateur, et on entre vraiment dans *son* récit, son voyage qui vient annuler en miroir le trajet de Robert : Robert fuyait, lui part à la recherche d'un objet ; l'un n'arrivait pas à faire publier l'intégralité de son histoire, l'autre enclôt et englobe trois textes.



La clôture de l'œuvre que permet sa forme finale, la reliure des textes en *un* volume, permet sa circulation, ce dont témoigne une autre thématique présente dans la lettre, celle du cannibalisme (nous y reviendrons). Pourtant, il s'agit là d'une lecture réductrice, car c'est bien la tension des parties qui fait l'intérêt de l'ouvrage. Hypertexte (texte dérivé d'une narration première) prétendument allographe (écrit par un auteur qui n'est pas celui du texte source, ou hypotexte), le récit de l'Éditeur pose problème car il constitue presque l'antithèse (l'antitexte ?) de ce qu'il introduit ; c'est à peine si l'intertextualité (chez Genette, la relation de coprésence de deux textes) dénote la transtextualité (ce qui met en relation, manifeste ou secrète, un texte avec un autre texte). L'aveu de la nature hypertextuelle de la première partie du récit de l'Éditeur se fait d'ailleurs sur son bord ultime, sans que le lecteur y ait été aucunement préparé, ce qui pose pour lui les « Confessions » comme incongrues : à quoi bon relire une histoire que l'on a déjà lue ? Les deux textes sont étrangers l'un à l'autre, d'où cette question immédiatement après les écrits de Robert : « What can this work be ? ». La question posée, il ne sera pourtant plus guère fait mention des « Confessions » en tant que telles, ou alors essentiellement comme objet :

We were all curious to see what sort of a pamphlet such a person would read ... for the slough in which it was rolled, was fine chamois leather; what colour it had been, could not be known. But the pamphlet was wrapped so close together, and so damp, rotten, and yellow, that it seemed one solid piece. We all concluded, from some words that we could make out, that it was a religious tract, but that it would be impossible to make anything out of it<sup>160</sup>.

Le texte s'avère illisible, d'un point de vue concret autant qu'axiologique ; à moitié effacé, il appelle aussi une réécriture par palimpseste, dont se charge l'Éditeur. Les « Confessions » sont abordées « de l'extérieur », non tellement en tant que texte, mais comme volume. Fidèle à sa représentation de lui-même en historiographe ou archéologue (ou encore pilleur de tombe), l'Éditeur se contente des signes indiciaires objectifs (les mots presque estompés) pour appréhender le statut du texte. Ce recours à une prétendue objectivité est la

---

<sup>160</sup> Hogg, *op. cit.*, p. 240.

principale caractéristique de l'Éditeur : il surjoue son entreprise d'auto-justification pseudo-scientifique (il se fonde sur la tradition et les faits « avérés »), ce qui l'autorise à se faire taxinomiste, et il s'empresse de donner l'architexte (le genre) des « Confessions », les cataloguant comme « religious pamphlet ». Le Censeur, comme l'appelle Dominique Aury dans sa traduction, juge : « It was a bold theme for an allegory, and would have suited that age well had it been taken by one fully qualified for the task, which this writer was not »<sup>161</sup>. Le procès en incompétence stylistique intenté à Robert par l'Éditeur disqualifie la littéarité de son hypotexte, et pourtant son existence dépend intégralement de lui : son récit ne lui est pas propre et il advient comme *personnage* dans le texte uniquement une fois la destinée de Robert déroulée. C'est que l'éditeur n'a pas de nom propre ; il ne se rapporte à rien (à part *The Private Memoirs...*, aucun autre texte ne peut lui être imputé, donc est-il bien un auteur ?), et n'est relié personnellement ni à l'histoire (« L-w », c'est William Laidlaw, le grand-père de Hogg, qui figure dans le récit au moins à ce titre) ni au territoire (contrairement à Lockhart, gendre de Scott présent discrètement dans le texte).

Chroniqueur d'une histoire déjà racontée, il démontre la véracité de tout, sauf de sa propre existence, évidente en soi et pour soi ; *I am that I am*, ou le Verbe selon St X. En contestant le caractère littéraire des « Confessions », l'Éditeur s'approprie l'autorité narrative en plus de confisquer les preuves externes (historiques, objectives, de sens commun) de la validité du discours. Les écrits de Robert ne sont plus alors pour lui un hypotexte assumé, mais juste une base de travail, un matériau à façonner pour le changer radicalement, de plomb en or : « With regard to the work itself, I dare not venture a judgement [mensonge !], for I do not understand it. I believe no person, man or woman, will ever peruse it with the same attention that I have

---

<sup>161</sup> Hogg, *op. cit.*, p. 242.

done, and yet I confess that I do not comprehend the writer's drift »<sup>162</sup>. Il y a dans ces lignes en quelque sorte une dimension métatextuelle retorse : sans même considérer le « macro-narrateur » Hogg, il s'agit bien ici du commentaire d'un texte sur ce qui établit sa base même, ici utilisée en outre pour faire profession *a contrario* de qualification. Le comble de l'herméneute, c'est bien de décréter son Livre indéchiffrable.

La relation qui unit les deux textes est, on le voit, bien plus conflictuelle que celle que manifeste habituellement un hypotexte par rapport à son hypertexte ; c'est que l'Éditeur n'existe qu'à travers le texte de Robert, et non l'inverse. L'entreprise métatextuelle qui affleure ici où là, comme dans la dernière citation, ne fait que confirmer cette impression. En termes de discours, des jugements de valeur émane toujours un double performatif, insécable, qui déborde le cadre de la fonction poétique du langage : si cette dernière consiste à considérer « l'énoncé, dans sa structure matérielle, ... comme ayant une valeur intrinsèque, comme ayant une fin »<sup>163</sup>, les énoncés de valeur n'ont pas qu'une fonction constatative (« décrire un événement ... sans prétendre modifier les choses »)<sup>164</sup>, car « [c]ertains énoncés (**masqueraders**) de forme déclarative peuvent déguiser une valeur performative. C'est le cas notamment pour les **performatifs explicites**. Ceux-ci, interprétés selon leur syntaxe littérale, semblent *décrire* une certaine action de leur locuteur, mais leur énonciation revient à *accomplir* cette action »<sup>165</sup>. Dans les jugements de valeur, ce que nous avons, ce sont des énoncés supposément constatatifs mais *implicitement* performatifs, et qui ont une fonction perlocutoire.

---

<sup>162</sup> Hogg, *op. cit.*, p. 241.

<sup>163</sup> Ducrot et Schaeffer, *op. cit.*, p. 780.

<sup>164</sup> Ducrot et Schaeffer, *op. cit.*, p. 781

<sup>165</sup> *Op. cit.*, p. 781. Les diverses marques typographiques sont dans l'original.

Il n'y a donc pas, dans l'acte d'écrire qu'un auteur n'a pas su traiter son sujet, que l'évaluation dudit auteur en soi, mais aussi le fait de se poser implicitement comme en position d'évaluateur, une des marques de ce que Bourdieu appelle la distinction. Se distinguer, c'est exister dans un rapport différentiel, avec les autres sur la scène sociale, et avec l'œuvre sur la scène littéraire : c'est donc refuser d'entrer en relation avec l'œuvre *sur son propre terrain*, et se placer comme transcendant à elle, en lecteur non-coopérant. Les signes de l'activité « éditoriale » et de ses enjeux sont nombreux dans le texte, et tous ne révèlent pas aussi ouvertement leur subjectivité ; par d'infimes manipulations, l'Éditeur réajuste le texte de Robert, mais le coup de force le plus spectaculaire réside peut-être dans la circulation du titre dans l'espace du volume.

A la fin du volume, l'Éditeur se plaint de ce qu'il n'aurait pas été autorisé à changer le titre. Pourtant, à y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'il a en définitive bien imposé sa marque sur le nom de l'œuvre. Il est exact que le titre « officiel » et définitif du roman, celui qui orne la couverture de l'objet-livre, dans l'édition Penguin Classics utilisée pour le présent travail par exemple, mais également dans l'édition Edinburgh University Press de 2002, est *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, mais il s'agit d'un cas classique d'amputation, de réduction pour faciliter la circulation de l'œuvre comme signe linguistique. Concentrons-nous donc sur les deux titres à l'intérieur de l'ouvrage, chez Robert (à gauche dans le tableau ci-dessous) et chez l'Éditeur (à droite)<sup>166</sup> :

---

<sup>166</sup> Hogg, *op. cit.*, pp. 107 et p. 27 respectivement. On notera au passage que l'éditeur Longman n'est pas une fiction, et que cette page de titre est bien celle publiée initialement : « Both of Hogg's previous works of fiction ... had been published by Longmans, one of the largest and most respected of London wholesale publishing concerns. With a steady output of new novels, representing almost 10 percent of national output, the firm at this time [1824] dealt mostly with middle-market romance titles ... though they had also acted as London managers of Walter Scott's earlier Waverley novels. ...How a position was arrived at whereby the *Confessions* could appear anonymously ... remains unclear », comme nous l'apprend l'introduction de Peter Garside dans l'édition de *The Private Memoirs...* chez Edinburgh University Press (2002). Pp. lvi-lvii. Cela ne change rien à notre propos: chez le même éditeur, la page de titre originale n'apparaît pas (même si une variante

Private Memoirs  
and  
Confessions of a Sinner  
Written by Himself

The Private Memoirs  
and Confessions  
Of a Justified Sinner  
Written by himself

With a detail of curious traditionary facts and  
Other Evidence, by the Editor

London:

Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, Paternoster Row

---

MDCCLXXXIV

L'effet de crédibilisation fonctionne ici à plein. Il est intéressant de constater que le titre est le seul élément à subir une transformation de manière directe. Minimal d'un point de vue stylistique, il est en effet le seul « objet » véritablement commun aux deux textes, qui ailleurs échouent tant à se recouper, même pour s'opposer, qu'ils partagent fort peu d'épisodes, finalement. Le titre des « Confessions » tel que voulu par Robert ne manquera d'ailleurs pas de réapparaître à l'avant-dernière page, accompagné de quelques mots en Latin (« *Fideli certa merces* »), et cette ultime mention montre bien qu'en définitive, l'Éditeur a su se jouer de lui, puisque, contrairement à ce qu'il dit, la malédiction du Pécheur sur celui qui oserait toucher à l'intégrité de l'œuvre ne l'a pas empêché d'opérer une opération minimale d'excision sur le titre<sup>167</sup>. Il manque en effet au titre des « Confessions » tel qu'il est publié à l'intérieur du volume un article (THE), un adjectif (« Justified »), ainsi qu'un tout petit addendum en Latin présent dans le tome « original », et qui à vrai dire serait venu perturber agréablement le blanc du bas de page. Quelle que soit sa signification propre<sup>168</sup>, cette phrase latine a une fonction

---

« réactualisée » figure au frontispice de l'édition) dans *The Three Perils of Woman*. J. Hogg, *The Three Perils of Woman* ; Edimbourg : Edinburgh University Press, 2002.

<sup>167</sup> Pour ce concept, Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au second degré* ; Paris : Éditions du Seuil, 1982. P. 264.

<sup>168</sup> En l'occurrence, « Pour les fidèles, la récompense est assurée », si nos réflexes de latiniste ne sont pas trop rouillés.

voisine de l'épigraphe, à ceci près que la source n'est pas indiquée ici. Citer une formule latine, cela revient pour Robert à se revendiquer non de l'épigraphe ici, puisqu'il n'est pas dit explicitement d'où vient ce proverbe, mais de la langue certes religieuse (quoiqu'en terre protestante cela se discute) mais surtout savante de l'époque. En court-circuitant un épigraphe explicite, il s'agit de convoquer un discours sans source, une tradition qu'on imagine d'autant plus immémoriale qu'elle ne s'incarne dans aucune désignation explicite, pour se placer sous sa tutelle. C'est donc pour Robert un moyen de se contextualiser (sans toutefois aller jusqu'au bout de sa logique), de se référer sur le mode implicite à autre chose qu'à lui-même, dès le titre, donc dès l'affirmation du projet de son œuvre.

Or ce droit lui est *in extremis* dénié par l'Éditeur ; en supprimant l'expression latine, celui-ci laisse une « case » vide à sa place dans le titre en ouverture du récit de Robert. L'Éditeur, lui, revendique, dans la « case » correspondante de son titre qu'il a laissée vide chez Robert, le crédit que confèrent la tradition (« traditional facts »), et la preuve (« evidence »). Là où l'Éditeur « ancre » distinctement son discours, Robert est conduit à « décrocher » dans le titre qui figure en tête des « Confessions » dans l'espace du volume. Ce titre, nous l'avons vu, est une version expurgée du titre originel, qu'il est surprenant de voir mentionner *in extenso* par l'Éditeur « after the fact », en décalage d'avec le texte auquel il se rapporte. Le but de l'amputation par le chroniqueur n'est cependant pas la *concision*, qui dans les catégories de Genette consiste à « abrégé un texte sans en supprimer aucune partie thématiquement significative, mais en le récrivant dans un style plus concis »<sup>169</sup>. Il s'agit bien dans le roman d'une prise de contrôle éditoriale via l'intitulé. Robert, dans la version du titre qui figure en ouverture des « Confessions », se retrouve isolé, « décroché », ce que confirme l'absence du déterminant THE, qui induit généralement pour le morphème qu'il prémodifie une

---

<sup>169</sup> *Op. cit.*, p. 271.

référentialité unique et une contextualisation. Ø *Private Memoirs...* (titre des « Confessions » dans l'espace du volume), et pas THE *Private Memoirs* : des mémoires « comme ça », donc, au caractère purement générique et abstrait. La détermination joue d'ailleurs un rôle primordial dans cet effet, puisque, dans les trois versions du titre, on lit toujours « A Justified Sinner ». L'article indéfini prive Robert de son caractère unique ; il est en somme « a justified sinner... among others », mais il n'est pas certain qu'il y ait vraiment une classe d'individus qui corresponde à cette désignation. Il n'est donc pas surprenant qu'une dernière soustraction concerne l'adjectif « Justified » ; sans contexte, pas de « justification », interne ou externe, et donc pas de validité assurée, semble insinuer l'Éditeur. Cette élisio n vise à compenser le fait que ce dernier n'ait pas été autorisé à changer le titre en « *self-justified* », qui aurait rendu clair que Robert est soumis à une auto-aliénation au monde réel. Incidemment, et insidieusement, on retrouve cet effet de réel (et de contextualisation) dans le titre « de l'Éditeur », avec la mention du lieu d'édition (Londres) et des éditeurs au sens propre (Longman *et al.*).

Cette page de garde est donc loin d'être anodine. D'une part, elle caractérise l'ouvrage qui suit comme faux pour le lecteur moderne : à quoi bon la conserver telle quelle dans une édition aujourd'hui si elle ne fait pas partie de l'économie thématique de l'œuvre ? On s'aperçoit alors dès la première lecture de cette page que *The Private Memoirs...* sera sous l'égide de la vraisemblance trompeuse, de la vérité travestie, thématiquement mais aussi du point de vue de la composition. D'autre part, la page de titre insérée en tête du roman est l'un des passages obligés de la lecture qui viendront réactualiser l'effet de réel « extra-diégétique » du texte pour toute édition future : une édition du roman digne de ce nom ne se conçoit pas sans la page de garde, pas plus qu'elle ne peut faire l'économie de cette phrase apparemment

des plus anodines : « The printed part ends at page (215)... »<sup>170</sup>. A chaque nouvelle parution réelle, le numéro entre les parenthèses (que nous avons rajoutées ici) doit varier, ce qui en un sens assure la cohérence du texte de manière extra-diégétique : en dehors du récit et de la compétence directe des narrateurs « locaux », il faut que l'éditeur (au sens strict) coopère, sans quoi tout tombe à plat. En d'autres termes, Hogg le « macro-narrateur » itérativise (il implante dans *toute* édition) la dimension performative (singulative, unique) de l'œuvre. Chaque édition du roman est conditionnée comme édition de *The Private Memoirs...* dans sa spécificité ; il s'agit d'une oscillation entre la dimension itérative de l'œuvre (toujours la même) et un mécanisme d'auto-référentiation, d'auto-*justification* en un sens. L'éditeur au sens commun se voit donc qualifié par le texte, car une erreur dans la pagination du volume, et celui-ci, certes sans se déliter complètement, ne se tient plus tout à fait ; ainsi, tant les « acteurs » (les narrateurs) que les « agents » (les producteurs) du texte se voient pareillement ramenés, par un infime détail, à la démarche du macro-narrateur, qui, pour être discret, n'en a pas moins lui aussi un pouvoir et une vision à constituer.

L'enjeu narratorial dans *The Private Memoirs...*, n'est peut-être pas tellement de savoir qui, de Robert, l'Éditeur, Hogg le personnage (son image publique d'auteur), Hogg l'épistolier (sa collaboration avec l'image publique, que Nicola Trott, entre autres, rabat peut-être un peu vite sur son être réel), et Hogg l'auteur « en exercice » (le « macro-narrateur »), est celui qui a la vision la plus juste ; l'important dans ce roman, lui conférant son unité, est ce qui fait qu'il ne s'agit pas là d'un chaos de textes, et que tous les fils se tiennent. La diffusion de l'image d'auteur, ou d'auteurs, voilà ce qui n'a de cesse de s'écrire chez Hogg, en cela que dans cette économie de la création, certains voient leur cours fluctuer.

---

<sup>170</sup> *Op. cit.*, p. 241.



Qui a ou fait autorité en tant qu'auteur ? De quoi s'autorise-t-on pour écrire ? Chez Hogg, par le jeu des narrateurs, tout discours paraît incapable de fonder son autorité en lui-même, et ne semble pouvoir s'autoriser que de la dégradation d'un discours posé comme nécessairement autre, le plus petit « dénominateur commun », le point d'accord minimal nécessaire à toute controverse, étant alors les « Confessions », texte universellement voué aux gémonies, que rien ne vient autoriser et qui ne fait pas autorité sur les avanies du Pécheur, bien que rédigé par lui. Une expropriation hors des événements de sa vie, une confiscation de son crédit, et une réappropriation de son capital symbolique, voilà ce que subit Robert sous la plume de l'Éditeur, parmi d'autres. Les différentes strates narratives sont autant de discours d'autorité, et il n'en va pas différemment des énonciations des narrateurs chez Hogg et de celles des professeurs, prêtres et hommes politiques chez Bourdieu : « ... l'autorité advient au langage du dehors, comme le rappelle concrètement le *skeptron* que l'on tend, chez Homère, à l'orateur qui va prendre la parole »<sup>171</sup> mais,

La spécificité du discours d'autorité ... réside dans le fait qu'il ne suffit pas qu'il soit *compris* (il peut même en certains cas ne pas l'être sans perdre son pouvoir), et qu'il n'exerce son effet propre qu'à condition d'être *reconnu* comme tel. Cette *reconnaissance* n'est accordée, sur le mode du cela va de soi, que sous certaines conditions, celles qui définissent l'usage légitime : il doit être prononcé par la personne légitimée à le prononcer, le détenteur du *skeptron*, connu et reconnu comme habilité et habile à produire cette classe particulière de discours...<sup>172</sup>

En termes d'autorité, le *skeptron*, cela devrait être le texte lui-même, condition de la propre validité de son discours de par le simple fait qu'il *est* ce discours ; mais c'est en fait le volume imprimé, le texte *achevé* dans sa matérialité, celui qu'en un geste de monstration verbale, mais aussi concret, le narrateur idoine (Robert dans son admonestation, l'Éditeur quand il le remet en circulation) peut brandir pour invoquer la force symbolique du Verbe.

---

<sup>171</sup> P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>172</sup> P. Bourdieu, *op. cit.*, pp. 165 et 167.

Il s'agit bien là d'un fétichisme du livre, ou du Livre, comme on voudra, déjà annoncé dans l'ouvrage par le thème de la dévoration. Le récit des circonstances de la mort de Robert commence par la mention du repas, sorte de cène minimaliste qui tourne en communion ratée :

The herd [Robert] had his dinner along with him [his master's son, who had come with him], and about one o'clock, when the boy proposed going home, the former pressed him very hard to stay and take share of his dinner ; but the boy refused, for fear his parents might be alarmed about him, and said he *would* go home: on which the herd said to him, 'Then if you winna stay with me, James, ye may depend on't I'll cut my throat afore ye come back again'<sup>173</sup>.

La mention quelques lignes plus loin de la découverte du vol par Robert de couverts en argent chez son maître comme motif de son suicide peut s'interpréter de manière métaphorique : bien qu'il s'en défende, Robert a, toute sa vie, cédé à ses plus bas instincts (le vol et la pulsion d'ingestion étant ici liés), qu'il a parés des atours de la justification. Il n'a cessé de céder au principe de plaisir, figurable par un appétit démesuré, et le fantasme de la dévoration de ses semblables affleure par endroits, comme lorsqu'il lance : « 'I would tear [Mrs Logan] to pieces with my dogs and feed them with her flesh' »<sup>174</sup>. L'envers de la communion, donc, qui s'abîme en cannibalisme si l'on considère le motif du chien qui ne cesse de le poursuivre : présenté par son frère George comme un « infernal puppy », bien avant que tous ne voient en lui qu'un « dogged animal », il finit par devenir ce « dog of hell », gardien des enfers, en-deçà de l'humanité (par opposition, Mrs Calvert se verra qualifiée de « wildcat »)<sup>175</sup>. Face à la thématique du lien se dresse celle du démembrement, envers de la communion et tombée mortifère dans l'animalité. Elle culmine dans la lettre de Hogg, comme punition rétributive, Robert étant châtié, lors de la profanation de sa tombe, par là où il a péché :

---

<sup>173</sup> *Op. cit.*, p. 231.

<sup>174</sup> *Op. cit.*, p. 101.

<sup>175</sup> *Op. cit.*, pp. 47, 57, 94 et 102, respectivement.

They *tore* it [the old blanket] open... One of the young men seized the rope and pulled by it, but the old enchantment of the devil remained – it would not *break*; and so he pulled and pulled at it... One of the lads *gripped* the face of the corpse... He had fine yellow hair, about nine inches long; but not a hair could they *pull out* till they *cut* part of it *off* with a knife. They also cut off some *portion* of his clothes... and distributed them among their acquaintances, sending a portion to me... to keep as natural curiosities... I have... retained a small portion for you, which I send along with this... Several gentlemen have in a manner forced me to give them fragments of these enchanted garments: I have, however, retained a small portion for you, which I send along with this, being a piece of his plaid, and another of his waistcoat breast, which you will see are still as fresh as that day they were laid in the grave<sup>176</sup>.

Le côté ouvertement macabre de ces quelques lignes ne doit pas occulter l'essentiel : Robert, paria pendant sa vie, devient l'objet d'une remise en circulation dans une chaîne de la consommation, une communion noire et malsaine. Robert, ou plutôt ses restes, qui sont désormais des reliques, se met à fonctionner comme principe d'échange<sup>177</sup> : on marque sa reconnaissance de l'autre en lui signifiant son appartenance au groupe des proto-ethnologues, gens éclairés amateurs de curiosités naturelles, en l'honorant d'une « pièce » (mot heureusement polysémique : morceau de chair, mais aussi opuscule et terme d'échange) que chacun est à son tour libre de faire circuler, comme le fait Hogg l'épistolier. Une cène, un berger (certes peu concerné par le sort de brebis qui ne sont pas les siennes) ; tout est en place pour faire de Robert un antéchrist, lui qui était d'ailleurs le fondateur de la doctrine de l'*Ineffectual calling*, antithèse du grand plan divin. Deux images se chevauchent ici, celle de l'Antéchrist (mais Robert a-t-il vraiment les épaules assez larges pour ce rôle ?) et celle des tourments infernaux : écartelés, démembrés, rôtis pour être dévorés, n'est-ce pas ainsi que l'on représente depuis le Moyen-Age les damnés ? On notera l'ironie qui veut que dans l'inventaire des effets de Robert, seul un des couverts figure ; on ne trouve pas « the fork » (fourchette, mais aussi fourche), sans doute restée en Enfer pour exacerber les tourments du Pécheur.

<sup>176</sup> *Op. cit.*, pp. 233-4. Les italiques sont de notre part.

<sup>177</sup> Ce qui d'ailleurs n'est pas sans poser le problème de l'authenticité : si les bribes de vêtements n'ont pas subi l'usure du temps, qu'est-ce qui atteste qu'elles ne sont pas des faux ? Le problème devient alors celui de l'autorité de la source, du destinataire, et Hogg l'épistolier sert potentiellement à figurer le Hogg réel comme au centre d'un vaste canular, qui montre à quel point la société des *literati* se trompe sur la valeur des choses.

Le supplice de Robert est transféré de l'Enfer sur cette terre, et les *literati* sont des démons bien plus dangereux et réels que ceux, littéraux, qui se déchaînaient pendant les *Walpurgisnächte*. Certes, derrière une attitude marquée de religiosité, une grande distance ironique est prise avec tout ceci, mais Hogg l'auteur apparaît médusé par une société prête à faire circuler un principe aussi vicié et perversi que celui d'une communion noire, et il montre que la circulation de l'image d'auteur abîme la société en son exact envers, ce qu'elle croit condamner. Le lecteur lui aussi participe de cette circulation viciée qui confine au cannibalisme, et Hogg affiche une certaine ambivalence envers tout ceci, entre l'effroi et la vindicte.

Il y a chez Hogg une tension entre un geste presque désespéré, tragique, pour arrêter la prolifération des dire, dont on trouve la trace chez Robert mais aussi chez l'Éditeur dans sa condamnation finale, et la notion d'une communion noire, perversion du concept, cher aux Lumières, de publicité, par le truchement de la parodie de la sensibilité antiquaire de Scott : le culte morbide de reliques maléfiques est-il si différent de la fierté de Scott exhibant, après l'avoir trouvé sur le champ de bataille de Waterloo, l'un de ces carnets où les soldats de Napoléon consignaient les actions du jour, maculé du sang de son propriétaire ? Pas moins que ce carnet pour le Scott réel, les restes de Robert ne représentent un fétichisme de la relique. Dans cette économie de l'imagination dérégulée, les jugements de valeur sont fondés sur les bases les plus subjectives, et les rapports objectifs se voient dénaturés : il était juste que Robert, meurtrier et notamment fratricide, fût honni des hommes, et sa désocialisation progressive était marquée par les divers avatars de la marque de Caïn que lui attribuaient les textes ; mais dans la transaction imaginaire qui s'établit au niveau de la société toute entière lorsqu'elles circulent, les reliques n'ont de valeur qu'en tant qu'elles sont reliées aux « Confessions », et le cours des unes se replie sur celui des autres, en un inextricable nœud

gordien. Peut-être la chaîne devrait-elle s'arrêter là, car il n'est pas certain que Hogg voie d'un si bon œil le fait que l'Éditeur se fasse un nom en spéculant en définitive sur la valeur de sa découverte. L'Éditeur ne prend alors de valeur qu'à crédit, et c'est bien cette circulation, dont il était exclu après des débuts prometteurs, que dénonce Hogg ; l'Éditeur n'est un entrant dans le marché que grâce aux « Confessions » qui sont pour lui comme une monnaie fiduciaire, dans ce que l'on est tenté de voir comme une forme de *hold-up*, ou tout au moins un détournement des fonds d'un capital symbolique. Pour reprendre la citation de Bourdieu plus haut<sup>178</sup>, « toutes les expressions verbales ... portent la marque de leurs conditions de réception et doivent une part de leurs propriétés ... au fait que ... sur la base d'une anticipation des lois du marché considéré, leurs auteurs ... s'efforcent de maximiser le profit symbolique qu'ils peuvent obtenir de pratiques inséparablement destinées à la communication et exposées à l'évaluation »<sup>179</sup> ; mais l'Éditeur se constitue une position en n'étant même pas à l'origine, « au principe », comme dirait Bourdieu, de son discours, ce qui déjà montre que le système est corruptible. Nous ne sommes même pas confrontés dans le cas de figure de l'Éditeur à ce que nous avons appelé le calcul tautologique de l'Auteur, qui malgré tout se voit rattrapé par la position objective de Scott dans le champ littéraire et social, prélude à sa remise en circulation ; cependant, la même *mécanique* est à l'œuvre, à ceci près que l'Éditeur abuse du système (il fonde ses mots sur ceux d'un autre) -mais il s'agit bien du même type de marché symbolique. On pourrait penser que le lien se fait pour Hogg dans la mesure où Scott n'était pas moins « pilleur de récits » que l'Éditeur (qui lui non plus, n'est pas autre chose qu'un être tautologique, « l'Éditeur des 'Confessions' »), puisque le poète Scott s'était

---

<sup>178</sup> Note 140.

<sup>179</sup> P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, *op. cit.*, p. 114.

réapproprié les histoires racontées par la mère de Hogg<sup>180</sup>, récits qui perdaient toute vie une fois figés par écrit, et sur la valeur desquelles spéculait Scott, en définitive. Celui-ci s'était vu « chassé des terres de la poésie par Byron », ce qui veut dire que son cours était éminemment dévalué, et en écrivant *Waverley*, il cherchait à refonder un autre capital (dans le marché, tant économique que symbolique, du roman, cette fois-ci). Mais tout marché est par essence instable, et tout acteur court le risque de voir son capital symbolique s'amenuiser du fait des fluctuations dudit marché ; et dans cette circulation sans fin, Scott n'était mieux loti que Hogg que *temporairement*, lui qui risquait de compromettre son capital symbolique en se commettant avec le marché réel, en prenant une part dans l'édition de ses œuvres.

Etait-ce alors pour s'abstraire des fluctuations du marché que Scott fonda Abbotsford ? Il est tentant de le croire, tant l'image que nous avons de lui est désormais inséparable de cette bâtisse, faisant de lui le « *Laird* d'Abbotsford ». La postérité des hommes de lettres ne tient en effet parfois pas qu'à leur seule production littéraire. Il est par exemple des auteurs dont les frasques sont comme un complément à leurs écrits : un parfum de scandale, une odeur de soufre viennent colorer leur œuvre et leur donner une saveur toute particulière –comme dans le cas de Joyce, disons. Il est cependant des postérités secondaires moins tapageuses : certains littérateurs se firent à l'occasion diplomates, voire espions (on pense à Marlowe) ; d'autres, à l'instar de Smollett, embrassèrent une carrière médicale ; d'autres encore, comme Dickens, se virent parfois en réformateurs sociaux. Walter Scott, lui, fut, écrivain bâtisseur. Bien évidemment, il avait d'éminents précurseurs ; Horace Walpole, avec la construction de son château gothique de Strawberry Hill, à Twickenham, parmi de nombreux autres. La spécificité de Scott est qu'avec la construction pharaonique et l'aménagement ruineux de son domaine

---

<sup>180</sup> Voir à ce sujet Elaine E. Petrie, « Odd Characters : Traditional Informants in James Hogg's Family », in *Scottish Literary Journal* 10 : 1 (May 1983), pp. 30-41. Glasgow : University of Glasgow Press. Cet article a le grand mérite de nuancer une vision peut-être simpliste des choses.

d'Abbotsford, entre 1811 et 1825 (date de sa banqueroute), l'auteur de *Waverley* ne fait pas que céder à l'envie coûteuse de se prendre pour un *laird*, un châtelain écossais. Le domaine dans sa globalité, mais surtout le château, vont d'abord servir pour Scott à une constitution de position :

Scott's Abbotsford recapitulates his novels' antiquarian reconstruction of Scottish tradition. Designed as a monument to Scottish Britishness, it gathers memorials of ancient Scottish life, trophies of modern British military campaigns, and mementos of Scottish emigrant settlements throughout the empire. Throughout the nineteenth century and across the empire, Abbotsford remains an often-evoked symbol for the links between national, British and imperial ideas. During Scott's lifetime, Abbotsford became a repository of empire...<sup>181</sup>

On voit à quel point la demeure, et à travers elle, son propriétaire, s'établissaient comme un carrefour du monde britannique. Dans un second temps, mais cela n'est pas moins important, elle fit fonction de doublure à sa fiction, toute entière marquée par une sensibilité antiquaire qui le poussait à rechercher tout artefact empreint des traces d'un passé plus ou moins reculé. L'accumulation de bibelots semble s'y être faite avec plus ou moins de discernement, et l'on reproche souvent à cette collection d'avoir tenu plus du capharnaüm que du musée bien agencé. Bien qu'il survive aujourd'hui surtout dans cette fonction, ce n'est pas tellement en tant que galerie qu'Abbotsford nous intéressera : les murs sont peut-être plus porteurs de sens que le bric-à-brac qu'ils renfermaient.

### 3/ De l'ordre et des lézardes : le domaine seigneurial écossais

Le château est de style dit « baronnial écossais »<sup>182</sup>, c'est-à-dire d'inspiration globalement gothique, quoiqu'opérant un curieux mélange entre l'austérité de la *tower house* écossaise<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> Katie Trumpener, *op. cit.*, p. 243.

<sup>182</sup> Pour une définition plus précise de ce style, ainsi que de la notion de *gothic revival*, on se reportera avec profit (une fois n'est pas coutume) à la page que le site Wikipedia consacre à la notion, ainsi qu'à l'ouvrage d'Henry-Russell Hitchcock, *Early Victorian Architecture in Britain* (New Haven, 1954), pp. 245-8.

<sup>183</sup> Pour une présentation complète de ces *tower houses*, voir Ross Samson, « The Rise and Fall of Tower-Houses in Post-Reformation England », in Ross Samson (ed.), *The Social Archeology of Houses*, Edinburgh University Press.

et un certain maniérisme, avec ses tours surmontées parfois de petites tourelles, ainsi que des remparts crénelés que viennent interrompre des pignons. On voit au premier regard ce que cette forteresse a d'anachronique en ce début de dix-neuvième siècle : les tours, les meurtrières, n'ont à l'évidence plus rien de leur fonction défensive originelle, et l'on a le sentiment d'être face à un faux, dont l'aspect moyenâgeux sert essentiellement à exalter le pittoresque romantique, conférant à l'ensemble une inauthenticité confondante. A l'ère d'une première industrialisation massive, cette bâtisse, à travers laquelle l'auteur se fantasme en châtelain féodal, fait désordre. Il est frappant de constater à quel point ce commentaire redouble celui de nombreux critiques sur l'œuvre littéraire de Scott, notamment ses romans écossais. Il s'est ainsi vu accusé de neutraliser le caractère écossais et polémique de son sujet (les « Waverley novels » ne parlent que de la difficile relation de l'Écosse à l'Angleterre) en cédant à un médiévalisme décoratif l'accommodant au goût britannique, lui faisant perdre tout son sel. Scott aurait en substance « kitschéisé » l'Écosse, et il faut bien admettre que la vogue du style baronnial écossais, initiée par Abbotsford et perpétuée en Angleterre pendant tout le dix-neuvième siècle, est le signe d'une acculturation de la scotticité en milieu britannique, qui devait culminer dans l'attachement tout particulier, quelques années plus tard, de la reine Victoria pour son domaine de style baronnial écossais de Balmoral dans les Highlands, simple lieu de villégiature destiné à l'éloigner des préoccupations inhérentes à sa charge – l'Écosse pittoresque neutralisait l'Écosse politique.

Cette vision de Scott n'est bien évidemment qu'un point de vue sur une réalité infiniment plus complexe. Comme devait le remarquer Virginia Woolf dans un essai demeuré célèbre<sup>184</sup>, l'archaïsme externe de la demeure était contrebalancé par l'intégration des dernières

---

<sup>184</sup> Virginia Woolf, « Gas at Abbotsford », in *Collected Essays* (1971), i 134.



innovations techniques, notamment l'éclairage au gaz<sup>185</sup>. Or, plus qu'un passéisme ornemental, c'est cette volonté de concilier l'ancien et le moderne, que manifeste le projet d'Abbotsford, avant même l'achèvement par Scott de son premier roman. Dès lors, il n'aura de cesse de figurer cet entre-deux de l'Histoire, qui peut n'être qu'une vue de l'esprit, ce moment décisif où s'opère la délicate transition entre l'archaïsme et la modernité, entre les derniers soubresauts d'un ordre féodal (incarné dans les romans écossais par le système clanique des Highlands) et les balbutiements d'un état moderne (soit le nouvel ordre anglais – politique, économique, social- adopté par les Lowlands)<sup>186</sup>. Il s'agit d'une mise en ordre de l'Histoire, où le chaos pré-moderne resurgit une dernière fois avant de céder la place à l'ordre moderne, le problème étant qu'à toujours figurer la même lutte, Scott donne de ce schéma la vision d'un cycle toujours à recommencer, un peu comme cette vision de l'Histoire comme « grand escalier » qui émane du cycle des pièces historiques de Shakespeare selon Jan Kott. Cette phase de mise en ordre n'est jamais mieux exposée qu'à travers la figuration du domaine seigneurial, notamment dans *Waverley*. Au chapitre LXXI, une fois épuisée la révolte de 1745, tentative de reconquête de la Grande Bretagne par Charles Stuart et ses alliés des Highlands, le héros et sa petite troupe reviennent au domaine de Tully-Veolan, dont le propriétaire initial a été dépossédé, car il avait pris part à la cause des vaincus. Ils y

---

<sup>185</sup> Voir à ce sujet les pages 55 à 57 A. N. Wilson, *The Laird of Abbotsford : A View of Sir Walter Scott*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

<sup>186</sup> Ce qui correspond assez à la théorie du développement stadial de l'humanité, très populaire en Écosse : « ... most Scots jurists during the age of Enlightenment evaluated legal systems in terms of social progress. Indeed, the famous four-stage, or stadial account of mankind's progress was rooted in the native tradition of natural jurisprudence .... The stadial analysis of mankind's progress from the hunter-gatherer stage via pastoral life and then settled agriculture to commercial society tends to strike modern observers as an anticipation of the Marxist theory of history ». Colin Kidd, *Union and Unionisms: Political Thought in Scotland 1500-2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P 185. Scott, avocat de profession, semble avoir partagé ce point de vue, et ce que cela entraînait pour la perception de l'Écosse d'avant l'Union des Couronnes : « Whereas English history presented a triumphant story of the rise of liberty and a balanced constitution alongside the decline of feudal manners and institutions, the pre-1707 history of Scotland amounted to little more, it seemed, than a history of stagnation under an oppressive feudal oligarchy ». P. 146.

découvrent un paysage où ne subsiste nulle trace des dévastations des derniers mois, et que la bienveillance anglaise (le domaine a été racheté par un colonel de l'armée de Sa Majesté) a rendu à sa splendeur passée, allant jusqu'à faire resceller les armoiries de l'ancien possesseur (le baron Bradwardine, peut-être le vrai héros du roman). Il s'agit d'un paysage amnésique des troubles récents, mais hypermnésique d'un passé plus lointain et harmonieux, et le « nouvel » ordre britannique aura fait œuvre de restaurateur du domaine, préalable à sa réintégration dans le giron de la Couronne. Ceci explique qu'il puisse *in fine* être rétrocédé à son propriétaire original : il n'est plus le signe d'une indépendance incompatible avec le pouvoir anglais puisque sa nouvelle splendeur, voire sa nouvelle intégrité, dépend de celui-ci. La rénovation vaut pour une reconquête, une « Glorieuse Révolution » pour laquelle aucun sang n'est versé, et s'avère en cela infiniment plus efficace que le soulèvement chaotique et meurtrier qui a précédé.

Tully-Veolan est pour Scott le lieu de toutes les conciliations : sa position géographique intermédiaire, puisqu'il se situe à mi-chemin entre Angleterre et Highlands, en fait un entre-deux idéal où le désordre potentiel du nationalisme écossais se voit subsumé dans l'ordre d'une sorte de *pax britannica*. Il ne s'agit pas en effet pour les Anglais de déposséder les Écossais de leurs possessions et traditions, mais plutôt de les réintégrer à l'intérieur de la nation britannique. Ceci est rendu d'autant plus évident qu'il nous est expliqué que la seule innovation dans tout le domaine consiste en l'ajout d'un tableau représentant deux personnages antithétiques : Waverley, le jeune héros anglais dans un premier temps séduit par l'élan romantique de la rébellion, avant de retrouver la raison aux derniers chapitres, et Fergus Mac-Ivor, véritable incarnation du système clanique et fauteur de troubles par excellence.

There was one addition to this fine old apartment, however .... It was a large and spirited painting, representing Fergus Mac-Ivor and Waverley in their Highland dress, the scene a wild, rocky, and mountainous pass, down which the clan were descending in the background. ...and

the ardent, fiery, and impetuous character of the unfortunate Chief of Glennaquoich was finely contrasted with the contemplative, fanciful and enthusiastic expression of his happier friend<sup>187</sup>.

Le tableau met en contrepoint pictural les deux hommes, et partant, les attitudes face à la guerre civile qu'ils incarnent l'un et l'autre, ce qui est rendu explicite par le narrateur, et il est éminemment symbolique que les deux personnages se détachent sur un arrière-plan représentant une nature sauvage au relief découpé. La description du tableau que fait Scott en contraint la lecture : la juxtaposition de deux principes antinomiques ne peut qu'engendrer le déchaînement d'énergie que suscite la co-présence de forces contraires, et pour le lecteur au fait d'esthétique, la scène ne peut manquer d'évoquer une composition de style « sublime romantique » du plus bel effet. Il ne s'agit pourtant pas ici d'exalter la violence factieuse, car si elle pose les deux polarités de l'identité écossaise comme antithétiques, cette figuration les présente comme interdépendantes : retirez un élément au tableau, et l'harmonie de son agencement polaire en est brisée. En outre, il ne faut pas perdre de vue que ce déchaînement d'énergie n'est qu'une scène peinte qui ne déborde pas de son cadre, et que la lutte fratricide entre nord (les Highlands) et sud (les Lowlands) devient un détail dans la composition foisonnante qu'est ce château fait de bric et de broc. Pris dans l'armature du domaine (lui-même œuvre d'art monumentale), le tableau devient presque une miniature perdue dans l'ensemble, bien que située en son cœur. Son sujet s'en trouve neutralisé –le désordre se voit subsumé dans l'ordre. S'il n'est pas aboli, le désordre n'en est pas moins pétrifié comme simple élément d'une scène statique, ce qui vaut pour une réification lui ôtant tout caractère offensif.

Ce n'est pourtant pas que les Highlands et l'ordre féodal qu'elles représentent soient intrinsèquement liées au désordre. L'art pictural est maintes fois convoqué par Scott, à travers les nombreuses mentions qu'il fait de différents peintres, notamment son ami David Wilkie.

---

<sup>187</sup> *Op. cit.*, p. 338.

De façon métaphorique, il peut nous servir à mieux appréhender le traitement de l'opposition entre ordre et désordre chez Scott, par ailleurs peintre frustré. Ainsi, au chapitre XX de *Waverley*, on trouve non pas un tableau mais un *effet de tableau* (le chapitre porte d'ailleurs un titre des plus picturaux : « A Highland Feast »), et cet effet est des plus révélateurs. La société des Highlands nous est présentée comme une tablée rangée hiérarchiquement pour un banquet en l'honneur de l'invité : au sommet, dans le château, trônent le chef et ses hôtes, puis viennent les convives de degré inférieur, et ainsi de suite, jusqu'aux plus humbles des plus humbles, rejetés dans la cour. Or cette opération de parcours de l'intégralité de la société des Highlands effectuée par un déplacement panoramique du regard, nous est donnée non pas une, mais trois fois, selon trois ordres différents, dont chacun est isolé dans son paragraphe : on a d'abord une présentation « de haut en bas » des titres, puis des victuailles, et enfin des vins<sup>188</sup>. Il s'ensuit en effet de redondance, et le caractère mécanique de cette répétition montre que, bien loin d'incarner par essence le désordre, la société des Hautes-Terres est au contraire verrouillée à l'extrême.

D'où vient alors qu'elle laisse cette impression de pagaille ailleurs dans le roman ? C'est qu'au chapitre XX, les Highlanders sont chez eux, dans leur environnement naturel si l'on peut dire, et que ce n'est qu'en sortant de leur milieu qu'ils suscitent le chaos. Une fois lancée sur les routes, l'armée rebelle montre une belle énergie, mais aussi, très tôt, un beau manque de discipline et d'unité (voir la description de l'arrière au chapitre XLIV), et son épopée nomade la condamne à l'entropie, un effondrement de sa structure interne par déperdition d'énergie –ce dont témoignera sa déroute. Mais le coup de grâce lui est porté alors même qu'une grande victoire militaire est imminente. Lorsqu'au chapitre XLV, *Waverley*, personnage qui jusque-là cède souvent aux illusions quichottesques, entend, tant l'adversaire

---

<sup>188</sup> *Op. cit.*, pp. 95-96.

est proche, parler un anglais pur, il retourne, lui dont la naissance fut avant tout *phonétique*, son regard sur le camp qu'il a rejoint mais qui n'est pas le sien. Il s'aperçoit alors que les vêtements et l'apparence des Highlanders jurent esthétiquement avec le paysage, auquel ils n'appartiennent pas, et l'effet de tableau compose cette fois-ci une scène d'une inquiétante étrangeté, une toile à la Gainsborough, peintre connu pour le manque d'intégration de ses personnages sur le paysage autour d'eux :

He could hear, too, the well-known word given in the English dialect, by the equally well distinguished voice of the commanding-officer, for whom he had once felt so much respect. It was at that instant, that, looking around him, he saw the wild dress and appearance of his Highland associates, heard their whispers in an uncouth and unknown language, looked upon his own dress, so unlike that which he had worn from his infancy, and wished to awake from what seemed at the moment a dream, strange, horrible, and unnatural. 'Good God!' he muttered, 'am I then a traitor to my country, a renegade to my standard, and a foe, as that poor dying wretch expressed himself, to my native England?'<sup>189</sup>

Pour poursuivre la métaphore picturale, on pourrait dire que la présence des Highlanders parasite l'effet de perspective, et que le tableau, dès lors, ne fait plus sens.

Le désordre que suscitent les Highlanders est donc exactement cela : un dés-ordre, le refus de rester dans son ordre. A Glennaquoich, siège du système qu'ils incarnent, ils forment un ordre souverain ; ailleurs, il devient apparent que leur ordre a fait son temps. Les Highlanders relèvent donc à la fois d'un espace et d'un temps donnés, et en l'occurrence révolus ; le domaine de Glennaquoich forme ainsi ce que Bakhtine appelle un chronotope, ou en tout cas un espace immuable, auquel ils sont unis dans une relation métonymique<sup>190</sup>. Selon Katie

---

<sup>189</sup> *Op. cit.*, p. 221.

<sup>190</sup> Par ailleurs, nombreux sont les auteurs à avoir remarqué la similitude du voyage de *Waverley* et le chronotope du temps de l'aventure : pour n'en citer qu'un, « ... *Waverley* depend[s] on an ahistorical chronotope, for [it falls] in important ways under the Bakhtinian chronotope of adventure-time : ... *Waverley* in Scotland [is] suspended from the rules of everyday life, even as [his] holiday from ordinary time eventually spills over ... into ordinary biographical time. [It does not exist] in the category of pure adventure-time, but ... draws much of its special power from the way it bypasses ordinary time in order to operate in the extratemporal hiatus that that appears between two moments of a real time sequence.... This extratemporal hiatus is filled with the unpredictability of chance, which controls adventure-time.... ». Ina Ferris, *op. cit.*, p. 130. Cette désynchronisation d'avec le monde n'est qu'une parenthèse qui se referme quand l'histoire reprend son cours.

Trumpener, c'est justement l'innovation du roman historique que de montrer cette permanence comme dépassée et devant le céder à un ordre nouveau :

The national tale before *Waverley* presents late eighteenth-century culturalist assumptions, the influence of geography character, setting and events, in particularly concentrated and politicized forms, upholding the distinctiveness and autonomy of place. And from *Waverley* onwards, the historical novel shows the collapse and transfiguration of place, as an annalistic accretion of time within the stability of place gives way to the phenomenological development of places. The national tale before *Waverley* maps developmental stages topographically, as adjacent worlds in which characters move and then choose between; the movement of these novels is geographical rather than historical. In contrast, the historical novel (which still, at the outset of ... *Waverley*, relies on a schematic juxtaposition of stratified cultural zones) finds its focus in the way one developmental stage collapses to make room for the next and cultures are transformed under the pressure of historical events. With their respective focuses on the domestic and political spheres as the site of national and historical formation, on the stability of culture in place and the fragility of culture over time, the two genres develop dialectically opposed ways of situating culture. The national tale before *Waverley* presents national character as a synecdoche of an unchanging cultural space; here nationalism is a self-evident legacy, the result of unbroken continuity and a populist community that unites aristocracy and folk. The historical novel draws heavily on this vision of national continuity, but it posits the moment of nationalism at a further stage of historical development: only through the forcible, often violent, entry into history does the feudal folk community become a nation, and only through dislocation and suffering is a new national identity forged<sup>191</sup>.

C'est du reste la stratégie qu'adopte systématiquement Scott, figurant l'Esprit d'un peuple, au sens hegelien de l'expression, à travers le domaine seigneurial dont il dépend –à moins que ce ne soit le peuple qui soit la simple expression d'un ordre matérialisé pour toujours dans la pierre. On voit donc qu'Abbotsford n'est pas que le fruit d'un fantasme bourgeois de se prendre pour un châtelain ; il est le pendant extra-littéraire d'une figure qui hante la fiction de Scott. En ce sens, Abbotsford, tout comme la figuration du domaine seigneurial que Scott fait dans sa fiction, tient du monument, au sens où l'entend Régis Debray :

[Le monument] matérialise l'absence afin de la rendre voyante et signifiante. Il exhorte les présents à connaître ce qui n'est plus et à se reconnaître en lui (...). C'est à la fois un support de mémoire et un moyen de partage. L'outil par excellence d'une production de communauté. Si l'on appelle culture la capacité d'hériter collectivement une expérience individuelle que l'on n'a pas soi-même vécue, le monument, par ceci qu'il attrape le temps dans l'espace et piège le fluide par le dur, est l'habileté suprême du seul mammifère capable de produire une histoire<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> Katie Trumpener, *op. cit.*, p. 142.

<sup>192</sup> Régis Debray, « Le monument ou la transmission comme tragédie », in *L'abus monumental ?* Éditions du Patrimoine et Fayard, 1999. P. 11.

On peut même identifier précisément la catégorie de monument dans la typologie qu'établit Debray : s'il est de fait un monument forme (« ... un fait architectural, civil ou religieux, ancien ou contemporain, qui s'impose par ses qualités intrinsèques, d'ordre esthétique ou décoratif, indépendamment de ses fonctions utilitaires ou de sa valeur de témoignage »)<sup>193</sup>, le domaine, réel ou fictif, cherche chez l'Écossais avant tout à incarner un monument message (« ... une lettre sous enveloppe dûment adressée par une époque à la suivante »)<sup>194</sup>, les deux fonctions n'étant par ailleurs pas incompatibles. Certes, en articulant les concepts historiques de ses romans sur la notion de monument<sup>195</sup> (qui d'ailleurs peut se transférer sur le plus infime objet), Scott fige le mouvant : Debray rappelle « ... la nécessité où se trouve un élan spirituel de se réifier pour parvenir à se transmettre »<sup>196</sup>, ce que nous avons vu plus haut avec le portrait. Le seul correctif que l'on puisse apporter ici, c'est que le monument chez Scott, qu'il s'agisse d'Abbotsford ou de Tully-veolan, prend une densité encore plus grande, puisqu'il a la capacité de superposer non pas une mais plusieurs strates de passé en son sein –disons qu'il appartient également à une troisième catégorie, que nous appellerons le monument-somme.

Or ce feuilletage, cette sédimentation de « couches » historiques, ne fait pas que refléter la structuration interne du monument, métonymie de l'œuvre scottienne ; par l'écho que les écrits de Sir Walter ont pu trouver, une seconde stratification, externe, hypertextuelle (au sens

---

<sup>193</sup> Régis Debray, *art. cit.*, p. 16.

<sup>194</sup> Régis Debray, *art. cit.*, p. 15.

<sup>195</sup> « Monumentaliser au sens culturel, c'est privilégier, projeter, investir de sens ou d'affectivité un objet ou un lieu quelconque, transformé en mémorial privé. Le fétichiste monumentalise la chaussure ou le mouchoir (...), en en faisant son 'objet transitionnel.' Il devient alors sursignifiant » ; Régis Debray, *art. cit.*, p. 18.

<sup>196</sup> Régis Debray, *art. cit.*, p. 21.

de dérivation d'un texte originel), a pris place dans les lettres écossaises. Nombreux sont en effet les auteurs qui, d'un bout à l'autre du dix-neuvième siècle, se sont saisis de cette figuration du domaine seigneurial, à ceci près qu'ils ont marqué leur différence (faudrait-il dire, leur territoire ?) à travers leur réappropriation de ce motif récurrent. Pour n'en citer que deux, James Hogg, dans *The Private Memoirs and Confessions of A Justified Sinner*, et Robert Louis Stevenson dans sa fiction écossaise, notamment le diptyque *Kidnapped* (1886) et *Catriona* (1893), ainsi que *The Master of Ballantrae* (1889), ont pris acte de ce que le monument scottien peut avoir de fondateur pour la représentation de la scotticité en littérature. Ces romans, en effet, exposent la même période de désordre (Hogg évoque plus qu'il ne développe les troubles, et il s'agit chez lui de 1703 et non de 1745, mais l'effet est le même), et prennent pour point de départ le domaine seigneurial écossais constitué par Scott. Il figure dans ces textes seconds comme point d'origine, donc, et non plus comme terme tant des péripéties des héros que de l'œuvre. C'est qu'en effet Scott lègue un récit dont le dénouement clôt toutes les issues ; il est le lieu d'une résolution générale, où s'abolissent tous les conflits, ne laissant subsister aucune virtualité. Dans l'*explicit* de *Waverley*, Scott verrouille son texte, qui croule sous le trop-plein (d'objets, de dénouements) : une fois Tully-Veolan posé comme domaine à l'achèvement parfait, il devient utopique, et dès lors, il ne reste rien à en dire. Ses potentialités narratives et littéraires sont épuisées du fait de sa saturation, et les successeurs ne sauraient améliorer l'ouvrage, toute retouche étant une atteinte à son intégrité.

A ce stade, il faut se rendre à l'évidence : en dépit de toutes les métaphores qu'on voudra bien adopter, monument et roman différent radicalement. S'il s'agit pour le monument d'être hérité en l'état, le roman, lui, a besoin d'être digéré et réaménagé ; la transmission patrimoniale est d'un tout autre ordre selon que l'on se place sur le plan architectural ou au niveau littéraire. Face à l'achèvement du monument scottien, la continuation dans la même



voie serait une impasse, ce qui laisse seulement deux issues possibles : pour *écrire* le domaine seigneurial après l'auteur de *Waverley*, il faut soit remonter à une strate antérieure, un en-deçà du monument scottien (c'est l'échappatoire que choisit Hogg), soit lui superposer une nouvelle couche sédimentaire pour fonder son domaine à soi (c'est le chemin qu'emprunte Stevenson). Comme nous le verrons, dans les deux cas, cela implique la désaffection du « mémorial » scottien. Ce qui frappe en effet chez l'un comme chez l'autre des successeurs, c'est le manque de matérialité du domaine, et surtout du château ; il aurait certes été difficile de concurrencer Sir Walter sur ce terrain, mais l'on ne peut s'empêcher de trouver que ce lieu manque, non pas de chair, mais de pierre, chez les « héritiers ».

Hogg, contemporain et ami de Scott, mais qui entretenait avec lui une relation ambiguë, présente bien le domaine comme lieu originel, dans la mesure où c'est là que débute l'action de *The Private Memoirs...*, et où sa possession est l'un des enjeux du récit ; cependant, en l'absence totale de description du domaine, si ce n'est à travers l'évocation d'éléments purement fonctionnels, il n'est pour lui qu'un lieu patrimonial parmi d'autres, à vrai dire assez désincarné, puisque chez lui, la tradition s'ancre dans la nature et une certaine immatérialité – sa relation à son « domaine » d'Ettrick est d'un tout autre ordre que le domaine d'Abbotsford, ainsi que sa figuration de lui-même, relayée et caricaturée par d'autres, en fermier. Pour n'en donner qu'un exemple frappant « Imagine him, as he was to imagine himself. Bare feet and a ragged coat. Behind him a hole in the ground, his bothy, which you have to stoop to enter and in which you can't stand up. Inside, there's a bed of rushes for his rests, and for his literary work. His bed at night has often been in stables and cowhouses »<sup>197</sup>. Rien dans cette image, indirectement tirée d'un auto-portrait de l'auteur, qui ne le ramène à la matérialité de la pierre qui conditionne et reflète la figuration de Scott en « *Laird* d'Abbotsford ».

---

<sup>197</sup> Karl Miller, *op.cit.*, p. 1.

Le signe de ce rejet du monumental est l'insistance de Hogg sur la notion de transmission orale, modalité archaïque de transmission du savoir et des histoires, qu'il essaie de dupliquer dans une certaine fantaisie de la composition. L'écrit, lui, est posé chez Hogg comme tentation presque démoniaque d'une pérennité malsaine : le « Pécheur justifié » du titre, dont les mémoires constituent la partie centrale du roman, admoneste le lecteur en lançant une malédiction finale sur celui qui aurait l'outrecuidance de changer ne fût-ce qu'une ligne à son récit : « The hour of my repentance is past, and now my fate is inevitable. –*Amen, for ever!* I will now seal up my little book, and conceal it; and cursed be he who trieth to alter or amend!<sup>198</sup> ». Voilà donc bien un texte au sens « fermé » que présente Barthes, et qui, imposant sa lecture, cherche à valider sa vérité : concernant la notion de texte, dans son acception selon lui classique, Barthes rappelle que :

... l'exactitude littérale de l'écrit, définie par la conformité de ses versions successives à sa version originelle, se confond métonymiquement avec son exactitude sémantique : dans l'univers classique, de la loi du signifiant se déduit une loi du signifié (et réciproquement) ; les deux légalités se consacrent l'une l'autre : la littéralité du texte se trouve dépositaire de son origine, de son intention et d'un sens canonique qu'il s'agit de maintenir ou de retrouver ; le texte devient alors l'objet même de toutes les herméneutiques ; de la « restitution » du signifiant, on passe naturellement à l'interprétation canonique du signifié : le texte est le nom de l'œuvre, en tant qu'elle est habitée par un sens et un seul, un sens vrai et définitif ; il est cet « instrument » scientifique qui définit autoritairement les règles d'une lecture éternelle<sup>199</sup>.

Voilà le type de réception qu'entend conditionner le Pécheur : une exégèse contrainte, fondée sur la conformité exacte de la lettre et du Verbe du texte premier. La fixité textuelle recherchée par le Pécheur introduit pour Hogg un ordre rigide et aliénant, et le premier symptôme en est la doctrine de la prédestination, mal dont est atteint Robert, le « pécheur justifié » du titre, cette mortification qui veut qu'aucune rédemption ne puisse bouleverser l'inéluctabilité de la damnation ou du salut éternels. Pour le Berger d'Ettrick, ce qui importe, c'est la notion de jeu, au sens ludique du terme certes, mais surtout comme mise en relation

---

<sup>198</sup> James Hogg, *op. cit.*, p. 230.

<sup>199</sup> Roland Barthes, « Texte (Théorie du) » in *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*. Paris : Éditions Universalis et Albin Michel, 2001. P. 885.

d'éléments hétérogènes, et dans son acception spatiale (l'idée d'écart et de liberté de mouvement). Ainsi, il serait faux de croire, comme certains, que *The Private Memoirs...* est composé à l'avenant, soit par incapacité du créateur, soit simplement pour renforcer l'idée de conjurer les travers de l'écriture verrouillée du Pécheur. Le roman est au contraire élaboré comme un jeu de textes, *a priori* chaotique, puisque deux points de vue inconciliables sur les mêmes événements s'y opposent : celui d'un Éditeur (au sens anglais du terme), censément rationaliste et positiviste, et celui du pécheur du titre, tenant de la théorie de la prédestination et persuadé d'être l'objet d'une persécution démoniaque. Pour reprendre la métonymie à connotation métaphorique des vêtements dans la préface de *Waverley*, disons que, bien que taillé dans différentes pièces, le *patchwork* que forme le montage de textes résultant<sup>200</sup> a une coupe ample qui offre au lecteur une certaine liberté de mouvement ; pour filer la métaphore, concédons que l'habit n'a rien de la redingote certes distinguée, mais un peu trop rigide et empesée, qu'on imaginerait être le pendant de l'œuvre de Scott.

S'il y a une architecture à trouver chez Hogg, elle n'est pas dans la figuration du bâti, mais dans l'agencement du roman, avec ses textes articulés les uns aux autres de manière un peu lâche. Il s'agit en somme d'une mise en ordre dispersé, où chaque élément, bien que participant de la composition d'ensemble, a son espace de respiration, car il n'est pas entièrement conditionné par le reste : en définitive, l'architecture globalement « baroque » du roman fait que la lecture des événements par l'un n'annule pas celle de l'autre, Hogg ne tranchant pas. Il fait même mieux que cela : il se met en scène dans le texte, en berger et propriétaire terrien (ce qu'il était réellement -c'est sa postérité secondaire), homme des

---

<sup>200</sup> Un épisode essentiel de *The Private Memoirs...* se passe d'ailleurs chez un tisserand (pp. 205-211). La deuxième partie des « Confessions » proprement dites est marquée par les divers petits métiers que Robert est contraint d'exercer (un emploi assez flou chez un imprimeur –mais c'est surtout pour Robert l'occasion de s'essayer à la composition de sa propre œuvre-, ou bien encore berger), signe de son déclassement social. Chez le tisserand chez qui Robert a trouvé temporairement refuge, il s'empêtre dans l'écheveau des métiers à tisser, ce qui montre ce que sa situation a d'inextricable.

campagnes superstitieux mais quelque peu ridicule. Cette double condition manifeste clairement l'ambivalence du roman quant au caractère fantastique ou pas des événements : Hogg le personnage avoue à mots couverts croire au diable, mais on ne peut pas dire qu'il fasse un observateur crédible, ce qui laisse le lecteur libre de ses choix. L'auteur se mettant en définitive au même niveau que ses personnages, on pourrait ici parler de dialogisme bakhtinien, ou en tout cas de polyphonie, là où chez Scott, ils sont mis en coupe réglée, dans une perspective monologique. A travers notamment le travail de fouilles de l'Éditeur, qui va jusqu'à se faire pilleur de tombe pour retrouver la « voix » du pécheur, enseveli à la sauvette un siècle auparavant, *The Private Memoirs...* n'aura de cesse de nous faire prendre conscience du feuilletage de l'Histoire, constituée d'une multitude de couches d'énonciations, d'où ne triomphe pas nécessairement la plus récente. Il s'agit pour Hogg de se faire, à son tour, archéologue, de dégager un terrain (celui des lettres écossaises) dominé par une strate (la « voix » scotienne) qui, pour se vouloir la dernière, n'en est pas moins la dernière *en date* seulement. Dès lors, le château du domaine seigneurial doit être désinvesti, c'est-à-dire perdre de sa superbe, et être abandonné ; et de fait, c'est bien loin de la terre des Dalcastle, dans les Highlands (terre archaïque réglée sur les rythmes naturels), que se terminent les avanies du pécheur, qui a depuis longtemps perdu son patrimoine.

#### 4/ Stevenson et Scott

Le désinvestissement du domaine seigneurial qu'entreprend Stevenson est d'un autre ordre : il est systématiquement présenté à l'*incipit* comme un lieu d'enfermement où une figure paternelle dévoyée (mais y en a-t-il d'une autre sorte chez l'auteur de *The Strange Case of Docteur Jekyll and Mister Hyde* ?) tente tant bien que mal d'imposer son ordre à une figure filiale impatiente de créer le sien. On notera à cet égard que le domaine que se reconstitue Stevenson en exil, à Samoa, avec la maison de Vailima, est un espace ouvert et aéré bien

différent de ce que les châteaux écossais peuvent avoir d'étouffant. La figure filiale, prototype du héros stevensonnien, doit donc se constituer son domaine à soi contre l'héritage du père. Parmi toutes les inflexions qu'on a pu donner au modèle initial de *Waverley*, celle à laquelle se livre Stevenson à la fin du siècle dans *The Master of Ballantrae*<sup>201</sup> incarne peut-être la plus ambitieuse dans sa réécriture du « mythe » originel. Lui aussi examine à sa manière les conséquences de la révolte de 1745, mais, moins ouvertement politico-historique que son illustre précurseur<sup>202</sup>, *The Master...* présente la lutte fratricide et stérile, quoique toujours éminemment allégorique, menée dans un premier temps en Écosse, entre les deux héritiers du domaine de Durrisdeer. L'aîné (James, le Maître du titre) est dépossédé des titres et des terres qui devraient lui revenir après avoir pris fait et cause pour les rebelles, quand son père avait assigné, par calcul, un camp bien précis à chacun des deux frères : à James les loyalistes, à Henry les rebelles – ainsi, la Maison Durrisdeer ne pouvait pas perdre, quitte à sacrifier l'un des fils<sup>203</sup>. Henry, le cadet, en hérite (le père ayant abdiqué ses droits), mais sa vie sera gâchée car personne ne lui reconnaît de légitimité, si ce n'est le narrateur, le domestique Mackellar, qui écrit son texte bien des années plus tard, pour défendre son maître à lui. S'ensuit entre les deux frères un jeu de chat et de la souris souvent sournois mais ponctué de fulgurances, qui dépassera les frontières exiguës de l'Écosse pour déborder jusqu'aux Amériques.

---

<sup>201</sup> Robert Louis Stevenson, *The Master of Ballantrae* (1889). London: Penguin Books, 1996.

<sup>202</sup> C'est assez systématiquement le cas chez Stevenson : « La division de l'Écosse entre deux camps rivaux est bien un fait historique par rapport auquel Stevenson situe l'action de son histoire [dans *Kidnapped*], comme il le fera aussi dans *Ballantrae* avec les frères Durie.... Stevenson fait même se rencontrer Alan Breck [personnage historique réel] et James Durie au début de *Ballantrae*, introduisant la réalité dans la fiction. Pourtant le décor historique n'est ici que la toile de fond d'une aventure intérieure, d'un mythe personnel (Mauron) qu'on retrouve de texte en texte, et qui dépasse le cadre du roman historique. ... Chez Stevenson, Histoire générale, histoire politique, structure de la société, histoire personnelle et structure du Moi se recourent selon les clivages d'un même dualisme ». Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson : l'aventure et son double*. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1987 ; p. 92.

<sup>203</sup> *The Master...*, *op. cit.*, p. 11

D'un récit à l'autre, la même question lancinante de l'incapacité de l'errance à résoudre les tensions de l'histoire fait retour ; est-ce à dire que l'influence de Scott aura d'un bout à l'autre du siècle bloqué le roman à caractère historique écossais en la sempiternelle figuration des mêmes enjeux ? C'est à travers le thème prégnant du voyage, dans des récits dont il est la matière même, que l'on peut aborder cette épineuse question. En effet, au périple « local » de Scott, effectué à petite foulée, auquel correspond celui de Robert dans *The Private Memoirs* (la différence étant que contrairement à *Waverley*, il n'y a pas de retour possible), répond le voyage « en extension » de Stevenson ; mais si l'action se déploie, l'ouverture chez Stevenson est-elle suffisante pour surmonter le blocage originel ?

Il est intéressant de constater que, plus que le voyage, c'est la stase qui semble marquer le fond des romans. Le terme du voyage chez Scott est Tully Veolan, espace politiquement neutralisé puisque passé aux mains anglaises à la fin (le colonel Talbot de l'armée de Sa Majesté a racheté la propriété). Tully Veolan apparaît lors du dénouement comme le lieu de toutes les réconciliations : le domaine est *in extremis* rétrocédé à son propriétaire original, le Baron de Bradwardine, par un tour de passe-passe où la propriété circule entre diverses mains (donc voyage statiquement), à tel point que l'on ne sait plus trop chez qui l'on se trouve, et cela produit un effet de flouté visant à brouiller les frontières entre l'Écosse et l'Angleterre (c'est tout l'enjeu du chapitre LXXI)<sup>204</sup>. Dans cet espace pacifié, les

---

<sup>204</sup> Wolfram Schmidgen donne une analyse tout à fait convaincante de ce problème de circulation, en termes légaux et économiques : le fait que le domaine statique de Tully–Veolan puisse entrer dans le domaine de la circulation monétaire quand Malcolm, l'héritier du Baron, le revend à Talbot, « ... successfully translates heritable property into monetary terms and releases property from the familial perpetuity so respected under Scottish law », préalable à la victoire de la loi anglaise sous l'apparente préservation de la loi écossaise, intrinsèque à son caractère national. W. Schmidgen, *Eighteenth-Century Fiction and the Law of Property* ; Cambridge : Cambridge University Press, 2002. P. 96. Nous reviendrons aux vues de Schmidgen dans la partie consacrée à la loi. Incidemment, derrière cette manipulation, c'est l'identité de l'Écosse à elle-même qui est mise en cause : c'est le paradoxe du bateau de Thésée, dont on ne sait trop le statut lorsque l'une après les autres, toutes ses planches ont été changées. Voir F. Drapeau Contim, *Qu'est-ce que l'identité ?* Paris : Vrin, 2010. P. 49 notamment.

ennemis d'hier peuvent désormais deviser à l'envi et dans la plus parfaite entente de la pérennité de l'alliance renouvelée entre Écosse et Angleterre à travers un *toast* à l'union des maisons de Waverley-Honour et de Bradwardine. Le geste est presque à prendre comme une fondation dynastique (Waverley est en plein voyage de noces, et Tully Veolan ferait un lieu de conception idéal), fondation ancrée dans la matérialité même des deux résidences, dont la minéralité immuable de la pierre scelle et fonde la validité du contrat. Ce lieu est en cela représentatif de la voie médiane envisagée politiquement par Scott, qui fonde son conservatisme : en effet, selon Lukács,

Scott ne se range ni parmi les admirateurs enthousiastes de ce développement [le nouvel ordre de la révolution industrielle et du rapide développement du capitalisme], ni parmi ses accusateurs pathétiques et passionnés. Il essaie en étudiant d'une manière approfondie tout le développement anglais de trouver pour lui-même un « milieu » entre les extrêmes opposés. Il trouve dans l'histoire anglaise cette consolation que les plus violentes vicissitudes de la lutte des classes se sont finalement apaisées dans un glorieux « juste milieu »<sup>205</sup>.

Et cette idéologie ne peut manquer de rejaillir sur ses protagonistes :

Le 'héros' de Scott est toujours un gentleman anglais plus ou moins médiocre, moyen. Il possède généralement un certain degré, jamais éminent, de sagesse pratique, une certaine fermeté et une certaine bienséance morale, qui va même jusqu'à l'aptitude au sacrifice de soi, mais ne devient jamais une passion impétueuse, n'est jamais un dévouement enthousiaste à une grande cause<sup>206</sup>.

Peut-être Lukács a-t-il tort de ne voir Scott qu'à la lumière des enjeux « anglais », c'est-à-dire en fait sa place dans la construction culturelle d'une nation britannique ; il perd de vue la spécificité écossaise de cet auteur. Mais l'on peut aisément transférer ses propos à échelle plus réduite, dans le contexte « calédonien » : chez Scott, entre le nationalisme et l'éradication totale du caractère écossais, une identité faite de compromis et de renoncements semble viable. Caractérisée par le nomadisme, la tentative de reconquête que mène le souverainiste Charles Stuart se veut en retour parallèle à la « reconquête » de son royaume qu'opère Ulysse à la fin de *L'Odyssée*, mais le texte la présente plutôt comme une Iliade

---

<sup>205</sup> Georges Lukács, *op. cit.*, p. 32.

<sup>206</sup> Lukács, *op. cit.*, p. 33.

désastreuse. C'est ainsi qu'il faut lire, au Chapitre XX, dès les premières lignes, la référence explicite à Homère :

He [Waverley] was not indeed so luxuriously attended upon this occasion as the heroic travellers in the Odyssey ; the task of ablution and abstersion being performed, not by a beautiful damsel trained

To chafe the limbs and pour the fragrant oil

but by a smoke-dried skinny old Highland woman, who did not seem to think herself much honoured by the duty imposed upon her, but muttered between her teeth, "Our fathers' herds did not feed so near together, that I should do you this service." A small donation, however, amply reconciled this ancient handmaiden to the supposed degradation...<sup>207</sup>

Dans ce passage, cette Pénélope acariâtre, qu'on voit mal assaillie de prétendants, est une allégorie de l'Écosse, qui ne reconnaît ni son lien de parenté, ni sa subordination, face à « l'équipage » qui a rejoint Bonnie Prince Charlie, et elle transgresse la première des lois, celle de l'hospitalité, mais est prête à se laisser acheter - l'Écosse n'est plus une terre à conquérir. On le voit, cet épisode a toutes les caractéristiques du travestissement burlesque, en tout cas au niveau de l'écho littéraire ; un modèle « haut » se voit dégradé de manière assez radicale, sans toutefois qu'il s'agisse de pastiche à proprement parler. En tout cas, cela montre que l'entreprise des rebelles se fonde sur des bases mal assurées, et par ailleurs, son mythe romantique repose tout entier sur l'incertitude et l'immatérialité ; les aléas de l'aventure et les errements du protagoniste à partir du moment où il rejoint les Highlanders en sont la contrepartie implicite. L'idée même de mouvement semble intenable pour Scott, qui n'aura de cesse de recadrer le récit à travers l'ironie marquée des interventions narratives remettant chacun dans son rôle. Dans le récit, le narrateur hétérodiégétique jette le doute sur les vraies motivations des chefs et cultive l'ambiguïté quant à son point de vue sur tout cela, et l'élan romantique de la légende, qui pourrait prendre de l'ampleur, s'en trouve arrêté. La narration se livre à une véritable quête de stabilité (un substitut de Graal est d'ailleurs trouvé à la dernière page en la coupe de Saint Duthac, autre héritage familial restitué au Baron), et le

---

<sup>207</sup> Walter Scott, *op. cit.*, p. 95. Est-il besoin de préciser que la traduction est celle du grand poète classique, Alexander Pope ?



roman se clôt sur une vision idyllique, une image de permanence face à l'aspect mouvant des affaires humaines (on notera au passage dans ces quelques lignes un sens très anglais de l'euphémisme et de la mesure)<sup>208</sup>.

Alors que le sujet semblait être le voyage de *Waverley*, on a donc nettement l'impression que c'est la stase qui domine comme régime narratif du roman, au point de presque atteindre la saturation. On bourlingue certes entre les polarités, mais les positions sont jouées d'avance. Le voyage n'est pas vécu en immersion mais vu de haut, et c'est un peu comme si la narration se contentait de rendre compte d'une cartographie prédéterminée (l'opposition nord-sud, et leur réconciliation en un entre-deux géographique), cartographie immuable détachée des dilemmes humains. Sentiment de stase absolue, presque ontologique, tant le personnage principal demeure identique à lui-même de bout en bout, fidèle à ses illusions romantiques, et changé seulement à la dernière minute, plus par nécessité narrative que par évolution psychologique convaincante. Le voyage de *Waverley* n'aura pas été un voyage intérieur, et il restera un type finalement assez creux, pantin désarticulé et sans âme.

On pourrait dire en quelque sorte que *The Master of Ballantrae* embraye sur *Waverley*, non pas historiquement, mais en termes d'espace et de positionnement social. Le récit que le domestique Mackellar entreprend pour défendre Henry, son maître à lui, commence dans la maison ancestrale des Durrissdeer, au moment où débutent les troubles, et plus des deux tiers du roman vont se dérouler dans ses murs, si l'on excepte les récits enchâssés du Chevalier Burke, qui est un peu le pendant de Mackellar auprès de James (le Maître du titre). La demeure semble vampiriser la représentation de l'Écosse : lorsque les personnages s'aventurent dans les environs, on nous dit bien souvent uniquement qu'ils sont sortis

---

<sup>208</sup> *Op. cit.*, p. 339.

(« abroad »)<sup>209</sup> sans plus de précision, et il n'y a pas vraiment de description des villages et de la campagne alentours. Prisonnier de la maison comme il l'est supposément du récit de Mackellar, le lecteur semble condamné à en explorer les méandres. Or, symptôme de l'incommunicabilité qui règne dans la famille, la maison s'atomise en espaces bien distincts, presque inviolables : chacun des protagonistes du drame a son domaine réservé (sa chambre souvent), et Mackellar, personnage un peu à part de la famille puisqu'il est domestique, fait l'intermédiaire (le « go-between ») entre ses divers membres. Omniprésent, presque doué d'ubiquité, il semble être le seul à circuler dans cette maison aux couloirs parfois labyrinthiques, intrigant petitement pour apaiser les tensions et transmettre des informations capitales aux uns et aux autres. Il participe ainsi à une constante recomposition des alliances dans la guerre larvée que se livrent les deux frères. Le thème du voyage dans la première partie du roman s'incarne essentiellement à travers ses circuits, dont la répétition constante fait que le mouvement s'annule dans cet espace clos et fermé ; la conséquence en est que les pérégrinations du Maître, périodiquement chassé du domaine, y gagnent en ampleur et en exotisme dans les courts récits enchâssés de l'Irlandais Burke qui ponctuent le texte. Les rares lieux de sociabilité (le salon notamment) sont surtout le théâtre de conflits presque feutrés, et à vrai dire assez mesquins, qui peinent à éclater. Le sentiment d'enfermement domine, étouffant le récit qui semble ne jamais vouloir démarrer. Il se crée comme une homologie entre le narrateur Mackellar et la maison : l'un est obsédé par le contrôle et le désir de figer les choses (ce dont les nombreuses dates très précises qui ponctuent son exposé sont le symptôme) ; l'autre, à l'aspect immuable, est un carcan dont on ne parvient pas à s'extirper. On peut y voir une dénonciation du statisme final figuré par Scott dans *Waverley* : les tensions résolues de manière artificielle dans la pause ne demandent qu'à resurgir et se répéter, faisant

---

<sup>209</sup> *The Master of Ballantrae, op. cit.*, p. 92 notamment.

un éternel retour. L'Écosse semble devenue le théâtre d'une réitération mécanique du même mouvement, presque une réification, soit l'abolition du mouvement et de la vie même.

Mais Stevenson est avant tout le romancier des grands espaces et des aventures fantasmées, et le récit finit par « s'ouvrir » une première fois lors du duel entre les deux frères<sup>210</sup> : la tension étant entre eux à son comble, n'y tenant plus, ils sortent de cet état presque léthargique, pour retrouver un panache qui suffit presque à dynamiser le récit, en dépit de son aspect mortifère. Moment spectaculaire, inattendu et, pourrait-on dire, plein de santé par rapport aux pages qui l'ont précédé, le duel a lieu à ciel ouvert, dans un massif d'arbustes devant la maison, espace que l'énergie déployée par les duellistes ne suffit pourtant pas à revitaliser : les esprits et les corps s'échauffent, mais, désolé et presque mort, contaminé par le froid (le sous-titre du roman est « A Winter's Tale »), ce paysage est encore le reflet du blocage dont est victime l'Écosse :

It was as he had said: there was no breath stirring; a windless stricture of frost had bound the air; and as he went forth in the shine of the candles, the blackness was like a roof over our heads. Never a word was said; there was never a sound but the creaking of our steps along the frozen path. The cold of the night fell about me like a bucket of water; I shook as I went with more than terror; but my companions, bare-headed like myself, and fresh from the warm hall, appeared not even conscious of the change<sup>211</sup>.

Si James perd et meurt une première fois (il n'est en fait qu'évanoui, mais son corps inerte disparaît, mystérieusement emporté par ses acolytes les contrebandiers), Henry va lui aussi subir une forme de mort, demeurant inconscient pendant quelque temps, pour ne jamais vraiment se relever de cette épreuve. Le père, achevé par le chagrin que lui impose la lutte fratricide de ses deux fils, décède, et Henry hérite enfin légitimement du domaine et du titre, mais aussi du gâtisme du vieux Laird et d'une certaine instabilité mentale. En accédant à la propriété du domaine, il en intègre la propriété intrinsèque, une certaine forme de

---

<sup>210</sup> *The Master of Ballantrae*, op. cit., pp. 94-6.

<sup>211</sup> *The Master of Ballantrae*, op. cit., p. 95.

schizophrénie, corollaire de la *nature* écossaise ; pas plus que chez Scott, il n'y a dans l'Écosse de Stevenson de frontière entre les individus et leur environnement.

James s'est évanoui, mais la situation n'est pas pour autant réglée (il reviendra deux chapitres plus loin). C'est pourtant à ce stade que le récit bascule, notamment dans un fantastique plus marqué, quoique jamais totalement assumé. Il se produit aussi un rééquilibrage entre les deux frères : leur relation était jusque-là dominée par la haine que James voue à son frère, mais ils sont désormais aussi aliénés l'un que l'autre. Et c'est sans doute là qu'il faut voir le dévoiement de la problématique de Scott auquel se livre Stevenson : dans le cadre rigide du contexte géographique et politique, le mouvant est réintroduit à travers la figure du Maître, créature certes maléfique (Stevenson disait de lui qu'il incarnait « all [he knew] of the devil »), mais surtout changeante, instable, et qui fait se mouvoir tout le récit. Figure voisine du fripon du roman picaresque (moins l'humour) avant que sa noirceur ne s'emballe, il est le catalyseur, permanent dans son inconstance, de la recomposition systématique des alliances, et pousse donc à l'avancée de l'action, partout où il passe : la première partie du texte ne consiste qu'en l'exploration, parfois rocambolesque, des ligues constamment redéfinies de ses partisans et de ses opposants, à Durrisdeer, au village, puis dans un bateau pirate où, fait prisonnier lorsqu'il est chassé du domaine une première fois, il finit par fomenter une mutinerie et s'emparer du vaisseau, avant de trahir tous ses comparses pour s'enfuir avec le trésor. Par la suite, ayant trouvé un compagnon de route dévoué en la personne du Chevalier Burke, il l'abandonnera à son sort, l'amenant à réviser ses positions. Même Mackellar se laissera un temps séduire, une fois Henry et sa famille partis loin de Durrisdeer, à New York, pour échapper à l'influence délétère de James sur leur jeune fils, Alexander.

Principe d'action, être plastique par excellence<sup>212</sup>, personnifiant l'esprit de conquête, le Maître est dès le début posé comme incarnation du système d'indétermination qui préside à la composition. En effet, dès les pages liminaires, le texte nous livre sa propre métaphore : ce n'est pas l'autorité du père qui détermine qui des deux frères soutiendra les rebelles jacobites, et qui les loyalistes, ni les frères eux-mêmes, mais un jeu de pile ou face, geste premier et fondateur pour le récit, accompli à l'initiative du Maître, et qui introduit le principe des aléas comme régissant la structure du roman. Le Maître est, au niveau des personnages, l'incarnation de cette métaphore, la rejouant sans cesse dans ses actes (il prend certaines de ses décisions de cette manière) et dans ses paroles, comme lorsqu'il explique à Mackellar, lors du voyage qu'ils font tous les deux pour rejoindre le « clan » d'Henry à New York, que l'allégeance du domestique à son frère n'est qu'affaire de circonstances, et qu'il aurait pu en être tout autrement<sup>213</sup>. Il atteint d'ailleurs une stature presque mythique quand, alors que le bateau qui l'amène à New York tangue follement, il est le seul point fixe de cet univers capricieux et mobile, et devient un point focal dans ce tangage qui pousse MacKellar à trahir sa nature :

He sat now with one knee flung across the other, his arm on his bosom, fitting the swing of the ship with an exquisite balance, such as a feather-weight might overthrow. All at once I had the vision of my lord at the table, with his head upon his hands.... The words of my own prayer – *I were liker a man if I struck this creature down* – shot at the same time into my memory. I called my energies together, and (the ship then heeling downward toward my enemy) thrust at him swiftly with my foot. It was written I should have the guilt of this attempt without the profit. Whether from my own uncertainty or his incredible quickness, he escaped the thrust, leaping to his feet and catching hold at the same moment of a stay<sup>214</sup>.

---

<sup>212</sup> Le terme est de J-P. Naugrette, in « *The Master of Ballantrae, or the Writing of Frost and Stone* », in R. Ambrosin & R. Dury (eds.), *Robert Louis Stevenson Writer of Boundaries*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2003.

<sup>213</sup> *Op. cit.*, p. 167.

<sup>214</sup> *Op. cit.*, pp. 164. Une autre analyse est bien sûr que lorsque le bateau tangue, les deux personnages échangent leurs positions respectives de manière « clignotante » dans une dichotomie haut-bas ; en prenant physiquement la place occupée un instant avant par le Maître, MacKellar en vient à partager dans une certaine mesure son identité, que l'on peut définir pour partie au moins par la position occupée par un même corps

Bien sûr, le principe d'instabilité finit par contaminer les autres personnages du roman, dont Henry et son épouse, mais *a contrario*, par malléabilité pour ainsi dire, alors que le Maître en est, volontairement ou non, le véritable déclencheur<sup>215</sup>.

L'introduction du principe de changement dans le roman à caractère historique écossais est de la part de Stevenson une réaction contre le statisme imposé par Scott soixante-quinze ans plus tôt, statisme qui pousse à la répétition du même et mène à une impasse existentielle. Stevenson, lui, aboutit à une possibilité d'ouverture sur un ailleurs, les Amériques, où, enfin, *procul a finibus patriae* pour employer l'expression du baron de Bradwardine dans le dernier chapitre de *Waverley*, le récit va pouvoir se déployer pleinement, et gagner en ampleur ce qu'il perd en scotticité ; l'exiguïté n'a plus cours, et les passions, débridées, s'exercent à plein, jusqu'à une chasse à l'homme éprouvante. La limite de cette approche est peut-être que, pas plus en Écosse qu'à New York, les deux frères ne se détacheront de leur environnement, auquel ils offriront, à travers la démesure nouvelle de leur conflit, comme une caisse de résonance. Tout se termine en effet par un vrai voyage dans la forêt sauvage (le titre du dernier chapitre est « The Journey in the Wilderness »), à la

---

dans l'espace à travers le temps. Cette indifférenciation, dont témoignera aussi Henry quand il deviendra à son tour persécuteur de son frère, est peut-être à rapprocher de ce que René Girard voit comme la vraie source du pouvoir mythique de la rivalité fraternelle : parce qu'elles permettent à chacun de se repérer dans le monde, de savoir quelle est sa place, et sont donc source d'un ordre stable, « [c]e ne sont pas les différences mais leur perte qui entraînent la rivalité démente, la lutte à outrance entre les hommes d'une même famille ou d'une même société ». René Girard, *La Violence et le Sacré*. Pluriel : Rennes, 2010, p. 78 (on se reportera également avec profit aux pages que Girard consacre au thème des frères ennemis, pp. 95 à 104). Ainsi, lorsque commence à s'estomper la différence entre les deux frères (lorsque, sortant enfin *tous deux* de leur espace propre, ils deviennent pareillement apatrides ou en tout cas exilés volontaires), un effet d'auto-entraînement de la violence se produit, conduisant à l'escalade mortifère qui conclut le roman.

<sup>215</sup> On peut voir une évocation de Fergus dans *The Master...* lorsque le Maître déclare « '[H]ad I been the least petty chieftain in the Highlands ..., my people would have adored me » (p. 167). Par ailleurs, le français cité dans la langue par le Maître (p. 93), peut faire penser à la première présentation de Fergus comme suzerain dans *Waverley*, qui se fait également dans notre langue, lorsque le narrateur écrit : « ... Fergus Mac-Ivor, of whom a Frenchman might have said, as truly as of any man in the Highlands, 'Qu'il connoit bien ses gens' ... » (p. 89).

recherche de James encore une fois censément mort, et où les haines se déchaînent. Henry notamment affiche un véritable fanatisme contre le Maître, reflétant la démesure des paysages grandioses de l'Amérique, bien éloignés des étroitesse de l'Écosse. Cependant, cette résonance trouvera son terme lorsque tous deux seront réunis dans la tombe, épousant à nouveau le gel d'une terre inhospitalière : Secundra Dass, l'âme damnée du maître, ne parvient plus à le faire revivre au moyen des mouvements compliqués qu'il a utilisés plusieurs fois pour le ranimer alors que, dans un sommeil profond s'apparentant au coma, il feignait la mort : « 'Too cold,' said [Secundra Dass], 'good way in India, no good here' »<sup>216</sup>. Fondamentalement, les personnages de Stevenson ne font pas mieux que Waverley, qui, pris de vertige et se laissant griser devant les paysages des Highlands, s'offrait lui aussi comme réceptacle au spectacle devant lui, en une réversibilité paradoxale ; c'est bien ce qui se passe lorsque, guidé par Flora, allégorie d'une Écosse belle mais sauvage, et pendant « barbare » de Rose Bradwardine (fleur « domestiquée » qu'il finira par épouser), Waverley découvre ce qu'il est permis d'appeler la géographie intime de l'Écosse<sup>217</sup>.

Les frères Durie ne peuvent donc vraiment régler leurs comptes et entamer leur lutte fratricide qu'après le décès de leur père ; celui-ci n'a pas su exercer son autorité sur le plus impétueux des deux, créant un déséquilibre dont la cadet est l'incarnation, comme en témoigne son geste maniaque de jouer à pile ou face son prochain mauvais coup. Par tous les moyens, dont, en définitive, l'exil loin de leur terre d'origine, les deux frères chercheront à échapper aux conséquences de la faillite paternelle, qu'il faut envisager comme l'échec du modèle scottien<sup>218</sup> ; mais c'est peine perdue, car le désordre introduit dans le monde par cet

---

<sup>216</sup> *The Master of Ballantrae*, op. cit., p. 218.

<sup>217</sup> *Waverley*, op. cit., Chapitre XXII, pp. 104-5.

<sup>218</sup> Il est intéressant à ce titre de constater que le fils d'Henry, Alexander, dont les années de maturité échappent à la portée du roman, semble avoir réussi ce que n'ont pu réussir ni son père, ni son oncle : se

ordre patriarcal qui n'opère pas la stabilité promise, ne se résoudra que par l'abolition de la dissymétrie qu'il a causée, et la mort des deux frères, ensevelis dans la même tombe. Sartre disait dans *Les Mots* que pour un fils, il n'y a pas de bon père, et que la faute n'en incombe pas nécessairement aux individus, mais à ce que le lien paternel et filial a de vicié ; cela n'aura jamais été aussi vrai que chez Stevenson, chez qui toutes les figures paternelles sont posées comme nécessairement aliénantes.

#### 5/ De la frontière comme chronotope écossais

Pourtant, s'agissant des continuateurs d'une certaine veine scottienne, l'altérité n'a jamais été aussi près de venir au texte que dans *The Master...*, par le truchement du Maître, de plusieurs manières. La première de celle-ci est que la « colonie » proche du centre qu'est l'Écosse, en tout cas cet espace périphérique sur les marges du centre (l'Angleterre)<sup>219</sup>, se voit

---

débarrasser du poids de l'héritage, incarné en l'occurrence par le révérencieux domestique Mackellar. Ce dernier l'admet à contre-cœur : « Certainly there is no more worthy gentleman to-day in Scotland than the seventh Lord Durrisddeer. Of my own exodus from his employment it does not become me to speak, above all in a memorandum written only to justify his father ... » (*The Master...*, p. 125). Et c'est là que Stevenson, en tant qu'*editor*, interrompt sans ménagement le cours du récit, *signant* des initiales « R. L. S. », c'est-à-dire à peu de choses près, en son nom propre, une note qui vaut pour un désaveu explicite de Mackellar, puisqu'il censure supposément cinq pages de son manuscrit, se posant également comme juge (son expression fait penser qu'il tranche un cas de calomnie), autorisant ainsi Alexander à échapper à la coupe narrative du domestique : « [EDITOR'S NOTE. – Five pages of Mackellar's MS. are here omitted. I have gathered from their perusal an impression that Mr. Mackellar, in his old age, was rather an exacting servant. Against the seventh Lord Durrisddeer (with whom, at any rate, we have no concern) nothing material is alleged. – R. L. S. ] » (*The Master...*, *op. cit.*, p. 125). Censeur, juge et moraliste, Stevenson se range toujours du côté de ceux qui veulent tuer le père, et montre le pouvoir absolu qu'il exerce sur son texte.

<sup>219</sup> Les points de vue quant au statut « colonial » ou pas de l'Écosse à l'intérieur du Royaume Uni sont notoirement très variés. Pour n'en citer qu'un, qui permet peut-être de voir la continuité « politique » qui permet au récit de *The Master...* de se poursuivre aux Amériques : « Ned Landsman has developed an analysis of Scottish experience of union in the eighteenth century ... that sought to compare that part of British North America that became the United States with Scotland as 'cultural provinces' of eighteenth-century Britain. Provincial culture over the course of the eighteenth century began to gain in confidence to define itself as more virtuous and more industrious than an increasingly decadent British metropolis, but the sting in the tail was that provincial America declared, political independence, whereas provincial Scotland remained just that... ». Alexander Murdoch, « The Legacy of Unionism in Eighteenth-Century Scotland », in T. M. Devine (ed.), *Scotland and the Union, 1707-2007*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. Pour Edwin Muir, cité par Tom Nairn, cela aboutit à une position intenable pour les Écossais, et Scott le premier d'entre eux : « Muir is impressed



débordée par, ou voit se replier sur elle, les bords de l'empire. Le Maître est celui qui introduit le chaos dans une mécanique sans cela trop bien réglée, et entraîne le roman hors des sentiers battus de l'Écosse : ses aventures l'amènent jusqu'en Inde, et c'est lui qui pousse son frère et sa famille à partir pour la Nouvelle Angleterre (ils débarquent à New York, avant que les frères ne partent s'entretuer à quelque distance d'Albany). À l'époque où sont censés se dérouler les faits, tant l'Inde que cette partie de l'Amérique sont encore colonies britanniques, et l'on ne peut que s'étonner devant la réappropriation du thème de la relation de l'Écosse à l'Empire chez Stevenson : là où, à son époque, les clichés voulaient que les Écossais fussent perçus, y compris dans les colonies, comme de parfaits aides de camp dans l'établissement et la consolidation militaire de l'Empire<sup>220</sup>, lui « exporte » à l'étranger le thème central de la littérature écossaise, la lutte fratricide, pour l'amener à se redéployer dans un champ autre que le sien propre. La lutte fratricide -voilà donc ce qui gangrène l'âme écossaise, et ne cesse de faire retour dans les textes : « The metaphysical ailment of the Scots, a split between heart and head, ... that 'simple irresponsible feeling side by side with arid intellect ... for which Gregory Smith found the name of 'the Caledonian Antisyzygy''<sup>221</sup>. C'est parce qu'il ne sait pas se raisonner que Waverley, certes anglais mais désigné comme digne d'être le successeur

---

particularly by what he calls 'a curious emptiness' behind Scott's imaginative richness. The Void is already there, as it were, within the works of the Wizard of the North. What caused it? It reflects the fact that Sir Walter lived in 'a country which was neither a nation nor a province and had, instead of a centre, a blank, an Edinburgh, in the middle of it... Scott, in other words, lived in a community which was not a community, and set himself to carry on a tradition which was not a tradition ... (and) ... his work is an exact reflection of his predicament'. Scott's predicament was, of course, also one 'for the Scottish people as a whole ... for only a people can create a literature' ». Tom Nairn, *The Break-Up of Britain: Crisis and Neo-Nationalism*. Londres: NLB, 1977. P. 121.

<sup>220</sup> Sur la participation des Écossais au pillage notamment de l'Inde, voir T. M. Devine, « The Spoils of Empire », in *Scotland and the Union, 1707-2007*, op. cit., p. 103 par exemple. Voir également dans le même volume son article « Imperial Scotland », p. 110 surtout.

<sup>221</sup> Tom Nairn (citant Muir), op. cit., p. 122.

du Baron de Bradwardine, Écossais par excellence<sup>222</sup>, s'égare, avant de rompre les liens avec son « frère » Fergus ; c'est, chez Hogg, parce qu'il refuse d'entendre l'appel à la raison de son frère George que Robert emprunte la voie mauvaise et se voue à la damnation ; c'est parce que James n'a pu se résigner à suivre les recommandations raisonnables du père que les frères Durie se pousseront l'un l'autre à un exil mortifère. Le thème de la lutte fratricide, auxquels sont contraints des êtres qui n'incarnent en définitive que des principes, viserait alors à figurer cet écartèlement national entre raison et déraison, et pousse les auteurs à la figuration d'une Écosse toujours-déjà jetée sur les routes, comme aliénée d'elle-même.

L'un des problèmes majeurs pour la représentation de l'Écosse comme territoire national a toujours été le manque de frontières visibles avec l'Angleterre, ce qui a poussé à la vision d'une continuité territoriale perçue comme naturelle entre les deux. Selon Colin Kidd,

In the nineteenth century, Anglo-Scottish unity became for many intellectuals an ethnological fact. For many commentators the Union of 1707 symbolised a deeper physical unity grounded in shared racial characteristics. The ethnic frontier within Britain, so the consensus ran, was not at the Anglo-Scottish border defined by the Tweed and the Solway, but within Scotland itself – the line between the Highlands and the rest of Lowland Britain<sup>223</sup>.

La question de la frontière, et la facilité avec laquelle on pouvait la déplacer (géographiquement ou ethnologiquement), ne pouvait qu'entraîner une certaine schizophrénie pour l'Écosse qui, ne se connaissant pas elle-même<sup>224</sup>, ne pouvait qu'être vouée à l'incertitude existentielle. Les enjeux de la détermination des frontières dépassent bien sûr de beaucoup l'espace socio-économique, pour rejaillir sur l'ontologie nationale :

Les luttes à propos de l'identité ethnique ou régionale, c'est-à-dire à propos de propriétés ... liées à l'*origine* à travers le *lieu* d'origine et les marques durables qui en sont corrélatives, comme l'accent, sont un cas particulier des luttes de classement, luttes pour le monopole du pouvoir de faire voir et de faire croire, de faire connaître et de faire reconnaître, ... et, par là, *de*

---

<sup>222</sup> En tant qu'aristocrate des *Lowlands*, très conscient de son hérédité (voir son obsession de l'héraldique).

<sup>223</sup> Colin Kidd, *op. cit.*, pp. 157-8.

<sup>224</sup> Selon les mots célèbres de Shakespeare dans « la pièce écossaise », comme disent les acteurs: « Alas, poor country, / Almost afraid to know itself » (*Macbeth* IV, 3).

*faire et de défaire les groupes. ... L'étymologie du mot région (regio) ... conduit au principe de la di- vision, acte magique ... de diacrisis qui introduit par décret une continuité décisive dans la continuité naturelle .... La regio et ses frontières (fines) ne sont que la trace morte de l'acte d'autorité consistant à circonscrire le pays, le territoire, ... à imposer la définition (au sens de finis) légitime, connue et reconnue, des frontières et du territoire<sup>225</sup>.*

L'apport de *The Master...* est que le Maître est celui qui franchit les limites et avec lui entraîne toute l'Écosse, la désengageant des enjeux locaux pour faire retrouver à la lutte fratricide son statut proprement mythique. Opérée par la figure de l'anti-héros, cette transgression, au sens étymologique de « passer à travers », touche tous les domaines : géographique, politique, de classe, voire existentiels. Ainsi, James, coutumier des résurrections inopinées, ressurgit de la tombe à la toute fin du roman, et, devenu sa propre Érinye, rouvre les yeux pour jeter à Henry un regard mortifère :

... it may have been three hours ... that the Indian laboured to reanimate his master's body. ... [I]t was still night, and the moon was not yet set, ... when Secundra uttered a small cry of satisfaction: and ... I thought I could myself perceive a change upon that icy countenance of the unburied. The next moment I beheld his eyelids flutter; the next they rose entirely, and the week-old corpse looked me for a moment in the face. ...[A]t that first disclosure of the dead man's eyes my Lord Durrisdeer fell to the ground, and when I raised him up he was a corpse<sup>226</sup>.

L'œil, donc, était dans la tombe et regardait Caïn, et l'on voit en quoi il y a là palimpseste du récit biblique ; chez Hogg, cela est encore plus net quand, un peu avant le meurtre de son frère George, son nez se mettant à saigner, Robert reçoit une marque (celle du type d'animaux que Hogg appelle les « stinkards ») qui le rend haïssable à tous les autres, sans qu'ils osent lever la main sur lui. Stevenson, plus spectaculairement que Hogg peut-être, emmène l'Écosse en son point ultime, en la faisant sortir d'elle-même, en la montrant comme génératrice ou plus exactement régénératrice d'un mythe premier, celui de la rivalité fraternelle, transposable à autre chose que son chronotope essentiel et primordial. Mais la démarche de Hogg et de Stevenson n'en reste pas à un niveau strictement religieux, même si, dans le cas d'auteurs

---

<sup>225</sup> P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, op. cit., pp. 282-283. Les italiques sont dans l'original.

<sup>226</sup> *The Master...*, op. cit., p. 218.

écossais, l'influence du calvinisme se fait toujours sentir d'une manière ou d'une autre. En effet, s'agissant de rivalité fraternelle, il est un autre mythe obsédant, qui trouve de fait un écho intertextuel chez nos auteurs : celui d'Étéocle et de Polynice, fils d'Œdipe qui s'entretuèrent lors de la guerre des sept chefs. L'histoire est connue : sur ordre de leur oncle Créon, l'un (Étéocle) reçoit une sépulture tandis que l'autre, en tant que renégat, se voit privé de cet honneur. Mais leur sœur, Antigone, refuse d'accepter cet édit et, incarnation des liens du sang mais aussi d'une loi d'amour plus générale, met en terre le second. Sous cet angle, Mackellar et l'Éditeur de *The Private Memoirs...* incarnent bien des Créon, obsédés qu'ils sont par l'idée de punir celui des deux frères qui a contrevenu à leur loi, en lui déniaient une vraie tombe. Chez Hogg, l'Éditeur n'a de cesse de trouver la tombe du Pécheur, pour la piller certes, mais aussi pour la désacraliser comme si, ce faisant, il s'agissait de circonvenir l'injonction de Robert à la toute fin de ses « Confessions » de ne pas rouvrir ni réexaminer ce qui pour lui est un ensemble clos, se faisant son propre fossoyeur (« I will now seal up my little book... »). Jamais l'Éditeur n'envisage explicitement de violer l'intégrité des « Confessions », mais il ne se prive pas de les ouvrir à la contestation par ses écrits apocryphes, fournissant à Robert une épitaphe bien différente de celle qu'il avait trouvée pour lui-même : chez lui, le souvenir et le nom du Justifié doivent être voués à une détestation éternelle. Pour Mackellar, le châtement qui attend le Maître, dont l'épitaphe nous apprend qu'il gît là, oublié malgré toutes ses aventures, est plutôt l'imposition sur sa tombe d'un texte qui sous-entend que personne n'a porté son deuil, et donc que sa sépulture n'est que cela, sans que ce lieu soit empreint d'affectivité<sup>227</sup> : « ... AFTER SO MUCH ACQUIRED,

---

<sup>227</sup> C'est également ce qui se passe dans *Catriona*, lorsqu'il s'agit d'enterrer James More : « I [David] had him buried ; but what to put upon his tomb was quite beyond me, till at last I considered the date would look best alone » ; p. 268.

ACCOMPLISHED AND ENDURED, LIES HERE FORGOTTEN »<sup>228</sup>. Bien sûr, il s'agit là de l'intention consciente de Mackellar, et non de ce qu'il fait effectivement, car le Maître est premier, comme le rappelle Jean-Pierre Naugrette, « Le tombeau des frères Durie est éloquent: d'abord le Maître, le seul et unique, admiré du monde entier..., de l'autre sa pâle doublure, son frère, dont le seul exploit, sa vie durant, n'aura été que de supporter bravement une série de souffrances. Oscillant sans cesse entre l'un et l'autre, Mackellar a fini par succomber, dans ce tombeau, ... à la fascination de 'l'ennemi suprême' »<sup>229</sup>. Alors, « L'écriture mène au vertige, le récit conduit à tombeau ouvert mène au tombeau : Mackellar se saborde en tant que narrateur dans ce point de fuite qu'est l'épithaphe des deux frères, 'J. D.' et 'H. D.' enfin côte à côte, dans un seul lieu, une seule inscription »<sup>230</sup>.

L'Éditeur et Mackellar cependant voudraient incarner deux parfaits petits Créon, et pourtant leur désaveu des anti-héros, de loin les figures les plus fascinantes des textes, ne saurait convaincre le lecteur de se ranger à leurs côtés. Du fait sans doute de leurs ambiguïtés et de leur aura paradoxale, Hogg et Stevenson ont sur eux plutôt le point de vue d'une Antigone, honorant leur mémoire en leur construisant un mausolée littéraire célébrant leurs grandeurs autant que leurs petites. En réponse à Scott, qui évacue de son récit la mort de Fergus au chapitre LXIX (on ne voit directement que la procession qui va à l'échafaud et en revient)<sup>231</sup>, ses héritiers surfigurent, si l'on peut dire, la tombe, les récits s'acheminant vers elle en même temps qu'elle constitue le point de départ de la quête des narrateurs explicites ;

---

<sup>228</sup> *The Master...*, *op. cit.*, p. 219.

<sup>229</sup> J.-P. Naugrette, *op. cit.* P. 103.

<sup>230</sup> J.-P. Naugrette, *op. cit.*, pp. 104-5.

<sup>231</sup> Par ailleurs, comme nous l'avons vu plus haut, la mémoire de Fergus est honorée non pas par sa tombe, mais par le portrait à la fin du roman, ce qui le réintègre dans la demeure ancestrale (métaphore ou métonymie de la continuité de l'Histoire) et le fonde dans le fond des objets.

la tombe crée pour eux une béance originelle, un mystère premier qui demande à être comblé, mais l'on s'en retourne *in fine* à cette énigme première que constitue l'anti-héros, figure fluctuante.

L'étude que mène Anderson du thème de la tombe du soldat inconnu permet peut-être de mieux comprendre le sens qu'il faut donner à la tombe chez les héritiers de Scott : Robert chez Hogg et James (puis Henry dans un second temps) chez Stevenson sont ce qu'il y a de plus écossais dans les romans, le fin mot sur l'être-au-monde de la scotticité, et en ce sens, ils ne sont pas moins ancrés dans le mythe national que le soldat inconnu. La différence est que l'*incognito* de ces *anti*-héros est plus radical, car il tient tout autant à l'absence de marqueurs clairs d'identité sur leur tombe (ne figurent dans *The Master of Ballantrae* que les initiales) qu'au flou de l'emplacement de ladite tombe, mais le fait que les anti-héros écossais se voient enfouis dans cet espace autre ne permet pas moins « ... a consideration of the cultural roots of nationalism with death, as the last of a whole gamut of fatalities »<sup>232</sup>. Comme le rappelle Anderson, la controverse ne peut manquer de jaillir quand on cherche à « remplir sémantiquement » la tombe du soldat inconnu, ou tout au moins à identifier son contenu, c'est-à-dire en définitive à lever la charge fantasmatique immatérielle fondatrice qu'elle représente. Or, c'est exactement ce que fait l'Éditeur des *Private Memoirs*... ; il ne tient donc peut-être pas au seul hasard que lui non plus ne soit pas nommé, et le conflit des anonymats qui se joue en quelque sorte entre lui et Robert dans le roman débouche sur la révélation (on notera la minuscule) de la source de la voix du Pécheur. Son ambiguïté levée, son *mystère* s'en trouve neutralisé, et les avanies de Robert se voient dépouillées de la possibilité même d'avoir jamais eu une quelconque aura mystique ; toute cette affaire n'est que bigoterie induite par une doctrine qui localise cette aberration dans l'espace et dans le temps, comme se

---

<sup>232</sup> Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 10.

chargent de le faire comprendre les dernières pages de la seconde partie du récit de l'Éditeur. Ce dernier n'est pas moins « ancré historiquement » que Robert, mais il a supposément sur lui l'avantage d'incarner le Progrès tant narratif (son récit est posé par lui comme plus juste que celui de Pécheur) que moral. Mackellar, quant à lui, se cherche un rôle dans cette tragédie qu'il conçoit dès le départ comme constitutive du mystère écossais (sa narration s'ouvre sur ses mots : « The full truth of this odd matter is what the world has long been looking for... » - mais il est vrai que Stevenson est moins préoccupé que Hogg de ce qui définit le caractère écossais), mystère qui le dépasse. Pourtant, la tombe chez Hogg et Stevenson ne remplit pas tout à fait la fonction nationaliste de celle du soldat inconnu chez Anderson. Pour lui en effet, ce *topos* imaginaire est une conséquence des Lumières, où il fallait remplacer le sentiment de continuité intemporelle de la pensée religieuse pour trouver un mode différent d'être au temps (il s'agissait en somme de conjurer le temps homogène vide dont parle Walter Benjamin dans sa treizième thèse sur l'histoire<sup>233</sup>) :

What was then required was a secular transformation of fatality into continuity, contingency into meaning. ... If nation-states are widely conceded to be 'new' and 'historical,' the nations to which they give political expression always loom out of an immemorial past, and still more important, recede into a limitless future. It is the magic of nationalism to turn chance into destiny<sup>234</sup>.

*A contrario*, la tombe est, chez Hogg et Stevenson, une origine obscure et un horizon morbide : elle est un espace autre, point d'émergence confus et ligne de fuite insaisissable, et figure la position de Hogg et de Stevenson dans leurs textes même : centres absents, à la fois extérieurs, marginaux<sup>235</sup>, et pourtant nécessairement internes, condition *sine qua non* de

---

<sup>233</sup> Walter Benjamin, « Theses on the Philosophy of History - XIII » in *Illuminations*. Londres: Fontana; 1973. P. 262.

<sup>234</sup> Benedict Anderson, *op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>235</sup> Nous verrons plus en détails la position qu'adoptent Hogg et Stevenson dans leur texte, mais rappelons déjà que Hogg se fait personnage de son récit quand il apparaît comme berger superstitieux, et que Stevenson refuse la paternité du texte dans la préface à *The Master...*

l'existence de l'œuvre, son alpha et son oméga. Refusant de piller les tombes ou de se faire fossoyeurs, ils ont une démarche qu'on pourrait dire élégiaque, ce qui a pour conséquence qu'ils célèbrent des morts dont la vie se déploie bien après leur dernier souffle. La béance ouverte par la tombe refuse chez eux de se refermer, là où, chez Scott, elle ne figure même pas dans le programme de figuration du roman, ce dont l'absence de Culloden et des mesures de rétorsion de la Couronne britannique contre la rébellion de 1745 sont le signe.

La « transgression » territoriale est première, mais éminemment porteuse de sens, et symbolise chez les héritiers de Scott la reconquête de leur territoire propre, et leur difficile négociation avec l'héritage scottien. La position (en un sens le « lieu » *-locus*) dans laquelle se retrouve Robert à la fin des « Confessions », est tellement aliénée des hommes que ce n'est qu'au prix d'une enquête méticuleuse que « l'Éditeur », ayant emprunté de nombreuses fausses pistes, mettra au jour un espace qui ne figure sur aucune carte, et que nulle carte ne figure ; et nous avons vu ce que sous-tend la transgression territoriale chez Stevenson. Cependant, la figuration de transgression la plus significative de leur relation à Scott chez les « héritiers » est peut-être celles des transgressions de classe. Chez Stevenson, le Maître n'en finit pas de frayer avec ceux qui lui sont socialement inférieurs : les vauriens du village, les pirates (dont il va de soi qu'ils occupent une place tout au bas de l'échelle), puis le chevalier Burke (dont le statut s'est nécessairement effondré après Culloden<sup>236</sup>), et enfin Secundra Dass, dont le statut est apparemment celui de domestique (il l'appelle « Sahib » devant les tiers), mais qui est en fait son âme damnée. Point ultime de cette « déchéance » aux yeux de la société, le Maître adopte des pratiques indiennes, comme une forme de méditation<sup>237</sup> et remet sa vie entre les mains de l'Indien qui le « ressuscite » périodiquement. Il n'est évidemment

---

<sup>236</sup> *The Master of Ballantrae, op. cit.*, p. 33.

<sup>237</sup> *The Master of Ballantrae, op. cit.*, p. 130.



pas le seul à ne pas tenir son rang, et Mackellar se voit sommé à plusieurs reprises, par Henry ou son épouse le plus souvent, de rester à sa place, ce que, bien sûr, il ne fait aucunement. Cependant, le Maître a ceci de particulier qu'il est le seul à revendiquer ouvertement sa déchéance sociale. Après être parti aux Amériques poursuivre son frère et sa famille, il monte une petite échoppe, et l'enseigne que porte sa boutique s'avère des plus parlantes : « James Durie, formerly Master of Ballantrae, Clothes Neatly clouted ; Secundra Dass, Decayed Gentleman of India, Fine Goldsmith Work »<sup>238</sup>. Outre que la proximité de James et de Secundra entérine une forme de déclassement « national » (eux que tout oppose figurent sur une même mention de raison sociale), on peut s'interroger sur le bien-fondé de la stratégie commerciale qui consisterait à se présenter négativement (« formerly, decayed ») ; il est indéniable que la condition présente d'humble artisan (les qualificatifs sont d'ailleurs à double sens : « Clothes *Neatly* clouted, *Fine* Goldsmith Work », cela peut s'entendre au sens fort ou faible) dénote l'humilité des prétentions sociales affichées, et tous deux semblent en avoir rabattu face à la grandiloquence d'un passé révolu – ce que confirme la proposition d'armistice que fait le Maître à son frère à ce moment du récit<sup>239</sup>.

Stevenson, investi d'un quasi-devoir de figuration du domaine seigneurial dans la littérature écossaise, au début de *The Master...*, choisit de désinvestir ce lieu, et l'Écosse même, à travers surtout la figure du Maître, mais aussi de David Balfour dans *Kidnapped*, qui va reconquérir son domaine de Shaws selon des modalités très particulières, comme nous le verrons. La relation à l'héritage domaniale dans les textes figure la relation des auteurs à l'héritage scottien, et ce rapport problématique ne cesse de faire retour pour informer notre

---

<sup>238</sup> *The Master of Ballantrae*, op. cit., p. 174.

<sup>239</sup> *The Master of Ballantrae*, op. cit., p. 179.

compréhension des textes. La nécessaire transgression des limites s'explique si l'on voit le problème à la lumière de ce qu'en dit Bourdieu :

L'héritier qui se respecte se comportera en héritier et il sera hérité par l'héritage, selon la formule de Marx ; c'est-à-dire investi dans les choses, approprié par les choses qu'il s'est approprié. Sauf accident, bien sûr ; il a l'héritier indigne, le prêtre qui jette le froc, le noble qui déroge et le bourgeois qui s'encanaille. On retrouve la limite, la frontière sacrée. ...c'est aussi la fonction de toutes les frontières magiques -qu'il s'agisse de la frontière entre le masculin et le féminin, ou entre les élus et les exclus du système scolaire- que d'empêcher ceux qui sont à l'intérieur, du bon côté de la ligne, d'en sortir, de déroger, de se déclasser. Les élites ... sont vouées au 'dépérissement' lorsqu'elles cessent d'y croire, lorsqu'elles perdent leur moral et leur morale, et se mettent à passer la ligne dans le mauvais sens. C'est aussi une des fonctions de l'acte d'institution : décourager durablement la tentation du passage, de la transgression, de la désertion, de la *démission*<sup>240</sup>.

C'est le déclassement qui pousse les héritiers, chez Stevenson et Hogg, sur la route, vers un « nulle-part » en deçà du contrat social. Refuser la transmission de l'héritage fixé selon les règles du père comme le font le Maître ou Robert, c'est se retrouver dans un espace angoissant où sa position est intégralement à construire. Chez Hogg, cela se traduit par un périple dans les Highlands, qui sera le terme du parcours de Robert, là où elles n'étaient en définitive qu'un simple « lieu de passage » pour Waverley chez Scott ; mais il faut voir ce que la campagne écossaise a d'halluciné dans les dernières pages des « Confessions » (par quoi nous entendons le texte de Robert dans *The Private Memoirs...*), ou plutôt comment elle s'abolit pour faire place à un pur espace mental<sup>241</sup>, pour comprendre que l'on n'est déjà plus dans les Highlands éternelles, et que la qualité cauchemardesque de ce territoire, qui n'est déjà plus qu'imagination, est le corollaire du déclassement du Pécheur, désormais pris dans cet espace angoissant en-dehors de toute réalité sociale. C'est le degré ultime de cette stratégie

---

<sup>240</sup> P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, op. cit., p. 181.

<sup>241</sup> On aimerait croire cet espace modelé sur une imagerie proche de celle de Bosch, mais à la lecture des « Confessions », on s'aperçoit que le texte de Robert ne valide pas explicitement une interprétation fantastique lors des assauts des démons (d'autres personnages que lui les perçoivent, certes, mais on ne nous montre pas les créatures). Ceux-ci sont-ils alors de purs fantômes, ou des monstruosité irreprésentables ? La présence répétée de Gil-Martin dans les derniers moments ferait plutôt pencher pour la seconde hypothèse, mais il ne faut pas oublier que, selon Tzvetan Todorov, la condition du vrai fantastique est dans l'angoisse suscitée chez le lecteur par l'ambivalence et l'impossibilité de se déterminer quant au statut des événements « représentés ».

du déclassement à l'œuvre dans *The Private Memoirs...*, qui fait basculer Robert de petit métier en grand métier, notamment chez l'imprimeur lorsqu'il se fait auteur – nous avons déjà évoqué Robert comme image de l'auteur-berger qu'était Hogg.

#### 6/ L'utopie stevensonienne

Chez Stevenson, la figuration du refus d'héritage est poussée à l'extrême à travers ce qu'il convient d'appeler un déclassement en littérature, un travail de la dimension générique des récits écossais, dans une forme très libre de la tradition du *Bildungsroman*. Le récit d'aventures chez Stevenson, loin d'être un simple abâtardissement de ce genre majeur, est surtout l'occasion de s'émanciper des codes pré-établis pour fonder un domaine singulier, bien à soi, que nous qualifierons d'utopique dans le sens où il impose un positionnement très particulier, en retrait du monde comme nous tenterons de le démontrer, qui rejaillit sur le personnage principal autant que sur la narration elle-même. Avant cette étape ultime, il aura fallu se débarrasser des figures paternelles qui hantent l'œuvre de l'Écossais, mais jamais autant que dans le diptyque écossais, et prendre leur place, pour renverser un ordre injuste et aliénant, puis fonder son ordre à soi, cette utopie adolescente d'un monde débarrassé de toute autorité autre que la sienne propre.

Il s'agira dans un premier temps de chercher à dissiper une méprise insistante qui consiste à envisager *Kidnapped* et *Catriona* comme des *Bildungsromane*. Pour démontrer qu'ils ne rentrent pas dans cette catégorie, nous commencerons par en poser les bases, et prendrons comme caractéristiques du *Bildungsroman* celles qu'identifie Jerome Hamilton Buckley dans son ouvrage *Season of Youth*, qui offre l'avantage de fournir une synthèse opératoire d'un genre extrêmement varié. Pour aller à l'essentiel, selon Buckley, le *Bildungsroman*, auquel il préfère donner le nom de « roman de formation » (*apprenticeship novel*), dans sa forme anglo-saxonne, s'articule autour de récurrences :

A child of some sensitivity grows up in *the country or in a provincial town*, where he finds *constraints*, social and intellectual, placed *upon the free imagination*. *His family*, especially his father, proves doggedly hostile to his creative instincts or flights of fancy, *antagonistic to his ambitions*, and quite impervious to the new ideas he has gained from unprescribed reading. His first schooling, even if not totally inadequate, may be frustrating insofar as it may suggest options not yet available to him. He therefore, sometimes at a quite early age, leaves the repressive atmosphere of home (and also the relative innocence), to *make his way independently in the city* (...). There his “real” education begins, not only his preparation for a career but also –and often more importantly–*his direct experience of urban life*. The latter involves at least *two love affairs* or sexual encounters, *one debasing, one exalting*, and demands that in this respect and others the hero reappraise his values. By the time he has decided, after painful soul-searching, the sort of accommodation to the modern world he can honestly make, he has left his adolescence behind and entered upon his maturity. His initiation complete, *he may then visit his old home*, to demonstrate by his presence the degree of his success or the wisdom of his choice<sup>242</sup>.

Les italiques dans la citation ci-dessus sont de notre part, et soulignent les points de convergence, souvent relatifs et partiels, avec l’itinéraire de David, pris dans sa globalité ; il apparaît d’emblée que le *Bildungsroman* a chez Stevenson une saveur bien différente de celle des grands romans de Dickens. Certes, le jeune monsieur Balfour, orphelin dès le début de *Kidnapped*, aspire effectivement à plus que la vie à la campagne, et part rejoindre non pas la ville, mais l’ancien domaine familial (ou ce qu’il en reste), pour y retrouver son unique « parent », son oncle Ebenezer (frère du père, dont il représente d’un certain point de vue une survivance en double maléfique fantasmé, un peu à la manière des marâtres, dégradations de la figure maternelle dans les contes de fées). Ebenezer se conforme à ce que Buckley dit un peu plus loin des pères ou substituts paternels dans le *Bildungsroman* :

The growing child ... more often than not will be orphaned or at least fatherless .... But if not deprived by death of a father, who presumably would have been a true guide and protector, he will almost certainly be repelled ... by a living father who mistrusts and seeks to thwart his strongest drives and fondest desires .... The loss of the father, either by death or alienation, usually symbolizes or parallels a loss of faith in the values of the hero’s home and family and leads inevitably to the search for a substitute parent or creed .... The defection of the father becomes accordingly the principal motive force in the assertion of the youth’s independence.... [He] must make his own way resolutely through the forests of experience<sup>243</sup>.

---

<sup>242</sup> Jerome Hamilton Buckley, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. London: Harvard University Press, 1974. Pp. 17-18.

<sup>243</sup> *Op. cit.*, p. 19.

Et il faut bien dire d'Ebenezer, qui a pris la place du père puisqu'il a usurpé l'héritage de son frère aîné, qu'il incarne une dégénérescence de la lignée, ce dont témoigne son goût immodéré pour le seul *porridge* accompagné de petite bière, symboles d'une décrépitude sénile qui semble l'avoir saisi avant l'âge, qui en font un être entre le liquide et le visqueux. Sa relation à l'alimentation est d'ailleurs l'inverse de celle du père, posée comme saine, lorsqu'il déclare : « Your father was very fond of his meat, I mind; he was a hearty, if not a great eater ; but as for me, I could never do mair than pyke at food »<sup>244</sup>. « 'Pyking' at food », c'est alors tout simplement ne pas savoir jouir de la vie. La malignité rabougrie d'Ebenezer dans *Kidnapped* forcera David à lui livrer une lutte sans merci, source pour le jeune héros d'une nouvelle appréhension du monde, pleine de désillusions, et pourtant prélude à sa réappropriation de son héritage. Au début du roman, l'hospitalité apparente de son oncle, prétendument du fait de leur lien de parenté, est à ce titre un jeu trompeur ; le partage de la bière<sup>245</sup> n'est entrepris que par avarice, mais se voudrait presque une communion, en tout cas un moyen retors de préparer une maxime à l'ambiguïté foncière, que le lecteur doit comprendre comme équivoque : « 'Is this my house or yours ? ... Na, na,' said he, 'I didnae mean that. What's mine is yours, Davie, my man, and what's yours is mine....' »<sup>246</sup>. Le texte ne tardera pas à montrer toute la pertinence de la question initiale, mais aussi que le balancement en coordination asyndétique n'est ni intégralement vrai ni complètement faux, car la seconde partie s'entend comme l'état présent, mais illégitime, des choses, alors que le premier membre de phrase énonce les choses telles qu'elles devraient être, situation qu'il s'agira pour David de faire advenir. Le conflit familial a pour but ultime de revitaliser la

---

<sup>244</sup> *Kidnapped*, *op. cit.*, p.12.

<sup>245</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>246</sup> *Op. cit.*, p. 16.

Maison de Shaws, de redonner vie à cet organisme mort avant que d'avoir achevé sa croissance, semble dire la première description de Shaws : « A main entrance, it was plainly meant to be, but never finished ; .... It seemed like the one wing of a house that had never been finished. What should have been the inner end stood open on the upper floors, and showed against the sky with steps and stairs of uncompleted masonry »<sup>247</sup>. Quelque chose n'est pas arrivé à son terme, n'a pas atteint sa pleine maturité. La maison de Shaws reste à finir, donc ; à cette fin, il faut revigorer la dynastie des Balfours en quelque sorte, par transfert vers son dernier représentant, caractérisé par la jeunesse, l'appétit et une solide santé –mais il s'agit bien d'une visée ultime, puisque *Kidnapped* s'arrête alors que l'oncle, pourtant déjà dépouillé du peu de vigueur qui lui restait, est encore vivant, et la propriété de David encore mal établie. Son éducation se poursuit dans *Catriona*, où il lui faut dans un premier temps éprouver les vicissitudes de la ville d'Édimbourg. Entre autres péripéties, il y fait la rencontre, d'une part, du personnage-titre, incarnation de la pureté saine des Highlands qui ramène David à un certain sens du naturel et, d'autre part, de Miss Barbara Grant, exacte antithèse de la première sans jamais véritablement être sa rivale dans le jeu ambigu auquel elle se livre avec le jeune homme. Son influence n'en est pourtant pas moins corruptrice, puisqu'elle menace souvent de faire basculer David dans une urbanité qui ne lui sied guère. Après moult péripéties, il revient bien (fort brièvement) au lieu des origines, la maison de Shaws, même s'il se contente de l'observer de loin, alors que son oncle s'y meurt ; mort d'ailleurs consommée quelques pages plus loin, mais déjà effective dans le texte, tant tout ce qui touche à Ebenezer est présenté de manière laconique dans *Catriona*. Ce n'est cependant pas, loin s'en faut, la fin des aventures de David.

---

<sup>247</sup> *Op.cit.*, p. 9.

On le voit, ce squelette narratif correspond très grossièrement au schéma du *Bildungsroman* selon Buckley, mais il s'agit pour Stevenson de l'intégrer partiellement pour le dépasser. Car il est une différence fondamentale entre le modèle établi par Buckley et le point de départ chez l'Écossais : la première étape, celle de la petite enfance et de la croissance du personnage principal, ne nous est pas donnée, car « l'enfant », à seize ans (ou est-ce dix-huit ?)<sup>248</sup>, se présente à nous en grande partie déjà formé. Cette particularité donne toute son originalité au narrateur « adolescent » stevensonien, dont la clef est que, d'un bout à l'autre du diptyque, il n'évoluera pas. L'épisode avec Mr Campbell, au tout début de *Kidnapped*, donne assez bien à voir qu'à peine lancé sur sa quête, David se défait déjà des conventions et des cadres. Le pasteur fait à David trois cadeaux, qui s'énoncent comme autant de formes géométriques (l'un sphérique, le second plat et le dernier cubique). Le lecteur féru de contes, qui se prépare à l'analyse minutieuse de l'usage, judicieux ou non, qui sera fait des objets visant à aider le héros sur le chemin de la découverte de la Vie et de la quête de son identité, ne manquera pas d'être déçu de voir comment, leur trivialité confondante révélée au second chapitre, David s'en débarrasse sans plus jamais y repenser. Mais la technique de discréditation était présente dès le départ : à peine une page plus loin, David dit de ces objets, « That which *he had called* cubical... that which *he had called* round... »<sup>249</sup> ; c'est donc qu'ils ne l'étaient pas vraiment, et que le pasteur ne sait pas justement nommer les choses ; on a connu guide plus éclairé. L'amateur de mythologie, lui, constate que ces trois objets mystérieux forment presque une énigme, à laquelle il manque cependant la formulation explicite d'une question : qu'est donc mon tout ? Mr Campbell ne détient donc pas plus les

<sup>248</sup> *Op. cit.*, p. 2: «My heart was beating hard at this great prospect now suddenly opening before a lad of sixteen years of age... ». Mais p. 165: « ... and lowland boys of eighteen were not so rife in this part of the world... », alors que les aventures de David ne durent qu'un été (p. 184). On retrouve cette imprécision dans *Treasure Island*, où l'âge de Jim narrateur (et donc la distance temporelle qui le sépare de ses aventures) manque également de clarté.

<sup>249</sup> *Op. cit.*, p. 4. Les italiques sont de notre part.

réponses à une question qu'il ne sait pas poser, qu'il ne distribue les outils pour affronter la vie ; piètre sphinx, il n'est pas adjuvant plus efficace -et encore incarne-t-il la plus acceptable des figures paternelles dans les deux romans. Les modèles classiques cèdent le pas au non-conformisme de Stevenson, et cet incident est le prélude à une destitution systématique, presque acharnée, des figures d'autorité, toutes invalidées comme modèles imparfaits. Face au respect littéral mais astucieux de la loi de Rankeillor, ou aux manigances énigmatiques de Prestongrange, qui tous prétendent agir au mieux de ses intérêts en passant outre son contrôle de la situation, David éprouve surtout une méfiance, qu'il dénoncera certes à plusieurs reprises comme infondée et pleine d'ingratitude, mais pour laquelle il ne s'excusera jamais dans l'espace du roman, ce que Dickens ne manque pas d'imposer à Pip dans *Great Expectations*, par exemple.

On ressort du diptyque écossais avec le sentiment que le respect de David pour les figures d'autorité n'est que de pure façade ; elles sont nombreuses, en effet, et pour tout dire presque systématiques, ces scènes d'échanges fort vifs avec un Rankeillor, un Prestongrange ou un James More. Mais nul, à part peut-être Alan, n'aura droit à la présentation contrite des excuses sincères du jeune homme, pourtant figure imposée du récit d'adolescence et de formation, articulée sur sa dimension confessionnelle. Et s'il fallait encore s'en persuader, l'absence presque totale de cette dimension confessionnelle achèverait de convaincre que le diptyque n'appartient pas au genre du *Bildungsroman*. A qui se confesser, en effet, quand on est soi-même seul maître et possesseur de sa nature, inflexible et intransigeante, quand le refus de la culpabilité et du repentir est érigé en principe existentiel ? Il faudra d'ailleurs s'interroger plus loin sur l'épineux problème du destinataire du texte, bien différent de ce que l'on pourrait croire, comme nous l'apprend une conclusion lapidaire mais pleine de sens. Contentons-nous pour l'instant d'observer que personne ne fera ravalier sa morgue à David,



une arrogance revendiquée dont il ne se départit jamais vraiment, et qui exsude à chaque seconde de ces confrontations avec les figures d'autorité.

Ainsi donc, David semble déjà avoir renoncé à l'utopie de l'enfance, celle qui consiste à croire qu'il y aura toujours un guide pour vous montrer la voie. La première page de *Kidnapped* montrait pourtant que son impulsion initiale était la bonne, avant qu'elle ne soit détournée par le cap que lui fixe Mr. Campbell :

Why, Sir, ... if I knew where I was going, and what was likely to become of me, I would tell you candidly. Essendean is a good place indeed, and I have been very happy here; but then I have never been anywhere else. My father and mother, since they are both dead, I shall be no nearer to in Essendean than in the Kingdom of Hungary; and to speak the truth, if I thought I had a chance to better myself where I was going, I would go with a good will<sup>250</sup>.

Pour trouver sa voie, peut-être vaut-il mieux ne pas trop savoir où l'on va et se laisser porter par les aléas de la vie, sans trop toutefois se fier aux guides, peu fiables puisque le premier d'entre eux tous déjà lui fait emprunter la route la plus semée d'embûches, condition peut-être pour qu'il puisse trouver la sienne propre, où il serait (partiellement) débarrassé de ce joug. C'est sans doute une manière quelque peu cynique de présenter les choses, mais, conformément aux données de sa biographie, « tuer » le père, voilà le grand projet stevensonnien. Et tuer le père, cela commence par une liquidation partielle de l'héritage de Walter Scott, père fondateur de la littérature écossaise dans une certaine optique, qui tient presque du *lapsus calami*. Il est frappant de constater à quel point Stevenson réutilise le schéma que Walter Scott avait établi dans *Waverley* : Alan Breck, incarnation de tous les archaïsmes des Highlands, non dénués de noblesse il est vrai, n'est ainsi pas sans rappeler Fergus dans le roman fondateur de Scott, et il y a un peu de *Waverley* dans le *Lowlander* David, aux prises avec une Histoire qu'il mettra moins de temps à renier que son illustre modèle. Mais cet écho de Scott se fait plus insistant encore à travers les figures paternelles,

---

<sup>250</sup> *Op. cit.*, p. 1.

dont chacune a un intérêt particulier, mais qui toutes se ressemblent : la parenté est saisissante entre Rankeillor et Prestongrange, l'un occupant de sa stature impérieuse la fin de *Kidnapped*, l'autre, le début de *Catriona*, au point qu'ils sont presque interchangeable. Latinistes émérites et pour tout dire un peu pédants, très au fait des usages de la société dans laquelle ils choisissent d'évoluer, coutumiers d'intrigues qui finissent par les dépasser, ils ne sont pas sans faire penser à un Bradwardine (la sensibilité antiquaire et le comique en moins), ou à un Hugh Redgauntlet dans le dernier *Waverley Novel*.

Dans des romans obsédés par la récurrence des portes, motif fondamental chez Stevenson, ils incarnent des verrous qu'il s'agit de faire sauter : l'un fait se clore *Kidnapped* sur un inachèvement et un blocage (l'héritage de David à la fin n'est en fait que de pure forme, comme se chargera de le démontrer le début du second opus) ; l'autre empêche David de prendre toute sa dimension, et le contraint à plusieurs reprises à séjourner dans des pièces fermées, ainsi que d'autres espaces infranchissables, et ne fait à ce titre pas mieux qu'Ebenezer. Ce n'est qu'en dépassant les limites qu'ils imposent, en se jouant d'eux, que David pourra trouver une certaine liberté. Transgresser la loi, et surtout celle édictée par le père, voilà ce que David fait continuellement. Dès lors, Prestongrange peut être considéré comme la figure paternelle la plus menaçante, par la toute-puissance insidieuse qu'il exerce sur ses filles. Les libertés qu'il prend avec elles, notamment lorsqu'il demande à David, devant elles, laquelle la nature a le plus gâté<sup>251</sup> ou bien encore lorsqu'il en fait ses Cerbère pour retenir « Mr Balfour », se ménageant ainsi un peu de répit pour intriguer en paix, en sont la preuve. Mais c'est surtout sa relation ambiguë avec l'aînée, Miss Grant, qui ne laisse pas d'étonner. Véritable Athéna sortie de la tête de Zeus, la jeune fille semble entièrement dévouée à la cause de son père, quelle qu'elle soit, et l'usage récurrent qu'elle fait de la

---

<sup>251</sup> *Op. cit.*, p. 39.

formulation « his Lordship my Papa »<sup>252</sup> en témoigne assez bien, même si la demoiselle affecte l'ironie. Il est vrai que Catriona utilise systématiquement une formulation inversement symétrique pour désigner son père : « my father, James More ». Miss Grant énonçait d'abord une désignation officielle (marque de respect) puis le lien de parenté (à travers une désignation, disons, « proche ») ; Catriona donne d'abord la parenté (mais dans une formulation moins intime que le « Papa » de Barbara), puis une désignation officielle (la distance, bien réelle, dénotée par le nom propre donné intégralement, est tout de même moindre que dans « Lordship »). Dans les deux cas, elles allient pour référer à leur père les troisième (« his, James More ») et première personnes (« my »), soit les polarités extrêmes du champ des relations humaines. L'écart social manifesté par la désignation de son père par Barbara est très grand, et confine à l'oxymore ; celui qu'on trouve dans les mots de Catriona est moins grand, mais c'est aussi qu'elle est en plus étroite dépendance avec le sien (par piété filiale, elle n'hésitera pas à se sacrifier pour lui, de manière répétée). En tout cas, leur relation au père est, à des degrés différents, médiatisée par l'être social de ce dernier, qui est à la fois proche et éloigné d'elles ; canevas complexe, que David effectivement aura bien du mal à démêler pour couper la fille du père.

Pourtant, bien plus que la rivale de Catriona, Barbara, instrument dévoué de son père dont elle est in-séparable, est l'exact négatif de David, dont elle est le véritable double inversé, là où Alan serait plutôt un prolongement fantasmatique (l'éternel révolté toujours lancé sur quelque aventure). Elle constitue un vrai danger pour l'orphelin, dans la mesure où elle sera la seule à savoir lui faire courber l'échine, littéralement, quand elle lui impose, sous un faux prétexte pourtant reconnu comme tel par le jeune homme, de se mettre à genoux devant elle, par caprice plus que pour toute autre raison. Lui qui pourtant ne plie jamais

---

<sup>252</sup> Il est intéressant de constater que Barbara deviendra la « name-mamma » (p. 269) de la fille de David.

s'exécute sans vraiment rechigner, mais sans trop savoir pourquoi. Miss Grant incarne la séduction d'une soumission facile à un pouvoir tutélaire, une démission qui permet de trouver une place assurée dans un carcan déterministe (elle n'a qu'une seule fonction, jouer de son charme pour imposer les *oukases* paternels), là où David en est réduit à négocier sa place, toujours maladroitement, dans un ordre dans lequel il ne se reconnaît pas.

C'est tout l'objet de l'opposition radicale entre Miss Grant et Miss Drummond, entre Barbara et Catriona. Même s'il lui reconnaît d'immenses qualités, David confesse d'emblée un surprenant manque d'attrance envers Barbara ; la raison en est peut-être qu'elle gravite dans la sphère d'attraction de Prestongrange, et qu'il est dès le départ évident qu'il sera impossible de l'en détourner. David ne se préoccupe donc pas d'arracher Miss Grant aux griffes de son père ; mais il y a un véritable enjeu pour le jeune homme à pousser Catriona à se détacher du sien, James More. Elle aussi semble, au départ, prête à tous les sacrifices pour lui, allant, pour le faire évader, jusqu'à prendre sa place dans le cachot où il est enfermé. De ce fait, James More est à maintes reprises ouvertement posé par David comme un obstacle dans sa conquête de Catriona, un véritable rival pour son affection, et l'arrivée du Highlander en Hollande le montre assez bien, puisque les deux tourtereaux vivaient jusque-là leur amour de manière presque édénique, quoique, à vrai dire, asexuée. Il est incompatible d'aimer à la fois ces deux hommes, et les déchirements de Catriona le font assez bien sentir. Et si le Highlander finit par offrir sa fille, au cours d'une transaction presque commerciale où il a un intérêt évident, c'est au moment exact où les relations entre David et la jeune fille se sont dégradées au point que leur liaison semble terminée avant que d'avoir véritablement commencé. Peut-être précisément parce que cette figure paternelle y consent, David décline l'offre de mariage, au chapitre vingt-sept, ironiquement intitulé « A Twosome », ce tête-à-tête étant avec le père et non la fille. Incidemment, à ce niveau du roman, Stevenson, comme il se

plaît parfois à le faire, s’amuse avec les titres : le chapitre précédent s’intitulait « The Threesome », on a donc ici « A Twosome », et on s’attendrait, en toute bonne logique, à ce que le suivant porte le titre de « Ø Lonesome » ; c’est en substance ce qui se passe, puisque le chapitre vingt-huit s’appelle « In Which I Am Left Alone ».

Pour mériter sa compagne, plutôt que d’obtenir la permission de James, il s’agit pour David de lui voler sa fille, de la lui *enlever* (le cri du cœur de la jeune femme donne d’ailleurs tardivement au Lowlander cette permission qu’il n’a cessé de demander dans tout le roman : « David, take me away from him ! »<sup>253</sup>), c’est à dire passer du *kidnappé* au *kidnappeur*<sup>254</sup>, dans une stratégie oedipienne peut-être pas si inconsciente. A ce titre, la destination du texte à un jeune public explique certes en partie le peu d’ardeur charnelle que David manifeste envers sa bien-aimée, mais en partie seulement, et sa tendance à l’affubler du nom si peu doux de « my little friend » finit de convaincre qu’il y a derrière sa séduction de Catriona autre chose qu’une attirance amoureuse véritable. Il y a presque une obstination de Stevenson à pousser la fille du Highlander James More à renier ce père que tous considèrent comme abject, veule et lâche, tout comme à pousser David à renier le sien, symboliquement, chaque fois qu’il lui fait refuser tout lien de parenté avec un médecin allié aux rebelles en 1745, qui portait le patronyme de Balfour, et dont tous veulent savoir s’il est son père. C’est surtout spectaculaire chez Catriona à Dunkerque : « ... James More returning suddenly, the girl was changed into a piece of stone. ... I really marvelled to see so much devotion (as it used to be) changed into the very sickness of hate »<sup>255</sup> ; la *pétrification* de Catriona vaut pour une remise en cause de la

---

<sup>253</sup> *Catriona, op. cit.*, p. 259.

<sup>254</sup> Ce qui sous-entend d’échanger son rôle avec ce père : après tout, « What’s James More in prison for ? The same offence : abduction. His men have had practice in the business », lance Stewart dans *Catriona*, p. 15. Il faudra d’ailleurs que David acquière une crédibilité dans ce domaine, lui que Lady Allardyce soupçonne d’avoir enlevé la jeune femme, ce qui suscite l’hilarité de Barbara, p. 165.

<sup>255</sup> *Catriona, op. cit.*, p. 253.

statufication du père, enfin jeté au bas de son piédestal, et est la condition pour que David retrouve un certain éblouissement (« marvelled ») devant sa bien-aimée. Que tous deux aient renié le père, c'est la condition *sine qua non* pour laisser les soupirants vivre leur amour.

Or, cet amour, nous l'avons vu, ne pourra trouver à s'exprimer qu'en exil, loin du père, même si celui-ci fait sans cesse retour, jusqu'à sa mort. Et même alors, sa disparition n'est pas acquise : la volonté de toute-puissance de James est rendue manifeste par sa dernière friponnerie, puisqu'il se pose sur la fin, lui, l'égoïste scélérat, en victime faisant acte de pardon. La posture est éminemment christique, et vise à instaurer sa toute-puissance par-delà la tombe (« [he] gave us his benediction like a patriarch »<sup>256</sup>, cela ne saurait être plus clair). La supercherie est vite éventée par David, mais la mégalomanie saturnienne de James n'en est pas moins étouffante :

‘I have been never understood,’ said he. ‘I forgive you both without an afterthought’.... I could not trace even a hint of shame in any part of his behaviour; but he was great upon forgiveness.... I think he forgave me every time we met; and when after some four days he passed away in a kind of odour of affectionate sanctity, I could have torn my hair in exasperation<sup>257</sup>.

« Je vous pardonne, car vous ne savez pas ce que vous me fîtes », lance en substance le Highlander ; c'est l'envers de l'avertissement que David, le vrai patriarche, lance à ses enfants : « ... you will find as you grow up that even the artful Miss Barbara, and even the valiant Mr Alan, will be not so very much wiser than their parents »<sup>258</sup>, soit quelque chose comme « Que celui qui ne péchera jamais jette la première pierre », mais il y a dans le fait que David se fasse un devoir de contrebalancer un écho biblique par un autre quelque chose de suspect. Il y a dans la l'évocation de la mort de James beaucoup d'ironie, certes, et il est vrai que quatre jours, c'est peut-être un de trop pour mourir réellement en odeur de sainteté, mais

---

<sup>256</sup> *Op. cit.*, p. 268.

<sup>257</sup> *Ibid.*

<sup>258</sup> *Op. cit.*, p. 269.

il n'empêche que le père de Catriona est la plus asphyxiante des figures paternelles, dont l'omniprésence, et la prétention à l'omnipotence, sont le moteur de ce besoin d'exil que ressent David. Contre une société dystopique car fondée sur l'ubiquité paternelle, le remède que trouve David est de s'expatrier ; contre son gré d'abord, lorsqu'il s'échoue sur l'île d'Erraid dans *Kidnapped*, puis volontairement, quand il émigre en Hollande (nation qui par ailleurs entretient elle aussi un rapport particulier avec l'élément liquide), dans le but affiché de devenir *Advocate*, et donc, symboliquement, de prendre la place de Prestongrange, dont c'est le métier. Le chemin vers l'indépendance du jeune Mr Balfour est ainsi parsemé de ces endroits étrangers, étriqués et dont pourtant on n'a jamais complètement fait le tour, des lieux comme en-dehors du temps, où domine un sentiment de suspension de l'action. C'est lors de ces pauses, confronté à une solitude toujours mal vécue mais salvatrice, que David trouve à se ressourcer.

L'insularité est ainsi pour David la condition d'un contrôle retrouvé sur son destin. Les îles, en effet, ne manquent pas dans le diptyque, que ce soit dans l'un des passages les plus marquants du premier opus (sur l'île d'Erraid) ou, par deux fois, dans sa suite (sur l'île de Bass, sous la garde rapprochée des hommes de Prestongrange, et près de Dunkerque, dans cet endroit retiré, et en ce sens, insulaire, qu'est « l'auberge à Bazin » comme l'appelle le guide, où se conclut l'action). Sur Erraid, David apprendra que les obstacles n'en sont pas vraiment (l'endroit n'est une île qu'à marée haute), et qu'il a les ressources et la volonté nécessaires pour survivre à n'importe quelle épreuve ; sur Bass, qu'il peut manipuler les édits de ses ennemis (il intrigue pour arriver à ses fins, mais respecte scrupuleusement la lettre, sinon l'esprit, des ordres de Prestongrange) ; en France, dans un passage étonnant de légèreté pour une fin de récit d'aventures, qu'une fuite éperdue suffit pour se débarrasser de ses poursuivants. L'île est un espace dont la caractéristique principale n'est pas tant d'être

sauvage que d'être neutre, car aucune autorité ne s'exerce *a priori* en ce lieu retiré ; libre à David, dès lors, d'y fonder la sienne, par sa ressource et son énergie.

C'est en définitive ce qu'il fait sur chacune des îles, où il finit par triompher de ses ennemis et de ses propres failles. Mais peut-être reste-t-il une dernière « île » à explorer, qui ne figure sur aucune carte, et qui se révèle à nous à la faveur d'une conclusion lapidaire qui pourtant modifie tout le sens du récit. On apprend ainsi, à la toute fin de *Catriona*, sur les deux derniers paragraphes, que les destinataires du récit qui a précédé sont en fait les propres enfants de David et *Catriona* ; précision tardive, sur laquelle le lecteur court le risque de ne pas s'arrêter, mais qui change considérablement la donne, et qu'on nous pardonnera de citer *in extenso* :

I thought it wiser to resign all thoughts of Leyden, where we had appeared once as brother and sister, and it would certainly look strange to return in a new character. Scotland would be doing for us; and thither, after I had recovered that which I had left behind, we sailed in a Low Country ship.

And now, Miss Barbara Balfour (to set the ladies first), and Mr. Alan Balfour younger of Shaws, here is the story brought fairly to an end. A great many of the folk that took a part in it, you will find (if you think well) that you have seen and spoken with. ... That very fine great lady that is Miss Barbara's name-mamma is no other than the same Miss Grant that made so much a fool of David Balfour in the house of the Lord Advocate. And I wonder whether you remember a little, lean, lively gentleman in a scratch-wig and a wraprascal, that came to Shaws very late of a dark night, and whom you were awakened out of your beds and brought down to the dining-hall to be presented to, by the name of Mr. Jamieson? Or has Alan forgotten what he did at Mr. Jamieson's request - a most disloyal act - for which, by the letter of the law, he might be hanged - no less than drinking the king's health *across the water*? These were strange doings in a good Whig house! ....

As for Davie and *Catriona*, I shall watch you pretty close in the next days, and see if you are so bold as to be laughing at papa and mamma. It is true we were not so wise as we might have been, and made a great deal of sorrow out of nothing; but you will find as you grow up that even the artful Miss Barbara, and even the valiant Mr. Alan, will be not so very much wiser than their parents. For the life of man upon this world of ours is a funny business

On voit la cassure qui s'opère entre le premier et le second de ces paragraphes. Voilà donc Mr Balfour en position de père, non pas à la toute fin, mais depuis le tout début. Un brouillage générique se trouve alors introduit dans le texte lui-même, puisque du statut de *Bildungsroman* ou à la rigueur de faux Mémoires (le récit est à la première personne), il passe, si l'on adopte le point de vue des enfants (destinataires explicites du texte et donc



images conscientes du lecteur), à celui de *bedtime story*, voire de roman à clef (voir le deuxième paragraphe de cette citation). On pourra trouver que c'est pousser la suspension d'incrédulité un peu loin, mais cette dernière manœuvre de Stevenson fait bien partie du programme du texte, puisqu'elle vise à poser de manière définitive l'autorité de David, comme narrateur et comme père. David, en effet, est le seul à avoir voix au chapitre dans ces deux paragraphes au discours direct sans marqueurs de citation. Point ici d'ouverture au dialogisme ; il ne reste à ce stade que l'univocité de son seul discours, qui se veut l'expression d'une autorité bienveillante, voire complice, vis-à-vis de ses enfants, prénommés Alan et Barbara, en souvenir de leurs glorieux aînés, Alan Breck l'insoumis et Barbara Grant la déferente. Cependant, il est (gentiment) défendu aux enfants de juger leurs parents (alors que David leur en a fourni toutes les armes), car ils sont tout aussi déraisonnables qu'eux à l'époque ; David le père n'est pas si prompt qu'il y paraît à laisser son ascendant paternel s'effriter. En outre, il est intéressant de constater qu'en appelant ses enfants du nom des deux personnages qui incarnent les deux extrêmes vis-à-vis de l'autorité dans le système des romans, il les « intègre » en les soumettant *in fine* à sa loi ; faisant d'une pierre deux coups, il « infantilise » Alan et Barbara<sup>259</sup>, sur lesquels il a enfin autorité, en tant que *pater familias*, mais aussi le lecteur, qui n'est pas placé plus haut qu'eux, puisqu'ils sont, en tant que destinataires explicites, sa figuration dans le texte, sans que l'on ait accès à leurs pensées.

*Kidnapped* et *Catriona* s'avèrent donc bien être des récits à hauteur d'enfants, mais pas comme une lecture sommaire aurait pu le laisser croire. David, en ces deux derniers paragraphes, se saisit enfin de cette omnipotence paternelle tant convoitée. D'une part, la loi des hommes ne s'applique pas à Shaws, où semble de nouveau établie la Maison des Balfours (on peut, comme son fils a été encouragé à le faire, y porter un *toast* au souverainiste Charles

---

<sup>259</sup> Les polarités opposées de l'Écosse, résultant de « l'antisyzygie calédonienne » figurée par Scott, s'en trouvent réconciliées dans une même sujétion, la « Maison Écosse » se retrouvant sous un même toit.

Stuart, le « roi de par-delà les eaux », sans encourir les foudres de la justice qui partout ailleurs punirait de mort ce crime de *lèse-majesté* ; d'autre part, il a, au niveau narratif, le dernier mot, en patriarche bienveillant qui sait tirer les leçons de sa vie passée. Cette disposition presque autocratique n'est possible qu'en position de retrait, dans l'espace (Shaws semble retiré du monde)<sup>260</sup> et dans le temps (le bond temporel brutal effectué par les deux derniers paragraphes les isole complètement du reste de l'histoire, et impose un présent de l'énonciation en décrochage total d'avec le passé révolu du reste du texte). La voix qui ici se fait entendre émane d'une position déshistoricisée, déterritorialisée, (et à vrai dire dépolitisée si l'on songe à l'écart avec les enjeux de l'*explicit* de *Waverley*). Les narrataires explicites sont évoqués par le texte, mais ne sont en aucune manière institués, sinon comme destinataires, et encore, de manière extrêmement sommaire (mais amplement suffisante), dans leur rôle d'enfants, et le narrateur, d'homodiégétique, est passé en quelques lignes à une *position* extra-diégétique. Que l'on ne se méprenne pas : dans la mesure où David assume le lien entre lui et la narration qui a précédé, il est bien toujours *stricto sensu* narrateur homodiégétique ; mais cette coupure radicale, et le changement définitif de statut, le posent en *position* extradiégétique, dans le sens où « [l']instance narrative d'un récit premier est par définition extradiégétique .... Insistons sur le fait que le caractère éventuellement fictif de l'instance première ne modifie pas plus cette situation que le caractère éventuellement 'réel' des instances suivantes »<sup>261</sup>.

On est bien loin ici du consensus implicite revendiqué par la fin de *Waverley*, et David se trouve en situation d'omnipotence, énonçant ce qui est, et ce qu'il en est, dans son monde. C'est ce que nous appellerons une insularité utopique, associant les sens pleins d'*ou-topos*, ou

---

<sup>260</sup> Surtout dans la mesure où la réhabilitation de Shaws n'est aucunement évoquée, alors qu'elle semble implicite pour que puisse s'exercer la restauration des Balfours.

<sup>261</sup> G. Genette, *Discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, 2007. P. 238.

« nulle part », et d'*eu-topos*, ou « lieu de bonheur », point ultime à situer « en miroir » par rapport à la position de l'Auteur dans la préface et postface de *Waverley* : le « narrateur » extradiégétique se posait dans la seconde partiellement en narrateur intradiégétique, voire homodiégétique, dans un squelette de récit qui évoquait sa relation indirecte mais intime avec les événements racontés, et donc le plaçait dans une chaîne, un continuum qui fondait son récit et légitimait que, n'ayant pas participé aux troubles, il les évoquât tout de même de la manière la plus authentique possible<sup>262</sup>. Il s'agissait donc de reparcourir en imagination les récits de son enfance à partir de sa position temporellement éloignée (et transcendante) d'Auteur. En tant qu'il est en position « d'extranarrateur », la relation de David à son récit est inversement symétrique à celle de l'Auteur, puisque sa position narratoriale est en fait toujours instituée comme immanente au texte : purement homodiégétique dans le cours du récit, il n'est institué comme à cheval entre les niveaux homodiégétique et extradiégétique qu'à la toute fin du roman, simultanément au décrochage qu'opère le texte d'avec le reste du diptyque (sa position n'est que le reflet de l'opération du texte, mais cela devrait théoriquement entraîner un franchissement du texte par le lecteur). Ce qui peut fasciner, c'est la désinvolture avec laquelle Stevenson traite la vraisemblance narratoriale : la page de titre tant de *Kidnapped* que de *Catriona* mentionne que le récit des aventures de David est « written by himself », et seulement « set forth by Robert Louis Stevenson », mais il n'en pose pas moins un narrateur extradiégétique en figure d'auteur (dont l'extériorité au texte est posée par les crochets), à la fin du premier volume :

[Just there, with his hand upon his fortune, the present editor inclines for the time to say farewell to David. How Alan escaped, and what was done about the murder ... may be some day set forth. That is a thing, however, that hinges on the public fancy. The editor has a great kindness both for Alan and David, and would gladly spend much of his life in their society; but in this he may fond himself to stand alone. In the fear of which, and lest any one should complain of scurvy usage, he hastens to protest that all went well with both, in the limited and

---

<sup>262</sup> W. Scott, *op. cit.*, p. 340.

human sense of the word 'well'; that whatever befell them, it was not dishonour, and whatever failed them, they were not found wanting to themselves]<sup>263</sup>.

On notera la présence du même sens de la réserve qui caractérisait le narrateur de *Waverley* à la fin de l'avant-dernier chapitre, mais il s'observe dans ces lignes une attitude au public bien différente, puisque ce n'est plus le lecteur cultivé qui est visé, mais, en définitive, un consommateur, et cet œillade au *buying public* constitue une figure d'auteur bien différente de celle de l'Auteur, car plus *ouvertement* ancrée dans les réalités du marché littéraire de son temps. La position dans les champs littéraire et économique n'a plus rien à voir avec celle de Scott, et l'intérêt même d'un récit écossais est remis en cause, comme ce sera le cas, plus ironiquement, au début de *The Master...*, lorsque Mackellar déclare quelque peu présomptueusement : « The full truth of this odd matter is what the world has long been looking for, and public curiosity is sure to welcome »<sup>264</sup>. Cette formulation dénote l'hypertrophie du rôle de narrateur caractéristique du ton de Mackellar, qu'on a quelque peu de mal à prendre au sérieux, mais permet peut-être, par réverbération, également de voir dans la clause de *Kidnapped* autre chose qu'un cynisme mercantiliste de la part de Stevenson : il s'agit bien de jeter un doute sur l'intérêt du sujet, ce qui sous-tend la démarche d'un auteur qui réglait ses comptes personnels avec la possibilité de productivité, tant économique que créatrice, offerte par une Écosse qu'il avait décidé d'abandonner physiquement, mais que, comme tous les exilés, il ne pouvait se résoudre à délaissier en imagination, procédant à un *réinvestissement* fictif de cette dernière. Peut-être l'usage du groupe verbal à la voix passive « set forth » fait-il alors plus sens : si Stevenson renie *in fine* cette figure d'auteur intrusive qui émerge dans la citation ci-dessus, qu'il est impossible de réconcilier avec la constitution du destinataire et des destinataires à la fin de *Catriona*, il faut y voir le signe qu'il est à présent

---

<sup>263</sup> Stevenson, *op. cit.*, p. 204.

<sup>264</sup> *The Master of Ballantrae*, *op. cit.*, p. 9.

réconcilié avec son origine, et que sa voix peut désormais faire mine de se confondre avec celle du personnage narrateur *in fine*, sans qu'il soit nécessaire de rendre le décalage explicite.

Il ne s'agit pas, bien entendu, d'une fusion, mais d'une remise en place ou en ordre, si l'on veut, et pour que les deux derniers paragraphes du diptyque soient le siège immatériel d'un Paradis retrouvé, accessible aux seuls Balfour, et où se suspend toute loi autre que celle de David, il fallait que Stevenson fût aligné sur cette position de patriarche souverain en son domaine –l'homologie entre David et Stevenson réside également en cette distance au texte, cette *position* extra-diégétique affectée, dans la préface pour le second. Il faut cependant bien prendre conscience de ce que cette suspension de la loi du monde a d'exceptionnel, contrairement à une tradition persistante qui voudrait qu'elle soit la norme chez Stevenson<sup>265</sup>. Ainsi, pour ne se préoccuper que de ses seuls autres romans écossais, *The Master of Ballantrae* et *The Weir of Hermiston* (inachevé, 1896), on y constate que l'auteur s'attache effectivement à poser le monde comme simple théâtre d'une lutte fratricide (pour le premier) ou infanticide (pour le second), entre deux adultes cette fois. Mais ce n'est plus une utopie que la longue lutte à mort de deux membres d'une même famille, et l'insularité chez Stevenson a aussi un versant noir, dystopique, celui d'un monde non plus adolescent et relativement léger, mais adulte et véritablement tragique où, si les protagonistes sont obsédés par leur lutte au point de se détourner du monde, leur punition est une destruction réciproque ; et l'on ne peut que regretter que l'évolution semble-t-il amorcée par *Hermiston*, où ce devait être pour la première fois le père qui tuait le fils, n'ait pu trouver sa pleine réalisation, du fait du décès de Stevenson.

En l'état, chez lui, le domaine seigneurial *hérité* est un lieu intenable, dont il faut s'échapper pour chercher à exister ; David, seul, parviendra à le reconquérir, au détour des

---

<sup>265</sup> C'est le reproche souvent levé contre ses récits d'aventures comme relevant purement de l'*escapist fiction*.

deux paragraphes finaux de *Catriona*. En sa maison de Shaws, David est donc détenteur d'un pouvoir absolu puisqu'il fait de ses lecteurs, symboliquement, des enfants, sur lesquels, en tant que patriarche, il est en position d'exercer son autorité. Mais s'il est patriarche, son domaine se caractérise par une étonnante immatérialité, puisque la dernière fois que nous avons vu ce dernier, il menaçait de s'effondrer, et puisque ces deux derniers paragraphes sont en total décrochage avec le récit qui a précédé. David, et Stevenson derrière lui, s'est emparé du domaine familial en le faisant basculer dans un ordre différent : on est passé du trop-plein de Tully-Veolan à l'abstraction radicale de Shaws. Un pas vers la désincarnation a été franchi, qui ne peut que rejaillir sur le narrateur.

On pourrait dire que de ce fait, la « voix » finale de David est si « hors du monde » qu'elle n'est pas moins d'outre-tombe que celle du Pécheur. La tombe, figuration du vide et de l'abstraction, constitue dès lors un contre-modèle par rapport au domaine seigneurial, puisqu'elle est chez Stevenson, mais également chez Hogg, l'horizon morbide du texte, dans la mesure où l'on s'achemine systématiquement vers elle, alors que dans *Waverley*, c'est le domaine seigneurial, et plus particulièrement le château, qui est visé. Dans la fiction écossaise « post-scottienne » (en cela que cette fiction réagit à lui), la tombe devient l'*oméga*, là où le domaine seigneurial n'est plus qu'un *alpha* désaffecté. Elle ouvre une béance qui exorcise la saturation aliénante posée par Scott, et c'est en cela qu'elle est une lézarde sur l'édifice scottien. Le monolithique s'abîme en son exact envers, et c'est à se demander si l'on parle chez le Berger d'Ettrick et chez Tusitala (surnom donné à Stevenson par les Samoans) de la même expérience écossaise que chez l'Auteur de *Waverley*. On serait tenté de répondre que non, mais ce serait négliger que l'existence de l'antithèse dépend de celle de la thèse, la négation de l'affirmation. Les auteurs sont pris dans le champ d'une polarité double, les plaçant, en dépit du mouvement de balancier qui s'opère, dans une aporie insoluble. Le

modèle de saturation de Scott ne se conçoit que comme une réponse de sa part au déficit d'identité nationale ressenti dans le giron britannique, et la trouée qui s'impose comme un chronotope inaccessible chez Hogg et Stevenson ne se comprend qu'à l'aune du système sursignifiant qui la précède. De nouveau, il faut subsumer le désordre apparent sous un ordre subtil ; les textes se répondent en palimpseste mais, s'agissant de la figuration du domaine seigneurial, c'est un palimpseste qui, pour une fois, va en s'efforçant d'effacer la couche précédente. Le support n'en demeure pas moins le même, la maison Écosse, et l'archéologie nous apprend qu'il en va ainsi de toutes les maisons : pour citer Douglass W. Bailey<sup>266</sup>, ce que signifient les artefacts qui demeurent des maisons passées, c'est « ... the continuity of occupation through successive horizons of occupation »<sup>267</sup>. C'est en définitive ce à quoi se sont livrés nos auteurs, et l'on ne peut qu'acquiescer au commentaire de Robert Bennett<sup>268</sup> résumant *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* de Benedict Anderson : les romans aident à construire une voix centripète et monologique qui unifie la diversité hétéroglossique en une forme nationale.

Mais si tel est le cas, quelle est la conséquence de la figuration, systématique dans les œuvres, de l'Écosse comme en révolte perpétuelle, sauf à la toute fin ? L'auteur, quel qu'il soit, existe, et se fonde dans son texte ; mais l'Écosse, elle, pour recevoir chez Scott un

---

<sup>266</sup> Douglass W. Bailey, « The Living House : Signifying Continuity » in Ross Samson (ed.), *The Social Archeology of Houses*, Edinburgh University Press, 1992. . Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990. Pp. 18-48.

<sup>267</sup> Douglass W. Bailey, *op. cit.*, p. 18.

<sup>268</sup> Robert Bennett, « National Allegory or Carnivalizing Heteroglossia ? *Midnight's Children's* Narration of Indian National Identity » in Barry A. Brown et al., *Bakhtin and the Nation*. London: Associated University Presses, 2000. P. 185.

fondement, semble destinée à demeurer toujours un processus dont la seule vocation consiste à s'abolir dans la disparition de la nation, puisque la réconciliation ne trouvera à s'exprimer qu'aux dernières pages, au moment de prendre congé du lecteur. La question qui reste en suspens, en définitive, est celle des enjeux politiques qui affleurent dans les textes, et reflètent non tant l'Écosse du XVIII<sup>ème</sup> siècle, que la position, et les positions, d'auteurs du XIX<sup>ème</sup> siècle.



## **DEUXIÈME PARTIE :**

# **IMAGES DU MONDE : POLITIQUE DE LA CRISE**

## Ouverture : L'impossibilité d'une révolution ?

À partir de quand y a-t-il révolution ? La question ne va pas de soi ; c'est que pour commencer, le terme a une polysémie malheureuse, qui l'amène à avoir deux sens presque contradictoires. Étymologiquement, ce mot signifie « retour sur soi » ; historiquement, il est inséparable du sens de « rupture », comme le rappelle François Châtelet dans l'article de l'*Encyclopaedia Universalis* qu'il consacre à la notion<sup>269</sup>. Dès lors, la question se pose de savoir ce que désigne, mais aussi ce que *visé* la révolution -la restitution ou la crise ? La restitution par la crise, répondra-t-on un peu facilement, si l'on considère que toute révolution a vocation à trouver un terme, à s'abolir dans un retour à l'ordre, fût-ce un ordre prétendument nouveau ; car en fait, toute révolution porte en son sein un projet de restauration, celui d'un ordre initial dont l'état présent des choses manifeste la dégradation ; à travers l'ordre nouveau, c'est l'ordre ancien, un âge d'or mythique, que l'on vise. Mais la révolution est nécessairement un processus transitif, à visée éminemment téléologique ; la révolution n'est qu'un moyen vers une fin, et si tant est que l'on puisse faire advenir cette fin, alors toute révolution est transition.

De même que le silence est un moment du langage, selon Sartre, de même la révolution est un moment de l'Histoire, et le processus qu'elle représente n'a pas vocation à s'institutionnaliser. Conformément à l'étymologie du mot, la crise (et donc ses différents avatars) est l'instant d'une décision, dans la mesure où le grec *krisis* indiquait la notion de choix, l'action de séparer (le bon grain de l'ivraie ?), d'où l'évolution vers les sens de

---

<sup>269</sup> François Châtelet, « Révolution (idée de) », in *Encyclopaedia Universalis* (version électronique, « Universalis 8 »).

dissentiment et de contestation<sup>270</sup>. La révolution reçoit inéluctablement une limite dans le temps, et est toute tendue vers un résultat que, tel Moïse apercevant de loin la Terre Promise, elle n'aura l'heur de contempler qu'à distance. Pourtant, l'insistante question qui toujours se pose, c'est celle de savoir quand la révolution finit, ou même si elle *peut* se finir : « La révolution-rupture n'est jamais révolution-rupture. Il n'est pas question de sauter à pieds joints dans le terrain de la réconciliation définitive, circonscrit par une activité économique-politique rationnelle désormais adulte », selon Châtelet. Contre les modes de pensée antérieurs qui ne demandent qu'à resurgir, on a l'impression que la révolution, pour se préserver, se rejoue perpétuellement, ce qui en un sens consacre son échec (un dernier cap n'est jamais franchi) : « Une rupture, dit encore le philosophe, dans son projet définitif, n'est jamais accomplie ; et l'événement qui inaugure le nouvel état de choses ne suffit pas. Il ne suffit pas de déclarer la République [de Platon, en l'occurrence] fraternelle, une et indivisible (et d'en assurer généralement la pratique) pour que la réalité sociale se conforme dans son entier à cette décision et à cette victoire... ». Pour citer Max Weber sur ce point, « après les émotions de la révolution vient le temps du *quotidien* traditionaliste ; le héros de la foi disparaît, et surtout la foi elle-même, ou bien, ... elle devient un élément de la phraséologie conventionnelle des cuistres et des techniciens de la politique »<sup>271</sup>.

La révolution perpétuelle, pour se maintenir dans son projet, doit toujours se relancer contre les résistances, ce qui fait comprendre l'incroyable déperdition d'énergie qui s'ensuit ; difficile alors de ne pas se demander si, puisque « Les lendemains ne chantent pas, ils se battent », la révolution ne finit pas toujours par se dissiper du fait de son entropie. Paradoxe intenable : historiquement limitée dans le temps, la révolution, pour se préserver, ne devrait

---

<sup>270</sup> Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*. Paris : Le Robert, 1994. P. 142.

<sup>271</sup> Max Weber, « La profession et la vocation de politique », in *Le savant et le politique: une nouvelle traduction*. Paris : La Découverte, 2003. P. 201.

pas l'être ; mais sa limitation dans l'espace est-elle moins aporétique ? Pour citer à nouveau l'article de Châtelet,

Ce qui compte, c'est l'idée que la révolution authentique implique non seulement la destruction du pouvoir d'État existant, mais encore une « dé-construction » de l'organisation sociale et des principes qui la gouvernent. S'il existe un « programme de transition » ..., il a pour fin de provoquer le bouleversement décisif ; il n'est pas un repli, mais la préparation d'une bataille qui porte sur l'essentiel, c'est-à-dire la subversion de ce qui est institué.

C'est tout le corps social que vise la révolution, lui imposant une transformation intégrale, une réforme au sens radical du mot (car la réforme au sens institutionnel n'est pas révolutionnaire), conversion si complète que le « paysage » ainsi produit serait donc idéalement irreconnaissable aux yeux de l'homme antérévolutionnaire (qui ne serait plus à ce stade qu'une fiction, puisque la transformation du corps social serait opérée tant sur le corps - et l'esprit- des hommes que sur le corps politique). Si l'on considère le paysage amnésique du passé récent, mais hypermnésique d'un passé plus lointain qui affleure à la fin de *Waverley*, c'est bien en quelque sorte ce que la « révolution » a produit, si ce n'est que son résultat se voit confisqué par la stratégie de réappropriation que met en scène l'effet de tremblé lorsque Tully-Veolan passe de mains en mains, comme nous l'avons évoqué plus haut ; elle n'a été qu'un instrument, une ruse de la raison historique scottienne. Catalyseur (corps provoquant une réaction chimique sans être lui-même modifié par cette action), la rébellion est de bout en bout chimérique (et seul le quichottisme de *Waverley* permettait de la voir comme grande), et reste un projet inopérant, qui sert surtout de contrepoint à l'ordre restauré *in fine* dans *Waverley*, ou qui n'a jamais cessé d'être dans *Redgauntlet*. Dès lors, comment s'étonner que le contexte « révolutionnaire » se voie ailleurs réduit à une simple toile de fond ? Chez Hogg, les troubles de 1703 ne sont guère évoqués que dans un paragraphe, mais ne sont pas vraiment figurés ; ils servent surtout à poser la personnalité du pasteur Wringhim (et partant, de son fils spirituel, Robert), et à montrer que tous les auteurs de troubles sont également irresponsables et malsains :

It so happened that ... he [the old Laird, Dalcastle] was returned for a Member of Parliament in the famous session that sat at Edinburgh ... and in which party spirit ran to such an extremity. The young laird went with his father to the court... and as all interested people of both factions flocked to the town at that period, so the important Mr Wringhim was there among the rest, during the greater part of the time, blowing the coal of revolutionary principles with all his might.... No opposition could for a moment cause him either to blush, or retract one item that he had advanced. Therefore the Duke of Argyle and his friends made such use of him as sportsmen often do of terriers, to start the game, and make a great yelping noise to let them know whither the chase is proceeding. They often did this out of sport, in order to teaze their opponent...<sup>272</sup>

Mais dans le jeu entre le texte et l'histoire, il reste à déterminer qui instrumentalise qui ; les personnages historiques instrumentalisent certes le personnage fictionnel (et le motif du chien resurgit), mais au sein de l'œuvre, c'est bien le texte qui instrumentalise l'histoire, pour montrer que la rivalité fraternelle entre George et Robert, héritage de la rivalité entre les deux « pères » (Wringhim et le *Laird*)<sup>273</sup>, déborde sur la société. Une dernière manipulation consiste en la comparaison qui sert à figurer la notion de jeu, qui prépare ainsi au match de tennis qui suit, et qui reconfigure la révolution en sport. L'ouverture dont il est question ici (« start the game ») est implicitement ramenée aux coups permis, et il plane sur tout ceci la notion de *fair-play*, même si celle-ci doit être trahie par la suite. Précisément, lorsque, pendant le match, on intime à Robert l'ordre de ne pas venir jouer le chien dans un jeu de quilles, sa réponse (« 'Is there any law that can compel me to do so ?' »<sup>274</sup>) dénote son refus de jouer selon les règles du jeu, et de conserver sa position de simple spectateur, pour venir perturber la bonne marche de la mécanique de ce que l'on aurait tort de juger hâtivement comme simple récréation. Il se lance alors dans une entreprise de déstabilisation des normes établies, qui correspond peu ou prou à l'abolition de la notion bourdieusienne d'*illusio*, si l'on veut bien considérer que le match de tennis sert pour George d'entrée dans le monde après une enfance

---

<sup>272</sup> *Op. cit.*, p. 45.

<sup>273</sup> La mère, Raby, n'est pourtant à ce stade du roman plus objet d'enjeu (elle est clairement passée du côté de Wringhim depuis fort longtemps).

<sup>274</sup> *Op. cit.*, p. 47.

dans une campagne reculée<sup>275</sup> : l'*illusio*, c'est l'investissement dans le jeu, et pas moins au tennis qu'ailleurs, « ... chaque nouvel entrant doit compter avec l'ordre établi dans le champ, avec la règle du jeu immanente au jeu, dont la connaissance et la reconnaissance (*illusio*) sont tacitement imposées à tous ceux qui entrent dans le jeu »<sup>276</sup>.

Certes, Robert fait dérailler le jeu, et à travers lui la mécanique sociale, parce qu'il choisit d'en méconnaître les principes, et en ridiculisant les participants au match de tennis, « ... matters at length came to a crisis that put them beyond sport »<sup>277</sup>, mais c'est là toute la « révolution » que l'on verra. Ici comme lorsque les partisans d'Argyle utilisaient Wringhim, le jeu soudain devient chasse. Chasse bien particulière en vérité car on ne sait plus qui chasse qui : « In that state [blood flowing from his mouth and nose] did he [Robert] take up his station in the middle of the competitors ; and he did not now keep his place; but ran about, impeding every one who attempted to make at the ball. ... he seemed courting persecution and buffetings... »<sup>278</sup>. La proie est celle surtout des quolibets, puisque, empreint par son sang, que son frère a versé par maladresse plus que par malveillance, Robert porte déjà une marque similaire à celle imposée sur le front de Caïn, et personne donc, n'osera le toucher. La proie, alors, n'est que trop contente de l'être, et ce faisant, devient chasseur, ce qui débouchera quelques pages plus loin sur le meurtre à quatre mains de George par Robert et Gil-Martin. La révolution, donc, n'est pas ce dont il est question chez Hogg, car elle est ramenée à la dimension de l'intrigue, même si celle-ci évoque bien les notions de dépossession et de désordre.

---

<sup>275</sup> Pas moins que pour Robert, d'ailleurs, dont c'est aussi la révélation au monde « extérieur ».

<sup>276</sup> P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 444.

<sup>277</sup> *Op. cit.*, p. 47.

<sup>278</sup> *Op. cit.*, p. 48.

Chez Stevenson, la relation à la « révolution » historique se fait plus distante encore : *Kidnapped* s'ouvre certes sur une Écosse encore marquée par le ressentiment de la violence factieuse, du fait surtout que les Highlands, supposément désarmées, ne le sont pas vraiment. La faute en incombe au gouvernement de Sa Majesté, comme nous l'apprend Mr Henderland (celui par qui nous et David accédons, après plusieurs chapitres « maritimes », en quelque sorte à l'*hinterland* des Highlands) : « ... they had framed the [Disarming] Act more severly against those who wore the dress than against those who carried weapons ». La persécution du tartan s'est pourtant avérée plus efficace que le désarmement, car si épées et fusils demeurent en terre d'Écosse, le cœur n'est plus à la révolution<sup>279</sup>. Au contraire, on refuse de prendre les armes, qui pourtant sont à portée de main. Ainsi, quand la nouvelle du meurtre du Red Fox parvient chez James Stewart, cousin d'Alan, et qu'il apparaît que ce meurtre ne pourra rester impuni par les forces anglaises, étonnamment, on déterre bien la hache de guerre, mais ce n'est que pour l'enterrer plus profondément encore :

Some [servants] were on ladders, digging in the thatch of the house or the farm buildings, from which they brought out guns, swords and different weapons of war ; others carried them away ; and by the sound of mattock blows... I suppose they buried them. Though they were all so busy, there prevailed no kind of order in their efforts ; men struggled together for the same gun and ran into each other with their burning torches...<sup>280</sup>

On ne peut s'empêcher de penser que Stevenson s'amuse ici avec les attentes du lecteur, tant les premières lignes laissent à penser qu'on a là la préparation d'une insurrection.

---

<sup>279</sup> Ce qui n'empêche pas les aménagements avec la loi vestimentaire: « The Highland dress being forbidden by law since the rebellion, and the people condemned to the lowland habit, which they much disliked, it was strange to see the variety of their array. Some went bare, only for a hanging cloak or great-coat, and carried their trousers on their backs like a useless burthen: some had made an imitation of the tartan with little parti-coloured stripes patched together like an old wife's quilt; others, again, still wore the Highland philabeg, but by putting a few stitches between the legs transformed it into a pair of trousers like a Dutchman's. All those makeshifts were condemned and punished, for the law was harshly applied, in hopes to break up the clan spirit; but in that out-of-the-way, sea-bound isle, there were few to make remarks and fewer to tell tales ». *Op. cit.*, p. 91. Si l'on triche avec la loi, on ne va pas jusqu'à la transgresser, en dépit de l'aspect reculé du lieu, qui peut-être le permettrait. Incidemment, les « habits français » d'Alan ne sont pas moins criminels que le tartan : voir p. 120.

<sup>280</sup> *Op. cit.*, p. 120.

Le lecteur en effet aura peut-être un peu vite oublié qu'Alan, comme lui-même le fait remarquer à David, en dépit de sa haine pour Colin Roy Campbell, n'était plus tôt armé que d'une façon bien dérisoire : « ... if I were going to kill a gentleman, it would not be in my own country, to bring trouble on my clan ; and I would not go wanting sword and gun, and with a long fishing-rod upon my back ». Alan, versé dans l'art de la guerre, se disqualifie ainsi comme meurtrier du Red Fox (et il s'agit bien dans sa bouche d'un meurtre, pas d'une exécution). De son point de vue, ce meurtre, au mieux, est tactiquement peu judicieux, au pire, irresponsable. Les Highlands (ou tout au moins cette portion du territoire que représente Alan) sont mortes à la révolution, et il n'est pas étonnant de voir Stewart lancer : « We're just setting the house in order, Alan ». « Set thine house in order, *or* thou shalt die... » (pour adapter Isaïe 38, 1-5), car c'est là « the House of Fear », titre du chapitre dix-neuf. Il faut donc se déprendre des armes, car ici comme ailleurs, l'esprit révolutionnaire a fini par s'épuiser. Et les avanies du Maître dans *Ballantrae* ne sont pas moins indicatrices du peu de cas que Stevenson fait de l'événement historique, lui qui ne fait qu'en rapporter le lointain écho.

Mais avons-nous raison de parler de révolution ? Il semble que dans aucun des romans, les personnages pas plus que les narrateurs ne soient si prompts à utiliser le mot. L'un des points qui révèle le caractère inoffensif de la rébellion jacobite est précisément la stratégie de synonymie euphémisante dont elle fait l'objet. L'exemple le plus patent se trouve dans *Redgauntlet*, roman qui en un sens a le dernier mot sur la question (celui des « *Waverley* Novels » placé le plus tard dans le cours historique, il pousse aussi la rébellion dans ses ultimes retranchements en imaginant une ultime tentative dont les dernières pages indiquent bien l'épuisement de la cause). Le personnage d'Alexander Fairford offre un modèle très clair quant à la manière de ne pas souffler sur les braises encore chaudes de ce qui pourrait embraser à nouveau l'Écosse et rallumer la guerre civile :



He was ... zealous for King George and government even to slaying, as he had shewed by taking up arms in their cause. But then, as he had clients and connections among families of opposite political tenets, he was particularly cautious to use all the conventional phrases which the civility of the time had devised, as an admissible mode of language betwixt the two parties. Thus he spoke sometimes of the Chevalier, but never either of the Prince, which would have been sacrificing his principles, or of the Pretender, which would have been offensive to those of others. Again, he usually designated the Rebellion as the *affair* of 1745, and spoke of any one engaged in it as a person who had been *out* at a certain period. So that, on the whole, Mr Fairford was a man much liked and respected on all sides...

*Fair-ford* est donc justement nommé, car il est celui qui, doublement *fair*, se montre uniformément équitable avec tous (il traite avec la même prudence et les mêmes égards amis et ennemis) sans se compromettre, et qui offre en sa personne même la possibilité du « franchissement » vers l'autre pour ceux qui, *twenty years since*, ne sont toujours pas du même bord. En ce sens, il offre conceptuellement, par sa constance à assurer le compromis, un contrepoint aux eaux de l'estuaire de Solway, conditionnées par les changements de marées, et sur lesquelles Darsie comme Alan seront saisis d'un profond malaise. Rétablir les ponts entre les membres d'une communauté qui ne demandent qu'à s'entre-déchirer, cela se fait au prix d'une neutralisation linguistique volontariste de ce que le narrateur lui-même refuse de qualifier de révolution (ne consentant lui aussi à employer le mot de rébellion que parce qu'il est consacré par l'usage), et qui s'incarne dans la discipline lexicologique de fer que s'impose Saunders. Cette neutralisation dans l'ordre du discours ne va pas de soi, et il faut prendre toute la mesure de cette abnégation, si tant est que « le moi intérieur est d'abord un acte de parole, un récit qu'on se fait à soi-même comme interlocuteur ou à autrui », ce qui entraîne que « ... en dehors des signes que je donne et des actes que je fais et qui me font reconnaître ce que je suis, il n'est rien qui ne soit à moi ni de moi. L'identité personnelle est mon fantôme qui rôde autour de mon moi social »<sup>281</sup>. Nous sommes tous êtres de paroles, mais Saunders l'est doublement, puisqu'il est avocat. Il est celui qui ne peut se permettre la parole libre (son discours en porte la trace, notamment lorsqu'il s'adresse à son fils en des

---

<sup>281</sup> Élisabeth Rallo Ditché, *Littérature et sciences humaines* ; Auxerre : Sciences Humaines Éditions, 2010. Pp. 45 et 47.

termes plus légaux que paternels), et porte donc non seulement dans ses mots, mais également dans son être même, la volonté de conciliation, la nécessité de compromis. Si le principe de coopération veut que « les sujets parlants qui communiquent s'efforcent de ne pas bloquer l'échange »<sup>282</sup>, certain, par sa profession (son être social, mais le texte nous dit explicitement qu'il n'en a pas d'autre), est plus rompu à l'exercice que d'autres, et a vocation, au prix de quelques sacrifices, à aider à la libre circulation de l'échange linguistique.

Dans *Kidnapped*, le notaire Rankeillor n'est d'ailleurs pas moins marqué par cette retenue de ses dispositions personnelles, même s'il y a chez lui quelque chose de plus ludique. Poussant la logique plus loin, quand David donne par inadvertance le nom d'Alan Breck, après avoir proposé que ce personnage soit appelé Mr Thomson, Rankeillor lance: « I say nothing against your friend Mr Thomson ; I know nothing against him ; and if I did –mark this, Mr David !- it would be my duty to lay hands on him. Now I put it to you: is it wise to meet? He may have matters in his charge. He may not have told you all. His name may not be even Thomson ! »<sup>283</sup>. Cela confine à l'hypocrisie, d'autant que l'avocat sait pertinemment qu'Alan ne représente pour lui aucun danger, mais là encore, il s'agit surtout de ne pas déroger au principe de coopération, en trichant quelque peu avec ses limites ; il *fait comme si*, essentiellement en *faisant sans*. En effet, Rankeillor joue beaucoup des déficiences de son corps (il affecte d'abord la surdité pour pouvoir prétendre ne pas avoir entendu le nom d'Alan, puis il oublie volontairement ses lunettes, pour ne pas pouvoir le reconnaître par la suite) comme d'une manière de sélectionner les *indices* (au double sens d'indice policier et de

---

<sup>282</sup> D. Maingueneau, *Manuel de Linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 309.

<sup>283</sup> Op. cit., p. 191.

« signe qui renvoie à l'objet dénoté, parce qu'il est réellement affecté par cet objet »<sup>284</sup>) dans cette affaire. On serait tenté de parler à son propos d'*hexis* de la profession d'avocat : en effet,

L'*habitus* fournit aussi aux individus un sens de l'action et du comportement opportuns au cours de leur existence quotidienne.... Il leur donne le 'sens du jeu', un sens de ce qui est ou non approprié dans certaines circonstances, un 'sens pratique'. Le sens pratique n'est pas tant un état de l'esprit qu'un état du corps. C'est ainsi au fait que le corps soit devenu dépositaire de certaines dispositions enracinées que certaines actions, certaines manières d'agir et de se comporter doivent leur apparence de naturel. Bourdieu nous parle ici d'une 'hexis' corporelle, par laquelle il entend une certaine organisation durable du corps et de son déploiement dans le monde<sup>285</sup>.

Déjà notable dans la forme du discours et la posture que prend pour s'exprimer l'avocat, l'*hexis* corporelle de cette profession est une extension de son *habitus*, qui consiste à « prendre sur soi ». Tout est subordonné au respect de la lettre de la loi mais aussi du discours, de manière à ce que l'on ne soit pas tenté de déroger au principe de coopération, et à assurer que l'on soit bien sur un terrain d'*entente* en ce sens-là au moins. C'est ce qui se joue lorsque Rankeillor demande à Alan, ou plutôt à Mr Thomson, des précisions sur son nom :

'Mr Thomson, I pay you my compliment; it was most artfully conducted; but in some point you somewhat outran my comprehension. Do I understand your name to be James? or Charles? or is it George perhaps?'

'And why should it be any of the three, sir?' quoth Alan, drawing himself up, like one who smelt an offence.

'Only, sir, that you mentioned a king's name... and as there has never yet been a King Thomson, ... I judged you must refer to that you had in baptism.'

This was just the stab that Alan would feel keenest, and I am free to confess he took it very ill. Not a word would he answer, but stept off to the far end of the kitchen, and sat down and sulked...<sup>286</sup>

Alan ici est un « dommage collatéral » de l'*habitus* qui consiste à subordonner la vérité (en tout cas, *toute* la vérité) au principe de coopération ; il se voit forcé de respecter l'*hexis* du contrôle de soi en adoptant un certain mutisme, lui qui d'habitude est plus prompt à demander réparation pour un affront. En termes de codes sociaux, Rankeillor fait comprendre à Mr Thomson qu'il doit se reconnaître comme ne satisfaisant pas aux normes sociales, et doit

---

<sup>284</sup> Ducrot et Schaeffer, *op. cit.*, p. 262.

<sup>285</sup> John B. Thompson, in P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>286</sup> *Op. cit.*, p. 200.

en éprouver un malaise, en se concevant en situation d'insécurité sémiotique et par conséquent, adopter son pendant psychologique, l'autodépréciation, qui se traduit en mutisme sémiotique (refus d'user du code qui vous met en défaut), « manifestation socialement la plus préoccupante de l'autodépréciation »<sup>287</sup>. Le silence d'Alan, qui a tendance à trop en dire et trop en faire, est une condition pour que s'engage le dialogue, ou plutôt la négociation, avec Ebenezer, qui ne doit pas être parasité par des révélations inopinées sur les aventures de messieurs Breck et Balfour dans les pages qui ont précédé ; la transaction qui va avoir lieu entre l'oncle et le notaire (le texte dit : *Advocate*) est « l'échange » visé à ce stade, même s'il ne figure pas dans le texte comme échange de propos, et il faut, pour que cet échange soit fructueux, que chacun y mette du sien –ou prenne sur soi, et se retire du jeu où il n'a pas sa place. En termes de maximes conversationnelles, « La loi d'informativité comme celle d'exhaustivité sont subordonnées au principe de pertinence, c'est-à-dire que le locuteur n'est censé donner que la quantité d'informations susceptible de convenir au destinataire. Submerger de détails est aussi répréhensible que retenir l'information »<sup>288</sup>. Le *propos* dans ces pages, ce qui doit faire l'objet d'un accord qui relie tous les *interlocuteurs* de David, c'est bien le compromis sur son héritage, et donc son statut, sa position dans le « dialogue social » que représente le commerce entre les hommes ; dans ce cadre, tous les échanges sont subordonnés à ce qui permet à la « conférence » de trouver un terme heureux (*felicitous*). Peu importe alors si, sur la forme, le dialogue avec Alan se rompt, car ce n'est que temporaire, et il pourra reprendre, puisque l'impolitesse ne dégénère pas en duel. On aura d'ailleurs déjà pu constater au chapitre vingt-cinq (« In Balquidder ») que le duel est ce qu'il faut à toute fin bloquer, au prix de bonne volonté de part et d'autre ; il s'en faut de peu que le sang chaud des

---

<sup>287</sup> Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*. Paris : De Boeck et Larcier, 1996. P. 286. Nous revenons sur ces concepts, les appliquant à Redgauntlet, deux paragraphes plus loin.

<sup>288</sup> D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 314.

Highlanders ne fasse des dégâts irréparables, avant qu'entre Alan et Robin Oig l'affrontement ne tourne à un duel des cornemuses, marqué par le plus grand des *fair-plays* :

'Robin Oig,' he [Alan] said, when it was done, 'ye are a great piper. I am not fit to blow in the same kingdom with you. Body of me! ye have mair music in your sporran than I have in my head ! And though it still sticks in my mind that I could maybe show ye another of it with the cold steel, I warn ye before hand –it'll no be fair! It would go against my heart to haggle a man that can blow the pipes as you can!'<sup>289</sup>

Alan, en fait, plus qu'un principe politique, incarne simplement un principe d'écart de conduite vis-à-vis des règles sociales, et il s'agit systématiquement de le « recadrer », de le pousser à respecter la forme acceptable de l'échange.

Dépositaire de la loi, et au premier chef de la loi de discours, Rankeillor, pour garder cette fonction, se doit de ne pas contrevenir directement à ses principes, en commençant par ne pas se compromettre, et sa stratégie, en partie, est de laisser responsables de leur transgression ceux qui, « hors de sa vue » (« I know nothing against him ; and if I did ... it would be my duty to lay hands on him », comme nous le citons plus haut), se sont mis hors la loi, tout en les obligeant à respecter celle, minimale, du discours ; c'est pour cela qu'il est important de neutraliser, en feignant de ne pas la comprendre, l'une des expressions fétiche de « Mr Thomson », « I bear a king's name », qui constitue un crime de lèse-majesté. Rankeillor, en posant la question, sans d'ailleurs attendre de réponse, « accuse » Alan de ne pas respecter la loi d'exhaustivité, ce qui n'est pas punissable par la loi, plutôt que d'être amené à le dénoncer pour un crime contre le roi George qui, lui, le serait. Ce rappel à la loi du discours se substitue à un rappel à la loi tout court (le but des deux lois ne serait-il pas, dans les faits, de faire taire Alan ?), et ainsi, « l'avocat » se dédouane sans mettre en jeu son statut, qui lui permet tout de suite après de garantir les engagements, qu'on imagine sous forme d'énoncés performatifs (« je promets que..., je m'engage à... »), pris de part et d'autre par les

---

<sup>289</sup> *Op. cit.*, pp. 169-170.

contractants à la fin du chapitre vingt-neuf. Cela ne va pas sans une certaine mauvaise foi qui cependant ne dégénère pas en mensonge, même si le risque est de tant tirer sur la corde de cette fiction qu'elle en vienne à s'étioler en farce, comme le dit un peu plus tôt David : « It was truly the most open farce, and I wondered that the lawyer should care to keep it up, but after all it was quite in the taste of that age, when there were two parties in the state, and quiet persons, with no very high opinions of their own, sought out every cranny to avoid offence to either »<sup>290</sup>. « *Open farce* », mais farce opératoire, qui permet d'éviter que l'on en vienne à s'entretenir.

Tous, pourtant, ne manifestent pas cette bonne volonté, et d'aucuns cherchent à passer outre la barrière de la bienséance, en paroles déjà, poussant à l'affrontement. « Transgresser ouvertement les lois du discours, ce serait passer la frontière qui sépare l'univers social et un dehors sans repères »<sup>291</sup>, mais il en est qui ne reculent pas devant cette perspective. Dans les romans, c'est souvent au moment de ce rituel social particulier qu'est le *toast* que se décèle le trouble le plus aigu. Le *skeptron* qu'est le verre se voit aisément détourné de sa fonction socialisante, et le *toast* irresponsable, plus blessant que ne le sont les assauts, est toujours source d'un plus profond malaise, car il dérègle la mécanique sociale alors qu'il est censé célébrer une certaine communauté d'esprit des présents (on ne reçoit après tout pas n'importe qui à sa table). Il y a toujours le risque que le *toast* dégénère, qu'il abolisse les lois minimales de la sociabilité pour qu'elles s'abîment en leur exact envers. Le crime de lèse-majesté que représente le *toast* aux Stuarts est aussi et surtout la trahison des règles sociales, et il n'est pas sûr que cette dernière soit la moins grave des deux fautes<sup>292</sup>. L'occurrence la plus extrême de

---

<sup>290</sup> *Op. cit.*, pp. 168-7.

<sup>291</sup> D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 318.

<sup>292</sup> Le *toast* aux Stuarts n'est pas seul en cause, car même les Quakers font dérailler les bonnes manières face à cette pratique sociale du *toast*, dans *Redgauntlet*, *op. cit.*, p. 328.

cette scène presque obligée a lieu quand, lorsqu'il accueille Redgauntlet (que le lecteur et Alan ne connaissent à ce stade que sous le nom de Herries de Birrenswork), Saunders se retrouve face à une attitude ouvertement polémique de la part de son « invité » : « He [Saunders] so far compromised his loyalty, as to announce merely 'The King,' as his first toast after dinner, instead of the emphatic 'King George', which is his usual formula. Our guest made a motion with his glass, so as to pass it over the water-decanter which stood beside him, and added, 'Over the water' »<sup>293</sup>.

Ce n'est pas que Redgauntlet ne maîtrise pas les codes; c'est qu'il les méprise, aux deux sens du mot. Pour le dire en termes rigoureux, si, dans les pratiques sociales (le respect des normes de la politesse étant la première d'entre elles), il y a pour un individu sécurité sémiotique « quand la pratique d'un usager est à ses yeux conforme à la norme évaluative (il sait disposer de la compétence qui rendra ses performances adéquates en matière d'attitude physique, ou de rite de politesse, ou de langue) », il y a insécurité sémiotique « dès que l'usager a d'une part une certaine représentation de l'éventail des variétés légitimes et non légitimes (norme évaluative) mais que, d'autre part, il a conscience de ce que ses propres pratiques (norme objective) ne sont pas conformes à la norme »<sup>294</sup>. Mais Redgauntlet n'est jamais placé en situation d'insécurité sémiotique, même si son attitude globale correspond à une forme de compensation (« pratique qui va en sens inverse de ce que recommande la norme évaluative »<sup>295</sup>), mais on ne peut guère dire qu'il soit victime d'un complexe d'infériorité sociale. En effet, Redgauntlet connaît les codes, *tous* les codes, mais choisit d'en ignorer certain (celui de la politesse), dans des circonstances bien précises, pour pousser au

---

<sup>293</sup> *Op. cit.*, p. 39.

<sup>294</sup> Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, p. 285.

<sup>295</sup> *Op. cit.*, p. 286.

conflit. Il n'est pourtant pas moins plastique, s'agissant de rites sociaux, que le Maître chez Stevenson, car, comme le dit Lilius : « I have known my uncle often act the part of a hero, and sometimes that of a mere vulgar conspirator, and turn himself, with the most surprising flexibility, into all sorts of shapes to attract proselytes to his cause »<sup>296</sup>. Partout caméléon social (nous en avons un bel exemple avec le juge Foxley, mais les noms d'emprunt qu'il utilise en sont évidemment déjà le signe)<sup>297</sup>, Redgauntlet cependant se refuse à l'être avec ceux qu'il sait ne pas pouvoir utiliser ou rallier à sa cause –Hugh Redgauntlet, ou de de la conversation comme calcul égoïste. Face à cela, il ne reste plus à Saunders qu'à adopter une forme d'hypercorrectisme (« pratique qui va au-delà de ce que recommande la norme évaluative [d'un individu] »<sup>298</sup>), lui qui pourtant a su par le passé manier le glaive ; mais pour demeurer conforme à sa réputation, qui conditionne sa position dans le monde, il doit faire preuve d'abnégation et se montrer conciliant, ne serait-ce que pour garder la face et maintenir son être social :

Le souci de garder la face est lié ... à la place que l'on occupe dans le monde social, et si cette face est menacée, c'est l'avenir des relations qui est en jeu. ... [D]ès que quelqu'un est dans une situation où il reçoit une certaine face à garder, il prend la responsabilité de 'surveiller le flux des événements qu'il croise' et doit s'assurer le maintien d'un 'ordre expressif' de telle sorte que les événements paraissent en accord avec la face qu'il présente<sup>299</sup>.

Être de parole car avocat, il perdrait le droit à une certaine position discursive s'il cédait à la colère. Mais dans le « nouveau » système politique, la Maison de Hanovre, Redgauntlet, précisément, *n'a pas* de position (d'où, encore une fois, sa stratégie de la pseudonymie), ou du moins *estime* ne pas en avoir, et ne risque par conséquent rien à adopter l'attitude la plus polémique.

---

<sup>296</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, p. 308.

<sup>297</sup> Voir au volume II, chapitre six de Redgauntlet.

<sup>298</sup> J.-M. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 286.

<sup>299</sup> Elisabeth Rallo Ditché, *op. cit.*, pp. 80-1.



*Polemikos*, en grec, cela veut dire « relatif à la guerre », et Redgauntlet, à défaut d'être chef de guerre dans les faits, se voudrait tout au moins polémarque en mots, dans l'espoir que sa parole belliciste se traduise dans le monde extra-linguistique ; quand dire, c'est faire -ou en tout cas essayer de faire advenir. Pousser l'autre à l'acte, ou tout au moins à la rétorsion, en espérant que les choses s'enveniment, d'une part, c'est refuser d'assumer sa transgression, comble de l'hypocrisie (à l'autre de franchir le pas) ; c'est ensuite déroger à l'éthique de la conversation, et c'est peut-être la plus scandaleuse des révolutions, car c'est celle qui s'immisce dans l'intimité de la sphère domestique. Révolution de salon, ou de palais, si tant est que « a man's house is his castle », mais qui, pour s'exercer à une échelle minimale, n'en a pas moins des conséquences radicales. La marque d'impolitesse invalide la base même du vouloir-vivre ensemble, et menace toujours la société d'une tombée dans l'anomie durkheimienne : si l'anomie est ce « mal infini qui désigne l'instabilité des désirs humains quand ils ne sont plus contenus par aucune règle sociale »<sup>300</sup>, alors l'attitude de Redgauntlet, suscitée par le désir infini d'en découdre avec tous les ennemis qu'il se trouve (une *libido belli* qui est en définitive une *libido dominandi*), au point que le mépris des convenances se veut de sa part un *casus belli*, est bien éminemment anomique -mais la colère de celui dont le nom nous indique qu'il est un gantelet chauffé au rouge ne sera pas autorisée par le texte à contaminer la société tout entière<sup>301</sup>.

L'échec de la rébellion à devenir communément reconnue comme révolution vient peut-être aussi de ce qu'en Écosse, on n'en a jamais vraiment été au stade révolutionnaire. Le

---

<sup>300</sup> Frédéric Keck et Mélanie Plouviez, *Le vocabulaire d'Émile Durkheim* ; Paris : Ellipse Éditions, 2008. P. 7.

<sup>301</sup> Elle échoue même à s'exercer sur ceux qu'il voit comme des traîtres : « 'Are we to exhibit,' he [Sir Richard] said, 'the last symptoms of the dissolution of our party, by turning our swords against each other ?' » s'interroge l'un des « conjurés » quand il apparaît que même le respect n'est plus de mise entre les conspirateurs. Redgauntlet préférera en définitive l'exil au meurtre, signe sans doute du manque à être, ou entout cas de l'*impuissance*, de cette rébellion.

soupçon sans cesse levé contre l'égoïsme supposé des « élites » de la rébellion montre assez bien d'ailleurs que les troubles ne permettront pas aux insurgés d'acquérir ce que Hannah Arendt appelle le « trésor perdu des révolutions »<sup>302</sup>, « cet espace public entre eux [les révolutionnaires] où la liberté pouvait apparaître ». De *Waverley* à *Redgauntlet*, la tentative de reconquête par Charles Stuart ne dépassera jamais la condition de violence factieuse pour atteindre à l'universel ; on pourrait même dire que le second roman radicalise son manque de pertinence politique et historique. Il ne faut attendre des Jacobites qu'un retour au féodalisme ; révolution au sens étymologique, donc, mais alors il faudrait parler de régression, plutôt, comme le dit clairement Darsie : « But the question is, what the vassals will think of it [repealing the Act of 1748 abolishing vassalage and heritable jurisdictions], who have gained their freedom from feudal slavery, and have now enjoyed freedom for many years ? »<sup>303</sup>. La rébellion échoue à être révolution en ce sens aussi qu'elle ne semble pas parvenir à se donner les moyens d'une fin qu'elle ne sait pas définir ; toute révolution devrait en quelque sorte se concevoir comme téléologique, et c'est ce qu'a bien compris Flora dans *Waverley* :

His [the Baron's] character was touched with yet more discrimination by Flora, who observed that he was the very model of the old Scottish cavalier, with all his excellences and peculiarities. 'It is a character, Captain Waverley, which is fast disappearing; for its best point was a self-respect, which was never lost sight of till now. But, in the present time, the gentlemen whose principles do not permit them to pay court to the existing government are neglected and degraded, and many conduct themselves accordingly; and, like some of the persons you have seen at Tully-Veolan, adopt habits and companions inconsistent with their birth and breeding. The ruthless proscription of party seems to degrade the victims whom it brands, however unjustly. But let us hope that a brighter day is approaching, when a Scottish countrygentleman may be a scholar without the pedantry of our friend the Baron; a sportsman, without the low habits of Mr. Falconer; and a judicious improver of his property, without becoming a boorish two-legged steer like Killancureit.'

Thus did Flora prophesy a revolution, which time indeed has produced, but in a manner very different from what she had in her mind<sup>304</sup>.

---

<sup>302</sup> Hannah Arendt, *La Crise de la Culture* ; Paris : Gallimard, 1972. Pp. 11-15. Un exemple parmi d'autres : « ... Darsie ... could discern few traces of that adventurous hope which urges men upon dangerous enterprises »; *Redgauntlet, op. cit.*, p. 346.

<sup>303</sup> *Op. cit.*, pp. 309-310.

<sup>304</sup> *Op. cit.*, Chapitre XXIII, p. 111.

Le modèle que revendique Flora, muse de la rébellion, est explicitement posé dès le départ comme passéiste (« the old Scottish cavalier »), mais il faut voir que la personne réelle en qui il s'incarne supposément (le Baron de Bradwardine) se mue, quelques lignes plus loin, en un contre-modèle (« the pedantry of our friend the Baron ») ; le Baron, donc, tout à la fois est et n'est pas ce que vise la rébellion, et déjà celle-ci, avant même que d'avoir affleuré dans le texte, est placée sous l'égide de l'incohérence et du paradoxe intenable. Modèle insaisissable, l'homme « nouveau » que la rébellion appelle de ses vœux est un père idéalisé, et d'ailleurs Hannah Arendt rappelle que le premier geste des révolutionnaires, face à l'angoisse de ce vide que crée la rupture avec le régime immédiatement précédent, c'est de se chercher des pères. Ici cependant, le père vers lequel il faudrait tendre n'est qu'une figure diffuse, qui n'a pas de nom ; ni Rousseau, ni les Gracques, ni qui que ce soit d'autre pour fonder sur et en son nom la rébellion jacobite, qui pourtant est assez riche en glorieux ancêtres. La rébellion semble ne pas devoir, ou ne pas pouvoir, s'incarner, et sa réalité demeure aussi évanescence que ce modèle abstrait qui point dans les propos de Flora, modèle explicitement donné comme inexistant au jour présent, et qui à vrai dire est plus défini par des contre-modèles que dans son essence propre. Le mot frappant dans les dernières lignes du premier paragraphe, c'est le « without » du rythme ternaire : ce à quoi l'on aboutit alors, c'est une anti-taxinomie, ce qui n'est pas exactement le meilleur moyen de faire advenir une classe (d'hommes, en l'occurrence) au langage. L'impossibilité de nommer tant un homme nouveau qu'un père de la révolution marque l'impossibilité de le faire entrer dans l'histoire, et à travers lui, la rébellion, car il n'y a rien à quoi se référer, sinon un vide sémantique et existentiel.

What ensures the referential success of a referring act is a moment of 'baptizing' when a name, as a rigid designator, was first attached to an object. This initial dependence of a name on a referent of the existent type produces a sequence of felicitous uses of the name on subsequent occasions. Donnellan describes a historical chain going back to the moment of constituting a

referential link between name and object while Kripke refers to a causal chain that establishes this link<sup>305</sup>.

Référenter, et se référenter, c'est donc affirmer qu'il y a une chaîne « historique » qui remonte à un acte de nomination, un baptême qui fait advenir un être au monde, ou au monde du langage en tout cas. A partir de l'acte de baptême, se crée un effet d'auto-entraînement qui fonde et affermit la présence au monde sinon d'un être en soi, au moins d'un signe ; c'est, certes, une vision quelque peu adamique du langage, mais on ne peut que constater que la rébellion ne fait pas cet effort d'ancrage. Même la figure de Charles Stuart ne permet pas cette fondation, car elle est non moins victime d'une stratégie de synonymie qui brouille l'acte de référence, que la rébellion elle-même : le Prétendant, le Chevalier, Bonnie Prince Charlie et le Père Buonaventure sont-ils bien une seule et même personne ? La rébellion prétend s'effectuer en son nom -oui, mais lequel ? La stratégie des pseudonymes et des identités alternatives déborde sur l'entreprise de reconquête d'un sens supposément perdu (voir l'incohérence du tableau de « l'homme moderne » que brosse Flora).

Le projet de la rébellion est donc bien, en tout cas chez Scott qui est le seul à vraiment l'évoquer, une téléologie qui manque à être, et peut-être même pas une téléologie, si on définit cette notion par visée d'une fin par les moyens de l'obtenir. Flora est bien l'allégorie de la révolte de 1745, pour citer P. Morère : « [Flora, en rejetant définitivement les avances de Waverley, signifie] de la sorte son enfermement dans le rêve de son univers jacobite. Elle vit son engagement comme un sacerdoce, mais dans lequel la chasteté reste stérile et ne vient féconder nulle cause supérieure ... »<sup>306</sup>. Rien ne *naît*, en aucun sens, de la rébellion, et sa présence au monde s'évanouit dès le dernier coup de feu tiré, marquant l'impossibilité pour elle de véritablement entrer dans l'Histoire. Il n'est pas étonnant alors, de voir, au second

---

<sup>305</sup> Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory* ; Cambridge : Cambridge University Press, 1994. P. 135.

<sup>306</sup> Pierre Morère, « Dialectique historique et création romanesque dans *Waverley* » in Henry Suhamy (ed.), *Waverley de Sir Walter Scott*. Paris : Editions Ellipses, 1998. P. 14.

paragraphe de la citation de *Waverley* plus haut, tout simplement une double confiscation de la révolution, par le narrateur, et par l'Histoire ; la prophétie n'en est pas une, à moins de jouer sur les mots.

Ce qui affleure dans les romans, et notamment à travers un usage dévoyé (Redgauntlet) ou incomplet (Flora) du langage, fonds commun de l'humanité, c'est une dérélition des modes du vouloir-vivre ensemble : mais alors quel réseau de relations secrètes *tisse* l'Écosse en un tout minimal mais irréductible, au même titre que même la plus conflictuelle des communautés ? La société écossaise, marquée à n'en plus finir par des dissensions internes, peut être dite « chaude », pour employer un terme de Claude Lévi-Strauss, qui désigne les rapports conflictuels qui caractérisent structurellement ce genre de société<sup>307</sup> ; mais alors, qu'est-ce qui la préserve de l'implosion ? Nous analyserons dans les pages qui suivent comment l'Écosse se construit *contre* un modèle dans les romans, et examinerons le type de communauté que fonde ce rapport négatif au monde.

### I – La structure étatique absente

Dans le meilleur des cas, c'est-à-dire dans le plus centralisé, et donc le plus « matériel », des États, il est quasiment impossible de mettre la main sur l'être même de l'État. Selon Alain Cambier,

L'État présente la particularité d'être une puissance invisible... L'État est l'œuvre de l'activité symbolique de l'homme qui permet de s'approprier le réel en le mettant à distance. Certes, de nombreux signes partiels indiquent indirectement sa toute-puissance, mais il semble cultiver une propension à la transcendance. Dès lors, son existence semble échapper à toute approche phénoménologique<sup>308</sup>.

---

<sup>307</sup> Plus rigoureusement, la distinction est entre « des sociétés 'chaudes', qui utilisent un déséquilibre interne pour produire plus d'ordre (avec beaucoup de désordre) et des sociétés 'froides', attachées à réaliser, dans la pépétuation d'un ordre traditionnel, l'unanimité de leurs membres ». Denis Kambouchner, « La Culture », in *Notions philosophiques Volume III* ; Paris : Gallimard, 1995. P. 481.

<sup>308</sup> Alain Cambier, *Qu'est-ce que l'État ?* Paris : Vrin, 2004. P. 63

« Toute-puissance, transcendance » ; on reconnaît là les attributs divins, et il n'est pas étonnant que l'État soit placé par cet auteur, comme nombre d'auteurs français, du côté de l'ineffable, dans une mystique héritée de la Révolution française, qui posait l'État, et non plus la religion, comme centre de la société tout en étant, paradoxalement, transcendant à cette dernière. On sait tout le dégoût qu'inspirait à Scott l'héritage révolutionnaire dans la France napoléonienne, mais nous ne chercherons pas directement chez lui, ni chez aucun des auteurs, un contre-modèle à l'État français ; il s'agira plutôt de relever les « signes partiels » qui se livreront à nous, et qui sont *a priori* plutôt la trace de l'État britannique, pour nous interroger sur la forme « d'environnement politique » que dénotent ces signes indiciels, comme ce qui pré-existe aux aventures des divers héros (tout comme au récit), et ce sur quoi, voire contre quoi, ils se détachent. L'État, rarement caractérisé de manière « positive » en termes appréciatifs, l'est cependant souvent en termes de contrainte (la contrainte, la loi, l'armée, *sont*, indiscutablement), et fournit à ce titre un cadre contre, et non avec, lequel il faut *composer*. C'est un arrière-plan qui conditionne le rapport au monde, qui n'est pas le seul « monde » écossais. Être écossais, semblent nous dire les auteurs, c'est n'être pas tout à fait ressortissant britannique, ou en tout cas pas *immédiatement*. Contrairement à ce qu'indiquait la citation de Cambier, l'appartenance à un État (chez Scott surtout) se construit donc « médiatement », et ce n'est *qu'in fine*, lorsque le récit se fige en stase, que celui-ci peut éventuellement apparaître comme transcendant, mais uniquement parce qu'il est sur le bord du texte, et ouvre une continuité là où les aventures des héros se terminent. L'État, donc, et surtout à la fin de *Waverley*, ce peut être ce qui est « toujours-déjà » et « toujours-encore » là, parce qu'il masque ce qui a permis de le construire, et donc la manière dont il pourrait être *défait*. Mais s'il efface ses traces, cela ne veut pas dire qu'on ne puisse absolument pas déduire comment il s'est établi, et il s'agira pour nous de remonter la piste jusqu'à

comprendre le processus dynamique, en fait toujours rejoué, qui lui permet en définitive de jouer sur l'inertie pour se préserver lui-même.

## 1/ La circulation d'information

Il n'est pas nécessaire de partager le culte moderne de la statistique pour comprendre que l'État est au premier chef distributeur d'informations sur lui-même ; la conscience de lui-même est l'impératif qui conditionne son existence au monde. Un État, c'est donc avant tout un réseau d'échange d'informations, visible de l'extérieur et de l'intérieur, qui se dote de bornes, les frontières, également reconnues par d'autres<sup>309</sup>, et entre lesquelles théoriquement il y a homogénéité de la circulation d'information. Les frontières, dans les romans, sont au mieux marquées par les reliefs des territoires, au pire, terriblement floues. Au bout du trajet, on saura toujours qu'on est en quelque partie de l'Écosse, en Angleterre, en Hollande ou en France ; mais le passage entre ces espaces, lui, ne va pas de soi. Le franchissement d'un

---

<sup>309</sup> John Searle donne une intéressante interprétation de la notion de frontière : « Consider ... a primitive tribe that initially builds a wall around its territory. The wall is an instance of a function imposed in sheer virtue of physics: the wall ... is big enough to keep intruders out and the members of the tribe in. Imagine that the wall gradually decays so that the only thing left is a line of stones. But imagine that the inhabitants and their neighbours continue to *recognize* the line of stones as marking the boundary of the territory in such a way that it affects their behavior. ... The line of stones performs the same *function* as a physical barrier but it does not do so in virtue of its physical construction, but because it has been collectively assigned a new *status*, the status of a boundary marker » ; John R. Searle, *The Construction of Social Reality*. New York: The Free Press, 1995. Pp. 39-40. Le caractère opératoire d'une frontière dépend donc de l'imposition collective de ce « statut de frontière » sur un espace reconnu *a priori* comme tel. Ce que Searle ne dit pas, c'est la limite de la notion : jusqu'où peut-on appliquer l'exemple plutôt rousseauiste qu'il donne (quelle est l'extension minimale ou maximale de la « tribu »), que se passe-t-il quand la frontière est contestée (quand la projection imaginaire d'une communauté ne coïncide plus avec l'image qu'ont d'elle ses voisins), et toute frontière est-elle vraiment un pur résidu historique ? C'est aussi que Searle part de la notion de société, ou plutôt de communauté linguistique, comme donnée, sans vraiment aborder l'aspect purement politique, ni celui de la constitution de cette communauté, pourtant essentiels.

espace à un espace autre a toujours quelque chose d'aliénant<sup>310</sup>, car il déstabilise la posture assurée que l'illusion d'une *terra firma*, centre inamovible du monde, conférait à celui qui, avant que de partir, ne voyait en fait pas plus loin que le bout de son regard. Cet espace irrégulier, mouvant, qu'est la frontière, il est aberrant qu'on ait à le *traverser*, lui qui sur une carte apparaît comme une simple ligne, c'est-à-dire un espace à une dimension. Espace qui s'étend, se déploie, alors qu'on le supposait replié sur lui-même, la frontière est un monde à part, ou peut-être est-ce le monde qui se radicalise dans son étrangeté et son instabilité à travers ses accidents ; l'espace se densifie à la frontière, dans la tension entre présence objective et absence conceptuelle. Dans ce champ qu'on n'imaginait pas posséder autant de dimensions, c'est tout le rapport à l'espace qu'il faut réapprendre.

L'estuaire de Solway dans *Redgauntlet* incarne parfaitement cet espace qui résiste au franchissement d'un bond, contrairement à ce qui se passe en pensée. Le moment où Darsie, captif, est emmené par ses ravisseurs en Angleterre, est peut-être le seul où il court vraiment un réel danger ; le Solway n'est que sables mouvants, débit torrentiel, abîme, toutes figures du mouvant que son statut d'embouchure de fleuve légitime pleinement, mais que le statut de simple frontière séparant les deux royaumes d'Écosse et d'Angleterre ne permettait pas

---

<sup>310</sup> Ce n'est cependant pas nécessairement le cas entre deux espaces autres : dans *Catriona*, il n'y a pas de franchissement pour aller de Hollande en France, et tout se fait *im-médiatement*. En effet, « ... we [Alan and I] set forth presently upon this joint adventure », nous dit David à la fin d'un paragraphe, alors qu'il est encore en Hollande ; « It was near dark of a January day when we rode at last into the town of Dunkirk » apprend-on dans le paragraphe qui vient tout de suite après (p. 250), et l'on a l'impression qu'un glissement de sens sur l'adverbe *presently* permet ce glissement spatio-temporel au niveau narratif. Stevenson *court-circuite* ce qu'on pourrait appeler « la scène à faire », le voyage étant entièrement contenu dans le blanc entre les deux paragraphes, peut-être parce qu'on n'arrive pas vraiment en France, mais devant « l'auberge à Bazin », c'est-à-dire dans un espace dont on ne cesse de nous dire qu'il est lui-même en-dehors du monde et du temps : « Daylight showed us how solitary the inn stood. It was plainly hard upon the sea, yet out of all view of it, and beset on every side with scabbit hills of sand » ; p. 254. Le caractère éthéré de l'auberge à Bazin est le prélude à l'immatérialité qui préside dans les deux derniers paragraphes du roman, et on n'a pas moins l'impression dans un cas que dans l'autre d'un décrochage malgré l'enchaînement typographique.



jusque-là d'envisager comme tel<sup>311</sup>. Il est le lieu où toutes les certitudes s'abolissent, notamment parce que tombe la « barrière infranchissable » entre Écosse et Angleterre que posaient les conditions de l'héritage de Darsie, qui dès lors retombe en enfance, sa faiblesse physique étant le corrélat objectif de son retour en minorité sous l'égide de son tuteur, Redgauntlet : « [T]here it lay [my native land-my own England] within a furlong of the place where I was ; yet was that furlong, which an infant would have raced over in a minute, a barrier effectual to divide me for ever from England and from life ». Et plus loin, pour le faire franchir : « Seeing I was incapable of obeying [and following him], he seized me, as if I had been a child of six months old... »<sup>312</sup>. Retour en enfance, retour en minorité ; et c'est donc le rapport à l'espace tant réel que social que Darsie, alité et faible comme un nouveau-né, va devoir se réapproprier, lui qui, captif dans les pages précédentes et suivantes, ne cesse de revendiquer son droit à ne pas céder sa liberté, dans des termes dont le caractère contre-factuel n'est pas sans rappeler les enfants qui éprouvent une certaine toute-puissance lorsqu'ils ont appris à dire non. Face à ces professions de maîtrise de soi-même et de son destin, Redgauntlet lance, presque nonchalamment « What I mean to do, thou canst no more discover or prevent, than a man, with his bare palm, can scoop dry the Solway »<sup>313</sup>. Pourtant rien dans cette comparaison n'est innocent : la structure qui en définitive met en relation le prédicat comparé (« you/discover or prevent ») et le prédicat comparant (« a man/scoop dry the Solway ») est à la forme négative, ce qui déjà fait reposer la phrase sur une impossibilité,

---

<sup>311</sup> Encore une fois, la frontière est d'autant plus problématique conceptuellement que, selon que l'on considère l'Écosse comme appartenant au Royaume-Uni ou non, elle peut être intérieure ou « extérieure » ; ce qui se redouble, bien sûr, quand la frontière se fait psychologique : franchir la frontière, c'est aussi franchir ce seuil intime, cette disposition qui vous pousse malgré vous à aller vers l'altérité, et le corollaire en est alors de tomber malade, mort symbolique à soi-même, dans le cas de Darsie, mais aussi de David quand il passe vers le nord la frontière des Highlands.

<sup>312</sup> *Op. cit.*, p. 159.

<sup>313</sup> *Op. cit.*, p. 159.

et le motif (la propriété commune aux deux) se caractérise par une modalité où se mêlent l'impuissance et l'inconnaissable.

Le Solway, donc, devient un espace infini, dont la mise en contrepoint avec l'homme ne fait qu'établir qu'il n'est pas à dimension humaine. Le même espace en quelques pages est passé de minimal à incommensurable, et il y a dans cette transformation tout l'écart qui sépare la représentation de l'idéalisation, toutes deux étant objectivement aussi fausses l'une que l'autre ; l'important, c'est de « faire des choses avec des lieux », si l'on ose écrire, et le fond sur lequel se découpe cette stratégie rhétorique, c'est bien sûr la rébellion jacobite, qui selon Redgauntlet *peut* tout car, invisible et inconnaissable (elle tisse dans l'ombre un réseau d'intrigue qui après tout est ce par quoi le roman tient), il l'imagine d'autant plus inéluctable. Le Solway tend à être assez facilement l'objet de transferts métaphoriques, devenant en quelque sorte un corrélat subjectif. C'est par exemple le cas dans *The Master of Ballantrae*, quoique fort brièvement, au moment où, la mort dans l'âme, Mackellar accepte, contraint et forcé, d'accompagner le Maître aux Amériques : « There came up a violent squall off the open Solway, and the rain was dashed on the great windows »<sup>314</sup>, accident météorologique au symbolisme assez lourd (« If you take to prophecy, ... listen to that » lance le Maître juste avant). Il ne s'agira pas dans ce roman de franchir le Solway, même si l'orage prophétique prépare bien une traversée, qui elle-même est anticipée quand le monde se dilue pour se faire liquide, signe d'une levée d'ancre, d'un déracinement, vers un ailleurs incertain : au moment du départ, « The chaise came to the door in a strong drenching mist. ... the house of Durrisdeer [was] standing with drooping gutters and windows closed, like a place delicate to melancholy. I observed the Master kept his head out, looking back on these splashed walls

---

<sup>314</sup> *Op. cit.*, p. 151.

and glimmering roofs, till they were suddenly swallowed in the mist... »<sup>315</sup>. Dans cette topographie mouvante de l'imagination, c'est le monde qui fait naufrage, ou en tout cas l'Écosse qui s'abîme, entre la brume, l'eau et la bile noire ; et nous avons vu plus haut le franchissement de la frontière morale, la transgression éthique à laquelle la traversée sur le Nonesuch va pousser Mackellar.

L'eau, obstinément, refuse de se laisser traverser aisément. David et Alan Breck, au début du chapitre vingt-six de *Kidnapped*, se croient tirés d'affaire : « ... I kenna if ye care, but we're in your own land again. We passed the Hieland Line in the first hour; and now if we could but pass on yon crooked water, we might cast our bonnets in the air »<sup>316</sup>. La frontière entre nord et sud est passée, l'horizon est dégagé, même le titre (« End of the Flight : We Pass the Forth ») engage le lecteur à croire que tout est déjà joué. Pourtant ce n'est qu'un leurre, car le pont, surveillé par une sentinelle qui inopinément se réveille, est impraticable ; l'obstacle humain vient doubler l'obstacle naturel, et la frontière alors se déploie et se densifie. Dans l'échange qui suit, c'est la possibilité même de traverser qui semble s'abolir, immédiatement, ou plus lointainement pour Alan qui doit retourner en France :

'If we cannae pass the river, we'll have to see what we can do for the firth.'  
'There are fords upon the river, and none upon the firth,' said I.  
'To be sure there are fords, and a bridge forbye,' quoth Alan; 'and of what service, when they are watched?'  
'Well,' said I, 'but a river can be swum.'  
'By them that have the skill of it,' returned he...  
'... If it's hard to pass a river, it stands to reason it must be worse to pass a sea.'  
'But there's such thing as a boat,' says Alan, 'or I'm the more deceived.'  
'Ay, and such a thing as money,' says I. 'But for us that have neither one nor other, they might just as well not have been invented.'<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> *Op. cit.*, p. 153.

<sup>316</sup> *Op. cit.*, p. 172.

<sup>317</sup> *Op. cit.*, pp. 173-4.

Bateau et argent : voilà révélés les deux instruments qui rendraient aisée, et à vrai dire légitime, la circulation des êtres sur l'élément problématique qu'est l'eau ; il manque toujours au moins l'un des deux (plus souvent le second) quand il s'agit de traverser dans les romans<sup>318</sup>, peut-être parce que tous ces personnages sont à la recherche de leur héritage et du moyen de se l'approprier ; incidemment, ce sera un autre terme souvent absent, la femme<sup>319</sup>, qui permettra ici le transport. L'eau comme frontière, donc, est ce sur quoi viennent buter au moment décisif les protagonistes ; mais il n'y a là rien de naturel, car toute géographie, dans un roman, est par essence humaine, et ce type de paysage, plus souvent ennemi qu'ami, n'est qu'un support à la figuration du parcours du héros. Dans le monde des livres, tout paysage est nécessairement écoumène d'une manière ou d'une autre ; en littérature, il n'est de paysage qu'habité, et l'envers du concept d'écoumène, l'érème, ne peut par définition avoir d'existence textuelle.

Ce n'est cependant pas parce qu'un paysage en littérature est médiatisé par le langage qu'il *apparaît* nécessairement à échelle humaine. Comme à tous les niveaux, ce qui caractérise l'Écosse, c'est l'absence, et en termes de circulation, il y a, dans des romans très marqués par l'expérience du voyage, absence manifeste de points de repère. On se perd souvent, et notamment parce qu'on n'a pas de carte. Pourtant, elle nous serait bien nécessaire pour traverser déjà l'espace intermédiaire de la frontière, nous qui ne sommes pas nécessairement familiers du territoire écossais, ce dont Stevenson au moins est conscient : « And here I must explain ; and the reader would do well to look at a map »<sup>320</sup>. Que s'équipe

---

<sup>318</sup> Et pas uniquement pour les héros : *Catriona* aussi se voit bien démunie avant que de débarquer très difficilement en Hollande ; *Catriona, op. cit.*, p. 190.

<sup>319</sup> La sœur lors de la traversée de Darsie (il ne sait pas encore qu'elle l'est) ; l'ancienne promise pour le Maître. L'argent, le bateau et la femme : l'objet matériel du désir, le moyen de l'atteindre, et l'objet de fantasme qu'il vise – mais la correspondance entre ces deux séries se fait-elle bien toujours dans cet ordre ?

<sup>320</sup> *Kidnapped, op. cit.*, p. 68.

le lecteur, donc, car, dans la suite du paragraphe, le texte ne le ballottera pas moins que le Covenant : Little Minch, Isle of Canna, Isle Eriska, Long Island, Linnhe Loch, Sound of Mull, Tiree, Isle of Mull –pourquoi faire crouler ces quelques lignes sous les désignations de lieux, dont on ne traversera pas la plupart ? Le capitaine, le texte n’a eu de cesse de nous le dire depuis quelques pages, est dépassé par les événements, et dans ce paragraphe où la liste de noms de lieux marins confine au *name-dropping*, plus personne ne trouve son chemin. C’est que l’on ne sait pas où l’on est (« ... the captain had no chart », apprend-on), et pas plus que le bateau, le lecteur ne sait où il va. L’autre capitaine, d’un *covenant* tout littéraire, non plus, d’ailleurs, car cette adresse contredit implicitement celle que fait le narrateur dans les deux derniers paragraphes de *Catriona* ; outre que « the reader » serait une manière bien froide de s’adresser à ses enfants (mais après tout, David affuble sa bien-aimée du nom si peu doux de « my little friend »), il n’est pas certain qu’à la toute fin, le mode d’énonciation *affecté* soit bien le mode écrit : « And now, Miss Barbara Balfour ... and Mr Alan Balfour ... here is the story brought fairly to an end »<sup>321</sup>, cela évoque plutôt l’oralité d’un père racontant une histoire –si l’on veut bien souscrire à l’opération que prétend faire le narrateur. On voit mal pourquoi, alors, David ne pourrait pas produire devant eux cette carte lui-même –il leur fournit bien *in extremis* les indices d’un *Bildungsroman* à clef.

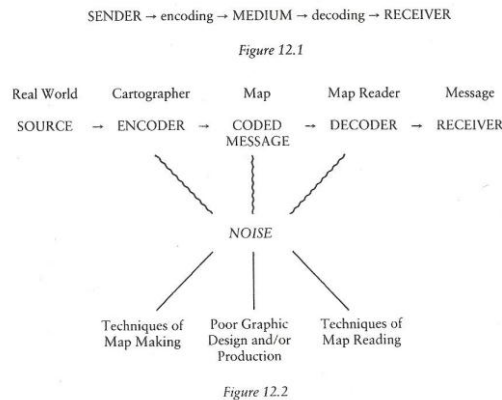
L’absence revendiquée de ce document qu’est la carte au moment où le texte se perd dans ses propres méandres tout en se faisant plus précis, notamment quant au chemin exact qu’il s’agirait de prendre<sup>322</sup>, a quelque chose de mystérieux. C’est que la carte permettrait aisément de sortir de ce labyrinthe d’îlots, et mettrait ainsi à mal le cours du récit ; une étape

---

<sup>321</sup> *Catriona*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>322</sup> « Now to get from there to the Linnhe Loch, the straight course was through the narrows of the Sound of Mull ». *Ibid.* Cette information est soustraite aux personnages, donc elle ne sert pas l’intrigue ; tout au plus à montrer que David, dans sa position de narrateur rétrospectif, a atteint une certaine connaissance, une maîtrise certaine, de l’Écosse.

que le romancier estime n'être pas encore franchie serait dépassée, et l'œuvre alors changerait de cap. Il y a quelque chose de minimal dans la carte, en termes de distribution d'informations, déjà, car la carte correspond supposément à une structure communicationnelle minimale, comme le montrent les schémas ci-dessous, tirés d'un article de John Pickles<sup>323</sup> :



Ces schémas établissent deux choses. D'abord, il est possible, sans trop torturer la réalité, de faire un parallèle entre la chaîne informationnelle dont relève la carte (Figure 12.2 chez Pickles) et celle que l'on associe plus généralement au discours, sans que toutefois elle s'y limite (Figure 12.1). Ensuite, ce que ne prend pas en compte la première chaîne, c'est le problème du bruit, qu'on ne s'attendait peut-être pas non plus à trouver associé à la deuxième structure. Le bruit, ce sont « les divers accidents qui peuvent survenir lors de la transmission [des messages] le long d'un canal »<sup>324</sup>. Ces déformations « peuvent provenir de trois sources, qui sont les trois composantes du canal : elles peuvent procéder d'un mauvais fonctionnement –ou *dysfonctionnement* – de l'appareil émetteur, de phénomènes affectant le support physique du signe, ou encore du mauvais fonctionnement de l'appareil récepteur. ... Dans tous les cas,

<sup>323</sup> John Pickles, « Texts, Hermeneutics and Propaganda Maps » in T. J. Barnes and J. S. Duncan (eds), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the representation of Landscape*. London, New York: Routledge, 1992. P. 195.

<sup>324</sup> Jean-Maire Klinkenberg, *op. cit.*, p. 75.

l'information véhiculée par le message risque d'être complètement perdue »<sup>325</sup>. Dans le schéma de Pickles, ces trois distortions figurent dans la partie basse. On aurait pu imaginer la carte « transparente », mais la possibilité que se greffe sur l'élément central de la chaîne du bruit, qui est une impropriété de la communication, montre bien que l'impression d'immédiateté de la lisibilité d'un document essentiellement visuel est un leurre. La carte n'est pas moins qu'un texte dépendante d'un code, qui doit être partagé entre émetteur et récepteur, et qui, comme tout code, est conventionnel. Ce que la présence du bruit dans le schéma dénote, c'est que ce code doit se transmettre selon ses propres règles, sans quoi il n'est pas « recevable ». Il y a donc bien une intentionnalité qui prend en compte la réception, et informe le message en conséquence ; en ce sens, on *lit* bien une carte au même titre qu'on lit un texte.

Dans les romans, la présence de la carte (directe ou médiatisée par la description que pourrait en faire un auteur) fournirait un réseau, un maillage du territoire qui relève d'un autre ordre que celui auquel veut bien nous donner accès le texte, et ce tissu spécifique d'informations, qui recomposerait pour nous la géographie de la région, le texte refuse de le figurer, se contentant de le nommer à travers une succession de désignateurs rigides, et de mettre ceux-ci en relation « lâche »<sup>326</sup>. Il est donc nécessaire au projet du romancier de soustraire des informations pour que le roman puisse continuer sur sa lancée, faire son chemin, et cela est particulièrement vrai dans l'extrait où Stevenson *revendique* l'absence de la carte, quitte à laisser le lecteur à la traîne. En un sens, il trahit le principe de coopération (en tout cas il déroge à la loi d'informativité, l'une de ses composantes, puisqu'il dit explicitement ne pas apporter suffisamment d'éléments pour une bonne communication) ;

---

<sup>325</sup> Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, p. 74.

<sup>326</sup> Cette séquence sous-entend bien que ces divers lieux viennent bien les uns après les autres, mais on nous accordera que c'est une « géographie » très peu indicative de la réalité des choses.

c'est peut-être qu'on ne peut coopérer que jusqu'à un certain point avant de se compromettre. Pourquoi la carte représente-t-elle un *supplément* d'information si problématique, voire infigurable, pour le romancier ? C'est sans doute au premier chef un conflit de représentations :

The word 'landscape' comes from joining together the two words for 'writing' and 'land,' and it is the process of writing, or of writing a representation of a place on paper or canvas, that enables one to create, name or take authority over not only a specific topography but also the subjects within it. Yet in their mapping of the Scottish landscape up until the early nineteenth century, British surveyors represented only Scotland's topography on their canvasses and not the individuals or communities residing within the land. The mapping of Scotland functioned as a means of political control over a national "other" by opening up the landscape of the "other" to a British gaze. And in their domination of a geographical space, these maps also denied the existence and legitimacy of a separate culture embodied in that space. Donald Dewar's assertion ... that the line separating Scotland from England exists only on the map and not in the British consciousness confirms the on-going tendency of many English and Scots to think of Scotland as merely a topography rather than an alive and changing, separate national space. The primary goal of the Scottish writer, however, has been not only to create the boundaries of a physical landscape for Scotland, but to establish the parameters of a social, cultural, and ideological landscape as well<sup>327</sup>.

Géographie physique contre géographie humaine, donc ; et il s'agirait alors pour le romancier de resémantiser la « frontière », de la reconfigurer en un espace dense qui est la métonymie de l'altérité de ce territoire dans lequel on pénètre. La carte ne figure dans le texte que comme un supplément souhaitable, et non comme un élément constitutif de la représentation de l'espace, car le pays visé par le romancier, qui apparaît entre les lignes, est d'un tout autre ordre que celui, visuel et comme saisi « d'en haut », de la carte ; la page figure bien un paysage en soi, mais pas de ceux que l'on trouve sur une carte. Par nature, celle-ci est un espace-plan, sans relief (il y a aplanissement des accidents du territoire), et univoque. Ce qu'il manque au plan, en termes de perception d'un territoire, c'est un point de repérage à échelle humaine, car le « point zéro » de la *perspective* (étymologiquement « regarder au travers de ») adoptée par une carte manque de subjectivité ; sous l'apparence de l'objectivité, la carte est un prisme déformant. Comme le dit Bender, la carte est essentiellement un

---

<sup>327</sup> Adrienne Noel Bender, *Mapping Scotland's Identities: Representations of National Landscapes in the Novels of Scott, Stevenson, Oliphant, and Munro*. Thèse soutenue à l'université de New York, Mai 2001. Non publiée.



instrument politique, en tout cas d'un point de vue britannique, et sert d'instrument, voire de *technique* de domination sur un territoire car, informée et en un sens préconstituée selon une sélection des traits à retenir, elle fige le rapport à l'espace. Avec la carte, le paysage se réifie en un réseau de relations rigides, en un espace fini uniformément soumis à un même regard transcendant : « ...as texts, the map and the landscape present innumerable problems of determining authorship, establishing a syntax and structure by which to read (and knowing what not to read), and distinguishing and relating the various levels of determination that historically constituted any particular map or landscape »<sup>328</sup>. Le cartographe, en un sens, n'est pas moins créateur que l'écrivain, car tous deux cherchent à tisser en même temps qu'ils décrivent un réseau de mise en relations, une « syntaxe » de l'usage humain de l'espace. Mais le but de l'un, politique par essence, ne correspond pas à celui de l'autre, et c'est surtout lorsqu'il y a crise que la carte est utile :

One means by which the state has attempted in the past to capture the discursive field is precisely not only through the appropriation of space (and the map) for its purposes, but by the symbolic constitution of mapped space as national space. In so doing, fledgeling national territories sought to establish a national identity abroad, and to create a national ideology at home, sometimes in the face of internal disunity or rebellion<sup>329</sup>.

La carte, enserrant des lieux entre des frontières qui ont toute l'évidence des formes géométriques, peut servir à « homogénéiser » la relation au territoire, en dehors comme en dedans, le tissant en un réseau d'informations de différents ordres :

Power comes from the map and it traverses the way maps are made. Maps are a technology of power, and the key to this internal power is cartographic process. By this I mean the way maps are compiled and the categories of information selected; the way they are generalized, a set of rules for the abstraction of the landscape; the way the elements in the landscape are formed into hierarchies.... To catalogue the world is to appropriate it ..., so that all these technical processes represent acts of control over its image which extend beyond the professed uses of cartography. The world is disciplined. The world is normalized<sup>330</sup>.

---

<sup>328</sup> John Pickles, *op. cit.*, p. 223.

<sup>329</sup> John Pickles, *op. cit.*, p. 201.

<sup>330</sup> J. B. Harley, « Deconstructing the Map », in T. J. Barnes and J. S. Duncan (eds), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the representation of Landscape*, *op. cit.*, pp. 244-5.

« Technologie, discipline » ; dans cette analyse foucauldienne, Harley a raison de désobjectiviser la carte, la posant comme un instrument qui est là pour servir une fin. Un système iconique de représentation n'est pas moins subjectif qu'un système discursif, et pas moins que lui, il ne cherche à subjuguier, c'est-à-dire fasciner et soumettre. « The abstraction of the landscape », alors, s'entend en plusieurs sens : *tirer* (conformément à l'étymologie) quelque chose du paysage, certes, mais aussi l'abstraire à lui-même (le tirer hors de lui, puisqu'il devient impossible de penser le paysage autrement qu'à travers sa représentation), et s'abstraire soi-même de lui, en se constituant en regard inappréhensible (la seule chose que ne voit pas celui qui voit, même de la manière la plus panoptique, c'est son propre regard).

## 2/ L'expérience de la perte

Ainsi, il est heureux que nos héros soient systématiquement perdus, car c'est de cette manière, im-médiate, qu'ils feront l'expérience de l'altérité que représente pour eux l'Écosse<sup>331</sup>, même si l'un des *topoi* que l'on rencontre dans les romans est le personnage du guide, qui souvent vous emmène sur des chemins de traverse ; c'est le cas d'Alan dans *Kidnapped*, ou bien de Hogg le personnage lorsqu'il donne un itinéraire erroné vers la tombe (mais peut-être est-ce plutôt chez lui qu'il ne veut pas mener l'Éditeur à destination), avant qu'un autre guide, plus fiable, ne soit trouvé. Le voyageur n'a pas nécessairement le luxe d'un guide ; pèlerin en quête de sens, il en est bien souvent réduit à demander son chemin. Le paysage alors se transmet selon le mode classique de la communication interpersonnelle, et le texte choisit bien souvent de faire circuler l'information en la parasitant par un bruit spécifique, dont il va placer fréquemment la source au niveau de ce que le schéma de Pickles appelle l'encodeur. C'est le cas notamment de la « sorcière » au début de *Kidnapped*. Nous

---

<sup>331</sup> C'est finalement bien le fait de vouloir demander son chemin au Red Fox qui jettera David dans son aventure ; *Catriona*, *op. cit.*, p. 30.

avons déjà vu que David, s'il avait décidé de partir, ne savait pas où aller avant que Mr Campbell ne l'oriente dans la « bonne » direction. S'approchant de Shaws, il demande à nouveau, mais plus prosaïquement, à être dirigé vers sa destination, et après s'être exécutée, voici ce que lui dit la vieille femme :

The woman's face lit up with malignant anger. 'That is the house of Shaws!' she cried. 'Blood built it; blood stopped the building of it; blood shall bring it down. ... I spit on the ground, and crack my thumb at it! Black be its fall! If ye see the laird, tell him what you hear; tell him this makes the twelve hunner and nineteen time that Jennet Clouston has called down the curse on him and his house ... - black, black be their fall!'<sup>332</sup>

En termes purement informationnels, ce discours ne sert à rien, et constitue intégralement du bruit, mais ce bruit n'en est qu'à condition qu'on adopte la perspective qui voudrait que le langage fût transparent ; on apprend ici beaucoup de choses, à vrai dire, au-delà même du caractère allusif de la mention du sang (qui d'ailleurs s'avérera trompeuse). Shaws est peut-être une maison vers laquelle ne mène aucune route, et pourtant elle est ici à la croisée de tous les temps : la structure ternaire commençant invariablement par « blood » le montre assez bien, mais l'important est surtout que la sorcière ne peut « poser » Shaws que dans la relation qu'elle entretient avec elle, et montrer que la seconde fait partie de son paysage mental (son *mindscape*). La femme et la maison sont posées en relation soudée, de solidarité sémantique, contrairement aux apparences, puisque l'une s'inscrit dans l'autre (il y a un entrelacs, indissociable, entre la maison et la malédiction, émanation magique de l'être même de Jennet, car elles s'entrefondent en ce moment du texte, puisque c'est la première fois qu'elles apparaissent). Coulton et Shaws sont dans ce dialogue en relation d'interdépendance, et si l'on veut jouer sur les mots, disons qu'en termes de propriétés, Jennet est plus proche du domaine que ne l'est Ebenezer. Ce que dénotent les propos de la sorcière, c'est aussi le rapport intersubjectif à l'espace ; la malédiction de Jennet n'est qu'un des modes de la détestation générale à laquelle est vouée Ebenezer dans la région, et il est facile pour

---

<sup>332</sup> *Op. cit.*, p. 8.

David d'inférer ce rapport, qu'il voit dénoté dans la corruption de l'endroit : « Many of the window panes, besides, were broken ; and indeed this was so common a feature in that house, that I believe my uncle must at some time have stood a siege from his indignant neighbours-perhaps with Jennet Clouston at their head »<sup>333</sup>. La dégradation qu'a subie Shaws n'est pas que l'usure matérielle du temps ; c'est également sa dévastation sémantique, si l'on peut dire, sa construction en lieu honni dans un rapport certes personnel, voire intime, mais aussi collectif avec ce lieu ; sa malédiction à elle lui permet d'inscrire son *logos* particulier dans le territoire, mais tous sont d'accord. A travers les personnes, en l'occurrence ici les personnages, qui l'habitent, le paysage est d'abord objet de discours, et est soumis à une structuration similaire à ce dernier. Pour reprendre la distinction saussurienne, si la langue est un code qui consiste en « la mise en correspondance d'images auditives' et de concepts [, la] parole, c'est l'utilisation, la mise en œuvre de ce code par les sujets parlants »<sup>334</sup>. Dans une vision sémiotique de la topographie, le paysage, c'est la langue, et l'expérience de celui-ci, c'est la parole, qui réaménage et reconfigure le premier terme, lui-même non nécessairement statique ; à travers la réappropriation que ses habitants effectuent dans le discours, premier des terrains communs, l'Écosse est une communauté *concrète* partagée<sup>335</sup>. Comme souvent au début du roman, David croyait avoir compris les bases de l'échange, les relations qui se

---

<sup>333</sup> *Op. cit.*, p. 14.

<sup>334</sup> Ducrot et Schaeffer, *op. cit.*, p. 293.

<sup>335</sup> Ce qui pose l'insistante question du statut du voyageur dans ce paysage. En transit, le voyageur laisse tout de même une image de lui-même dans cette communauté qu'il ne fréquente que temporairement. Ainsi, ce n'est pas parce qu'on voyage ou que l'on est perdu que l'on peut se permettre d'être transparent à l'autre, « l'autochtone ». Le voyageur a certes une éthique, mais il y a aussi une dimension stratégique à son périple, manifeste dans l'image qu'il choisit de laisser de lui, amenée à circuler au minimum dans la communauté locale. Comme le dit Alan Breck dans le second volet, « Them that cannae tell the truth ... should be aye mindful to leave an honest, handy lee [lie] behind them. If folk dinnae ken what ye're doing, Davie, they're terrible taken with it; but if they think they ken, they care nae mair for it than what I do for pease porridge »; *Catriona*, p. 100. Il faut laisser un mensonge qui apaisera le « dérangement » dû au voyageur, une « image fantôme » qui ne sera pas appelée à circuler.

nouaient entre les termes, imaginait savoir quel était le sens des choses et du monde, ainsi que leur destination (au double sens d'orientation et d'usage), bref, pensait être arrivé avant que d'avoir même commencé à cheminer<sup>336</sup> ; mais voilà que tout se rejoue et que la Maison de Shaws tremble sur ses bases sémantiques et référentielles.

« L'effet de tremblé » concernant Tully Veolan à la fin de *Waverley* permettait une reterritorialisation en se faisant chevaucher deux espaces « administratifs », l'Écosse et l'Angleterre, qui finissaient par n'en former qu'un, mais le « déplacement » n'était dans le premier roman de Scott qu'un voyage statique, prélude à la fixation qui s'incarne dans le sentiment d'éternité qui plane sur la fin du roman ; un effet de perte de repères assez différent, et déjà en cela qu'il est dynamique, se joue au niveau non plus de l'État mais de l'individu quand il sait bien qu'il est en Écosse, mais pas où précisément. C'est le signe d'une communauté accidentelle, et accidentée, pré-moderne, organisée au niveau infra-étatique. Mais cette expérience de l'égarement, littéral ou figuré, apparaît comme *consubstantielle* à la constitution d'une Écosse *politique*, elle qui au regard de l'Histoire ne s'est pas moins perdue dans la Rébellion que les personnages en son territoire. On a bien dans les romans le portrait d'un territoire véritablement homogène, mais, à part peut-être dans *Waverley*, homogène dans sa négativité, dans ce qu'il a d'insaisissable ; c'est l'envers de l'État moderne, un territoire finalement peu hiérarchisé<sup>337</sup>, et qui apparaît surtout comme fractal, surface irrégulière dont la

---

<sup>336</sup> « I Come to My Journey's End », clamait le titre du deuxième chapitre; il ne suffit pourtant pas de le dire pour que tel soit le cas, et un long travail de *détour* va être nécessaire pour que David soit placé en position autorisée de proférer cet énoncé.

<sup>337</sup> Rappelons qu'il est question ici de l'Écosse où l'on se perd pour se trouver soi-même en découvrant « l'autre ». La ville, et notamment Édimbourg, pour être parfois labyrinthique, n'est pas l'espace le plus présent dans les romans, et son statut de « métropole » déjà articulée sur la dimension économique-politique britannique ne fait aucun doute. Pour ne citer que l'exemple de *Kidnapped*, Édimbourg est littéralement à l'horizon du texte assez tôt au début (en arrivant à Shaws) et à la fin, mais si David a effectué en définitive un long détour, la ville, elle, « n'a pas bougé » ; le parcours du héros lui aura permis de changer son rapport à la ville, moins existentiellement aliénante à la fin qu'au début (sans toutefois jamais être pour lui un espace confortable).

structure est invariante par changement d'échelle. En tout point du territoire, comme au niveau global, on reconnaît bien l'Écosse en cela qu'elle se dérobe au regard et aux sensations, et la carte, avec son souci de l'échelle et d'emboîtements ordonnés d'espace, ne saurait justement rendre compte de cette dimension fractale.

Pas besoin de carte, ni de guide, quand on est destiné à trouver son chemin. C'est bien ce qui se passe pour David dans *Kidnapped* quand, après ses pérégrinations, il tombe immédiatement sur l'avocat ; « I Come to Mr Rankeillor », titre du chapitre vingt-sept, est alors à mettre en contrepoint avec celui du chapitre deux, « I Come to My Journey's End », car cette fois-ci, l'énoncé est validé par le texte. La même logique est à l'œuvre quand, à la toute fin, David se retrouve miraculeusement devant la banque dépositaire de son *crédit* : « The hand of Providence brought me in my drifting to the very doors of the British Linen Company's bank » - la Providence, ou un auteur malicieux. Il s'agira donc cette fois-ci de frapper à la bonne porte, qu'il n'est plus question de trouver fermée<sup>338</sup> ; David a désormais fait l'expérience du monde (d'ailleurs, n'a-t-il pas pris deux ans en trois mois ?), en tout cas de l'Écosse (qui lui ouvre les portes de la *British Linen Company*), et en un sens symbolique, s'est réapproprié cet héritage dont il ne savait pas qu'on le lui avait légué, l'histoire récente du royaume. David a fait l'apprentissage de l'espace, qui s'en trouve reconfiguré, et le trajet, le parcours, thème si important jusque-là, se voit *court-circuité*. Le héros a fait l'appréhension expérientielle de l'Écosse à travers son exploration de la campagne écossaise, et il en a fait le tour, qui est aussi celui du monde : « *Quae regio in terris – what parish in Scotland (to make a*

---

<sup>338</sup> Les portes, et notamment celles qui refusent de s'ouvrir, sont une obsession dans *Kidnapped* et *Catriona*. Bien sûr, s'il s'apprête à frapper à la bonne porte pour une fois, les choses ne sont en fait pas si simples pour David ; c'est que si en son cœur, David est mûr, il lui reste à acquérir les signes de la maturité sociale, à commencer par les bons vêtements, thème obsédant dans le diptyque, et si important qu'il retardera le vrai début de *Catriona* (dont une bonne part consiste à conclure le premier volet plutôt que d'exister de manière autonome). Est-ce un hasard, alors, si la banque est celle de la *British Linen Company* ?

homely translation) has not been filled with your wanderings ? »<sup>339</sup>, lance Rankeillor, dans une traduction qui fait frémir<sup>340</sup>, mais qui vaut pour une qualification. On notera au passage une ambiguïté dans les mots du notaire : ce ne serait pas David qui a été pénétré des mystères de sa terre natale, mais l'Écosse (certes pas moins *pars mundi* que n'importe quelle autre région de la terre) qui a été « remplie » par lui ; on peut penser que l'idée de Stevenson est que l'Écosse ne fait sens qu'à travers le fil conducteur des aventures de David, qui en offre une synthèse. Ayant parcouru le monde, la ville dans *Kidnapped* ne représente plus pour lui un problème ; *orbi et urbi* (car le mouvement va bien du monde vers la ville), David finit par trouver son chemin, et Édimbourg se voit vidée des enjeux de l'exploration de la campagne écossaise.

### 3/ Réaccession

Pour David, chez Stevenson, donc, pas moins que chez Scott, ce qui est visé est la réaccession à l'État britannique. Au tout début, le jeune homme avait pris les signes de ce dernier comme allant de soi : « And there, to my great pleasure and wonder, I beheld a regiment marching to the fifes, every foot in time... The pride of life seemed to mount into

---

<sup>339</sup> *Op. cit.*, p. 187.

<sup>340</sup> Le latin, et pas seulement celui de Rankeillor, pose une limite intéressante à la virtuosité de Stevenson : au chapitre quinze, « He [the innkeeper, Maclean] spoke good English, and finding me to be something of a scholar, tried me first in French, where he easily beat me, and then in the Latin, in which I don't know which of us did best » (p. 96) ; pourquoi laisser l'issue du « combat » indécidable ? Par la suite, « Indeed he [Rankeillor] was more pedantic than I can represent him, and placed more scraps of Latin in his speech; but it was all uttered with a fine geniality of eye and manner which went far to conquer my distrust » (p. 185). On serait tenté d'attribuer la première partie de la phrase à Stevenson, et ainsi il y aurait quelque chose d'irreprésentable chez Rankeillor. On sent que derrière les locutions et citations latines, c'est Scott, peut-être par le truchement de Bradwardine ou Alexander Fairford, qui est visé, mais il y a comme l'aveu d'une incompétence, ou peut-être d'une réserve, quant à cette langue, qui n'a pas chez Tusitala le naturel qu'elle a chez « l'Auteur de *Waverley* ». Faut-il voir là un refus semi-conscient de l'héritage scottien ?

my brain at the sight of the redcoats and the hearing of that merry music »<sup>341</sup>. À l'unisson, au même pas, voilà que défile devant lui l'État britannique, sous la forme d'un de ses appareils (qui, pour n'en être pas le plus simple, en est en tout cas le plus répressif) ; l'armée incarne ici l'État britannique en marche, à défaut d'être à cheval<sup>342</sup>. Au terme du cheminement, le fait que la banque de la *British Linen Company* soit dépositaire du *crédit* de David n'est pas un hasard, et tout ce parcours n'aura en définitive servi qu'à une réaccession à l'État britannique, sous l'une ou l'autre de ses formes. L'Écosse alors se reconfigure, et s'homogénéise une fois qu'on en a éprouvé expérimentalement le sens : elle était une étape sur la route de la maturation, et l'exploration de l'espace-limite de la frontière, interne ou externe, ainsi que l'apprentissage de l'errance sans cap, perte de soi nécessaire avant que de se retrouver, auront servi à le comprendre. Le territoire national est un espace voué à la circulation, des êtres, de

---

<sup>341</sup> *Op. cit.*, p. 6. Encore une fois, le titre du chapitre (« I come to the End of My Journey ») est éminemment révélateur de ce que les évidences ont d'illusoire en ce début de roman.

<sup>342</sup> Pour jouer avec l'expression de Hegel, qui voyait en Napoléon « l'Esprit du monde à cheval ». On se souviendra par ailleurs que l'armée, sous-entendue l'armée britannique, puisque l'Écosse est censée être démilitarisée, est l'une des carrières de « gentilhomme » qu'Ebenzer prétend (faussement) envisager pour David (p. 15). En outre, ce qui apporte un terme aux aventures de David Balfour, en mettant fin à la poursuite des hommes de James More (le dernier des obstacles à son mariage et à sa pleine accession à son statut mérité de *pater familias*), c'est, dans *Catriona*, la soudaine apparition de l'armée française : « ... when we popped over a knove, and found a company of the garrison marching on the other side on some manœuvre, I could very well understand the word that Alan had. He stopped running at once; and mopping at his brow, 'They're a real bonny folk, the French nation,' says he » ; p. 266. Si le diptyque se termine dans un Shaws déterritorialisé, David (et Stevenson derrière lui) reconnaît, paradoxalement, la légitimité de l'État (la vision de l'armée le fait s'arrêter immédiatement, comme si elle valait pour une mise en sécurité en soi), qu'il soit français ou britannique, à travers ses appareils, auxquels il se soustrait pourtant (ainsi que sa famille, et son « clan »), comme par exemple à la justice à la fin : « ... has Alan [David's son] forgotten what he did at Mr Jamieson's request—a most disloyal act- for which, by the letter of the law, he might be hanged -no less than drinking the king's health *across the water*? These were strange doings in a good Whig house ! But Mr Jamieson [Alan Breck's alias] is a man privileged, and might set fire to my corn-barn... » ; p. 269. On rappellera que « privilège » vient du mot latin qui signifie « loi exceptionnelle » (littéralement « loi privée »), et c'est bien celle-ci qui prévaut dans ce cadre (le privilège accordé à Alan Breck l'est dans ses rapports avec David, la loi « nationale » n'ayant aucune pertinence ici, mais cela sous-entend bien que la loi du seul David s'exerce à Shaws). Le retrait hors de l'État britannique n'apparaît pourtant pas comme un reniement de la part du jeune homme, mais il est vrai que cette attitude « d'appartenance clignotante » à l'État est fort paradoxale, et que nous analysons plus loin.



l'argent, des idées, et surtout de l'information, notamment sur lui-même<sup>343</sup> ; il s'agit pour les personnages, mais aussi le lecteur, d'apprendre le sens caché des choses et du monde dans lequel elles se trouvent. Mais cette cohérence ne se fait pas uniquement *a posteriori* ; il y a bien dès le départ un espace désigné du nom d'Écosse, d'Angleterre ou de Royaume-Uni, et donc, au moins au niveau linguistique, constitué comme tel, en signifiant qui dénote un signifié.

On pourrait avancer que la forme pure de la circulation d'information au sein d'un même territoire est celle qui se fait par le langage, et qu'on la trouve médiatisée en tant qu'acte de communication dans les romans, à un niveau local, par le dialogue, et à plus grande échelle, par la forme épistolaire, notamment dans *Redgauntlet*. La forme épistolaire, qui chez Scott résulte d'un choix dont nous examinerons les implications, est la mise en abyme la plus directe de la communication en tant que circulation d'information sur le territoire national. Comme tout acte de communication, elle postule un destinataire, ainsi qu'un code, mais surtout, ce que l'on a peut-être un peu trop tendance à prendre pour acquis, un *canal*.

En termes rigoureux, « le *canal* est le support physique de l'information véhiculée »<sup>344</sup> ; donc, en ce qui concerne la correspondance, le canal au sens strict, c'est l'écrit, puisque « La *communication lointaine* (courrier, télécommunications, messagerie électronique) exige la mise au point de canaux artificiels, prenant le relais de la *communication proche*. Ces canaux artificiels peuvent également servir à la conservation de la

---

<sup>343</sup> D'une certaine manière, le mystère de la présence des soldats, sur lequel David ne s'interroge pas, est ce qu'élucide tout le roman ; la présence de l'armée ne va pas de soi, et doit être remise en contexte. On comprend ainsi à la fin du voyage la raison de cette présence de l'appareil répressif d'État par excellence, et cela en dit long sur la « forme » de l'État britannique.

<sup>344</sup> J.-M. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 47. Les italiques figurant dans l'original.

communication... »<sup>345</sup>. Mais peut-on vraiment s'en tenir à cela ? Pour que la forme écrite soit reçue, il se suffit pas qu'elle figure sur le papier ; encore faut-il que la page soit transmise physiquement, du destinataire au destinataire. Ce que l'approche du sémioticien néglige quelque peu, c'est la nécessité d'un autre « canal », moins immédiat en termes d'information, une voie de transmission qui permette une *situation de mise* en communication ; nous proposerons donc qu'une définition complète de « canal » inclura, en plus du canal proprement dit, son mode de distribution, en un sens son contexte « large »<sup>346</sup>. Pour qu'une lettre puisse circuler (sans quoi la communication reste virtuelle, et la lettre, morte), il faut donc postuler ce « canal » nouvellement défini comme feuilletage, c'est-à-dire l'écrit plus le réseau qui permet sa distribution –les postes, en somme. Sans ce réseau pour « souder » le tout, pas de circulation d'information sur le territoire, qui alors n'est plus qu'ilots épars tissés en un ensemble lâche par les diverses modalités de la communication proche ; avec lui, en tant qu'il est reconnu comme permettant la transmission d'information, une homogénéité minimale du territoire se dessine, qui esquisse la possibilité d'un État. Dans *Redgauntlet* au moins, on envisage la possibilité que les lettres et écrits associés puissent circuler de manière homogène sur tout le territoire. C'est bien l'esprit de l'*incipit* du journal de Darsie, que, contrairement au statut générique supposé du journal, son producteur souhaite ici faire circuler (il s'ouvre d'ailleurs étrangement sur une double adresse, à un hypothétique lecteur anonyme et à Alan). Certes, au niveau de l'intrigue, la circulation d'information est à ce stade bloquée pour Darsie, puisque ses cerbères font tout pour le maintenir dans l'ombre, et d'ailleurs il est vrai qu'à la fin du premier volume, une lettre d'Alan s'était déjà perdue ; c'était Scott le narrateur qui nous en informait, ce dont nous considérerons l'effet plus bas.

---

<sup>345</sup> *Ibid*, p. 67.

<sup>346</sup> « Contexte » aussi dans un sens étymologique : cet élément complémentaire au message écrit, c'est bien son *con*-texte, ce qui vient *avec* le texte.

Mais d'une part, ce n'est pas parce que la communication peut rater son coup qu'elle ne pose pas un cadre généralement fonctionnel ; un échange peut n'être pas heureux (*unfelicitous*) sans pour autant remettre en cause tout le cadre qui aurait dû lui garantir son efficacité (c'est le problème du bruit, qui prend dans les romans différentes formes). D'autre part, en littérature, il s'agit, encore une fois, toujours de représentation, et c'est *in fine*, ou plutôt dès le départ, le narrateur qui tire les ficelles de la distribution d'information ; la correspondance telle qu'elle apparaît dans le roman épistolaire qu'est en partie *Redgauntlet* est un leurre, mais nous essaierons de le prendre au mot pour voir l'idéologie que ce stratagème implique pour la structuration du texte.

La communication, donc, est dans les faits impossible pour et avec Darsie au moment où commence son journal, mais lui en tout cas ne cesse pas de croire en elle. C'est d'ailleurs bien un acte de foi : le lecteur que Darsie postule pour son texte peut, nous dit-il, être faillible et ne pas se charger lui-même de le faire délivrer, mais « l'épistolier » voit en ce correspondant anonyme un être d'une grande plasticité, un modèle révisable et perfectible :

... if the person obtaining these letters shall want courage or means to effect the writer's release, he is, in that case, conjured, by every duty of a man to his fellow mortals, and of a Christian towards one who professes the same holy faith, to take the speediest measures for conveying them with speed and safety to the hands of Alan Fairford, Esq. Advocate, residing in the family of his father, Alexander Fairford, Esq. Writer to the Signet, Brown's Square, Edinburgh<sup>347</sup>.

---

<sup>347</sup> *Op. cit.*, p. 144. La mention de l'adresse complète participe certes de l'effet de réel, mais on ne peut manquer de s'étonner qu'elle figure dans ce passage, alors qu'aucune mention de lieu ni de date ne figure en tête des lettres. On peut y voir le symptôme de ce que toute l'aventure relève de l'irréel, et manque d'ancrage dans une réalité spatio-temporelle donnée ; *Redgauntlet* ne narre pas un épisode historique, il *fantasme* un dernier soubresaut, bien inutile, et à vrai dire mort-né, de la rébellion jacobite ; pourquoi alors Scott pousserait-il l'effet de réel plus loin que nécessaire ? On notera par ailleurs qu'Alan Breck, dans *Catriona*, donne lui aussi une adresse « complète » où le joindre : « The best will be to write me in the care of my chieftain [in exile] ... Charles Stewart, of Ardsheil, Esquire, at the town of Melons, in the Isle of France. It might take long, or it might take short, but it would aye get to my hands at the last of it » ; *Catriona*, *op. cit.*, p. 96. On voit tous les détours qu'il faut prendre pour sécuriser la réception de la missive *in fine*, et ce circuit montre bien que la position des jacobites n'est jamais assurée, et que leur vue des choses est assez déformée (« the isle of France » ?).

Ce qui sous-tend cet appel à la communication, c'est la possibilité que le message trouve le meilleur destinataire possible, Alan, mais à défaut, un bon chrétien. L'important finalement, c'est surtout que la chaîne ne soit pas rompue et que l'échange se mue en action, en faisant intervenir la loi (le magistrat, mais l'avocat Alan Fairford fera tout aussi bien l'affaire). De la lettre à la loi, nous dit le texte, il y a un continuum qui garantit (pourvu qu'il soit mis en branle) l'intégrité et la liberté des individus, ce qui pose le territoire sur lequel s'opère ce continuum comme une structure éminemment politique, et qu'il faut bien supposer étatique, car en faisant appel à la loi, cette structure serait déjà dotée d'un pouvoir de contrainte. En effet, comme le dit Max Weber, l'on doit définir l'État « par son moyen, à savoir la violence physique, et plus précisément le monopole de la violence physique légitime qu'il exerce à l'intérieur d'un territoire déterminé »<sup>348</sup> ; c'est bien cette configuration que reconnaît implicitement Darsie dans la citation de *Redgauntlet* ci-dessus, et elle s'oppose à sa propre sujétion aux mains des Jacobites, qui ont certes l'exclusive d'une violence *illégitime*. Incidemment, il n'est pas innocent que Darsie fasse appel à la foi chrétienne de son lecteur potentiel, ce qui paraît quelque peu aventureux dans un roman où la mosaïque religieuse est un problème qui figure en bonne place : l'antinomie entre catholicisme et protestantisme est maintes fois soulignée, et les Quakers, « secte pacifiste radicale »<sup>349</sup> sont posés comme tout à fait à part de la société conflictuelle qu'est l'Écosse. La foi de Darsie en la possibilité d'une communication efficace qui tisse les agents du territoire (l'émetteur et ses divers récepteurs) en une chaîne de responsabilité montre qu'il croit qu'elle transcende les particularismes religieux ; le fil de la communication est bien un tout, et la rébellion des Jacobites se voit ramenée à du parasitage, du bruit.

---

<sup>348</sup> Catherine Colliot-Thélène, Préface, in Max Weber, *Le savant et le politique: une nouvelle traduction*, *op. cit.*, p. 34. On n'oubliera pas dans cette formulation l'adjectif « légitime », et l'on se souviendra que la légitimité est avant tout affaire d'argumentation, et de représentation. Nous reviendrons sur ce point.

<sup>349</sup> Max Weber, *op. cit.*, p. 199.

On pourrait objecter que concernant cette chaîne de la communication, il y a pourtant un paradoxe dès les premières pages de *Redgauntlet*, dans le contrat que Darsie s'engage à respecter vis-à-vis d'Alan, et qui bien sûr est aussi formulation du *contrat* générique avec le lecteur « réel » :

I would fain promise you, that my letters shall be as entertaining, as I am determined they shall be regular and well-filled. We have an advantage over the dear friends of old, every pair of them. Neither David and Jonathan ... nor Damon and Pythias-although, in the latter case particularly, a letter by post would have been very acceptable- ever corresponded together; for why?-they probably could not write, and certainly had neither post nor franks to speed their effusions to each other; whereas yours, which you had from the old peer, being handled gently, and opened with precaution, may be returned to me again, and serve to make us free of his Majesty's post-office, during the whole time of my proposed tour<sup>350</sup>.

La note que l'on trouve dans l'édition Edinburgh University Press aide à clarifier le contexte et la pratique :

The post was originally established to convey official correspondence..., and the civilian right to use it was enacted in Scotland in 1662. ... Members of Parliament ... could frank (i.e. endorse) letters which exempted senders and recipients from paying postal charges. By breaking the seal carefully on the outer sheet... so as not to tear the paper, Alan and Darsie could re-use the sheet<sup>351</sup>.

En substance, il s'agit de ne pas payer une forme d'impôt sur la correspondance, ce qui n'est pas la même chose que de ne pas reconnaître l'État<sup>352</sup>, surtout dans la mesure où on profite du réseau officiel établi par celui-ci, et qui est une émanation de l'appareil gouvernemental. La forme que prend la correspondance des deux héros n'est pas non plus un parasitage, car il s'agit de se « greffer » sur un acte de communication original qui a fait son office, et dont ne subsiste plus désormais que le canal (« le support physique de l'information véhiculée », ici l'équivalent d'une enveloppe, amené à transiter), qui, ne s'étant pas pour autant épuisé, demeure virtuellement viable. C'est en quelque sorte un *skeptron* postal (la feuille scellée

---

<sup>350</sup> *Op. cit.*, p. 6.

<sup>351</sup> *Op. cit.*, p. 449.

<sup>352</sup> Le contrebandier Ewart ne dit-il pas, d'ailleurs, « I like King George, but I can't afford to pay duties » ? P. 360.

autorise la prise de parole, même si ce n'est pas devant une assemblée), qui permet encore la circulation d'information, *skeptron* dont se resaisissent Alan et Darsie, et qu'il ne faudrait pas méprendre pour un palimpseste ; si le contenu se renouvelle à chaque fois, le support (l'emballage, en quelque sorte) est recyclé mais demeure intact, ce qui trouve un écho inversé au niveau intertextuel (inter-relationnel ?) évoqué par Darsie : « l'amitié est ancienne, mais la forme de la nôtre est moderne », dit-il en substance, non sans une certaine ironie. Le canal (feuille cachetée ou réseau postal) qu'emprunte la communication entre les deux correspondants est certes public, mais en dépit de la citation d'illustres aînés qui sont des modèles imparfaits (ils ne savaient pas écrire), leur communication se veut placée, non sur la scène publique, mais sous le sceau du secret, dans une modalité de l'intime, ce que le premier rend explicite : « All I stipulate is, that you do not communicate them [my letters] to the Scots magazine »<sup>353</sup>, car il n'est pas encore prêt à entrer en littérature. La forme épistolaire dans le dernier des « Waverley novels » présuppose donc un réseau de distribution d'information qui assure que celle-ci ne se perdra pas et sera effectuée également en tout point du territoire<sup>354</sup> tout en ménageant le caractère privé des échanges (à moins que votre correspondant ne trahisse la confiance que vous lui portez). La libre circulation et la préservation des libertés individuelles -c'est bien là le fonctionnement de l'État britannique tel que Darsie l'appelle de ses vœux, et à son aide, par la suite.

Il ne s'agissait donc pas, au début du roman, de placer Darsie et Alan hors la loi, tout juste sur ses marges ; péché de jeunesse, petit crime entre amis, mais la suite établira que

---

<sup>353</sup> *Op. cit.*, p. 6.

<sup>354</sup> C'est le sens du *post-scriptum* : « Direct to the Post-Office here. I will leave orders to forward your letters wherever I may travel ». *Op. cit.*, p. 7. On notera que les lettres ne portant mention ni de date, ni de lieu d'émission, elles peuvent bien également partir de n'importe où ; c'est bien le signe de l'homogénéité du territoire qui sous-tend ce réseau de distribution, « synecdoque » de l'État dont il assure la cohésion communicationnelle.

briser le sceau qui manifeste le secret d'un pli ne relève pas du même ordre, comme le révèle l'échange entre Redgauntlet et Alan, au moment où le second transmet au premier une missive pourtant fort compromettante pour lui :

Redgauntlet turned the letter in his hand-then read the contents-then again looked upon the letter, and sternly observed, 'The seal of this letter was broken. Was this the case, sir, when it was delivered into your hand?'

... He [Alan] answered readily and firmly, 'The seal was whole when the letter was delivered to me by Mr Maxwell of Summertrees.'

'And did you dare, sir, to break the seal of a letter addressed to me?' said Redgauntlet, not sorry, perhaps, to pick a quarrel upon a point foreign to the tenor of the epistle.

'I have never broken the seal of any letter committed to my charge,' said Alan, 'not from fear of those to whom such letter might be addressed, but from respect to myself.'

'That is well worded,' said Redgauntlet; 'and yet, young Mr Counsellor, I doubt whether your delicacy prevented your reading my letter, or listening to the contents as read by some other person after it was opened?'

'I certainly did hear the contents read over...'

'Now that ... I hold to be pretty much the same, *in foro conscientiae*, as if you had broken the seal yourself. I shall hold myself excused from entering upon farther discourse with a messenger so faithless; and you may thank yourself if your journey has been fruitless.'<sup>355</sup>

On rappellera que la lettre contient d'abord un message qui informe Redgauntlet qu'Alan, qui ignorait son identité jusqu'à ce que Charles Stuart lui fasse lire la missive, veut porter plainte contre lui, ainsi qu'un contre-ordre rédigé par le prince lui-même devant le jeune avocat<sup>356</sup>. L'honneur d'Alan ne cesse d'être remis en cause par les rebelles, comme Redgauntlet dans cet extrait, mais également par le prince plus tôt. Il faut dire qu'encore une fois, Alan triche quelque peu, car il en va de sa vie : « If these correspondents, he thought, are conspiring against my person, I have a right to counterplot ; self-preservation ... require[s] that I should not be too scrupulous »<sup>357</sup> « Not too scrupulous », mais sans aller jusqu'à se compromettre intégralement : il ne lit la lettre que parce que le « Père Buonaventure » l'y autorise, et dans la mesure où celui-ci la lui fait lire, « I certainly did hear the contents read over » n'est qu'une question d'interprétation. Alan aménage quelque peu la vérité (en

---

<sup>355</sup> *Op. cit.*, p. 336.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 280-5.

<sup>357</sup> *Op. cit.*, p. 280.

l'occurrence, puisqu'il a lu et non entendu le contenu des lettres, Alan trompe -ou bien se trompe-t-il ?- sur le canal -au sens strict, mais pas sur l'essentiel), sans toutefois mentir, là où le soupçon pèse sur Redgauntlet quand il est fait allusion à ses motivations pour chercher querelle.

On notera cependant qu'il y a des circonstances où l'on se voit autorisé à briser le sceau, pour dénouer l'intrigue, et sous l'impulsion de la femme, d'ailleurs ; c'est le cas dans *Redgauntlet*, mais aussi dans *Catriona*. Chez Scott, c'est Lilius qui pousse à ouvrir une lettre : « It is for the villain Nixon ... open it without scruple ; that boy [Benjie] is his emissary ; we will now see what the miscreant is driving at »<sup>358</sup>, et l'on ne s'étonnera pas de retrouver le même terme de « scruple » que plus haut, car le coursier (Benjie) et le destinataire ont basculé depuis longtemps déjà dans un en-deçà moral (le terme « miscreant » n'est donc pas anodin) qui entraîne qu'on ne peut avoir vis-à-vis d'eux aucun tort. Le lien qui se tisse entre les deux comploteurs (et eux le sont bien, contrairement aux « conjurés ») n'en est-il pas le témoin, d'ailleurs, puisque Benjie s'exclame : « Master Nixon will murder me ! » ? Aucune foi l'un en l'autre ne les anime, et leur rapport est fondé sur l'exacte antithèse du contrat social (Nixon a d'ailleurs en fait trahi son maître Redgauntlet). « And you have but to break the seal », lance Catriona chez Stevenson dans les dernières pages du roman, et David a beau dire « I cannot open a man's letter », et interdire à la fille de James More (destinataire de la lettre en question, qui met en danger Alan Breck) de le faire pour lui éviter de compromettre son honneur<sup>359</sup> (on retrouve ce souci de l'intégrité de la jeune femme un peu trop souvent pour que cela soit complètement innocent de sa part), Alan l'ouvrira bien, car « ... there's nothing less than my [Alan's] fine bones upon the cast of it, and I'll have to break the seal », et après

---

<sup>358</sup> *Op. cit.*, p. 369.

<sup>359</sup> *Catriona, op. cit.*, p. 259.



tout, « this is my affairs », au premier chef serait-on tenté de dire, puisque c'est bien sa tête qu'il risque. La jeune femme l'y aura cependant comme autorisé au préalable en disant, « It is my wish »<sup>360</sup>. Dans ces deux exemples, la femme se fait détentrice d'une loi morale supérieure, en l'occurrence orientée, étonnamment, non vers l'amour, mais la haine, celle de ceux à qui on ne peut accorder aucune foi, et qui incarnent pour elles comme des sous-hommes, littéralement in-désirables ; c'est bien le désir de Cristal Nixon pour Lilius qui le lui rend insupportable, et on a tout de même l'impression que sur la fin du second volet du diptyque stevensonnien, Catriona a enfin réglé son Œdipe -n'en déplaise à Freud- pour prendre la tête de la lignée à la place de son père : « Begone ! lui lance-t-elle, take your shame out of my sight ; leave me with clean folk. I am a daughter of Alpin ! Shame on the sons of Alpin, begone ! »<sup>361</sup>. On ne peut briser le sceau des plis que de ceux qui sont indignes de toute confiance, et dont la duplicité doit alors se voir exposée sur la place publique, pour conjurer leur abus du secret, délétère pour le bien commun.

Ce qui est en jeu à travers la confidentialité de la lettre, c'est la possibilité de *contracter* avec l'autre, fût-ce d'une manière minimale. Dès lors, le type de « contrat » que l'on prend concernant la « distribution de correspondance » est la métonymie de l'organisation politique visée à travers les relations sociales : pour les Jacobites, il s'agit de demander à l'autre de s'engager absolument, mais on n'éprouve aucun remords à manipuler l'information, et donc le coursier ; derrière ses grandes professions d'honneur, l'absolutisme n'a pas d'éthique, à part peut-être l'honneur du prince (« Nothing must be supposed incompatible with my honour »<sup>362</sup>, disait ce dernier, dans une formulation qu'on peut tout de

---

<sup>360</sup> *Catriona, op. cit.*, p. 261.

<sup>361</sup> *Catriona, op. cit.*, p. 264. On n'en viendra pas cependant à un matriarcat, puisqu'elle épouse David à peine trois pages plus loin.

<sup>362</sup> *Redgauntlet, op. cit.*, p. 285.

même trouver ambiguë). Pour tous les autres (Darsie, Alan, et le monde moderne), on ne peut guère que rappeler l'autre à ses devoirs et espérer, et s'engager *soi-même*, même si l'existence de nul contrat ne peut légitimement vous mener à une mort certaine (« I should not be too scrupulous »). Le contrat social, cadre garantissant les promesses que se font les uns et les autres, est dans l'Écosse des romans dissous, et du fait du parasitage de la communication qu'entreprennent les rebelles, il ne reste qu'une base interpersonnelle pour s'engager. Le performatif de l'engagement qu'exigent de leurs interlocuteurs les Jacobites<sup>363</sup> montre bien que les rapports humains sont sur cette base mal engagés, et se voit opposé un acte de foi en la reponsabilité individuelle. On n'est pas tout à fait dans l'état de nature cher à Hobbes<sup>364</sup>, mais la tombée dans cet en-deçà social intégral menace toujours dès que sont impliqués les Jacobites –sans que toutefois on ne *dégénère* à ce point.

Pourtant, les personnages courent bien le risque d'une dégénérescence, dans *Redgauntlet* tout du moins : celle de voir leur condition d'hommes s'abolir, et de devenir, sous l'impulsion des Jacobites, de purs canaux. Alan, nous l'avons vu, se voit par eux sommé de respecter l'éthique du coursier, et dans leur perspective, il ne sert qu'à cela. Ce n'est pas cependant l'exemple le plus radical du cynisme des Jacobites : le cas de Lilius enfant est bien plus grave, lorsque son oncle l'utilise pour déposer le gant de fer en lieu et place du gage du champion, « message » qui se voulait symbole du serment d'allégeance de tous envers le nouveau roi. La substitution confisque le sens initial du message, et il s'agit bien là d'un détournement de la communication, au sens étymologique du mot (« mettre en relation », les présents en l'occurrence). Incidemment, on voit bien la mégalomanie qui sous-tend l'acte

---

<sup>363</sup> Avec eux, il faut toujours s'engager sur l'honneur : pp. 280-5, notamment, où Alan doit réitérer la promesse au prince plusieurs fois, signe que ce dernier ne présuppose aucune disposition morale chez ceux de ses interlocuteurs qui ne sont pas de son parti.

<sup>364</sup> Sur ce point, et même si le terme ne figure pas dans l'ouvrage, voir Thomas Hobbes, *Leviathan* (1651). New York : Penguin Books Ltd, 1986.

consistant, lorsqu'on s'appelle *Redgauntlet*, à remplacer par un gant de fer le gage initialement prévu ; il s'agit pour Hugh de se replacer au centre, lui dont la révolte est plusieurs fois perçue comme une excentricité, et son message se fait extension métonymique de son être même, le matérialisant en une réification assumée, ce que le texte nous dit explicitement : « ... a female ... had taken up the champion's gauntlet at the present King's Coronation, and left in its place a gage of battle, with a paper, offering to accept combat, provided a fair field should be allowed for »<sup>365</sup>. Il s'agit clairement de substituer un gantelet à un autre, et la feuille de papier n'est guère qu'une redondance<sup>366</sup>, mais l'aporie à laquelle cela aboutit n'est que trop claire : il faut pour se battre au moins s'accorder sur ce pour quoi l'on se bat (c'est en substance l'*illusio* bourdieusienne), mais il n'y a même plus ici *terrain de mésentente*. Si *Redgauntlet* se prend pour le contenu même du message, le centre de la communication, que tout l'environnement a pour fonction de faire circuler, le caractère inopérant du « message » par lequel il fait remplacer le gage initialement prévu montre que le gantelet, et à travers lui son possesseur, n'est en fait qu'un signe démotivé (il est décroché de ce qu'il est censé signifier). Lilies quant à elle *subit* aux mains de son oncle une réification qui en dit long sur la subordination malsaine par l'idéologie jacobite de tout et de tous à leur cause, et elle s'abolit momentanément, dans cette même scène, en un pur canal de

---

<sup>365</sup> *Op. cit.*, p. 308.

<sup>366</sup> « Pour prémunir les messages contre les divers accidents qui peuvent survenir au cours de leur transmission le long d'un canal, les codes permettant d'élaborer ces messages peuvent prévoir une *redondance*. ... [U]ne information donnée peut être répétée un certain nombre de fois ... et distribuée sur les diverses unités constituant le message. La destruction d'une unité donnée n'affectera donc pas la transmission de l'information.... La redondance introduit un certain niveau d'ordre (donc d'information nulle) dans le désordre qu'est l'information ». J.-M. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 75. Peut-être parce qu'elle manque à être et n'existe qu'en *représentation*, la rébellion dans *Redgauntlet* manifeste comme une peur du vide, et lorsqu'elle s'adresse à ceux qui ne sont pas de son côté, elle surasserte le message : il faut faire promettre plusieurs fois pour être sûr que l'engagement est bien pris ; il faut créer un taux étonnant « d'information nulle » pour témoigner que le message *est* bel et bien. Ce renfort peine à masquer que dans ce roman au moins, la Rébellion elle-même est une redondance parasitaire, en définitive du bruit.

transmission : « ... with a presence of mind for which I have never since been able to account, I discharged the perilous commission » ; son être même s'est effacé devant sa fonction. « Réification » en un sens, uniquement consentie par transfert d'inertie<sup>367</sup> de la part de son oncle, qui imprime sur elle l'urgence de la situation, à tout le moins mise en danger de son être profond, car il y a toujours le risque que le « message » soit intercepté, que « l'enveloppe » se voit décachetée par la mauvaise personne, ce qui dans le cas de Lilius aurait des conséquences tragiques. Mais contrairement à ce qui se passe dans *The English Mail-Coach*, de Thomas de Quincey, dans le roman de Scott, la « malle poste », vectrice du message, ici présentée n'est pas celle de l'Histoire, ou en tout cas de la victoire, et est surtout portée par sa propre inertie qui, ne parvenant pas à rallumer la cause, s'épuise : « ... I have witnessed much of the strange and desperate machinations, by which, in spite of every obstacle, and in contempt of every danger, he [my uncle] endeavours to awaken the courage of a broken party »<sup>368</sup>, lance Lilius en conclusion de cette affaire.

Il est vrai que pour que s'auto-entretienne la conspiration, il faut postuler un réseau secret de distribution d'information, qui n'a pas vocation à apparaître en plein jour, un *shadow postal service*<sup>369</sup> dont l'essentiel de l'activité consiste à couvrir ses traces : « Room was made for us to approach the wall, which seemed to open, and we were again involved in the dark passages through which we had formerly passed. ...we passed the guards-threaded

---

<sup>367</sup> Rappelons qu'au sens strict, l'inertie n'est pas l'apathie ou la léthargie, mais le fait que certains corps ne peuvent d'eux-mêmes modifier leur état d'immobilité ou de mouvement. L'inertie de Redgauntlet consiste en une suractivité, un débord d'énergie qui cherche à s'exercer sur son environnement humain immédiat (il veut pousser les uns et les autres à agir ou réagir), mais on voit bien, à la fin du roman, à quel point ce phénomène auto-entretenu s'évapore dès qu'il est confronté à un véritable obstacle, une *résistance*, qui est effectivement la force d'inertie (la résistance que les corps, en raison de leur masse, opposent au mouvement) du gouvernement (institution et manière de gouverner) *en place*.

<sup>368</sup> *Op. cit.*, p. 308.

<sup>369</sup> Comme il existe de nos jours un *shadow cabinet*, qui double le gouvernement réel ; ce *shadow postal service* serait en quelque sorte le fantôme de l'État possible visé par Redgauntlet sinon tous les Jacobites.

the labyrinth of empty streets ... and reached our retired lodgings without attracting the least attention »<sup>370</sup>. La remontée du « canal » labyrinthe qui a permis de délivrer le gant effectue cet effacement, cette résorption si intimement liée à l'être même de la rébellion, et donne à voir « en exercice » ce réseau de communication qui prétend s'abstraire (se tirer hors de, ne plus exister dans, mais aussi s'affranchir) d'un ordre autre que le sien après l'avoir frappé comme l'éclair. La rébellion, réseau parallèle qui se branche sur l'existant, ne s'incarne un tant soit peu que par les effets qu'elle est apte à produire, en l'occurrence ces espèces de « trouées » dans la bonne marche de la communication de l'ordre établi, et si les autres ne lui reconnaissent pas d'existence, alors elle n'en a tout simplement pas ; son statut est aporétique, tant il est vrai que si toute rébellion est rébellion *contre*, celle-ci l'est plus encore que les autres. Scott refuse de faire de Lilius une victime collatérale de la communication viciée des Jacobites, et le « canal » qu'elle constitue saura s'émanciper de ce rôle potentiellement délétère ; en informant Darsie sur son passé (elle est bien la seule à le faire clairement), sur une base ouverte, orale et intime, elle restaure une communication qui est aussi *symboliquement* fraternelle (ou, en l'occurrence, sororale). Le corollaire en est que le *shadow postal service* n'a pas véritablement de permanence dans le temps, fonctionne « par éclairs » et ne tient que par la volonté d'un seul homme, Redgauntlet, dont nous venons de voir qu'il se place au centre du message, là où il prétend n'être que le coursier du prince. C'est en effet le rôle qui lui a été confié, ou plutôt qu'il semble s'être attribué à lui-même, mais il est vrai déjà que l'origine, la source du message n'est pas claire. Le texte en un sens soustrait à notre regard l'intention de communication originaire en ne la représentant pas : d'où émanait-elle (du Prince ? de Redgauntlet ? des conjurés, comme fait semblant de le croire Charles Stuart ?), et surtout quel était le message initial exactement ? Rien ne viendra lever cette

---

<sup>370</sup> *Ibid.*

indétermination, un peu comme si l'intention s'était perdue dans les méandres de son conduit de transmission, et dès lors la communication est mal engagée. C'est pourtant sur le respect de la transmission d'information, et de l'éthique du coursier, que tient toute l'affaire : « I must conclude that our humble remonstrances were communicated by you, sir, to the King ? »<sup>371</sup> demande l'un des conjurés, un peu comme s'il en doutait ; dans cette phrase, la précision du complément d'*agent*, généralement omis dans une formulation passive<sup>372</sup>, a quelque chose de maladroit mais de nécessaire. C'est que la communication entre les « conjurés » semble assez malaisée, ce dont Redgauntlet profite de manière éhontée, comme à son habitude, trichant avec les codes de la politesse et des lois du discours :

... I must do you [the conspirators] the justice to say, that the King has ... neglected a condition of your engagement which was laid before him in very distinct terms. The question now is, who is to acquaint him with the result of this conference ? for I presume you would not wait on him in a body the proposal, that he should dismiss a person from his family as the price of your allegiance<sup>373</sup>.

Ainsi, le prince a trahi (« neglected ») le contrat, ou plutôt les bases préalables à cette simple « consultation », comme l'appelle par deux fois l'un des nobles<sup>374</sup>, et ce manque de respect mériterait bien une « humble remontrance », que personne cependant n'oserait lui

---

<sup>371</sup> P. 350.

<sup>372</sup> Pour reprendre ce qu'en disent Lapaire et Rotgé, en termes sémantiques, entre un énoncé passif et un énoncé actif, l'interprétation reste inchangée, mais la mise en relief des rôles est modifiée, et la tendance spontanée du passif est la non-mention de la source du procès, car elle est inconnue, en attente de révélation, non pertinente ou évidente ; lorsqu'il y a mention du complément, la présence de ce dernier est voyante. J.-R. Lapaire et W. Rotgé, *Réussir le commentaire grammatical de textes* ; Paris : Éditions Ellipses, 1992 ; pp. 97-100. Il est tout de même rare que lorsque le complément d'*agent* est précisé, il le soit sous la forme d'un simple pronom ; généralement, on peut penser que le contexte permet de lever l'ambiguïté de la non mention du complément, surtout s'il s'agit d'une deuxième personne. Il faut donc concevoir l'énoncé ci-dessus comme une manière de rappeler Redgauntlet à ses devoirs, et d'attribuer, voire de surasserter, explicitement, par la stratégie prépositionnelle (« by you ... to the King »), le rôle et la fonction exacts de chacun.

<sup>373</sup> P. 352. Il s'agit de Clementina Walkinshaw, dont on pensait que la sœur informait le gouvernement britannique des projets jacobites.

<sup>374</sup> P. 347.

faire ; ce que Redgauntlet veut, c'est pousser les nobles à déroger au principe de sincérité<sup>375</sup>, ou en tout cas à procéder à la soustraction d'une information essentielle sur laquelle devrait se fonder l'échange. Cela vaudrait pour une compromission, pas tant car il s'agirait d'un mensonge par omission, que parce que, pour reprendre les théories de Goffman, les conjurés auraient alors publiquement perdu la face devant Hugh (l'honneur veut que l'on assume son point de vue devant son interlocuteur, quelles qu'en soient les conséquences), et se verraient placés en position de devoir « reconquérir » cette image d'eux-mêmes (retrouver la face) perdue à ses yeux. On imagine combien aisément il saurait jouer de cette contrainte pour les pousser jusqu'au bout au combat. En *jouant* le non-dit (c'est bien un pari que prend Hugh ici), ou plutôt la possibilité de celui-ci, il se livre tout bonnement à un chantage, car révéler le désaccord, c'est faire dérailler la mécanique de l'échange, et en assumer publiquement la responsabilité ; en substance, les nobles n'ont pas d'autre choix que de perdre la face, l'alternative étant soit le silence déshonorant, soit la non-coopération à l'échange. Impasse, situation intenable, mais il n'imaginait peut-être pas que, face à cette mise en demeure, les nobles préféreraient la sincérité aux bonnes manières. Le voilà donc mis en déroute, sur son propre terrain, et doublement : il se voit mis face au fait que sa tactique ne fonctionne que tant que l'autre n'ose pas franchir le pas de la « malséance », « gaucherie » sociale, et d'autre part il se trouve débordé sur ce front « gauche » par la stratégie de la mauvaise foi d'un autre, dans un passage où l'on sent que chaque mot est pesé :

‘... you had in your charge, Mr Redgauntlet, to convey our request to his Majesty, coupled with certain conditions.’

‘And I discharged my duty to his Majesty and to you,’ said Redgauntlet.

‘I looked at no condition, gentlemen,’ said their King with dignity, ‘save that which called me here to assert my rights in person. *That* I have fulfilled at no common risk. Here I stand to keep my word, and I expect of you that you will betrust to yours.’

‘There was, or should have been, something more than that in our proposal, please your majesty,’ said Sir Richard. ‘There was a condition annexed to it.’

‘I saw it not,’ said Charles, interrupting him. ‘Out of tenderness towards the noble

---

<sup>375</sup> D. Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 311.

hearts of who I think so highly, I would neither see nor read anything which could lessen them in my love and my esteem. Conditions can have no part betwixt Prince and subject.'

'Sire,' said Redgauntlet ...I see from Sir Sir Richard's countenance he deems it my fault that your Majesty seems ignorant of what your subjects desired that I should communicate to your Majesty. For Heaven's sake! ... leave not such a stain upon my honour. The note, Number D., of which this is a copy, referred to the painful subject...'

'You press upon me, gentlemen,' said the Prince, colouring highly, 'recollections, which ... I would have willingly banished from my memory...'<sup>376</sup>

C'est bien une lutte qui s'engage, car à force demi-vérités, Redgauntlet court le risque de n'être plus crédible (de voir s'épuiser son crédit), et il lui faut, pour se tirer de ce mauvais pas, recourir non au *fait* du prince mais à sa *parole*. Ce faisant, il pousse ce dernier à endosser cette cécité volontaire et jusqu'ici inassumée, cette sélection d'information qui est la pire confiscation du bien commun qu'est la langue ; n'est-ce pas le signe de l'absolutisme radical visé par Charles Stuart dans le roman qu'il puisse se permettre de penser que l'activité intersubjective du discours soit subordonnée à ce qu'il veut bien y *lire* ? C'est là une erreur de jugement, mais cette cécité volontaire est dénoncée comme le signe d'une corruption dont toute la dynastie aurait été affectée : « ... of what great and inexpiable crime can your Majesty's ancestors have been guilty, that they have been punished by the infliction of judicial blindness on their whole generation ! » lance Sir Richard<sup>377</sup>. Ne pas voir, ne pas entendre, ou plutôt *mal* voir et mal entendre, par fierté ou obstination, mal lire ; voilà l'être même des Stuarts selon Scott. Dès lors, il est difficile d'imputer l'échec de la communication au seul Redgauntlet, qui a suivi son maître dans la stratégie de la manipulation d'information, d'autant qu'il est impossible de remonter à la source de toute cette affaire, au message initial et à l'intention qui l'accompagnait, alors même que tous se voient sommés d'assumer leurs positions. Du terme (de la fin) de l'échange, il n'est pas possible de remonter au *thème*, au sens linguistique du mot (ce dont on parle) : tout un dialogue s'est construit, mais à force de

---

<sup>376</sup> P. 355.

<sup>377</sup> P. 358.



détours, la « strate » première s'est évanouie, et ne reste plus qu'un rhème sans thème. L'important dans ce roman n'est finalement pas le passé, ni l'histoire, mais la situation *actuelle*, qu'on serait tenté d'entendre au sens anglais du mot ; *Redgauntlet* est en un sens le roman de l'ici et maintenant, et il n'imagine d'avenir que dans l'immédiateté et le *présent* (dans tous les sens du terme) de l'échange communicationnel sain.

#### 4/ Variations sur l'éthique du coursier

Scott n'est pas le seul à montrer que souvent le coursier se voit amené à porter, et à se faire, l'instrument de sa propre perte. Au tout début de *Kidnapped*, David porte lui-même le pli paternel, pour son malheur :

'... to put all the elements of this affair before you, here is the testamentary letter itself, superscribed by the own hand of our [Mr Campbell's] departed brother.'

He gave me the letter, which was addressed in these words: 'To the hands of Ebenezer Balfour, Esquire, of Shaws, in his house of Shaws, these will be delivered by my son, David Balfour.' My heart was beating hard at this great prospect now suddenly opening before ... the son of a poor country dominie in the Forest of Ettrick<sup>378</sup>.

« All the elements of this affair » ? Certes pas, bien au contraire, car l'histoire racontée par Mr Campbell ne concerne concrètement le père qu'à partir du moment où celui-ci s'est fait un *nom* dans la région, où il a acquis une *position* (maître d'école, il était évident qu'il était d'une classe supérieure), et se fait extrêmement allusive quand il s'agit de « l'avant » de cette existence, produisant un décrochage entre l'histoire et la réputation de Shaws et celles du père. Quel est le lien entre les deux ? « Who can tell for a surety ? », lance Mr Campbell, et il incomberait alors à David au terme de sa quête de lever l'indétermination paternelle –sauf que celui-ci ne relève pas la mission, et entend bien, comme nous l'avons vu, se *constituer* son domaine à lui, Shaws ayant été dans un état d'inachèvement du fait de la rivalité fraternelle<sup>379</sup>.

---

<sup>378</sup> *Kidnapped, op. cit.*, p. 2.

<sup>379</sup> Concernant la « reprise en mains » de Shaws, une prolepse dont nous ne verrons jamais la réalisation figure dans *Catriona* : « ... Miss Grant and I had been embellishing the place in fancy with plantations, parterres, and a terrace – much as I have since carried out the fact »; *Catriona, op. cit.*, p. 167. Ces quelques mots confirment

Le jeune homme n'est pourtant pas moins instrumentalisé que Lilius, lui qui se voit le « canal » d'une possible réconciliation par-delà la tombe entre le père et l'oncle. Pari insensé, ou en tout cas contre-intuitif, sur la capacité morale d'Ebenezer autant que sur la personnalité de David lui-même ; selon les propos du père (qui ne laisse aucune lettre à son fils, et semble s'en être entièrement remis au pasteur pour communiquer ses intentions à son rejeton) tels que les rapporte Mr Campbell, « ... he [David] is a steady lad ... and a canny goer ; and I doubt not he will come safe, and be well liked where he goes »<sup>380</sup>. « Steady and canny », il faudra bien que David le soit, mais peut-être plus parce qu'il sera placé, par un oukase paternel qui parade sous le masque de la bienveillance, dans une situation intenable qui met en jeu sa vie même. D'ailleurs, « he will come safe ... where he goes » trahit l'usage normalement mutuellement exclusif des deux verbes quant à une même destination (« come » prend pour visée le point d'arrivée, « go » le déplacement, et en toute logique, il faudrait au moins changer le temps du second verbe pour que cet énoncé ait quelque cohérence) ; puisque la fin (le but et le terme) du trajet manque singulièrement de précision (où se trouve exactement Shaws ? qu'y a-t-il, ou plutôt qui y a-t-il, qui l'attende là-bas ?<sup>381</sup>), comment l'effectuer ? Le père hypothèque la vie du fils, en misant sur ses qualités futures et en le réifiant en un simple moyen d'atteindre un but qui restera inavoué. Car enfin, de deux choses l'une : il s'agit soit d'opérer une réconciliation avec Ebenezer par le truchement du jeune homme, soit de se servir de lui, l'héritier légitime selon les lois de primogéniture, de manière détournée pour récupérer

---

que Shaws est un endroit où a cours le fantasme, et peut-être est-il le lieu d'une utopie sexuelle, comme l'est tout le chapitre vingt où apparaissent ces quelques mots), avant la brouille avec Catriona du chapitre vingt et un.

<sup>380</sup> *Kidnapped, op. cit.*, p. 2..

<sup>381</sup> L'aspect tautologique de l'adresse est révélateur : dans « To the hands of Ebenezer Balfour, Esquire, of Shaws, in his house of Shaws », la maison entraîne sémantiquement son propriétaire et *vice versa*, mais comment trouver l'un si l'on n'a pas déjà connaissance du *positionnement* (géographique ou familial) de l'autre ? La probabilité pour la lettre de trouver son destinataire est bien moindre que celle qui portait l'adresse précise d'Alan Fairford dans *Redgauntlet*.

d'outre-tombe le domaine familial après y avoir renoncé pour l'amour d'une femme ; la femme étant morte, l'engagement illégal pris avec Ebenezer quant à la possession de Shaws devenait nul et non avvenu, et l'on peut imaginer que le père ait eu comme projet de reprendre possession du domaine, ce que sa mort prématurée devait l'empêcher d'accomplir. Ou peut-être le père raisonne-t-il à la manière de Lévinas :

Le fils est pour le père une libération de l'emprisonnement en soi, en son être et dans l'être. Le fils n'est pas un autre moi-même mais moi-même comme autre... Le fils s'ipséise en rompant l'ipséité du père... La relation père/fils est donc une relation temporelle d'un genre inouï : elle dit la pure rupture, la pure discontinuité – en aucun cas le père ne continue simplement son être dans son fils – mais de telle manière que cette rupture est plus que jamais relation si, par elle, le père comme le fils s'accomplissent chacun en leur ipséité propre : le père d'être libéré du poids de son être, le fils d'être jeté en la singularité de son ipséité<sup>382</sup>.

Est-ce bien ce qui se joue dans les propos du père rapportés par Mr Campbell ? Nous en sommes réduits, comme David, à postuler un père dont nous ne savons rien, et si l'expression « my father's son » revient régulièrement dans le diptyque, elle semble, lorsque David l'emploie, vidée de son sens.

Foin de supputations : l'important est que David devient le pur canal de transmission d'un message qui n'est pas explicité, qui constitue un vide, et est en ce sens non pas un mystère (l'étymologie du mot implique que le mystère puisse être décodé, par l'initié, le *mysterium*) mais une énigme (le grec *ainigma* signifie « parole obscure », ici destinée à le rester). Pour une raison indéterminée, la parole morbide du père (son thanatologos ?) se fait impénétrable, et lance David sur les routes, porteur de cette seule promesse explicite, « I doubt not he will come safe, and be well liked where he goes ». Le testament (étymologiquement le témoignage) du père, qui n'est pas moins, quoique dans un autre sens, une cause morte que celle des Jacobites dans le dernier « *Waverley Novel* », reste

---

<sup>382</sup> Rodolphe Calin et François-David Sebbah, *Le vocabulaire de Lévinas* ; Paris : Éditions Ellipses 2002. Pp. 32-33.

inaccessible, et David manifeste la même éthique du coursier, dans une scène qu'on dirait tout droit sortie de *Redgauntlet* :

Meanwhile, my uncle, stooping over the fire, turned the letter over and over in his hands.

'Do you ken what's in it?' he asked, suddenly.

'You see for yourself, sir ... that the seal has not been broken.'

'Ay, ... but what brought you here?'

'To give the letter,' said I<sup>383</sup>.

Ce qui n'est pas exactement vrai, car il s'empresse de rajouter : « I confess, sir, ... when I was told I had kinsfolk well-to-do, I did indeed indulge the hope that they might help me in my life »<sup>384</sup>. Sans doute David est-il moins « pur » que Liliás, mais c'est aussi qu'héritant d'un vide abyssal, il a l'appétit des ambitieux (et dans *Catriona*, l'errement des parvenus). Floué de son histoire familiale, il a le statut, socialement parlant, de case vide, sorte de *tabula rasa* qui ne demande qu'à se voir dotée du plein de l'expérience.

La même éthique du coursier se voit apparemment réitérée dans *Catriona*, mais de manière extraordinairement retorse ; il ne s'agit plus de transmettre la parole du père, mais de « glisser un mot » pour Alan, sauf que personne ne veut l'entendre. Tout le début du deuxième volet voit David assurer la transmission d'informations dans un chaîne dont on se demande si elle peut finir : porteur du bouton en argent d'Alan (une sorte de *skeptron* dans le milieu clanique), qui marque du sceau de l'authenticité ce qu'il a à dire à Charles Stewart<sup>385</sup>, il doit surtout porter la lettre de Rankeillor au *laird* de Pilrig qui, s'il porte le même nom de Balfour, reconnaît en David un membre de sa famille (un cousin, lien de parenté lâche qui n'engage pas toujours) principalement par ce que dit la lettre, à la suite de quoi David lui

---

<sup>383</sup> P. 12.

<sup>384</sup> *Ibid.*

<sup>385</sup> *Catriona*, pp. 12-13. Le fait que les chapitres deux à quatre portent les noms et/ou le statut des personnages récepteurs du message de David (« The Highland Writer, I Go to Pilrig, Lord Advocate Prestongrange ») montre bien qu'ils sont autant d'étapes à dépasser les unes après les autres, sortes de « building blocks » sur lesquels il s'agit de fonder la suite de son parcours et donc du roman.

demande de rédiger ce qui apparaît comme une lettre de recommandation (« a letter of introduction », comme le dit Mr Balfour) en vue de son entretien avec Prestongrange, et qu'en substance il cherche à lui dicter. Pour ne donner que son côté d'un échange qui, initialement proche de la « mécanique » de la stichomythie, déraile quand il demande au *laird* de s'engager :

I propose you should write to his lordship, that I am a young man of reasonably good family and of good means.... To which you might add (if you will take my word for so much) that I am a good churchman, loyal to King George, and so brought up.... Then you might go on to say that I sought his lordship on a matter of great moment, connected with His Majesty's service and the administration of justice.... And then, sir, ... I would be very desirous if you could slip in a word that might perhaps tell for my protection<sup>386</sup>.

Le message que David doit délivrer (son témoignage qu'Alan est innocent de ce dont on l'accuse) exige d'être entouré d'infinies précautions, d'où le caractère très allusif de ses propos, qui ne pose pas de problème à son interlocuteur tant qu'on s'en tient à des généralités. Il faut entourer de mystère un message que de toutes façons nul ne veut entendre (pas plus Prestongrange, son destinataire légitime, que les autres), car s'il était délivré à la mauvaise personne, la chaîne « légitime » s'interromprait, et un nouvel enchaînement, d'actions celui-là, se créerait, délétère, dont le dernier maillon, à n'en pas douter, serait la mort d'Alan, et peut-être de son ami. Stewart a bien compris cette nécessité du « cryptage », et toute « retenue » qu'elle soit, la lettre qu'il produit, qu'il lit à David à voix haute un peu plus loin, correspond bien à ce que ce dernier demande, quoique l'effort rhétorique de sa composition ne soit que trop évident à travers son caractère extrêmement allusif ; « It was all I could squeeze out », dira d'ailleurs Balfour. Le jeune homme transmet ensuite la lettre de Pilrig à Prestongrange, qui précisément cherche à mettre un coup d'arrêt brutal à la chaîne de transmission d'une information qui n'est écrite dans aucune lettre, mais portée par David en sa chair en somme ; Prestongrange s'oppose à ce qu'il fasse encore circuler son témoignage,

---

<sup>386</sup> *Op. cit.*, p. 23.

et surtout à le faire parvenir à un jury. Communiquer sur le sujet, ce serait pour David se voir menacé de mort, ce dont le jeune homme a pleinement conscience, comme nous l'a montré le début du chapitre trois, où resurgit le thème obsédant de la pendaison, la pire des morts dans le diptyque. La potence est le châtement par lequel l'on perd à la fois la vie et le crédit<sup>387</sup>, et tout dans la mort par pendaison s'abolit dans un relativisme presque obscène : « To hang on a gallows, that seemed a hard case ; and whether a man came to hang there for two shillings Scots, or ... from a sense of duty, ... the difference seemed small. There might David Balfour hang, and other lads pass on their errands and think light of him ; and old daft limmers ... spae their fortunes ; and the clean genty maids go by, and look to the other side... »<sup>388</sup>. A la mort physique correspond une mort sociale, et c'est celle-là sans doute que David redoute plus que tout. La potence est dans le diptyque en quelque sorte un anti-totem, et fait basculer le pendu dans un néant où même le corps pourrissant devient immatériel et comme in-visible, et l'amateur de Villon qu'était Stevenson semble nous dire qu'il ne servirait à rien ici de lancer : « Et priez Dieu que tous nous veuille absoudre », car d'absolution, il ne sera point question dans la ballade des pendus sur laquelle menace de se conclure le roman.

##### 5/ Imposition de fonctions-status

Dans ce vaste réseau de communication que constitue Édimbourg dans *Catriona*, chaque maillon de la chaîne peine à s'engager et faire ce qu'il doit, sauf David qui, presque unilatéralement voué à sa cause, transmet, se constituant une position de crédibilité, lui que nul ne connaît encore, au moyen d'intermédiaires qui ne servent qu'à l'autoriser à passer à la

---

<sup>387</sup> *Op. cit.*, pp. 46, 47 : « I put my life and credit in [Prestongtrange's] hands », lance par deux fois David. C'est la seule chose qui puisse le faire reculer. Simon Fraser en a pleinement conscience, qui, pour le pousser à retirer son témoignage, utilise la menace de la pendaison, et constate : « I have found the key of your impudent heart » ; p. 45.

<sup>388</sup> *Op. cit.*, p. 22.

« case » suivante. En substance, David au début de *Catriona* n'est qu'une fonction, et sa stratégie n'est pas sans faire penser aux fonctions-statuts de Searle dans *The Construction of Social Reality* :

...institutions [from the verb: to institute] always consist in constitutive rules (practices, procedures) that have the form X counts as Y in context C.... [C]ollective intentionality imposes a special status on some phenomenon, and with that status a function.... The Y term imposes a new status on the phenomenon named by the X term, and the new status carries with it a function that cannot be performed just by virtue of the intrinsic physical features named by the X term. The function requires the status in order that it be performed and the status requires collective intentionality, including a continued acceptance of the status with its corresponding function<sup>389</sup>.

Cette structuration, qui est le soubassement de toute institution, ouvre la voie à une prolifération infinie des fonctions-statuts qui se fondent les unes sur les autres (l'institution détentrice d'une fonction-statut est autorisée à reproduire cet acte de création social dans son domaine propre), ce que David n'a que trop compris, et il calque la circulation de sa personne même sur elle, demandant à des hommes autorisés, et qui font autorité, de lui conférer un statut, qui ne pourra manquer de déteindre sur la perception du contenu de son message. Le revers de l'imposition collective d'une fonction de « fait social » sur un objet, c'est qu'alors on reconnaît à cet objet une fonction (pour jouer avec la formulation d'Anderson, il s'agit d'une « reconnaissance imaginaire partagée »), et dès lors, pourvu qu'il soit animé, il peut s'en prévaloir et revendiquer une place, certes fluctuante (les fonctions-statuts peuvent se voir retirées), dans la structure sociale. « X counts as Y in context C », cela se traduit dans le roman par « [David] compte comme [un jeune homme recommandable car recommandé] dans [un contexte après l'autre] »<sup>390</sup>, et donc en bout de chaîne, « [son témoignage] compte comme

---

<sup>389</sup> John R. Searle, *The Construction of Social Reality*, *op. cit.* P 114. Pour mémoire, "intentionality" se définit chez Searle comme « that property of the mind by which it is directed at objects and states of affair in the world »; p. 15. La traduction par « fonction-statut » est de Lorenzo Menoud.

<sup>390</sup> C'est l'itération de la structure « X counts as Y in context C », qui peut aboutir à un feuilletage de statuts pour un objet social. Voir Searle, *op. cit.*, p. 80. Par ailleurs, « The whole notion of an official is the notion of an institutional status imposed on some person according to the structure X counts as Y in C. In such a case the presence of the presiding official is the C term in [for example] the marriage ceremony, but that he or she is the

[un témoignage autorisé] dans [le contexte légal] » ; mais c'est bien sous l'impulsion du jeune homme que se lance la mécanique, et malgré ses professions d'honneur et de fidélité, on ne peut s'empêcher de penser qu'il y a de sa part calcul d'acquisition de position. En termes linguistiques (mais il n'y a chez Searle de réalité que linguistique), en arrivant chez chacun de ces messieurs, David se pose nécessairement comme thème, qui mérite d'être développé en rhème, car c'est bien en définitive de sa personne qu'il est toujours question, plus que du message dont il est porteur. La similitude avec le début de *Kidnapped* n'était donc qu'apparente, et il n'y a plus désormais d'écart entre l'origine de la missive et le coursier, qui ne parviendra à exister pleinement que lorsqu'il aura pris sa place légitime dans la chaîne de l'être social –mais encore faut-il qu'il parvienne à dépasser le « blocage communicationnel » que représente Prestongrange. Celui-ci incarne en effet dans leur première entrevue comme une sorte de désembrayeur de communication, et manifeste comme une désaffection de la fonction phatique de la langue, cet « effort pour établir et maintenir le contact avec l'interlocuteur » sans lequel il n'y a pas de communication<sup>391</sup>.

Il y a à cet égard une scène étonnante dans le second volume du diptyque. Lorsque David rencontre le loyal serviteur de Sa Majesté, ce dernier, après avoir lu la lettre de recommandation, lui dit n'avoir jamais entendu parler de lui, ce à quoi le jeune homme répond en se *constituant* par le positionnement qu'il adopte par rapport à lui : « ... I am here at your own pressing invitation... you have been for some time extremely wishful to make my acquaintance, and have declared the same in public »<sup>392</sup> ; *that I am here now* dépend ici entièrement de *you* (le jeune homme fait comme si la triade énonciative n'était plus référée à

---

presiding official is the result of being the Y term in an earlier imposition of status-function » ; p. 82. Ici, il ne s'agit pas (encore) de mariage, mais de droit à la parole crédible, sorte de condition sociale minimale.

<sup>391</sup> O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., p. 780

<sup>392</sup> Op. cit., pp. 27-8.



elle-même, en somme). David lance Prestongrange sur la piste d'inférences qu'il ne peut résoudre (les expressions du jeune homme sont trop allusives, et il est clair qu'en termes d'intrigues politiques, l'*Advocate* court plusieurs lièvres à la fois), en « mettant en sommeil » l'information principale, et ne s'y prendrait pas autrement s'il voulait rendre maximal l'impact du « coup de théâtre » à venir. Incidemment, c'est David, et à travers lui, le lecteur qui est placé ici en position de savoir, et une forme discrète d'ironie dramatique s'exerce à plein vis-à-vis du détenteur de l'autorité, qui pour une fois n'a pas toutes les clefs. C'est un peu comme si, à différents niveaux, le fantôme de son discours (qui repose sur l'autorité et le mystère) venait le hanter. C'est bien une *nemesis* que représente le jeune homme, qui d'une certaine manière « dérègle » non tant la position de « C » (de détenteur officiel de l'autorité) de Prestongrange, que sa capacité à conférer des fonctions-statuts ; il s'agit d'une stratégie de détournement pour se voir attribuer une partie seulement du statut de criminel –sa valeur, socialement reconnue car échangée contre de l'argent. Il s'agit pour David certes de se placer sur le plan de l'autre, mais pas par altruisme ; plutôt parce qu'il vous confère, ici littéralement, une valeur, qu'il se voit sommé de vous reconnaître : « ... I believe I might lay a claim on your lordship for two hundred pounds.... In the sense of a reward offered for my person »<sup>393</sup>. D'ailleurs, David se pose ici à la fois comme criminel recherché et « chasseur de prime », ce qui montre bien le « brouillage » qu'il effectue de son statut social.

Incidemment, la fonction sociale de la récompense pourrait s'analyser en termes foucaaldiens : si « ...l'effet le plus important ... du système carcéral et de son extension bien au-delà de l'emprisonnement légal, c'est qu'il parvient à rendre naturel et légitime le pouvoir de punir... [et tend] à effacer ce qu'il peut y avoir d'exorbitant dans l'exercice du

---

<sup>393</sup> *Op. cit.*, p. 28.

châtiment »<sup>394</sup>, on pourrait penser que la récompense, en introduisant les êtres dans une *économie*, les prédétermine à une mise en circulation sur une base marchande (ce que la langue anglaise appellerait *commodification*) et ainsi « abaisse le coût exorbitant » du châtiment en transférant un statut non-humain sur un être (qui, une fois pris, verra son cours immédiatement dévalué), mais aussi en donnant à voir *ce qu'il en coûte* à la société. Du criminel comme perte sèche, dans une réification cependant ambiguë, car elle reconnaît aussi ce que le criminel a de précieux ; paradoxalement, le plus « anti-social » des êtres est celui qui a le plus de valeur aux yeux de cette société. Il faut peut-être y voir le signe que c'est bien le fauteur de troubles qui opère le mieux l'unification sociale et nationale, contre lui ; il est plus facile semble-t-il de se constituer comme communauté *contre* une menace que de contracter *avec* des semblables.

L'entreprise de David montre cependant une faille dans le système ; ce que la société, à travers son représentant Prestongrange, a identifié et nommé, elle ne sait pas le reconnaître quand il se présente à elle à visage pourtant découvert. C'est le problème des avis de recherche. A travers eux, il y a décrochage entre deux niveaux de l'identification sociale d'une personne : il y a d'un côté son être social auprès de ceux qui le connaissent personnellement (l'ensemble de ses caractéristiques propres telles que ses voisins, amis, associés... les perçoivent, et qui le posent dans une certaine unicité), et de l'autre, son être social au regard de l'État, qui consiste en une sélection de traits distinctifs pertinents retenus, nécessairement partiels en l'occurrence (sans quoi ce serait le nom, comme marque d'identité, et pas le portrait, qu'on placarderait sur l'avis de recherche). Voici en effet le portrait qui est fait des fugitifs par les autorités dans *Kidnapped* :

---

<sup>394</sup> Michel Foucault, *Philosophie. Anthologie* ; Paris : Gallimard, 2004. P. 552. Initialement publié dans *Surveiller et punir*.

Alan was advertised as ‘a small, pock-marked, active man of thirty-five or thereby, dressed in a feathered hat, a French side-coat of blue with silver buttons and lace a great deal tarnished, a red waistcoat and breeches of black slag’; and I as ‘a tall strong lad, of about eighteen, wearing an old blue coat, very ragged, an old Highland bonnet, a long homespun waistcoat, blue breeches; his legs bare; low-country shoes, wanting the toes, speaks like a lowlander, and has no beard’<sup>395</sup>.

On notera bien sûr que nous ne sommes pas ici au Far West, et que le « portrait-robot » qui est donné sur les avis de recherche est purement linguistique. Cela d’ailleurs n’est pas sans conséquence, si tant est que « Décrire un objet, c’est nécessairement adopter sur lui un point de vue : une description exhaustive est une vue de l’esprit »<sup>396</sup>, d’autant qu’il n’est pas certain que le texte décrive plus précisément ailleurs David ou Alan que ne le font les avis de recherche<sup>397</sup>. Difficile alors d’imaginer la réaccession à un individu dans le monde par la description qui en est donnée par les autorités. Ce qui manque à l’État en la circonstance, c’est le nom des suspects que, contrairement à l’étymologie de ce mot, il ne parvient pas à « regarder de bas en haut », car ils sont soustraits à son regard. A partir de là, il ne lui est loisible que de recouper les témoignages et de postuler un « squelette définitoire », cumul de qualités dont on ne peut qu’espérer qu’associées les unes aux autres, elles rencontreront dans la réalité un référent unique et identifiable. L’individu supposé criminel se voit « découpé » en tranches d’information vouées à circuler : âge, vêtements, et langue (le fait que David soit identifié comme « parlant comme un Lowlander », trait « saillant » de sa personne qui détonne dans le paysage linguistique, implique qu’Alan parle comme un Highlander, et que

---

<sup>395</sup> *Op. cit.*, p. 137.

<sup>396</sup> Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, p. 125.

<sup>397</sup> Ce qui va de soi pour David, narrateur à la première personne dont on trouverait étonnant qu’il se décrivît lui-même (à qui adresserait-il cette activité spéculaire éminemment narcissique ?), mais pas pour Alan : à sa première apparition par exemple, tout est déjà dit de lui sur ce plan, si ce n’est bien sûr que les traits physiques sont perçus comme *dénotant* une personnalité intérieure, qui certes n’est pas supposée intéresser l’État : « ...his face was of a good open expression ... his eyes were unusually light and had a sort of dancing madness in them, that was both engaging and alarming... » ; p. 50. Les descriptions physiques le concernant par la suite sont donc toujours redondantes ; c’est peut-être aussi que *Kidnapped* et le récit d’une lente découverte de l’être intime d’Alan, que ne peut figurer aucune description.

lui appartient à l'endroit). Peu importe la permutation ; il s'agira pour les enquêteurs de faire commuter les suspects potentiels pour faire correspondre le plus exactement possible un homme et une spécification, et c'est bien ainsi que

l'enquête n'est absolument pas un contenu, mais une forme de savoir. Forme de savoir située dans la jonction d'un type de pouvoir et d'un certain nombre de contenus de connaissance. ... [L]a véritable jonction entre les processus économique-politiques et les conflits du savoir pourrait être trouvée dans ces formes qui sont en même temps des modalités d'exercice du pouvoir et des modalités d'acquisition et de transmission du savoir. L'enquête est précisément une forme politique, une forme de gestion, d'exercice du pouvoir, qui, à travers l'institution judiciaire, est devenue ... une manière d'authentifier la vérité, d'acquiescer des choses qui vont être considérées comme vraies et de les transmettre. L'enquête est une forme de savoir-pouvoir<sup>398</sup>.

Peut-être serait-il un peu osé de prétendre que David et Alan sont chez Stevenson le vecteur d'une crise épistémologique à travers le caractère inopérant d'une enquête que le roman ne figure de toutes façons pas en tant que telle<sup>399</sup>, mais au moins, ils forcent les représentants de l'autorité à faire face aux limites de leur compétence en termes de savoir-pouvoir, et donc à réviser leur *position*, explicitement dans *Catriona*. L'échec à la toute-puissance de l'État, ou du moins à celle de ses représentants, pose ce dernier comme limité, en définitive, dans l'ordre des savoirs-pouvoirs, et les « trous » de la description sur les avis de recherche, son caractère incomplet (elle ne peut *dire* l'être total, et n'en produit qu'un simulacre), sont ce dans quoi s'engouffrent les deux jeunes gens pour échapper à sa tutelle. Il suffit de changer de vêtements pour ne plus lui correspondre et « décrocher » d'elle : « Alan was well enough pleased to see his finery so fully remembered and ... only when he came to the word tarnish, he looked upon his lace like one a little mortified. As for myself, I thought I

---

<sup>398</sup> Michel Foucault, *Philosophie. Anthologie, op. cit.* P.476. Initialement publié dans *Dits et écrits I*.

<sup>399</sup> Puisque David et Alan ne sont pas *arrêtés*, nous ne « verrons » en substance que son échec, qui culmine dans la scène de la rencontre entre Prestongrange et David dans *Catriona*.

cut a miserable figure in the bill; and yet was well enough pleased too, for since I had changed these rags, the description had ceased to be a danger, and become a source of safety »<sup>400</sup>.

Il y a quelque chose de nécessairement ambivalent dans le rapport qu'on peut avoir avec l'image de vous que vous renvoie la société, même dans ces circonstances : « This [the bills] we looked upon with great curiosity and not a little fear, partly as a man may look in a mirror, partly as he might look into the barrel of an enemy's gun to judge if it is truly aimed »<sup>401</sup>, disait le héros juste avant de lire les messages. Du miroir au pistolet : se voir en-dehors de soi (de manière « exotopique », donc), à travers le regard des autres est un mécanisme à double tranchant (c'est source à la fois de narcissisme et d'aliénation), et si leur attitude à tous deux montre qu'ils réagissent au fait que les portraits donnés d'eux sont à charge (« mortified, cut a miserable figure »), la différence d'appréciation sur les avis de recherche (les deux héros sont « well-pleased », mais pas au même titre) peut surprendre. Elle s'explique par le fait que l'un et l'autre n'ont pas le même rapport à leur image sociale. Si Alan « porte le nom d'un roi », c'est, détail révélateur, *phonétiquement* mais pas orthographiquement (Stewart n'est pas tout à fait Stuart), et il s'agit de corriger cet écart en se posant comme équivalent (substituable) à lui au regard des autorités ; il n'y a pas de contradiction, alors, à ce qu'à travers l'image de lui donnée dans l'avis de recherche, il ait l'impression d'être confirmé dans son image de soi comme ennemi de l'État en place ; Alan existe contre, et, si l'on ose dire, a le conformisme de « l'anti ». David quant à lui se pose comme existant avec : Whig, loyal au roi George, fréquentant les bancs de l'Église... Bref, David se présente en vrai conformiste, et à ce titre, l'écart entre lui et l'image que donne de lui l'État est protecteur (il soustrait au regard du Léviathan sa personne réelle, conforme *selon*

---

<sup>400</sup> *Kidnapped, op. cit.*, p. 137-8.

<sup>401</sup> P. 137.

*lui* –et de cela, il ne doute jamais- à l’image que la société *devrait* en avoir), et lui permet de ménager un espace de liberté pour sa personne. Cependant, dans son entrevue avec Prestongrange, David se voit contraint de *raccrocher* explicitement avec l’image qu’a donnée de lui le représentant de l’État, dans un rappel ne retenant que ses qualités propres, débarrassées des oripeaux qu’il a échangés depuis : « ‘A strong lad of about eighteen,’ I quoted, ‘speaks like a Lowlander and has no beard’ »<sup>402</sup>. L’âge (et le fait qu’il soit imberbe en est bien un indicateur), la langue (peu pertinente comme critère de différenciation à Édimbourg) ; conformité minimale de la description, qui sans la bonne volonté du jeune homme n’aurait jamais suffi à l’identifier. Il s’agit bien pour lui d’y souscrire, et nous revenons à l’idée que c’est pour le jeune homme un calcul de position, consistant à se réapproprié l’information qui a circulé sur lui.

En effet, le problème auquel est confronté David est le désaisissement de la « face positive » qu’il compte projeter ; son image publique lui a été confisquée, et est médiatisée par un « prisme » déformant. Cette image circule parallèlement à David dans *Kidnapped* et il est en quelque sorte à la traîne derrière elle, car nombre de fois, elle le précède, lui qui cherche à la *rattraper*, mais elle est toujours déconnectée de la manière dont lui se voit. Il s’agit donc au début de *Catriona* de pousser à un « raccrochage » entre l’image qu’il a de lui-même et celle qu’a de sa personne « l’autre » social. Il lui faut se rédimé, c’est-à-dire se *racheter*, et David, en réclamant ironiquement le prix mis sur sa tête, montre qu’il a parfaitement compris qu’il n’y a pas de différence entre l’argent et le droit pénal. Searle nous dit encore que ces deux « institutions » servent essentiellement comme inflcteurs de fonctions-statuts, l’un en conférant une valeur, l’autre en conférant une peine (mais il s’agit en définitive d’un même transfert de signification en regard de la société) :

---

<sup>402</sup> *Catriona*, *op. cit.*, p. 27.

The whole point of the criminal law [appears to be] regulative, not constitutive. The point is to forbid ... certain antecedently existing forms of behavior such as killing. But to make the regulations work, there must be sanctions, and that requires the imposition of a new status on the person who violates the law. Thus the person who kills another (X term), under certain circumstances (C term), and is found guilty of so doing is now assigned the status of 'convicted murderer' (Y term, and hence, institutional fact); and with that new status comes the appropriate punishments<sup>403</sup>.

Il faut dire aussi que la polysémie des termes « bills, papers » désignant les avis de recherche, ainsi que la mention de cette « blood money in large characters » qui figurait sur eux, étaient déjà suffisamment indicatrices, voire métonymiques, d'une même vocation à faire officier le « criminel » comme terme d'échange, dans une dynamique transformative quelque peu délétère pour lui. Le « papier » que l'on a ici ne diffère pas en ce sens de la monnaie-papier :

... *l'idée de l'argent* est représentée par une marchandise qui est en soi *dénuée de valeur*, comme l'est un papier pourvu d'un signe, qui *reçoit* donc ... sa signification mais aussi sa valeur *uniquement* et n'est pas destiné à être utilisé autrement que dans *l'usage social de l'échange*. ... La société produit une représentation abstraite d'elle-même par l'utilisation de la *monnaie-papier* ; elle la met en circulation en lui donnant cours<sup>404</sup>.

L'argent a en un sens une valeur performative : la valeur déclarée sur un billet est celle dudit billet, et les avis procèdent de la même manière, permettant à une société d'identifier ce qu'elle *prise* le plus, ce qui pour elle vaut le plus, car c'est ce qui la met le plus en danger. Les avis représentent un acte de langage (certes écrit) dont la performativité dépend d'une émission depuis une position autorisée : « The same words said by the wrong person or in the wrong circumstances will have no such effect. Because the constitutive rule enables the function to be imposed on a speech act, then just performing that speech act in appropriate circumstances can constitute the imposition of that function, and thus will constitute a new institutional fact »<sup>405</sup>. Le contrecoup du raccrochage qu'opère David dans *Catriona* est que

---

<sup>403</sup> *Op. cit.*, p. 50. Concernant l'argent, voir aussi pp. 33-4.

<sup>404</sup> Ferdinand Tönnies, « Communauté et société » in Edgar Morin (ed.), *La société : Les plus grands textes*. Paris : Le Nouvel Observateur/CNRS Éditions, 2011. P. 176. Les italiques figurent dans l'original.

<sup>405</sup> John Searle, *op. cit.*, p. 54.

l'on se voit alors exposé à ce qui jusqu'à présent, restant dans l'ombre, pouvait opérer toute transformation, car auréolé de mystère ; et l'on a parfois dans ce roman l'impression d'être passé de l'autre côté de ce *miroir*, précisément, qu'évoquait David quand il parlait des avis comme le « réfléchissant ». L'imposition de fonction-statut est ainsi révélée dans *Catriona* comme n'ayant rien de mystérieux ou de magique, puisqu'on la voit plusieurs fois en train de se constituer, notamment quand Prestongrange s'interroge explicitement sur le statut à conférer à David : « It now remains that I should learn what I am to *do* with you », dit-il, ce à quoi David répond assez ironiquement, « I had thought that it was rather the same that I should learn the same from your lordship »<sup>406</sup> ; « doing things with people », cela ne fonctionne que tant que l'on paraît en avoir l'autorité. David entrevoit ici la possibilité pour lui de se ressaisir de l'arme qu'est l'imposition de fonction-statut, qui a perdu ce qu'elle avait de mystérieux voire de magique, et il ne paraît plus alors hors de portée d'agir sur les représentants de l'État, de les déborder, eux qui ne sont après tout que des hommes : « I had out-faced these men, I would continue to outface them... »<sup>407</sup>. C'est en substance ce à quoi il se livre, après son séjour forcé sur l'île de Bass quand, après avoir détourné les canaux de distribution qui devaient présider à sa réintroduction dans le monde<sup>408</sup>, il réapparaît à l'église, « amongst my friends and enemies unremarked », c'est-à-dire presque *ex nihilo*, et que toute cette petite communauté, unie sur les bancs, se livre à son regard, avant que Simon Fraser ne le voie, puis ne fasse passer un billet signalant sa présence, ce qui n'est que la première étape d'une remise en branle de la circulation de David, mais en ses termes cette fois, où les divers petits mots que s'échangent les ouailles sont autant de contrepoints aux avis de recherche.

---

<sup>406</sup> *Op. cit.*, p. 29. C'est nous qui soulignons.

<sup>407</sup> *Op. cit.*, p. 50.

<sup>408</sup> Il était prévu que David réaccède à l'Écosse selon les désirs de ses « kidnappeurs », par un certain itinéraire et couvert d'opprobre car il avait été soustrait au témoignage qu'il devait faire pour défendre James More.



L'assemblée ne *bruit* plus alors que de la présence du jeune homme, tant et si bien que plus personne n'écoute le pasteur ; s'il n'est pas en chaire, David n'en donne pas moins une leçon à tous, et sa *position*, à la croisée de tous les regards, est tout aussi centrale que celle de l'officiant, d'ailleurs bien déconfit de voir l'attention qu'on portait jusque-là à son sermon confisquée par une « instance » qu'il ne reconnaît pas<sup>409</sup>. David vient parasiter cet appareil d'État qu'est la religion, dont il confisque (temporairement) la fonction sociale ; si tant est que le mot « religion » vienne de *religare*<sup>410</sup>, alors elle est ce qui lie, ce qui fait tenir ensemble la communauté (ce que montre bien le début du passage, où tous sauf le « débauché » Simon Fraser écoutent le célébrant à l'unisson), et c'est au centre de ces deux institutions que se replace le jeune homme, lui-même canal d'un message qu'il incarne.

#### 6/ Une économie du désir

Pourtant, ce n'est pas uniquement pour récupérer son image dévaluée que David manipule les mécanismes sous-tendant la société. Catriona fait ainsi les frais du calcul social du jeune homme. Il y a bien en effet une autre institution génératrice de fonction-statut sur laquelle Searle entre dans le détail, qui a partie liée avec l'argent, le mariage : « In the case of marriage, the situation is a little more complicated. The status is initially imposed on a set of speech acts, those that constitute the marriage ceremony, but those speech acts function to create a new institutional fact, the marriage. But the marriage itself imposes new status-functions on the parties involved, the status-functions of being husband and wife, which carry

---

<sup>409</sup> « It would puzzle him till his dying day, why a sermon that had gone with triumph through four parts, should thus miscarry in the fifth » (on notera le terme « miscarry », indicateur d'un dérèglement), ce qui est assez évidemment mis en contrepoint avec « As for me, I continued to sit there ... greatly exulting in my success » ; *op. cit.*, p. 136.

<sup>410</sup> L'étymologie est discutée. Voir Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, *op. cit.*, p. 481.

specific rights and obligations »<sup>411</sup>. Là non plus, la frontière avec l'argent n'est pas toujours très claire. Dans *Catrina*, tout le chapitre vingt-quatre est consacré à la vie non pas conjugale de David et de la jeune femme, puisqu'ils ne sont pas mariés, mais à leur existence tout de même *domestique* en Hollande, où ils partagent un petit appartement. Le problème que rencontre David, et qui semble l'empêcher d'admettre à sa future femme (et à lui-même) ses sentiments, est celui de la disparité de moyens entre lui et sa bien-aimée, ce qui a pour conséquence qu'elle est totalement en son pouvoir :

The more cause, since I had been entrapped and had entrapped the girl into an undue situation, that I should behave in it with scrupulous nicety. She depended on me wholly for bread and shelter ; in case I should alarm her delicacy, she had no retreat. Besides, I was her host and protector; and the more irregularly I had fallen in these positions, the less excuse for me if I should profit by the same to forward even the most honest suit...<sup>412</sup>.

Peut-être David est-il un peu prompt à présenter la jeune femme comme entièrement sous sa coupe, car en fait, les chaînes domestiques font que s'il n'est plus *kidnapped*, il est au moins aussi *entrapped* que sa captive aux yeux gris : « I had crept like an untrusty man into the poor maid's affections ; she was in my hand like any frail, innocent thing to make or mar ; and what weapon of defence was left me ? », lance-t-il de manière paradoxale<sup>413</sup>. Il y a donc dans ce nouveau cas de figure, cette nouvelle position sociale *inaboutie* (le concubinage, certes platonique mais tout de même coupable), une vraie réciprocité entre les deux amoureux, car de cette dépendance, *Catrina* ressortirait *ravie* au sens plus positif du terme si seulement David, dont tout nous dit qu'il n'a pas encore terminé son éducation sentimentale<sup>414</sup>, témoignait moins de froideur. Ce qui empêche David de montrer ses sentiments, c'est qu'aucun statut n'a été conféré à leur union, dès lors condamnée à demeurer inaccomplie, car

---

<sup>411</sup> Searle, *op. cit.*, p. 83.

<sup>412</sup> *Catrina*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>413</sup> *Catrina*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>414</sup> « My shrewdness, of which I have a good deal, too, seems not so great with the ladies » ; p. 223.

le jeune homme n'existe que par et pour la valeur sociale des choses et des êtres ; la perspective de la pendaison, par exemple, lui fait peur surtout parce qu'elle dévaluerait son cours social, comme nous le montrions plus haut, mais il applique cela à d'autres que lui, comme par exemple quand il dit : « ... it went against my conscience to squander my good money on one [James More] who was so little of a husband »<sup>415</sup>. S'il était bon mari, le jacobite mériterait le prêt, mais parce qu'il a, semble-t-il, dérogé aux lois du mariage, il ne mérite pas le statut d'époux, et ne pas lui prêter d'argent équivaut, dans un cercle vicieux, à la fois à ne pas lui reconnaître la qualité d'époux (en amont) et à ne pas la lui conférer (en aval) ; être sans valeur ni valeurs, il est irrachetable, en un sens. Dans le cas de David et Catriona, l'amour en soi n'est pas une fonction-statut, même si le caractère dicible de la notion fait qu'une fois prononcé, le mot a quelque chose d'irréparable : « 'And O, good night, my love,' I cried.... The milk was spilt now, the word was out and the truth told »<sup>416</sup>. On ne peut cependant s'empêcher de trouver qu'en dépit de ses professions de passion, David montre bien peu d'ardeur, et semble poser le désir comme du côté de la seule Catriona: « We had shared in a scene of some tenderness and passion, and given and received caresses ; I had thrust her from me with violence ; I had called aloud in the night from the one room to the other; she had passed hours of wakefulness and weeping; and it is not to be supposed I had been absent from her pillow thoughts »<sup>417</sup>. *Quid*, précisément, des « pillow thoughts » de David, narrateur par l'esprit duquel nous accédons aux événements ? Rien que de très désincarné, et contrairement à ce que pourrait laisser supposer cette citation, les caresses ont été fort succinctes et les appels dans la nuit, bien moins pressants que ceux que l'on peut entendre chez Tennessee Williams ; les atermoiements de David sont aussi une très bonne

---

<sup>415</sup> *Op.cit.*, p. 230.

<sup>416</sup> *Op. cit.*, pp. 215-6.

<sup>417</sup> *Op. cit.*, p. 223.

manière de ne pas assumer son désir, du moins tant qu'il n'est pas sanctionné par une « institution ». Car, dans les faits, peu importent les sentiments personnels : David ne sait que trop bien, lui qui n'a de cesse de réhabiliter son image publique, que la valeur de Catriona, son crédit, condition de sa position sociale, réside dans son intégrité, qui à ce stade est à peu près tout ce qu'il lui reste. Dans une scène au cynisme assez poussé, David incite à ce titre son père à la lui racheter : « The character of Miss Drummond is far above inquiry, as her father ought to know. So is mine, and I am telling you that. There are but the two ways of it open. The one is to express your thanks to me as one gentleman to another, and to say no more. The other ... is to pay me that which I have expended and be done »<sup>418</sup>. Le cours de Catriona dépend de celui de David, qui pour une fois s'autorise de sa propre valeur pour fonder son crédit (« I am telling you that ») –c'est qu'il n'a pas vraiment d'autre choix, précisément car sa relation avec la jeune femme n'a rien « d'institutionnalisé » au sens où l'entend Searle. Miss Drummond, dans toute sa pureté, n'est pas une femme perdue et peut donc être rachetée ; elle permet ainsi à David de régler ses comptes avec l'une des pires figures paternelles chez Stevenson. Il y a, mais pas dans le sens où l'entend la psychanalyse, « échange de femme » : ici, ce n'est pas la mère du complexe d'Œdipe qu'un homme échange contre une épouse, mais une même femme que deux hommes font « commuter » d'une fonction sociale non reconnue (la presque-épouse) à une autre, éminemment respectable (« Miss », c'est-à-dire « fille de »), par le truchement du moyen de circulation ultime, l'argent, et derrière lui, la notion de valeur, qu'il métonymise ou métaphorise<sup>419</sup>. Cela a son

---

<sup>418</sup> *Op. cit.*, p. 220.

<sup>419</sup> Jean-Pierre Naugrette propose une tout autre approche, à la lumière de l'anthropologie, du mariage dans *Catriona* : « Dans une société clanique et tribale, l'union envisagée [entre David et Catriona] semble se heurter, outre la différence des natures, à ce que Lévi-Strauss appelle le mariage préférentiel, règle contre laquelle se heurte la libre 'circulation des femmes au sein du groupe social'..., et David Balfour tout particulièrement. Cette préférence de clan, résidu d'endogamie, est d'ailleurs confirmée par l'éventualité d'un mariage entre David et Miss Grant... » ; Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson : l'aventure et son double*, *op. cit.*, p. 96. Il

corollaire, ce qui rend peut-être le passage ci-dessus un peu moins cynique : si James refuse d'entrer dans un échange monétaire avec David, il est un gentleman ; sinon, il est l'envers d'un gentleman (ce type porte-t-il seulement un nom, d'ailleurs ? L'horreur sociale du concept apparaît dans l'impossibilité de le désigner) ; incidemment, le texte dit que dans la première hypothèse, David aussi est un gentleman (« as one gentleman to the other »), mais pas si l'autre possibilité change son statut. Il n'empêche que même si on considère Catriona comme conférant indirectement une valeur à son père, la jeune femme est instrumentalisée, sinon réifiée ; elle est ce qui permet l'échange de sa propre personne, sans qu'on lui demande son avis. Catriona se retrouve prisonnière d'une économie viciée des relations parce qu'aucun statut officiel ne lui a été conféré dans le cadre du mariage, et en définitive, dans un roman qui est la suite de *Kidnapped*, dans les premiers chapitres duquel David menaçait de n'être plus qu'un esclave, c'est-à-dire non un individu mais un bien (socialement parlant), le fait que les êtres s'abolissent comme pure valeur monétaire est la chute pour eux dans un en-deçà social qui est le pire des néants.

David a donc parfaitement, et presque cyniquement, compris l'intérêt et le fonctionnement des fonctions-statuts, ou en tout cas de la notion sociale de valeur, et n'a de cesse de faire coïncider son image sociale aux yeux des autres avec celle qu'il estime en son for-intérieur être son image sociale légitime ; c'est tout l'enjeu de la « circulation » qu'il impose à Catriona, avec qui il ne pourra avoir de relation que lorsque celle-ci sera placée en

---

faudra l'intervention d'Alan pour faire changer les choses : « Par l'intermédiaire d'Alan, c'est donc l'exogamie qui va finir par l'emporter.... L'échange de la femme entre deux clans rivaux [les Campbell et les MacGregor] pourrait annoncer alors un retour au 'système des prestations totales' dans lequel les deux clans échangeraient 'des politesses, des festins, des rites... des fêtes, des foires dont le marché n'est qu'un des termes d'un contrat beaucoup plus général et beaucoup plus permanent' », pour reprendre Mauss dans *Sociologie et anthropologie* ; J.-P. Naugrette, *op. cit.*, p. 98. De fait, il est vrai que notre étude du mariage ne prend pas en compte les mécanismes sociologiques concrets et historiquement situés à l'œuvre dans *Catriona*, et qu'elle est quelque peu désincarnée, ou en tout cas déhistoricisée par rapport à l'époque que prétend évoquer le roman, dont nous postulons qu'en définitive, il est bien de son temps.

position *légitimement* accessible. La « magie sociale » comme dirait Bourdieu, n'a plus de secret pour lui dans le second volet de ses aventures, et il a percé à jour le « mystère du ministère »<sup>420</sup>, qu'il sait manipuler, à défaut de le détourner complètement. Dans *Kidnapped*, c'est le réseau de distribution d'information *de l'État* qui, laissé dans l'ombre, constituait un « *shadow postal service* » (mais alors il l'est dans la forme, pas dans son statut)<sup>421</sup> ; en tout cas, nous ne voyions de ce réseau secret de circulation de renseignements que ce qu'il a produit et fait circuler, les avis de recherche. On rappellera que c'est James Stewart qui « lance les presses », mais uniquement car, sans cela, c'est lui qui se verrait conféré le statut de criminel : « ... I'll have to get a paper out against ye [Alan] mysel'; I'll have to offer a reward for ye; ay, will I! It's a sore thing to do between such near friends; but if I get the dirdum of [the blame for] this dreadful accident, I'll have to fend for myself, man. Do you see that? »<sup>422</sup>. Pour échapper à la mécanique punitive de l'État, il faut transférer le blâme (justement ou non), comme on redirigerait un courant électrique, et utiliser soi-même une

---

<sup>420</sup> Les analyses de Searle et de Bourdieu sont très voisines sur ce point. « Le principe véritable de la magie des énoncés performatifs [comme la sentence d'un juge] réside dans le mystère du ministère, c'est-à-dire de la délégation au terme de laquelle un agent singulier, roi, prêtre, porte-parole, est mandaté pour parler ou agir au nom du groupe, ainsi constitué en lui et par lui ; il est ... dans les conditions sociales de *l'institution* du ministère qui constitue le mandataire légitime comme capable d'agir par les mots sur le monde social par le fait de l'instituer en tant que médium entre le groupe et lui-même » ; P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, *op. cit.*, pp. 111-2.

<sup>421</sup> Il est vrai également que cela vient du fait que si David et Darsie sont tous les deux « otages » de la rébellion jacobite, et se voient poussés malgré eux à « participer » à ses conséquences, la relation à la rébellion est inversement symétrique chez Stevenson et Scott. David est « hors la loi » (en dépit de lui-même) en étant dynamique (il fuit et *Kidnapped* est au moins en partie un récit de voyage), ce qui explique la « manière d'être » de l'État, dans *Kidnapped* au moins ; il est ce qu'on ne voit ni ne comprend pas (et apparaît alors dérégulé, se trompant sur la nature politique de David), alors que le système clanique, lui, est perçu au moins pendant un court laps de temps « de l'intérieur » ; « I had a fair chance to see some of the inner workings of a Highland clan » : *Kidnapped*, p. 149. Darsie, principe passif, bien que captif, reste toujours du côté de la loi et l'ordre légitimes (voir ses professions de britannicité), et *espère* que l'État, sous une forme ou une autre, va venir à son secours ; sa foi en lui fait qu'il sera délivré sans jamais rien faire. D'un bout à l'autre, il campe sur ses positions, et n'entre jamais humainement en contact avec les insurgés, dont l'entreprise, par contrecoup, apparaît aberrante.

<sup>422</sup> *Kidnapped*, p. 122.

forme de fonction-statut –ce qui dans le cas de James ne fonctionne pas de toutes façons, puisqu’il se retrouve en prison. Dans la « chaîne punitive » (de l’identification du crime à la punition, même mal placée, de celui-ci), James n’a fait office que d’accessoire, et en amont comme en aval, c’est bien l’État, pouvoir visible (par ses effets) mais invérifiable (à qui rendrait-il des comptes ?)<sup>423</sup>, qui fonctionne presque sans contrôle (James est arrêté, mais cela n’empêche pas de voir les avis imprimés<sup>424</sup>).

*Catriona*, au contraire, nous montre plutôt l’envers de l’exercice du pouvoir sur le monde. A travers Prestongrange, et surtout Simon Fraser, les manigances jadis occultes apparaissent pleinement à David, et la conduite du bien public est régulièrement montrée comme un pis-aller : *Salus populi suprema lex*, comme le rappelle l’Advocate, et pourtant, « I have a great discretion, it is true, but there are bounds to it »<sup>425</sup>. Le second volet du diptyque affiche un certain désenchantement quant à la gouvernance du monde, quant à la possibilité même de l’ordre, et la nécessité reconnue de la compromission : « You are at the head of Justice in this country ... and you propose to me a crime ! »<sup>426</sup>, s’exclame David devant un

---

<sup>423</sup> L’expression « pouvoir visible mais invérifiable » est de Michel Foucault, et désigne chez lui le pouvoir pénitentiaire du panopticon de Bentham. M. Foucault, *Philosophie. Anthologie, op. cit.*, p. 525. Initialement publié dans *Surveiller et punir*. En substance, notre raisonnement est que l’État dans *Kidnapped* peut être ce que ne pouvait devenir la révolte jacobite dans *Redgauntlet* : un agir efficace sur le monde, un opérateur de transformation de l’individu, et une mécanique effectivement secrète mais visible par ses effets.

<sup>424</sup> P. 165. Il ne serait pas inintéressant d’appliquer à ces affiches l’analyse de l’effacement des conditions matérielles de production de l’œuvre d’art de Bourdieu, que nous avons vue dans la première partie ; *supra*, I 1. P. Bourdieu, *Les Règles de l’art, op. cit.*, pp. 286-7. La loi aussi, pour se poser comme champ autonome de « production » (d’édits, d’avis de recherche, et même de criminels selon Searle ou Foucault), est tributaire de l’effacement des conditions matérielles de son fonctionnement : qui est l’imprimeur légitimé des affiches, à partir de quand et comment sont-elles mises en circulation, puis retirées ? Toutes questions auxquelles Stevenson ne répond pas. Les romans ne témoignent d’ailleurs guère que des moyens humains de la marche de la justice –à part peut-être le motif de la pendaison, où il on peut bien voir dans le gibet une technique de mort, pour employer une image que n’aurait pas reniée Foucault.

<sup>425</sup> Pp. 32 et 30, respectivement.

<sup>426</sup> *Catriona*, p. 33.

Prestongrange sommé de se justifier, et qui à vrai dire le fait bien mal, en conjuguant l'excuse (l'art politique est difficile) et la menace voilée. Ce qu'apprend David dans *Catrina*, c'est qu'on ne peut communiquer avec ceux qui ne veulent pas vous entendre, et que puisque personne ne respecte le principe de coopération, l'éthique du coursier est d'abord un devoir vis-à-vis de lui-même, ce qui le conduira à vouer au monde une certaine désaffection, qui culminera dans les deux derniers paragraphes.

L'éthique du coursier est donc le signe que l'individu, dans un État qui pourtant se conçoit comme structure de distribution d'information, peut, et parfois doit, exister « en-deçà » de celui-ci pour distribuer une information que l'État ne sait ni ne veut traiter sans l'altérer ou lui imprimer sa marque. Mais si l'État est le fond politique sur, voire contre, lequel se détachent les aventures des héros, il n'est bien évidemment que l'un des cadres, et il est une autre instance qui assure au premier chef la distribution d'information : le narrateur, et derrière lui, l'auteur. Nous n'évoquerons pas plus à ce stade que précédemment la fonction mathésique du langage, la distribution « d'information objective », donc, mais il est un fait que chez Scott surtout, celle-ci prend une place importante, notamment avec tout l'appareil de notes que l'on trouve, dont les « notes d'authentification » comme les appelle Robert Mayer<sup>427</sup>, et qui servent d'effet de réel pour crédibiliser le récit, et à travers lui le narrateur qui en assume la charge. Ce n'est d'ailleurs pas nécessairement la même instance que celle dans le corps du texte, car les notes, et leur auteur, prétendent souvent se placer sur les marges du texte, sans que toutefois cela soit vraiment possible ; de même que le métalangage reste du langage, un acte métanarratif reste un acte narratif, et feindre le contraire n'est qu'une stratégie (qui peut certes fonctionner sur le lecteur naïf). Ce qui nous intéressera ici, ce n'est donc pas tant la distribution d'information objective, comme par exemple la façon de

---

<sup>427</sup> « Authenticating notes » dans l'original ; Robert Mayer, « The Illogical Status of Novelistic Discourse: Scott's Footnotes for the Waverley Novels » in *ELH* 66 (1999), pp. 911-938.



présenter les événements ou personnages historiques, que l'acte de présentation d'information sur ce qui est constitutif de soi ; pour le narrateur, le récit lui-même. La présence de Scott, le narrateur, a toujours été visible dans les *Waverley Novels*, mais elle l'est de manière redoublée, si l'on peut dire, dans *Redgauntlet*, où il manifeste une grande maladresse à cet égard, et ce, à plusieurs reprises.

### 7/ Le contrat trahi

Au début du roman pourtant, les choses étaient relativement claires : « I would fain promise you, that my letters shall be as entertaining, as I am determined they shall be regular and well-filled », et le contrat (à vrai dire peu avenant) pour lequel s'engageait Darsie avec Alan rejaillissait sur le contrat avec le lecteur réel du texte. Il s'agissait donc d'un roman épistolaire, placé sous le signe d'une certaine maussaderie teintée d'humour, ce dont la citation latine en ouverture et sa traduction *ad hoc* étaient également le signe ; par ailleurs, que la régularité de la production prime sur le divertissement, cela n'est-il pas potentiellement l'expression d'une crainte de faiblesse de composition chez un auteur connu pour ses méthodes de travail stakhanovistes<sup>428</sup> ? Bien sûr, les codes du roman par lettres étaient déjà clairement établis à l'époque, et le contrat de généricité s'accompagnait dès alors d'un « horizon d'attente » précis pour le lecteur : « ... l'usage épistolaire tend à remplir un rôle de substitut du contact direct et de l'échange verbal. Le discours épistolaire suppose ... une prise en charge des possibles du dialogue : celui qui écrit une lettre est à la fois seul et habité par l'autre à qui il s'adresse »<sup>429</sup>. Le contenu thématique alors recoupe la forme au début de *Redgauntlet*, puisqu'il est question d'amitié indéfectible, en dépit d'un jeu où Alan Fairford

---

<sup>428</sup> On pense ici à la conclusion du premier chapitre de *Waverley* : « ... I am sensible how short these [moral lessons] will fall short of their aim, if I shall be found unable to mix them with amusement... »; *Waverley*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>429</sup> Alain Viala, « Littérature épistolaire », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *op. cit.*, p. 448.

comme Darsie affectent régulièrement d'être renfrognés ; là encore, on s'amuse avec la possibilité de se fâcher, et donc que l'on en vienne à rompre le dialogue, mais il s'agit juste de jouer avec le feu, un peu comme Darsie se rend non loin de la frontière avec l'Angleterre, qu'il lui est interdit de franchir, sans espérer la traverser. Dans un cas comme dans l'autre cependant, la virtualité (du franchissement vers l'Angleterre, de la rupture du dialogue) sera actualisée, en dépit de la volonté consciente des personnages. L'important pourtant, c'est que le contrat à l'*incipit* du texte corresponde à l'attente légitime du lecteur de roman épistolaire, dont *Redgauntlet* radicalise le projet à travers un rapport privilégié, l'amitié<sup>430</sup> :

La lettre ne peut être bien reçue qu'à la condition, impérative, que ce destinataire [qui n'est pas un public aux contours indéfinis mais une personne nommément désignée] puisse se reconnaître dans l'image de lui qu'elle lui offre. Celui qui écrit doit donc ... se rendre reconnaissable et recevable en offrant à son destinataire et virtuel interlocuteur une représentation qui atteste qu'il le connaît et le reconnaît. ... Espace de dialogue..., le texte épistolaire ... plus que toute autre forme littéraire, tisse ainsi une *intersubjectivité*<sup>431</sup>.

Ce que nous invite à faire le roman épistolaire, c'est à partager cette intersubjectivité ; Viala appelle d'ailleurs cela la logique de l'invitation<sup>432</sup>. Le roman par lettres est au fond un roman à la première personne, même si celle-ci est référentiellement clignotante (différents

---

<sup>430</sup> Le fait que les thèmes de l'amitié et de la justice, et notamment que l'amitié soit revendiquée comme secours à l'injustice, dans *Redgauntlet*, ne peut manquer de nous faire penser au rapport entre l'amitié et le bien commun chez Aristote : « ... le bonheur privé ne se conçoit que dans et par le bonheur public et est inséparable de la vertu. Or, la vertu par excellence est la justice, qui s'acquiert en agissant justement. L'homme juste est un homme heureux.... Et il faut à l'homme heureux, à l'homme vertueux, des amis. ... l'amitié consiste à vouloir du bien à ses amis, ou à se comporter avec eux comme avec soi-même... '[S]i les citoyens pratiquaient entre eux l'amitié, ils n'auraient nullement besoin de la justice ... la justice, à son point de perfection, paraît tenir de la nature de l'amitié'. L'amitié semble donc remplacer la justice comme vertu par excellence. ... Une cité d'amis est une cité complètement autonome, et parfaitement réalisée en vue du bien commun » ; Magali Bessone, *La justice*. Paris : Flammarion, 2000. Pp. 19-20. Il y a un soubassement politique à l'amitié, et même s'il est difficile d'imaginer l'Écosse, ou même les Lowlands, comme une « cité d'amis », la forme épistolaire, qui déjà en termes de communication dénote une intersubjectivité privilégiée, favorise la représentation d'un monde où la base des relations (celle qui sert de contrepoint à toutes les autres) est l'égalité et le souci de l'autre. L'ouverture de *Redgauntlet* a donc une incidence sur la vision politique qui émerge dans le roman, même s'il est vrai qu'en termes d'amitié, la cooptation d'un individu d'une même strate sociale est souvent l'un des facteurs déterminants.

<sup>431</sup> Alain Viala, *art. cit.*, p. 449. Les italiques sont dans l'original.

<sup>432</sup> *Art. cit.*, p. 451.

« sujets » occupent la position de « je »), roman dans lequel « [le lecteur] est condamné à une incertitude très particulière quant à la valeur d'information [des énoncés]. Il ne peut pas en référer à l'autorité d'un narrateur, car lorsqu'une histoire est racontée à la première personne, le narrateur se trouve sur le même plan que tous les autres personnages ... et donc, comme eux, faillible »<sup>433</sup>. « Humain, trop humain, et pas moins que toi, hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère », pourrait-on dire en substance. Mais encore faudrait-il que Scott se tienne à ce programme, ce qui n'est pas le cas. A plusieurs reprises, l'Auteur de *Waverley* déroge au contrat de généricité et rompt son corollaire, la figuration d'une intersubjectivité. Cela est manifeste au début du deuxième volume :

The advantage of laying before the reader, in the words of the actors themselves, the adventures which we must otherwise have narrated in our own, has given great popularity to the publication of epistolary correspondence, as practised by various great authors, and by ourselves in the preceding volume. Nonetheless, a genuine correspondence of this kind, (and Heaven forbid it should be in any respect sophisticated by interpolations of our own !) can seldom be found to contain all in which it is necessary to instruct the reader for his full comprehension of the story<sup>434</sup>.

Il plane sur ces lignes une amère désillusion, à plusieurs niveaux. Il serait tentant de prendre « l'avantage » dont il est question ici au sens étymologique de « ce qui est mis en avant ». La mention de « the publication of epistolary correspondence » ne trompe personne, et l'on voit combien, selon ce narrateur hétérodiégétique, il s'agit bien en filigrane de *roman* épistolaire, dont les auteurs chercheraient à se mettre en avant, par une certaine virtuosité de style, qui produit un effet de réel (« genuine »), dont l'Auteur se demande ici si l'avantage en vaut bien la peine. Le narrateur qui advient au texte à ce stade se place certes dans ces lignes sous le patronage de « divers grands auteurs » (« various great authors/ourselves »), sans cependant les nommer, ni dire en quoi ils étaient grands. L'étaient-ils vraiment, d'ailleurs, car la

---

<sup>433</sup> Michal Glowinski, « Sur le roman à la première personne », in Gérard Genette (ed.), *Esthétique et poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1992. P. 231.

<sup>434</sup> *Redgauntlet*, op. cit., p. 125.

« popularité » ne fait pas nécessairement la grandeur littéraire ? On a l'impression que Scott questionne indirectement son propre statut d'auteur puisque les « mots » du premier volume sont présentés comme empruntés aux « acteurs eux-mêmes », explicitement opposés aux siens. Céder la parole à l'autre, est-ce bien encore faire office d'auteur ? Il y aurait une transformation méliorative (« sophisticated ») et une médiatisation (« interpolation »), normalement opérées par l'écrivain sur les mots des personnages, qui donc apparaissent comme manquantes au premier volume.

Ce n'est pas cependant sur ce terrain que Scott disqualifie explicitement son propre texte ; c'est plutôt en termes de transmission d'information que le mode du roman par lettres est dénoncé comme inefficace. La forme, semble-t-il nous dire, ne doit pas prendre le pas, non tant sur l'intrigue, que sur l'ergonomie informative, même si l'usage légitime des lettres est d'aider à la continuité du récit : « ...some biographers have used the letters of the personages concerned ... to describe particular incidents, or express the sentiments which they entertained ; while they connect them occasionally with such portions of narrative, as may serve to carry the thread of the story »<sup>435</sup>. Là encore, il s'agit de prendre modèle sur des anticipateurs laissés dans l'ombre, et l'effet de réel ou tout au moins de crédibilisation fait long feu ; pourquoi à toute fin prétendre à la réalité des faits racontés en utilisant comme intertexte explicite le champ de la biographie ? Peut-être est-ce là un nouveau contrat avec le lecteur, de feintise celui-là. Si, pour citer Genette reprenant Searle, les énoncés de fiction narrative comme actes de langage « instaurent l'univers qu'ils prétendent décrire, [et] consistent ... en des assertions 'feintes', c'est-à-dire ... se présentent comme des assertions sans en remplir les conditions pragmatiques de validité »<sup>436</sup>, cela ne veut aucunement dire que

---

<sup>435</sup> *Ibid.*

<sup>436</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*. Paris : Éditions du Seuil, 2004. P. 88.

le romancier a pour objectif de tromper son lecteur. « [U]n acte de fiction peut échouer comme tel parce que son destinataire n'a pas perçu sa fictionnalité... »<sup>437</sup>, ce qui serait la pire des méprises, et la multiplication des professions de vérité dans ce nouveau départ pour le roman de Scott vise à désigner la feintise par le trop-plein des énoncés de franchise ; c'est là l'acte perlocutoire visé par le narrateur à ce stade, mais il est vrai qu'il est singulièrement redondant avec au moins une partie du contrat implicite de fictionnalité du début. Disons en substance que la nature du contrat n'est pas véritablement altérée, mais qu'il s'agit juste d'un avenant, et que le resaisissement du pouvoir sur le texte par ce narrateur que presque rien jusqu'ici n'avait annoncé<sup>438</sup>, s'effectue par une surcompensation, juste en-deçà de l'explicite ; « Heaven forbid... » que l'on se méprenne sur nos intentions, nous dit-il *en fait*. Pour poser cela en termes de fonctions du narrateur selon Genette, la fonction proprement narrative tend ici à se voir minorée, au profit de celles, métanarratives, de régie (« marquer les articulations, les connexions, les inter-relations »<sup>439</sup>) et de communication (le souci d'établir ou de maintenir avec le narrataire un contact, en s'appuyant sur les fonctions phatique et conative du langage<sup>440</sup>). Le lecteur reçoit alors une véritable leçon de composition, au cours de laquelle nous apprenons que ce qu'il faut éviter, ce sont « prolixities and redundancies ... which would only hang as a dead weight on the progress of the narrative »<sup>441</sup>, ce qui présuppose que

---

<sup>437</sup> G. Genette, *op. cit.*, p. 137.

<sup>438</sup> Si ce n'est son intervention à la toute fin du premier volume, sur son bord ultime en quelque sorte, où il nous expliquait que la lettre d'Alan avait manqué sa cible. D'extérieur, il devient central au second volume.

<sup>439</sup> G. Genette, *Discours du récit, op. cit.*, p. 267.

<sup>440</sup> G. Genette, *op. cit.*, p. 268. Genette rappelle que la fonction phatique consiste à vérifier le contact avec le destinataire, quand la fonction conative cherche à agir sur lui. Il s'agit bien ici pour Scott d'une part de montrer que si le contrat initial est « rompu », le contact, lui, ne l'est pas (une instance d'énonciation a pris la place de l'ancienne, mais elle assure la continuité en poursuivant l'histoire), et d'autre part, que le lecteur doit souscrire à son autorité, lui qui fait montre d'honnêteté intellectuelle et de clarté informative ; narrateur éminemment responsable que celui-là !

<sup>441</sup> *Redgauntlet, op. cit.*, p. 125.

le récit doit avoir une certaine linéarité immédiatement appréhensible, car justement, en termes communicationnels, la redondance est ce qui aide à la compréhension d'un message difficile ou parasité par le bruit<sup>442</sup>. Pas d'information nulle, donc, dans la progression du récit, mais alors à quoi sert le paragraphe suivant, avec ses métaphores du récit en alpinisme ou en discipline militaire ? « It is thus that the adventurous travellers who explore the summit of Mont Blanc, now move on so slowly through the crumbling snowdrift, that their progress is almost imperceptible, and anon abridge their journey by springing over the intervening chasms which cross their path... ». Le motif des notions mises en relation par la métaphore (la progression de l'histoire et l'alpinisme), c'est bien sûr la notion d'avancée, et entre le quasi-engluement et le saut d'un bond, l'éventail des vitesses du récit se voit court-circuité au profit des extrémités du spectre, si l'on excepte la pause et le résumé (c'est-à-dire ce qui ne fait pas se continuer l'intrigue). Le récit n'est ici que déplacement et vitesse, et dans cette logique, les « gouffres accidentels » sont donc l'image du danger d'un trop-plein d'information quant au contenu légitime du roman, qui abîmerait le récit en un néant paradoxal, et la progression, en stase définitive.

Il faut donc que l'œuvre s'adapte pour survivre à l'engluement, et de l'image de l'alpiniste, on passe à celle d'un corps d'armée, les dragons, « trained to serve on foot or on horseback, as the emergencies of the service required », et dont on se demande un peu s'il s'agira pour eux de défendre le texte contre le lecteur ou d'attaquer ce dernier ; un peu des deux, sans doute. Ces métaphores en tout cas dénotent une impression de menace et d'urgence, et font penser que le récit rencontre une force de résistance, qu'on ne peut qu'associer avec la forme initialement choisie (sorte de « bruit » générique), qu'il faut

---

<sup>442</sup> Nous avons déjà cité Klinkenberg sur ce point : note 322.

opposer à « the course of the storytelling which we have for the present adopted »<sup>443</sup>. Le bon récit, donc, est celui qui, soucieux de l'avancée de l'action, se reconfigure selon la nécessité des événements narrés : la forme se doit d'être adaptée à l'objet, la fonction fictionnelle crée l'organe narratif idoine, et ce darwinisme narratologique (datant, certes, d'avant *On The Origin of Species*) fait émerger au texte le narrateur hétérodiégétique, ici le plus adapté. Il est certes tautologique que le narrateur *en place* soit, pour le dire en des termes proches de ceux de Leibniz, le meilleur possible, car dans la mesure où tous les autres ne sont que virtualité quand lui prend le contrôle, ils sont incomplets, et donc *nécessairement* inférieurs. Ce qui importe cependant, c'est le processus de justification dans lequel se lance Scott. L'ergonomie narrative est la loi qui gouverne ce darwinisme narratologique (c'est parce qu'il avance que le récit est adapté à son milieu naturel, la lecture), et se présente comme toute tendue vers la bonne réception ; et peut-être l'alpiniste n'est-il pas le seul à avoir franchi d'un bond l'obstacle qui le séparait de la fin : le lecteur aussi peut s'être rendu coupable de « the laudable practice of *skipping* »<sup>444</sup>, et il ne s'agirait pas de le perdre en route, lui dont l'auteur se demande d'ailleurs s'il a bien suivi le fil.

Le décrochage générique (du roman par lettres à un récit à narrateur hétérodiégétique, que le texte appelle « direct narrative »<sup>445</sup>) se veut une manière de rattraper le cours du récit, en rattachant avec ceux qui sont à la traîne (mais pourquoi postuler explicitement qu'ils le soient ?), quitte à quelques cahots (la double métaphore en est un). La vraisemblance de l'acte narratif n'a plus cours, et ces lignes font basculer la narration au niveau macro-textuel dans ce

---

<sup>443</sup> *Redgauntlet*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>444</sup> *Op. cit.*, p. 126.

<sup>445</sup> *Op. cit.*, p. 143. L'adjectif « direct » d'ailleurs sous-entend bien que dans la forme épistolaire, le récit est médiatisé, et donc que le narrateur hétérodiégétique est le plus « pur » possible.

que l'on pourrait appeler un mode anomal<sup>446</sup> (le désir infini de raconter ne serait plus soumis qu'à sa propre loi), car s'il y a bien une règle qui prédomine, la meilleure transmission d'information possible, à vrai dire peu importe le récepteur : « in case our good opinion of his [the reader's] sagacity has been exaggerated, and in order to satisfy such as are addicted to the laudable practice of *skipping*... »<sup>447</sup>, voilà qui manifeste une bien piètre opinion de son lectorat. C'est en dernière instance à lui-même que le narrateur hétérodiégétique se doit, comme l'établissent pleinement les « transitions de genre » par la suite : « ...the continuation of this history assumes, with the next division, a form somewhat different from direct narrative and epistolary correspondence, though partaking of the character of both »<sup>448</sup>.

Sans doute la justification va-t-elle de soi pour le narrateur, car rien ne vient expliciter cette suspension de son rôle (le mode de la phrase est purement assertif, voire performatif), pas plus que l'hybridité du mode suivant (le « journal » de Darsie), dont on peut imaginer que Scott le voit comme intermédiaire parce que situé entre le caractère supposément quasi-contemporain de l'action de la narration « épistolaire », et la narration rétrospective opérée par ce qu'il appelle le « récit direct ». Cette hybridité va tellement de soi pour lui, qu'au niveau « intragénérique », il ne verra aucune objection à faire commuter les journaux de Darsie et d'Alan, reproduisant la mécanique de l'échange à l'œuvre dans la correspondance, alors que les journaux normalement ne se répondent pas : « [To carry on the story from the documents before us, we think it proper to drop the Journal of the captive Darsie Latimer, and adopt, instead, a narrative of the proceedings of Alan Fairford in pursuit of his

---

<sup>446</sup> Pour ce concept, voir Denis Collin, *Comprendre Machiavel*. Paris: Arman Colin, 2008, p. 115.

<sup>447</sup> *Op. cit.*, p. 126.

<sup>448</sup> *Op. cit.*, p. 143.



*friend...*] »<sup>449</sup>. « We think it proper », ce qui vaut à peine mieux que « selon notre bon plaisir », sans doute. D'autres décrochages se produiront, rendus manifestes, et interrompus plus abruptement, par le narrateur (« But this is a digression », « All this, however, is foreign to our present purpose »)<sup>450</sup>, mais ils sont d'un autre ordre.

Il est étonnant que, dans un roman hanté par la question de la possibilité même d'une *convention* sociale, Scott se rende coupable d'une telle rupture du contrat initial, quelle qu'en soit la raison. Ce qui est surprenant surtout, c'est la tension entre ces moments où le récit est ce qu'il prétend être, et les passages de mimésis formelle, pour employer l'expression de Michal Glowński. Lorsque l'auteur a recours à la syllepse (« our story, our reader, we » sont des formes récurrentes), il y a homogénéité entre la forme déclarée du récit et son état réel, et il s'agit bien d'une narration de type hétérodiégétique, avec un narrateur omniscient, ce dont témoignent quelques prolepses (la fin du premier volume notamment) et le fait qu'il se permet des énoncés de vérité générale, comme c'est le cas sur l'amour et le mariage<sup>451</sup>. Il y a un caractère performatif dans ces passages où le narrateur use de la première personne, comme par exemple au volume trois : « Our history must now, as the old romancers wont to say, 'leave to tell' of the quest of Alan Fairford... »<sup>452</sup>. On pourrait dire qu'il y a dans cette simple phrase différents niveaux de performatifs : déclaration d'existence (le « nous royal »), du « partage » du texte entre narrateur et lecteur (« nous » au sens strict), et constitution de l'action (et cet énoncé est bien performatif car il se présente comme immédiatement destiné à transformer la réalité textuelle). En ce sens, il y a symbiose implicite entre le narrateur et le

---

<sup>449</sup> *Op. cit.*, p. 205. Les crochets et italiques sont dans l'original.

<sup>450</sup> Pp. 289 et 295-6 ; au travers de la notion de femme puis de mariage, on a l'impression que c'est une allégorie soit de l'Écosse, soit de son alliance avec l'Angleterre, qui est visée par ces digressions.

<sup>451</sup> Voir note précédente.

<sup>452</sup> *Op. cit.*, p. 289.

récit, l'un et l'autre étant imbriqués dans leur rôle d'outils d'institution narrative. Au contraire, aux endroits du texte où Scott utilise la mimésis formelle, il s'agit plutôt de différer le sens, de dissocier l'acte de narration de l'auteur « réel », tout en insistant sur le côté « perlocutoire » des énoncés ; il faut rendre clair, au-delà de l'énonciation manifeste, que ces échanges ne sont pas à prendre au pied de la lettre. C'est la condition de la mimésis formelle, dont le récit à la première personne est un éminent exemple :

Le récit à la première personne relève de la *mimésis formelle* : c'est une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraire.... [O]n ne peut parler de mimésis formelle que lorsque se manifeste une certaine tension, un certain jeu entre différents modes d'expression.... Il n'y a pas de mimésis formelle lorsqu'un récit donné se borne à manifester les structures inhérentes au genre même ou à la convention stylistique dont il relève...<sup>453</sup>

L'impair que commet Scott, et qui lui a été beaucoup reproché comme une erreur de composition, c'est d'utiliser les deux régimes, le « performatif » (les passages à narrateur hétérodiégétique) et le « perlocutoire » (les passages de mimésis formelle, qui ne sont censés tromper personne) ; ce sont en définitive deux positions narratoriales par rapport au texte normalement jugées incompatibles. Que la position de narrateur soit occupée tour à tour par des instances différentes, cela n'est pas en soi un problème, mais encore faut-il que cela se détache sur une cohérence globale à quelque niveau.

C'est peut-être pour cela qu'on ne trouve plus aujourd'hui personne pour critiquer ce roman « carnavalesque »<sup>454</sup> en termes génériques qu'est *The Private Memoirs...*, alors que *Redgauntlet* est encore régulièrement conspué comme composé de manière erratique. Une

---

<sup>453</sup> Michal Glowński, *art. cit.*, p. 234.

<sup>454</sup> Pour aller vite, nous nous contenterons sur ce terme de reprendre le résumé qu'en donne Cuddon : « Many different characters express varying, independent views which are not 'controlled' by the author to represent the author's viewpoint. ... Bakhtin sees this quality as a kind of dynamic and liberating influence which ... conceptualizes reality, giving freedom to the individual character and subverting the type of 'monologic' discourse characteristic of many 19<sup>th</sup> c. [*sic*] novelists. ... But Bakhtin does not pretend that an author is not still in control of his material while allowing his characters to be subversive » ; J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (Third Edition)*. London, New York: Penguin Books Ltd, 1991.

certaine homogénéité se dégage du roman de Hogg, y compris lorsque les genres en son sein varient le plus, au cours de la première partie du récit de l'Éditeur ; les « Confessions » et la deuxième partie de récit de l'Éditeur ont une cohérence interne plus manifeste, dans la mesure où la radicalisation des points de vue confirme chacun de ces deux segments sur ses bases génériques, et une stabilisation relative s'y produit. Avec sa première section, le roman de Hogg s'ouvre sur l'exposé du mariage malheureux de deux êtres que tout oppose, ce qu'il fait au travers d'un impressionnant éventail générique. Placé sous l'égide de l'histoire (« It appears from tradition... ») sont les mots sur lesquels s'ouvre le roman et donc la première partie du récit de l'Éditeur), il n'hésite pas cependant à faire dégénérer celle-ci en pastiche burlesque : Hogg reprend notamment l'épisode illustre du tapis dans lequel Cléopâtre fut amenée à César<sup>455</sup>, si ce n'est qu'ici tout va de travers, car la femme n'est plus délivrée mais enlevée, et ne se donne plus mais est prise, tandis qu'avec son nez rouge, le *Laird* est une figure assez comique. Par la suite, Raby s'enfuit loin de la dictature conjugale pour se réfugier chez son père, qui l'enferme en haut d'une tour d'où viendra la délivrer son mari, et le récit se transforme en romance chevaleresque drôlatique<sup>456</sup>. On pourrait ainsi égréner à l'envi les genres qui se succèdent : le récit se fait soudainement scène de théâtre quand la dévote confère avec son pasteur favori<sup>457</sup>, et même les genres les plus inattendus adviennent au texte, comme une véritable enquête policière menée par Mmes Logan et Calvert, puis une

---

<sup>455</sup> Hogg, *op. cit.*, p. 35.

<sup>456</sup> *Op. cit.*, pp. 35-37. Derrière l'humour (on retiendra notamment que son père bat « Mrs Colwan » pour se venger de l'affront fait à sa fille, et p. 36, « That hero [her husband], after a considerable lapse of time, at length made his appearance »), le lecteur moderne ne peut quand même s'empêcher de discerner la difficile position d'une femme prise entre les pôles du patriarcat, où elle se voit uniformément malmenée.

<sup>457</sup> *Op. cit.*, pp. 39-41. Le basculement s'opère très soudainement, et on passe sans aucune transition d'un dialogue entre le Pasteur et son ouaille à l'intervention du premier dans un cadre différent face à un tout autre interlocuteur ; presque magiquement, le récit devient scène, avec certes quelques lignes à caractère narratif qui sont autant de didascalies.

déposition et des minutes de procès<sup>458</sup>, tous « genres » qui, littérairement, n'étaient pas constitués en tant que tels à l'époque de la publication de *The Private Memoirs*...

Si l'on peut trouver une logique interne à cette suite qui, relevant presque de l'association d'idées ou de l'écriture automatique, ne prend aucune peine pour expliquer comment l'on passe d'un genre, et parfois d'une situation, à l'autre, il s'agirait d'y voir un débrayage générique couplé d'une montée en régime tonal. On passe du genre le plus haut dans les typologies de l'époque (la fiction historique, et là encore *Waverley* n'est pas loin) traité sur le mode le plus bas (le pastiche), à des formes de moins en moins nobles, mais cohérentes car marquées d'une identité reconnaissable<sup>459</sup>, traitées de manière de plus en plus factuelle et sérieuse -sans que toutefois le texte se départisse jamais d'un humour assez noir et d'une instabilité générique relative. Mais cette profusion est en un sens clairement recadrée, car même si très vite l'Éditeur s'efface pour présenter un compte-rendu d'où tout jugement personnel semble banni, il y a un même niveau narratorial-cadre qui assume la structure du texte dès le départ : pas moins de six « I » scandent le premier paragraphe du roman, et l'on connaît ce type de narrateur, proche du « simple observateur » cher à W. Booth -et encore ne l'est-il qu'à distance et par-delà les années. Le texte considère que l'identité narrative est suffisamment assertée (alors que précisément, elle se dilue et ne pointe qu'aux extrémités de la première partie), et procède alors en postulant qu'elle ne sera pas remise en cause ; pourquoi dès lors se donner la peine de ménager des transitions entre les différents genres (en tout cas ceux qui étaient identifiés comme tels à l'époque), ou effectuer toute autre démarche réassertant le mode même de la narration ? Aucun réductionnisme générique ne défera jamais

---

<sup>458</sup> *Op. cit.*, pp. 75-81, puis 82-96.

<sup>459</sup> Elles apparaissent sous la forme d'épisodes clairement isolés les uns des autres, et ce découpage en termes de récit vaut pour un « découplage » générique manifeste des segments immédiatement précédents ou suivants.

la première partie du récit de l'Éditeur *en tant que* première partie du récit de l'Éditeur, qui est la forme sensible à travers laquelle elle se donne. *Scribo, ergo sum* : on peut s'interroger sur la confiance à accorder à l'instance narrative rendue explicite, ou en déceler une autre sous elle, mais en définitive, la seule instance à pouvoir mettre en doute non la fiabilité, mais *l'existence* même d'une entité narrative, c'est elle-même. L'Éditeur *est*, indiscutablement, et se fonde sur un « je » dont aucun malin génie ne peut le faire douter.

#### 8/ Le problème de la vraisemblance narrative

Si nous sommes donc placés, avec *The Private Memoirs...*, dans une situation de mimésis formelle (quoiqu'il y ait au moins deux « je » qui ne se recoupent pas), *Redgauntlet* ne prend pas tant d'égards pour unifier le feuilletage de sa structure narrative, d'où cet effet de décrochage entre régime perlocutoire (la mimésis formelle) et registre « performatif » (la soudaine arrivée du narrateur hétérodiégétique, qui s'auto-institue), et l'on ne peut que se demander si, s'agissant du dernier « *Waverley Novel* », l'on se tient bien de part en part sous le même toit ; impossible en effet, le second mode étant advenu au texte, de l'oublier et de « raccrocher » au cours du récit comme si de rien n'était. La suspension d'incrédulité quant à la forme du récit se voit totalement annulée par la remise en cause des préordinations logiques : normalement, une unité sémantique de base conditionne la perception des suivantes, donc il est logique qu'une première lettre se voit répondre par une seconde, que les épistoliers s'enchaînent, *ad infinitum* si besoin est, et que des passages qu'on n'attendrait pas vraiment dans une missive (des scènes dialoguées, par exemple) se voient subsumés sous le genre épistolaire « généralisé » à l'œuvre dans son entier. Le lecteur est alors bien disposé vis-à-vis du texte, qui a procédé en quelque sorte à une captation de bienveillance en manifestant une certaine bonne volonté pour crédibiliser son registre –il s'agit bien d'une variante du principe de coopération, dans le cadre d'un contrat de feintise. Mais lorsque, comme dans

*Redgauntlet*, la séquence épistolaire est rompue, la question se pose de savoir par quel miracle le texte tient encore ; une réponse facile serait, « par sa reliure », tant il est vrai qu'en définitive, c'est bien le regroupement en un volume qui constitue, matériellement, l'unité d'un texte. Plus sérieusement, avec l'arrivée du narrateur hétérodiégétique, le récit, ou tout au moins son mode, se voit posé comme ne marchant plus vers aucun *telos* narratorial ; le narrateur hétérodiégétique advient au texte trop tard ou trop tôt<sup>460</sup>, et tout, alors, au niveau de la prise en charge du récit, se présente comme arbitraire, plus radicalement encore que ce n'est habituellement le cas. On pourrait ici déplacer sur la scène narrative la distinction opérée par Genette entre fonction et motivation, dans le cadre de l'arbitraire structurel du récit. Selon Genette,

[l'arbitraire du récit est] la détermination des moyens par les fins, et ... *des causes par les effets*. C'est cette logique paradoxale de la fiction qui oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel, c'est-à-dire entre autres par sa corrélation avec une autre unité, et à rendre compte de la première (dans l'ordre de la temporalité narrative) par la seconde, et ainsi de suite – d'où il découle que la dernière est celle qui commande toutes les autres, et que rien ne commande : lieu essentiel de l'arbitraire, du moins dans l'immanence du récit lui-même, car il est ensuite loisible de lui chercher ailleurs toutes les déterminations psychologiques, historiques... que l'on voudra<sup>461</sup>.

*In fine*, la vérité de l'œuvre est révélée (ou confirmée) dans un processus rétrograde, et le *telos* de la fin une fois atteint, il rejaillit sur le texte, en tant que terme permettant de conférer à l'ensemble sa structure définitive. La linéarité du mode littéraire (de gauche à droite, de haut en bas) ne doit pas faire illusion : c'est bien la fin qui détermine depuis le début toute la séquence des actions. Pourquoi s'arrêter à tel endroit ? Non parce qu'il fallait

---

<sup>460</sup> Pour donner un contre-exemple, Mackellar dans *The Master of Ballantrae* « advient » au texte au tout début, et la surdétermination des fonctions de communication et de régie par rapport à la fonction narrative n'est pas problématique pour son identité, mais pour sa crédibilité auprès du lecteur ; au niveau du simple récit (donc si nous ne considérons pas le niveau métanarratif du prologue théâtralisé par exemple), c'est la fiabilité de Mackellar qui est en doute, mais pas son existence en tant qu'ordonnateur des divers documents dont il se sert pour composer le « mémoire » que prétend être le roman. Pour être un artifice, Mackellar n'en est pas moins un *artifex libri*.

<sup>461</sup> G. Genette, *Figures II*; Paris: Éditions du Seuil, 1969. P. 94. Les italiques sont dans l'original.

bien que l'œuvre se close, mais parce que c'était la fin, *cette* fin, qui était visée depuis le début ; encore faut-il que cela paraisse avoir un sens, et que l'on ait le sentiment d'avoir *marché* vers une fin. La fonction (de l'unité finale, mais aussi de chacune de celles qui l'ont précédée par rapport aux unités qui leur sont antérieures) s'oppose à la motivation, terme qui sert à

désigner la manière dont la fonctionnalité des éléments du récit se dissimule sous un masque de détermination causale : ainsi le « contenu » peut n'être qu'une motivation, c'est-à-dire une justification *a posteriori*, de la forme qui, en fait, le détermine.... La motivation est donc l'apparence et l'alibi causaliste que se donne la détermination finaliste qui est la règle de la fiction : le *parce que* chargé de faire oublier le *pour quoi ?* – et donc de naturaliser, ou de *réaliser* (au sens de : faire passer pour réelle) la fiction en dissimulant ce qu'elle a de *concerté*... c'est-à-dire d'artificiel<sup>462</sup>.

En substance, « A entraîne B » (ou plutôt, en logique rétrograde, « B est entraîné par A »), voilà la fonction ; « A entraîne B parce que X », voilà la motivation. La fonction, au niveau narratif de *Redgauntlet*, c'est ce qui fait avancer le récit d'au moins une case, en évitant la stase mortifère pour l'histoire (les crevasses citées plus haut) ; la motivation, c'est le fait que l'instance narrative choisie soit présentée comme le meilleur dispensateur d'information possible selon les circonstances à narrer. Une motivation implicite ne « coûte » rien au récit en termes de vraisemblance, dit Genette, sans doute car alors le lecteur n'a pas à se poser de questions ; quand, en revanche, la motivation doit se faire explicite, ou plutôt choisit de le faire, alors le coût (en termes de vraisemblance) est exorbitant, et l'arbitraire du texte reparaît. C'est exactement ce qui se passe dans *Redgauntlet* dans ces passages où l'on change de régime narratif, avec, certes, beaucoup de prévenance de la part de l'auteur ; mais l'ergonomie informationnelle, ou plutôt le recours *explicite* à elle, s'oppose à la vraisemblance narrative.

Dans *Redgauntlet*, il ne s'agit pas pour le narrateur de se poser en compilateur de documents agencés de manière à ce qu'ils recourent le déroulement du récit, comme

---

<sup>462</sup> Genette, *ibid*, pp. 96-97. Les italiques sont dans l'original.

Mackellar, ni en historien insérant des événements dans une chaîne où ils s'éclaireraient respectivement, comme tente de le faire l'Éditeur ; le narrateur ici ne fait pas la synthèse des événements, mais les *distribue* dans des modalités d'énonciation (ou attribue les secondes aux premiers) qui peuvent occasionnellement être sa voix propre. A ce titre, il est une entité fictionnelle régulatrice mais désincarnée, presque un principe d'énonciation fictionnelle raffiné jusqu'à l'essentiel. Son statut d'instance d'énonciation chronologiquement seconde fait qu'il ne peut plus « aller de soi », ce qui entraîne en substance une suspension d'incrédulité et un effet de distanciation pour le lecteur. Dès lors que le « conteur » est suspect, le récit ne l'est pas moins, et en bout de chaîne, le coût de l'explicite narratorial quant à lui-même, c'est la vraisemblance narrative ; l'artifice du récit est exposé presque nûment, et cela relève de ce que les postmodernes appellent « baring the device ». Si l'on excepte la conclusion (mais la supposée lettre de Dryasdust déborde le récit en soi pour s'intéresser à ce qui vient après, donc au sens strict, elle n'appartient pas au récit ni ne porte sur lui), c'est bien le narrateur qui aura le dernier mot (le texte se clôt sur un chapitre qui relève de « *Narrative of Alan Fairford* »), mais depuis bien longtemps déjà, il n'est plus question pour nous de trouver son existence, et à travers elle, le texte, vraisemblable. Le narrateur, n'ayant tout simplement pas les moyens de racheter le contrat initial trahi, ne peut rédimier son image aux yeux du lecteur<sup>463</sup> ; toute fiction dépend certes d'un contrat de feintise<sup>464</sup>, mais ce n'est pas pour nous la même chose d'accepter d'être trompés sur un certain mode que d'acquiescer à un ballotement d'un mode à l'autre. Le narrateur hétérodiégétique est lui-même le malin génie

---

<sup>463</sup> La récupération *in fine* de la forme épistolaire ne suffit pas ; l'artifice de la lettre de Dryasdust ne tient en aucune manière. En effet, elle « raccroche » à un niveau énonciatif problématique, et elle clôt un échange dont le début n'est pas figuré dans *Redgauntlet*. Ce n'est pas comme il a commencé (sur une lettre), mais au contraire sur une dissymétrie foncière et *essentielle*, que se termine le roman.

<sup>464</sup> Selon l'heureuse expression de Genette, il s'agit d'un « contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque qu'il [l'énoncé de fiction] noue avec son récepteur ... parfait emblème du fameux désintéressement esthétique ». G. Genette, *Fiction et Diction*, *op. cit.*, p. 99.



de son propre « cogito brisé »<sup>465</sup> ; si l'on « régresse » (au sens étymologique) en cours de récit vers un « je » (ou plutôt un « nous » par syllepse) qui se place sur un tout autre plan que le « je » épistolaire, pourquoi faudrait-il s'arrêter là ? Il n'est pas rationnel que la fondation de la perspective qui gouverne le roman soit placée *in medias res* (et pas même en position centrale), et non *procul a finibus fabulae* -sur les bords extrêmes, voire en dehors du texte.

---

<sup>465</sup> L'expression est bien sûr de Paul Ricoeur, et « forme un contraste avec le *cogito* de Descartes dont il dénonce la triple prétention à l'auto-position, à l'auto-fondation et à l'évidence intuitive. Cette triple prétention est en effet celle d'un 'sujet exalté', que sa réflexion même rend aveugle aux liens qui l'attachent invinciblement à son corps propre, aux autres hommes, ainsi qu'au monde du langage et de la culture » ; Olivier Abel et Jérôme Porée, *Le vocabulaire de Paul Ricoeur* ; Paris : Éditions Ellipses, 2007. P. 17. Il ne s'agit pas ici de trop en faire : le « je » du narrateur hétérodiégétique permet de postuler un sujet uniquement « par habitude » pour le lecteur, ce qui d'ailleurs recoupe la critique du *cogito* par Nietzsche selon Ricoeur : « Dans l'exercice du doute hyperbolique, que Nietzsche porte à la limite, le 'je' n'apparaît pas comme inhérent au *Cogito*, mais comme une interprétation de type causal. ... [P]lacer une substance *sous* le *Cogito* ou une cause *derrière* lui, 'ce n'est là qu'une simple habitude grammaticale, celle d'adjoindre un agent à chaque action' » ; Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* ; Paris : Éditions du Seuil, 1990. P. 27. Cela semble d'autant plus s'appliquer à des êtres, ou plutôt des instances, de fiction, signifiants sans signifiés autres qu'intra-textuels, qui n'ont pas de substance dans le monde. Nous nous bornerons à signaler que tous ne raisonnent pas ainsi : « According to the radical view known as *modal realism*, all modal possibilities we might stipulate, as well as the actual world, are equally realized in some logical space where they possess a physical existence. Thus according to [David] Lewis (1973) [in *Counterfactuals*] ... 'actual' does not refer to the world we inhabit or to a specific notion of what reality is. 'Actual' is rather an indexical term; the inhabitants of each world see their universe as the actual one » ; Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, *op. cit.*, p. 22. Cela peut sembler aberrant, mais en fait, n'est-ce pas le corollaire de ce qu'écrit Genette quand il dit que pour les personnages de fiction, dans le monde intra-textuel, leurs assertions sont sérieuses ? « A la fictionnalité près de leur contexte, les actes de langage des personnages de fiction, dramatique ou narrative, sont des actes authentiques, entièrement pourvus de leur caractère locutoire, de leur 'point' et de leur force illocutoire, et de leurs éventuels effets perlocutoires, visés ou non » ; G. Genette, *Fiction et Diction*, *op. cit.*, p.121. Genette continue en disant que le problème, c'est surtout celui du discours narratif lui-même, et que l'on peut alors avoir deux visions de la fiction : soit « l'énonciateur formule une demande destinée à obtenir un ajustement de la réalité au discours et exprimant son désir sincère que son auditeur (ou lecteur) A imagine un état de fait exprimé par la proposition p.... », soit « l'acte de fiction n'est plus une demande ... mais une *déclaration*. Les déclarations sont des actes de langage par lesquels l'énonciateur, en vertu du pouvoir dont il est investi, exerce une action sur la réalité. ... [L]e *fiat* de l'auteur de fiction se tient quelque part entre ceux du démiurge et de l'onomatourge .... La différence entre une telle déclaration [de fiction] et les déclarations ordinaires est évidemment le caractère imaginaire de l'événement 'déclaré', c'est-à-dire du contenu de p, qu'il n'est pas au pouvoir de l'auteur de provoquer réellement, comme un démiurge peut provoquer un événement physique, et un simple mortel (habilité) un événement institutionnel. Du moins est-il en son pouvoir d'en provoquer, dans l'esprit de son destinataire et fût-ce de manière fugitive et précaire, la considération –et ceci, après tout, est un événement à part entière » ; G. Genette, *op. cit.*, pp. 127-9. C'est donc dans l'esprit du lecteur que se fait la synthèse des mondes *possibles* de la fiction, qui sont *vrais* dans leur ordre propre, dans la perspective d'un « réalisme modal ».

L'existence du narrateur ne peut plus alors qu'être entachée d'un soupçon tenace. S'il se pose en moyeu de la transmission d'information, il est alors un *instrument*, qui peine à masquer qu'il y a un artisan qui le manie. En définitive, il n'est pas moins manipulé que les « coursiers » des différents romans, qui deviennent les canaux d'un message sur eux-mêmes quoique l'acte de transmission soit potentiellement mortifère pour eux. L'éthique du coursier (assurer vaille que vaille que le message soit communiqué, dût-on y laisser la vie) advient à un niveau supérieur du texte ; *Redgauntlet*, ou le portrait du narrateur en *shifter*<sup>466</sup>.

Il y a dans le fait que le narrateur hétérodiégétique soit lui-même soumis à l'impératif de l'éthique du coursier (certes selon une modalité qui lui est propre) et se fasse explicitement canal de son propre message (il s'énonce en même temps qu'il énonce), une vraie cohérence thématique, pour le dernier « *Waverley Novel* » ; cependant, à partir du moment où l'instance narratoriale est touchée (elle « meurt au vraisemblable », en quelque sorte), on n'a pas affaire qu'à un thème, mais à ce qui sous-tend toute l'architecture de la conception du roman, et à travers le narrateur, c'est bien le créateur qui montre sa main. Était-ce le dessein, ou une simple maladresse ? Quoi qu'il en soit, il ne nous appartient pas de sonder les reins et les cœurs, et nous nous bornerons simplement à constater que *l'effet* est le même : le narrateur hétérodiégétique est celui qui se rapproche le plus de l'auteur, et pas seulement de l'Auteur<sup>467</sup> (puisque c'est à celui-ci que Dryasdust répond dans la lettre finale). En se posant comme

---

<sup>466</sup> « En linguistique, on réserve le nom d'*embrayeurs* (en anglais *shifters*) à tous les signes qui servent de relais entre un signe linguistique à signifié stable (/boire/, /pomme/, /rouge/) et la réalité. Ces signes solidarisent l'énoncé et le référent » ; J.-M. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 211. En termes d'énonciation littéraire, le signifié stable serait, disons, la mimésis formelle, et la « réalité », l'instance auctoriale ; le narrateur hétérodiégétique se pose bien avec la seconde dans une relation de proximité (les passages où il assume son propre discours) ou d'éloignement (les passages de mimésis formelle, où il faut bien postuler une instance narrative qui prenne en charge le décalage entre la forme telle qu'elle se donne et la façon non naïve dont elle reçue, sauf que cette instance, *presque* abolie, serait indiscernable en tant que telle, sauf à partir du moment où le narrateur reprend les rôles).

<sup>467</sup> Il est vrai également qu'à la publication de *Redgauntlet*, l'anonymat avait été levé, et qu'il n'était plus possible de postuler l'Auteur en tant que tel dans le monde extra-textuel.

artifice (il n'est que le *lieu* d'un choix quant à la forme) car au principe des *autres* instances narratives, il se veut le dernier écran au projet de l'auteur, qui voit tomber un à un ses masques ; la régression cependant ne peut vraiment arriver à son terme, et est en sens destinée à demeurer in-finie : « ... la dissociation fonctionnelle entre l'auteur et le narrateur (fussent-ils juridiquement identiques) propre au récit de fiction est un cas particulier de l'énonciation 'polyphonique' caractéristique de tous les énoncés 'non sérieux' ou, pour reprendre le terme controversé d'Austin, 'parasites' »<sup>468</sup> ; jamais le narrateur ne se repliera entièrement sur l'auteur, mais il peut s'en rapprocher, comme d'un cas limite. Comme nous proposons de le faire pour l'État, il nous est loisible de remonter des effets à l'être, et en l'occurrence, les actes de distribution pourront alors être perçus comme le prolongement métonymique de l'auteur.

## II Politique en crise, politique dans la crise

La distribution d'information, fonction également répartie du personnage-coursier au narrateur hétérodiégétique, est ce qui sous-tend la structure interne du roman. Mais ce n'est pas le seul type de distribution mis en scène, et notamment vers la fin : tous les personnages, en effet, y convergent vers l'auberge de Joe Crackenthorpe, qui va prendre un rôle inattendu et permettre une « distribution » d'un autre ordre.

### 1/ De Crackenthorpe à Bazin : sortir de l'auberge

Ce qui est intéressant concernant cette auberge, c'est déjà qu'elle évoque ce vieux *topos*, ces récits où chacun raconte son histoire dans une auberge à la veillée. Mais il n'est pas question à la fin du roman de changer encore une fois de registre et de recourir à l'artifice de

---

<sup>468</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 160.

la narration extradiégétique ; il s'agira plutôt de « liquider » le récit, en amenant tous les protagonistes de l'intrigue à se rassembler, bon gré, mal gré, y compris Peter Peebles, qui jusqu'au bout aura « parasité » l'intrigue principale, ses avanies venant recouper le cours des événements au moment le plus inopiné<sup>469</sup>. L'auberge est donc le lieu obligé par où passent tous les fils du récit : « Joe Crackenthorpe's public-house had never, since it first reared its chimneys on the banks of the Solway, been frequented by such a miscellaneous group of visitors as had that morning become its guests »<sup>470</sup>. Le terme « miscellaneous » indique assez bien l'assemblage hétéroclite des individus présents, cette communauté accidentelle, dont le caractère exceptionnel de la réunion relève de l'inédit ; la référence à la fondation de l'établissement, et son association au Solway, ferait presque penser qu'à travers la multitude des individus et des causes, toutes unies par la menace de la résurgence jacobite (« rear » est-il un *lapsus calami* ?), il s'agit de convoquer les États généraux de l'Écosse, sans que toutefois aucun cadre officiel ne préside vraiment à cette réunion publique.

Il est vrai que chacun fera valoir ses péripéties chez Crackenthorpe, mais l'assemblée est des plus éclatées, et la communication des aventures des uns et des autres se fera « terme à terme », souvent d'un individu à un autre plutôt que pour un public commun (au niveau métadiégétique, c'est là aussi une forme d'économie informative, puisque le lecteur sait déjà l'essentiel). Ainsi, pendant que les « conjurés », dans une autre pièce, débattent de leur désaccord, Alan et Lilius s'avisent mutuellement des événements de leurs péripéties respectives, mais la relation (aux double sens du terme) la plus comique reste celle entre

---

<sup>469</sup> On n'oubliera pas qu'au départ, Peebles intervient dans l'histoire comme instrument du père d'Alan pour détourner son fils du fil principal de l'intrigue, les avanies de Darsie ; il est une distraction, un détournement. Peebles n'a pas sa place dans cette histoire-là, mais revient continuellement là où on l'attend le moins, de sorte que son histoire, non pertinente pour le cours du récit principal, le rencontre, et pourrait le perturber si « the man of rags and of litigation » (p. 130) s'avérait plus efficace à obtenir des autorités des mandats d'arrêt.

<sup>470</sup> *Redgauntlet*, *op. cit.*, p. 326.

Joshua et Peter Peebles, le premier demandant au second de ne pas importuner la demoiselle, lui lançant : « Wherefore come thou with me to this window, and I will tell thee what it concerns thee to know »<sup>471</sup>, c'est-à-dire rien en l'occurrence, puisque c'est Peter qui lui fait part de ses démêlés judiciaires. L'aspect extérieur de l'auberge atteste déjà de sa configuration d'agrégat dont la vocation est d'articuler des éléments composites :

The little cavalcade [of Redgauntlet's party] was now approaching the house of Father Crackenthorpe, situated, as the reader knows, by the side of the Solway, and not distant from a rude pier, near which lay several fishing-boats, which frequently acted in a differect capacity. The house of the worthy publican was also adapted to the various occupations which he carried on, being a large scrambling assemblage of cottages attached to a house of two stories ... -the original mansion, to which the extension of Master Crackenthorpe's trade had occasioned his making many additions. Instead of the single long watering trough, which always distinguishes the front of the English public house of the second class, there were three conveniencies of that kind, for the use, as the landlord used to say, of the troop-horses, when the soldiers came to search his house; while a knowing leer and a nod let you understand what species of troops he was thinking of<sup>472</sup>.

« Adapted, scrambling assemblage, attached, extension » : toute la propriété est caractérisée par le débord, par une prolifération d'excroissances qui semble sans limite, et le lecteur moderne ne peut s'empêcher d'y voir un corps qui tient du cancer, se reproduisant en différents modules<sup>473</sup> qui manifestent un même dérangement en regard du corps social (le corps d'armée, en l'occurrence, se voit « atteint », sous l'allusion ironique). On se trouve ici face à une bâtisse qui ne témoigne pas de ce que Bailey appelait « the continuity of occupation through successive horizons of occupation », car « occupations » prend dans l'extrait un sens tout autre (même s'il est vrai qu'il y a polysémie), qui amène plutôt à penser à une *simultanéité* de différents « horizons d'occupation », dont le déploiement de l'auberge dans l'espace est le signe : contrairement à ce qui se passait à la fin de *Waverley*, ce n'est pas l'histoire qu'il s'agit pour le lecteur de deviner ici, en archéologue, sous le texte, mais plutôt,

---

<sup>471</sup> *Redgauntlet*, op. cit., p. 363.

<sup>472</sup> *Redgauntlet*, op. cit., p. 321.

<sup>473</sup> Vu l'utilisation de l'endroit comme prison, peut-être faudrait-il écrire, « cellules ».

dans le texte, la couche sédimentaire du *présent*, infiniment feuilletée quoiqu'uniformément coïncidente, qui s'élabore sous les yeux du « lecteur-politologue »<sup>474</sup>. La configuration même du lieu est la métonymie de la vie sociale qui bat en son sein, et qui tient lieu de l'être d'une Écosse toujours conflictuelle : le caractère métastasé de l'endroit est la condition de son évitement de la sclérose, et vaille que vaille, cet organisme se maintient, et manifeste même une belle santé malgré les conflits d'intérêts qui animent ses différents membres –voilà bien une figuration qu'aurait désapprouvée Ménénius Agrippa, l'apologue du conflit entre les membres et le « centre » du corps. Il y a d'ailleurs très probablement une grande ironie lorsque Scott emploie à l'endroit de Crackenthorpe le mot de « publican » ; certes, le terme désigne communément un tenancier d'auberge, mais il évoque aussi les publicains, chevaliers romains collecteurs d'impôts, ce qui ne manque pas de sel pour celui que Nanty Ewart a appelé plus tôt, lors du « prolonged panegyric », « father of the free trade » mais décrit comme un notable : « He is *bonus socius* with headborough and constable. The King's Exchequer would not bribe a man to inform against him. ... He is a statesman, though he keeps a publick.... He is a gentleman, every inch of him, old Crackenthorpe; in his own way, that is... »<sup>475</sup>.

Bien que ressortissant de « l'autre » de l'État et de la loi, puisqu'il vit (fort bien semble-t-il) de la contrebande, il se voit conférer une certaine *notabilité* par celui qui dit ailleurs que le problème, ce sont les impôts, et non le roi Georges. Crackenthorpe, et son auberge, figurent l'envers de l'État, sans que règne là nécessairement l'anarchie, puisque Joe se met au service de Redgauntlet ; c'est d'ailleurs seulement dans ce microcosme que les

---

<sup>474</sup> En cela que le politologue étudie aussi la société présente, qui est ici représentée dans tout l'éventail de sa diversité (religieuse, économique et de classes), ce qui n'était pas nécessairement le cas à la fin de *Waverley*, où seules certaines de ces caractéristiques étaient présentes.

<sup>475</sup> *Redgauntlet*, *op. cit.*, p. 264.

Jacobites ont quelque efficacité outre la sujétion de Darsie, puisqu'ils peuvent y tenir une réunion qui s'apparente à de la haute trahison, et puisque quasiment l'intégralité des *fabulae personae* se voit emprisonnée dans une même pièce. C'est que les Jacobites ont à leur disposition, à ce stade du récit, en la personne du tavernier, un contre-appareil d'État, un agent de police même si en définitive, sa loyauté s'exerce surtout vis-à-vis de lui-même : « ... the Squire [Redgauntlet] is a very worthy gentleman and I'll never deny it ; but I am neither his servant nor his tenant, and so he need send me none of his orders till he hears I have put on his livery »<sup>476</sup>. Il est intéressant de constater que la circulation de la notion de « gentleman » ne correspond pas aux « fonctions-statuts » dont nous parlions plus haut, car elle n'a pas vraiment de caractère institutionnel (aucune instance communément acceptée comme compétente ne la reconnaît ni ne la fixe), et s'avère par conséquent entièrement subjective ; il est douteux en effet que « Herries of Birrenswork », ou « Master Ingoldsby », puisque c'est ainsi qu'il se fait appeler à ce stade, verrait en Joe ou en Nanty des *gentlemen*. Il y a donc non réciprocity de la désignation de « gentleman » des uns par rapport aux autres ; même s'il s'agit avant tout de reconnaissance sociale, elle est dans ce cadre particulièrement asymétrique. L'économie de la valeur sociale telle qu'elle émerge dans l'ordre du discours à travers l'utilisation de la notion de « gentleman », apparaît alors comme particulièrement dérégulée, et n'est pas sans évoquer l'arbitraire et l'absolutisme vers lesquels est censée tendre la rébellion jacobite : une fois restaurée, l'aristocratie aurait le monopole de la valeur (économique, sociale et morale). Tous les autres n'étant que des *sujets* et des vassaux, il n'y aurait plus que des *gentlemen* au sens historique du terme, et les autres classes (la bourgeoisie au premier chef) se verraient renvoyées à une sorte d'homogénéité de leur néant social.

---

<sup>476</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, p. 324.

Pourtant, si Crackenthorpe opère les emprisonnements ordonnés par Redgauntlet, il dit clairement qu'il n'est vis-à-vis de lui ni dans un rapport de dépendance (« servant, tenant »), ni dans une relation de sujétion (« livery »). Joe reconnaît donc à travers le terme de « gentleman » la valeur sociale de l'oncle de Darsie, mais pas nécessairement sa valeur morale : « ... as for peaching, and such like, the Squire will find the folks here are as honest to the full as those he brings with him »<sup>477</sup> -l'ironie est ici manifeste. Dans la bouche de Joe, « gentleman », donc, est un peu un signifiant vide, une simple marque de politesse qui ne l'engage pas vraiment. L'impression que l'on pouvait avoir à la fin de la description de l'auberge se trouve ainsi confirmée dans cet échange avec Cristal Nixon ; l'allégeance de Crackenthorpe à la loi, l'officielle ou celle des Jacobites, n'est que de façade, et c'est en définitive à lui seul qu'il se doit : « If folks will come to my house on dangerous errands, egad they shall not find Joe Crackenthorpe a cat's paw – I'll keep myself clear, you may depend on it, and let every man answer for his own actions – that's my way »<sup>478</sup>. Chacun pour soi, donc, et s'il se fait l'instrument de Redgauntlet, on a le sentiment que c'est surtout pour éviter le désordre que pourrait entraîner la violence des uns et des autres, et qui pourrait le léser de la pire des manières, en poussant à la fermeture de l'établissement. C'est d'ailleurs la limite qu'il pose à l'autorité de Redgauntlet, qui voudrait faire clore l'auberge, pour intriguer en paix : « As for turning away folks from my door, I might as well plug up the ale-tap, and pull down the sign »<sup>479</sup>. La nécessité supérieure est celle du commerce, et l'auberge est un lieu de passage où tout (les êtres, l'argent, l'alcool) a vocation à *transiter* ; la transformer en prison, comme le souhaite Redgauntlet, est une hérésie, car le lieu n'est pas structurellement conçu pour cette fonction :

---

<sup>477</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, p. 324.

<sup>478</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, p. 324-5.

<sup>479</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, p. 324.



‘... I [Crackenthorpe] wished to say to you that I must put yonder folk together in one room.’

‘What folk?’ said Redgauntlet, impatiently.

‘Why, them prisoner stranger folk, as you bid Cristal Nixon look after. Lord love you! this is a large house enow, but we cannot have separate lock-ups for folk, as they have in Newgate or in Bedlam. Yonder’s a mad beggar, that is to be a great man when he wins a lawsuit, Lord help him!-Yonder’s a Quaker and a lawyer charged with a riot; and, ecod, I must make one key and one lock keep them, for we are coke full.... Besides, they take up every one a room, and call for noughts on earth-excepting the old man, who calls lustily enough, -but he has not a penny to pay shot.’<sup>480</sup>

Chercher à convertir le lieu de sociabilité par excellence en une geôle collective, voilà qui en dit long sur le projet politique des Jacobites. Ceux-ci, revenus au pouvoir alors que leur heure est passée, seraient vis-à-vis de la société dans un rapport de défiance absolue, cherchant à couper les liens entre ses divers membres pour leur imposer, sous-couvert de la prévention des troubles à l’ordre public<sup>481</sup>, un ordre délétère pour eux, une « ana-phylaxie » (le contraire de la protection, étymologiquement), alors qu’en ce qui les concerne, « ... we are not men to be penned up like sheep for the slaughter »<sup>482</sup>, comme le dit leur vrai chef. La fonction prioritaire de l’auberge est comme mise en sommeil pour effectuer l’équivalent d’une opération de police, mais cela ne peut tenir très longtemps, d’une part parce qu’en ces lieux, la loi, c’est l’argent (c’est bien à une économie parallèle que Crackenthorpe a juré allégeance quelques pages plus tôt), et d’autre part, parce que la « loi » jacobite n’arrive pas à s’incarner, et se trouve en pleine *aboulie*<sup>483</sup>. Les délibérations des « conjurés » montrent assez ce manque de volonté, et de bonne volonté, en un sens car tous semblent condamnés par la suractivité de Redgauntlet à l’apathie. C’est assez évident pour les aristocrates, mais c’est

---

<sup>480</sup> *Redgauntlet, op. cit.*, p. 362.

<sup>481</sup> C’est bien à ce titre que Redgauntlet prétend, hypocritiquement, faire arrêter Joshua : « ‘For you, Joshua Geddes,’ said Redgauntlet, approaching the Quaker, who, with lifted hands and eyes, had beheld the scene of violence, ‘I will take the liberty to arrest thee for a breach of peace, altogether unbecoming thy pretended principles; and I believe it will go hard with thee both in a Court of Justice and among thine own Society of Friends...’ »; *op. cit.*, p. 341.

<sup>482</sup> *Redgauntlet, op. cit.*, p. 372.

<sup>483</sup> *Boulè*, en grec, cela veut dire volonté, mais c’était également le nom d’une sorte de « bureau préparatoire » à l’*agora*.

peut-être un peu plus surprenant lorsque cela touche Darsie, atteint par une forme de mutisme lorsqu'il apparaît que les conjurés ne s'engageront que s'il leur apporte une caution « légaliste », puisqu'il est l'héritier légitime : « 'Gentlemen,' said Darsie, with a throbbing bosom, for he felt the crisis a very painful one, 'allow me to say that I suspend expressing my sentiments on the important subject under discussion, until I have heard those of the present meeting »<sup>484</sup>. Si la décision est suspendue au bon vouloir de Darsie, alors Charles Stuart est déjà effectivement détrôné, et l'absolutisme qu'il est censé incarner se voit déjoué par l'attitude du jeune homme, qui affecte d'écouter les arguments alors qu'en définitive, ce n'est pas la clef de sa réserve.

Il serait tentant de penser que le jeune homme est le seul à entrer de bonne foi dans le processus délibératif, étant à ce point ouvert au discours des autres que le sien propre ne viendra pas perturber les débats, alors que les positions des uns et des autres sont déjà établies, mais c'est un leurre : « He began to believe that the conspiracy would dissolve of itself, without the necessity of his placing himself in direct opposition to so violent a character as his uncle... »<sup>485</sup>, avait-on pu lire quelques pages plus haut. La peur, certes, est pour Darsie un motif d'inaction, mais après tout, toute l'éducation politique qu'il a reçue aux mains de son oncle consiste en un seul mot d'ordre le concernant, *laissez-faire*. On peut également se dire que Darsie ne risquerait rien à faire entendre sa *voix* une fois que la cause est avérée perdue, alors que pourtant il ne pipe mot. C'est peut-être aussi que Darsie a bien une éthique, mais qu'elle est radicalement opposée à celle de son oncle. En termes weberiens, on pourrait poser cela comme une confrontation entre l'éthique de la conviction et l'éthique de la responsabilité. Si la première est l'éthique de l'action « selon laquelle on doit assumer les

---

<sup>484</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, p. 348.

<sup>485</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, p. 346.

conséquences (prévisibles) de son action »<sup>486</sup>, quant à lui, « Le partisan de l'éthique de conviction ne supporte pas l'irrationalité éthique du monde. C'est un 'rationnaliste' cosmico-éthique. ... Il n'est pas possible de concilier l'éthique de la conviction et l'éthique de la responsabilité ou d'émettre un décret moral précisant quelle fin doit sanctifier *quel* moyen, si l'on fait à ce principe en général des concessions quelconques »<sup>487</sup>. « The state of this nation no more implies prosperity, than the florid colour of a fevered patient is a symptom of health. All is false and hollow... »<sup>488</sup> ; le corps politique est un corps malade, selon Hugh, et cette affection touche identiquement le microcosme (le corps de Darsie, entre autres, est considéré par lui comme affaibli et presque dégradé) et le macrocosme (l'État et l'époque sont dégénérés, dit-il explicitement). Dès lors, l'éthique de la responsabilité n'a plus cours, car seule la conviction permettra de sacrifier les organes nécrosés pour assurer la viabilité de l'organisme. L'éthique de la conviction ne demande qu'à s'abîmer en l'exact envers d'une éthique, une pure *pratique* qui perd de vue sa fin. « Do as thou wilt with them, ... so thou doest but keep them from getting out and making some alarm in the country, I care not »<sup>489</sup>, dit Redgauntlet à Joe Crackenthorpe ; peu importent les moyens, ce sont les fins qui comptent. Or, il faudrait normalement pouvoir accorder les moyens sur les fins, la moralité des secondes déteignant sur les premiers ; mais l'irrationalité éthique du monde que perçoit son tenant peut se muer en justification des pires crimes, comme dans ces propos de Hugh :

And [I, Redgauntlet] would undertake it [a hopeless struggle] ten times more desperate ; and have agitated it when ten times the obstacles were interposed. ... Is there an art I have not practised-a privation to which I have not submitted, to bring on the crisis which I now behold arrived?-Have I not been a vowed and devoted man, ... renouncing even the exercise of

---

<sup>486</sup> Max Weber, *op. cit.*, p. 192.

<sup>487</sup> Max Weber, *op. cit.*, p. 195.

<sup>488</sup> *Redgauntlet*, *op. cit.*, pp. 318.

<sup>489</sup> *Redgauntlet*, *op. cit.*, p. 362.

religion, unless when I might name in prayer my prince and country, submitting to everything to make converts to this noble cause? - Have I done all this, and shall I now stop short?<sup>490</sup>

Dix fois moindre est la résistance ; dix fois moindres sont les obstacles ; et il faudrait inventer un mot (car « décimer » est presque l'inverse de ce qu'a effectué Hugh) pour désigner cette amputation du *ratio*, qu'on suppose tout de même quantifiée avec un peu de hâte, dans la mesure surtout où le lecteur ne verra jamais ces adversités maintes fois évoquées. On n'en est d'ailleurs pas à une inexactitude ou une approximation près, car, que la foi (en la cause) pousse à abandonner la foi (religieuse), voilà qui est bien paradoxal, voire aporétique, et c'est effectivement à une impasse que conduit l'attitude du rebelle jacobite : « ... if Scotland and my father's House cannot stand and flourish together, then perish the very name of Redgauntlet ! perish the son of my brother, with every recollection of the glories of my family, of the affections of my youth, rather than my country's cause should be injured in the tithing of a barley-corn! »<sup>491</sup>. On est bien loin ici de la prudence, certes non moins délétère en définitive, manifestée par les Durrisdeer lorsqu'éclate la rébellion de 1745. Ces propos rendent clair surtout le fait que pour Hugh, la lignée et sa conception de l'État sont indissociables, mais s'il envisage que l'un puisse s'éteindre « de sa belle mort », c'est à un génocide<sup>492</sup> qu'il faut procéder avec l'autre. Tirons les conséquences de cette idée : l'entrelacs dont Hugh présuppose qu'il unit les Redgauntlet et le jacobitisme n'est pas un principe naturel, puisque l'intervention de l'homme, seule, pourra « transférer » la mort de l'un sur les autres. Selon son propre raisonnement, la lignée ne saurait s'éteindre naturellement, mais au

---

<sup>490</sup> *Redgauntlet, op. cit.*, pp. 317-8.

<sup>491</sup> *Redgauntlet, op. cit.*, pp. 320. La note de l'édition Edinburgh University Press clarifie: « dividing an ear of barley into ten »; *op. cit.*, p. 518. Dans un mouvement inverse de l'amputation dont nous avons parlé plus haut, il s'agit bien ici de « décimer » au sens étymologique. Ce *ratio* inversement proportionnel montre cependant la corrélation qui s'établit entre l'État actuel et l'État fantasmé dans l'esprit de Hugh, l'un étant posé en *rapport* l'un avec l'autre.

<sup>492</sup> L'étymologie hybride du mot mélange le grec *genos*, « la race », et le latin *caedere*, « tuer » ; tuer la lignée, c'est bien en un sens « détruire la race ».

contraire se perpétue, et survit à un État dont la continuation relève de l'assistance artificielle, qui consomme toutes les *ressources* (énergies et fortune) de ses forces vives ; impossible de ne pas conclure, dès lors, que le fait que Hugh n'a pas d'enfant et cherche à s'approprier ceux des autres, ou plutôt celui d'une autre<sup>493</sup>, ne résulte pas d'un choix, mais d'une stérilité foncière, et l'on imagine aisément que parmi tous les vœux qu'au terme de ses aventures, il prononcera pour se faire moine, comme nous l'apprend la lettre de Dryasdust, le vœu de chasteté sera pour lui le plus naturel.

L'éthique de la conviction qui apparaît dans les propos et actions de Hugh est le désespoir de celui qui se sait déjà vaincu, et n'a dès lors plus que faire des conséquences de ses actes. Il n'en va pas de même pour Darsie qui, découvrant son héritage, se construit plus complètement que ne le lui aurait permis sa condition d'orphelin ; retrouvant le passé de ses origines depuis le présent de son existence, il n'a aucune raison de croire que ne puisse s'élaborer pour lui un futur radieux, dont il devra assumer la constitution dans des conditions *réalistes* et envisageables ; c'est, certes, moins exaltant que la lutte de Redgauntlet, mais mieux ancré dans le réel. S'il y a chez le jeune homme une éthique, c'est celle de la responsabilité : « Le partisan de l'éthique de la responsabilité compte au contraire précisément avec ces défauts moyens des hommes, il n'a ... aucun droit de présupposer leur bonté et leur perfection, il ne se sent pas en état de rejeter sur d'autres les conséquences de sa propre action, dans la mesure où il pouvait les anticiper. Il demandera que ces conséquences soient imputées à son action »<sup>494</sup>. L'éthique de la responsabilité est toute centrée sur soi, et accorde peu de place à la foi ; en ce sens, on peut s'étonner de ce que Weber ne la voie pas comme paralysante, car entre le fait que l'on ne peut guère compter sur les hommes, et que l'on est

---

<sup>493</sup> Darsie est surdéterminé par le côté maternel, comme nous l'évoquons par ailleurs.

<sup>494</sup> M. Weber, *op. cit.*, p. 193.

redevable de toute action entreprise (certes, selon son caractère prévisible), on se demande si la plus responsable des attitudes n'est pas, en toutes circonstances, l'inaction. C'est, au moins en partie, la voie choisie par Darsie :

He [Darsie] therefore concluded the enterprize would fall to pieces of itself, and that his best way was, in the meanwhile, to remain silent, unless the actual approach of a crisis, (which might, however, never arrive,) should compel him to give a downright refusal to his uncle's proposition; and if, in the interim, some door of escape should be opened, he resolved within himself not to omit availing himself of it<sup>495</sup>.

Il y a sans doute une certaine pusillanimité chez Darsie, mais ici, il s'agit surtout de ne pas s'opposer au mouvement naturel des choses, et la même posture qu'Alan, consistant à ne pas être « too scrupulous » et à ne pas engager par honneur sa vie là où on sait pouvoir triompher en définitive. « Let the bubble burst of itself, the conspiracy would dissolve of itself »<sup>496</sup> ; cette même idée de résorption, effectivement concomitante à l'être de la rébellion jacobite dans son principe (nous avons évoqué sa façon d'effacer ses traces), se voit dans le roman continuellement appliquée par les autres à cette révolte indubitablement anachronique en 1765, et fait bien sûr directement écho à ce que le lecteur sait de l'Histoire (il n'y a donc sur ce point d'ironie dramatique que vis-à-vis de Redgauntlet et peut-être de Charles Stuart, les vrais héros n'étant pas dupes, comme ce pouvait être le cas dans *Waverley*), à tel point que l'on en vient à se demander l'intérêt pour Scott d'imaginer un dernier soubresaut à la rébellion jacobite, démarche qui n'est pas moins artificielle que l'attitude de Hugh. Osons le raccourci : Scott et Hugh n'imposent pas moins l'un que l'autre, quoiqu'à un tout autre niveau, à la réalité un détournement, ce qui peut-être explique la transparence du narrateur hétérodiégétique, manière pour Scott d'assumer une certaine éthique de la responsabilité (le narrateur nous explique clairement quels sont ses devoirs - l'ergonomie narrative, corollaire de l'éthique du coursier, étant le premier d'entre eux), contre

---

<sup>495</sup> *Redgauntlet, op. cit.*, p. 320.

<sup>496</sup> *Redgauntlet, op. cit.*, pp. 310 et 346, respectivement.

celui qui lui permet encore de se faire narrateur ; sans Hugh, pas de *Redgauntlet*, mais il ne faudrait pas que l'on en vienne à croire que l'homonymie (*Redgauntlet*, le personnage/*Redgauntlet*, le roman) recèle la seule éponymie possible : le nom que porte le roman lui vient plus de la lignée qui a vocation à se perpétuer en dépit des mutations politiques et sociales, que de son représentant le plus querelleur. On n'oubliera pas à ce titre que Darsie est le seul héritier mâle des Redgauntlet à la fin, d'autant plus que, comme l'indique la lettre de Dryasdust, Hugh, s'étant fait prêtre, s'est vu « rebaptisé », et a changé de nom -il a pris celui de Père Hugo. Cet acte de déformation, même minimale, de son nom vaut pour un reniement de cette « première » identité<sup>497</sup>, qui remet alors en cause l'identité qu'on aurait pu un peu vite établir entre le titre et le personnage ; la lettre de Dryasdust est le moyen par lequel l'auteur, sous le masque d'un dernier narrateur, nous indique clairement que le sujet qu'il évoque « déborde » Hugh.

Scott, donc, penche clairement du côté de l'éthique de la responsabilité, et met en échec l'éthique de la conviction, dénoncée comme *phénomène* (étymologiquement, « ce qui apparaît », et qui ici, *in fine*, se révèle dans toute son inanité) auto-entretenu et en un sens égoïste. Il est impossible, nous dit le roman, de fonder sur cette éthique une politique, destinée à achopper sur une aboulie, comme en témoignent les délibérations sans fin des conjurés qui ne forment pas vraiment une assemblée ; la *crise* pousse bien les « comploteurs » à prendre une *décision*, mais celle-ci consiste à maintenir le *statu quo*. Lorsque Redgauntlet évoque, alors que tout est manifestement perdu, le fait qu'il est encore prêt à résister, le prince lance : « ... you forget that the arrival of this gentleman [General Campbell] only puts the cope-stone on our already adopted resolution to abandon our bull fight, or by whatever wild name this

---

<sup>497</sup> On signalera également que Hugh réalise pleinement ce qui se voulait simple feintise de la part de Charles Stuart : le « Père Buonaventure » n'était qu'un masque pour le Prétendant, et pourtant, ce rôle de prêtre en disait long déjà sur le caractère inopérant de cet homme quant aux affaires temporelles.

headlong enterprize may be termed »<sup>498</sup>, la pire des sanctions étant sans doute que cet épisode ne se verra pas attribuer de nom, même pas dans une stratégie de synonymie euphémisante – jamais on ne parlera de « the '65 ». Indicible, innomable, cet incident n'est rien, et est condamné à retourner à son néant originaire. Le paradoxe est qu'en termes d'effets, l'État légitime n'est pas plus efficace :

I [General Campbell] have come here [Crackenthorpe's Inn], of course, sufficiently supported both with cavalry and infantry, to do whatever might be necessary; but my commands are-and I am sure they agree with my inclination-to make no arrests, nay, to make no farther inquiries of any kind, if this good assembly will consider their own interest so far as to give up their immediate purpose, and return quietly home to their own houses<sup>499</sup>.

À travers Campbell (dans une perspective nationaliste, le clan des « traîtres », soumis à l'autorité britannique), voilà donc le Léviathan qui s'ébroue, sans toutefois qu'il soit si prompt à se laisser tirer de son sommeil dogmatique. Sans doute a-t-il bien compris que c'est *a contrario* que la rébellion cherche à se constituer, par ses effets dans le monde et non en son être propre, et qu'un nouveau Culloden (par ailleurs événement pratiquement infigurable chez Scott) ne pourrait que lui conférer cette existence négative, à travers ce qu'on serait tenté d'appeler une nouvelle gènesè apocalyptique. En offrant une moindre *résistance* aux actions de Hugh, l'État britannique n'a pas à admettre qu'il *réagit*, et peut alors prétendre que les efforts du rebelle restent sans effet. L'inertie de l'État légitime (ou plutôt, *légitimé*, en tout cas à ses propres yeux) vise sa propre conservation, mais permet également celle de ses sujets : « His Majesty will not even believe that the most zealous Jacobites who yet remain can nourish a thought of exciting a civil war, which must be fatal to their families and themselves, besides spreading bloodshed and ruin through a peaceful land »<sup>500</sup>, dit encore Campbell. Il existe un continuum entre l'État et l'individu, et déranger l'un (l'Un?), c'est faire éclater la

---

<sup>498</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, p. 374.

<sup>499</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, pp. 372-3.

<sup>500</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, p. 373.



sphère de l'autre ; entre le corps politique et le corps du sujet, pas de discontinuité, et les deux antagonistes s'accordent au moins en cela. L'éthique de la conviction de Redgauntlet se voit sommée de faire face aux conséquences de ses actes, et d'entrevoir, au moins temporairement, les choses du point de vue de l'éthique de la responsabilité. Campbell est l'exact reflet de Redgauntlet « de l'autre côté du miroir » : légitime, soutenu par un État et tous ses appareils (ce que l'armée métonymise), son *ars politica* économique<sup>501</sup> est efficace, là où celui du Jacobite s'épuise dans une certaine dispersion (« Is there an art I have not practised-a privation to which I have not submitted... ? »), d'autant qu'il respecte à la lettre l'éthique du coursier ; « I speak the King's very words, from his very lips »<sup>502</sup>, lance-t-il, avant de citer le roi *verbatim*, là où le rebelle avait joué sur les ambiguïtés en relayant le discours du prince. Porteur de la Parole du Roi, qui telle la flèche de Zénon d'Élée touche toujours sa cible, Campbell remplit à merveille sa fonction de terme médian entre deux interlocuteurs, simple « écran » de l'autorité suprême et de l'intérêt *commun*. Maniant la menace (la rétorsion pour ceux qui fomenteraient une guerre civile) et la caresse (il laisse partir le prince et ceux des conjurés qui voudraient le suivre), Campbell nous donne tout simplement une leçon de diplomatie, précisément celle des compétences qui a manqué aux rebelles et, à la fois lion et renard, il est conforme en ce sens aux principes du machiavélisme, qui n'est jamais qu'un extrême réalisme politique.

Le Léviathan, dont Campbell pourrait se faire l'incarnation (il est, en termes de représentation, suffisamment détenteur de l'autorité de l'État), n'a pas besoin de se réveiller : « ... le meilleur des gouvernements s'apprécie en fonction de la conjoncture »<sup>503</sup>, pour

---

<sup>501</sup> On rappellera qu'*oikonomia*, c'est d'abord la bonne gestion de la maison.

<sup>502</sup> *Ibid.*

<sup>503</sup> Denis Collin, *Comprendre Machiavel*. Paris: Arman Colin, 2008. P. 115.

résumer Machiavel très sommairement, et la plasticité d'un état montre bien qu'il est le meilleur des États, celui qui n'a de forme qu'adaptée aux événements, ce qui fait de lui un phénomène anomal, c'est-à-dire irrégulier dans sa forme, quoique constant dans son être. Dans ce qu'on serait tenté de qualifier de physique politique, pour toute action, une réaction ; confronté à ce que l'anglais appellerait « hot air », nul besoin de répondre autrement que par le plus infime, et surtout le plus imperceptible (du dehors) des tremblements. Bien sûr, la vision de l'État chez Scott n'est pas *stricto sensu* celle du Florentin, dans la mesure où chez ce dernier, « il ne peut pas dans l'absolu y avoir de 'meilleur régime' au sens où ... tous les gouvernements, finalement, sont voués à entrer dans une phase de décadence.... Comme l'histoire machiavélienne est une histoire sans fin, il n'y a pas de modèle théorique auquel le mouvement réel devrait finalement se conformer »<sup>504</sup>. Or, chez Scott, c'est nécessairement vers une fin que l'on marche ; une fin en termes de composition évidemment, puisqu'il s'agit de romans qui doivent bien arriver à leur terme, mais aussi, répétée dans tous les « *Waverley Novels* », une fin historique et politique, qui, dans *Waverley* comme dans *Redgauntlet*, était en fait déjà là depuis le début ; l'idéologie littéralement conservatrice de Scott semble s'accorder assez mal avec le culte de la « configuration variable » du bon gouvernement chez Machiavel, et pourtant ce dernier roman montre ici et là un essoufflement de la foi en la constance rigide de l'État, que métaphorisait la reprise en mains de Tully Veolan, par exemple. L'espace dans lequel se termine *Redgauntlet* n'est plus une demeure seigneuriale, mais une auberge, lieu tout entier voué à la circulation, y compris lorsque régnait une désaffectation du pouvoir public, l'aboulie dont nous avons parlé plus haut. Si tant est que l'État se caractérise par ses effets (et au premier chef, la violence), alors le seul mécanisme régulateur qui existe encore avant que l'État légitime ne (re)prenne le relai, est incarné par Joe

---

<sup>504</sup> *Ibid.*

Crackenthorpe lui-même, qui ne distribue pas moins les êtres dans leur ordre propre que le narrateur hétérodiégétique ne distribuait les informations dans le meilleur régime possible :

Meanwhile Joe Crackenthorpe, availing himself of the hasty permission obtained from Redgauntlet, proceeded to assemble in an apartment those whose safe custody had been thought necessary; and without much considering the propriety of the matter, he selected for the common place of confinement, the room which Lilius had since her brother's departure occupied alone. It had a strong lock, and was double-hinged, which probably led to the preference assigned to it as a place of security.

Into this, Joe, with little ceremony, and a good deal of noise, introduced the Quaker and Fairford; ... turning a deaf ear both to the one and the other. Next he pushed in, almost in headlong fashion, the unfortunate litigant, who having made some resistance at the threshold, and received a violent thrust in consequence, came rushing forward, like a ram in the act of charging...<sup>505</sup>

L'autorité de Hugh n'est qu'un prétexte (« *availing himself* of the hasty permission obtained from Redgauntlet », cela veut bien dire que Joe se resaisit d'une autorité autre que la sienne sans trop se poser de questions sur sa légitimité, d'autant que « hasty » est peut-être en hypallage), et opère la transformation d'une classe d'individus (« those whose safe custody had been considered necessary », et l'on notera l'hypallage sur « safe ») en un tout homogène confiné dans un même espace, section de l'espace national. Il s'agira alors pour eux de se réajuster les uns aux autres, à commencer par Peter Peebles qui, pour ne tolérer aucun affront qui lui est fait (y a-t-il un seul personnage dans le roman qu'il n'attaque, ou ne propose d'attaquer, en justice ?), n'en est pas moins prêt à importuner Lilius, et se voit rappelé à la loi, minimale, de la sociabilité par le Quaker, « with the real good breeding which so often subsists independently of ceremonial », ce qui par ailleurs *arrête* le parcours d'un personnage toujours lancé vers quelque nouvelle *poursuite* dans une dynamique qui confine à une fuite en avant, lorsqu'il charge « with such impetus, as must have carried him to the top of the room... had not the honest Quaker interrupted his career by seizing him by the collar, and bringing him to a stand »<sup>506</sup>. Pour que s'achève le récit, il faut déjà que Peter cesse de le perturber par

---

<sup>505</sup> *Redgauntlet, op. cit.*, pp. 363.

<sup>506</sup> *Ibid*, pour les deux citations.

ses avanies, et cela se fait quelque peu artificiellement, dans une auberge paradoxalement vouée par ailleurs à la circulation, de l'information notamment. Comme le dit Crackenthorpe, « ... I can tour out as well as another ... keep good lights in my upper story-know a thing or two more than most folks in the country »<sup>507</sup>. Là encore, décomposons la métaphore centrale : le comparé, c'est Crackenthorpe ; le comparant, c'est l'auberge (métonymisée par son premier étage, elle dont on nous disait p. 321 que le bâtiment principal consistait en « a house of two stories », ce qui s'accorde avec le comparatif absolu de la métaphore) ; le motif, c'est l'idée de lumière, à entendre ici surtout dans son sens imagé bien évidemment. Il est intéressant de noter que le propriétaire se voit caractérisé par sa propriété, déjà au sens premier -et nous avons encore une fois sémantiquement, un entraînement réciproque de la maison et de son possesseur. En posant sa relation avec sa propriété (l'auberge), on pose la propriété (la caractéristique) principale de Crackenthorpe, la faculté d'être un être de raison toujours bien informé. Si c'est sur le Général Campbell que se clôt le roman<sup>508</sup>, la vraie figure marquante de toute la fin, c'est Crackenthorpe, qui d'un bout à l'autre restera maître chez lui. Le jeu de mots de Redgauntlet à la fin (« I go to the house of another »<sup>509</sup>) peut alors s'entendre à deux niveaux : certes, il quitte pour toujours la Maison de Hanovre, mais aussi une « maison » au sens commercial du terme, qui est bien celle de Joe Crackenthorpe, qui, dans la mesure où on le laisse libre de ses choix en matière d'exercice de l'ordre, a *effectivement* autorité dans ce

---

<sup>507</sup> *Redgauntlet, op. cit.*, p. 324

<sup>508</sup> « The Oxford divine broke out into a loud benediction, in terms which General Campbell was too generous to criticize at the time, or to remember afterwards; -nay, it is said, that, Whig and Campbell as he was, he could not help joining in the universal Amen which resounded from the shore »; *op. cit.*, p. 377. On notera ici plusieurs choses : d'abord, la politesse que Campbell manifeste, en accord avec les règles de sociabilité, en participant de la « concorde universelle » qui fonctionne comme un contrepoint au danger du toast ; par ailleurs, nous avons accès tant à son être privé (« remember ») que public (« it is said that... »), ce que l'on peut lire comme une dernière conciliation, idyllique, entre les deux facettes d'une même personnalité, dans le cadre d'un État qui permet d'accorder ses actions avec ses principes, et donc, qui permet aux individus d'être eux-mêmes.

<sup>509</sup> *Redgauntlet, op. cit.*, p. 376.

lieu. Ce n'est pas un hasard s'il est en bout de chaîne d'une économie parallèle (la contrebande) qui a cela de remarquable qu'elle est un réseau de distribution efficace, contrairement à l'entreprise jacobite.

Cette chaîne comporte trois maillons essentiels : Trumbull (*alias* Turnpenny), Nanty Ewart et Crackenthorpe, et c'est ce canal qu'emprunte Alan pour rejoindre Darsie (ou en tout cas se rapprocher de lui), car bien que n'ayant pas directement partie liée, jacobitisme et contrebande cheminent tous deux secrètement vers un même lieu. Trumbull et Crackenthorpe fournissent en substance une légitimité à cette économie illégale en cela qu'ils sont tous deux « institutionnalisés », bien que ne l'étant pas de la même manière. Le premier en effet opère dans le secret derrière un masque social de piété, et se voit poussé dans un paradoxe intenable, qui vise à concilier une morale privée et une pratique publique. Entre la profession (l'affectation) du spirituel et celle (le commerce) des spiritueux, il n'y a en définitive de possibilité d'accord que rhétorique. Lorsque nous le rencontrons pour la première fois, il était en train de donner l'office, mais jamais nous ne le verrons officier, car il est symptomatiquement interrompu par Alan, et « bascule » assez vite dans son rôle de contrebandier. Il n'aura de cesse de recoller les morceaux de cette personnalité schizophrène<sup>510</sup>, érigeant pour ce faire le commerce en crédo : « I sell my article fairly, and in the ordinary way of business ; and I wash my hands of everything else »<sup>511</sup>. Le caractère contre-factuel de la première partie de la phrase (« fairly, ordinary ») n'est que trop clair, à moins que l'on ne décide d'adopter un point de vue relativiste, en termes commerciaux

---

<sup>510</sup> « ... honest men have enough to do to keep one name undefiled. I ken nothing about those that have two », lance-t-il p. 236, lui qui a un pseudonyme. C'est qu'il parle ici de Redgauntlet, dont les multiples identités sont en un sens transparentes (à part peut-être pour le juge Foxley, qui au début n'y voit que du feu), puisqu'il ne faut pas grand-chose pour le faire tomber dans ses travers identitaires (une tendance à s'échauffer assez rapidement, notamment), preuve supplémentaire de l'infériorité de la rébellion sur un mode d'organisation qui, en parasite sain, ne conteste pas l'ordre établi, mais profite des failles du système.

<sup>511</sup> *Redgauntlet*, *op. cit.*, p. 238.

d'abord (chez les contrebandiers, rien que de très « ordinaire » que de procéder illégalement, certes), ainsi qu'en termes de morale. En effet, il est en partie vrai qu'une certaine *équité* préside au commerce de Trumbull, puisqu'il accepte de « faire livrer » Alan comme il le ferait pour n'importe quelle autre marchandise : « The business is to pass this gentleman to Cumberland upon earnest business... »<sup>512</sup>, dit-il à l'un de ses agents, et à travers cette répétition, tout devient même de simples affaires. Cette stratégie de flou sémantique quant à la notion de *business* n'est d'ailleurs pas une *réification* à sens unique, car elle a une incidence sur la notion de valeur, qui s'abolit alors partiellement, ou en tout cas s'aplanit, toutes choses étant égales dans l'illégalité ; ce qui permet l'échange, c'est certes *in fine* l'argent, terme commun (ce qui montre bien que les contrebandiers ne « décrochent » pas définitivement de la société « en général » ; ils sont à la périphérie, non hors du monde), mais qui peut dire, à part peut-être le capitaine, laquelle des marchandises à fond de cale est la plus précieuse ? Au cours du trajet de contrebande, dans ce monde de l'autre côté du miroir, les fonctions-statuts, traces de l'activité sociale par excellence (conférer une valeur aux choses et aux êtres), s'abolissent au moins pour un temps, dans une mise en sommeil de la qualité qui leur est normalement reconnue. Durant le transit, tout a le même cours, ou plutôt tout voit son cours suspendu, avant que de « raccrocher », une fois arrivé à destination, sur sa valeur reconnue (après tout, les produits devraient être taxés – ce qui vaut comme une forme de reconnaissance par l'État- et même la communication, sous la forme de la correspondance, l'est).

Dans la citation de Trumbull ci-dessus, on ne sait pas trop de quel « earnest business » il s'agit, ni qui prime dans cette phrase (Alan ou bien ses affaires ?), le jeune homme se voyant pratiquement réifié en une pure marchandise, « distillé » (puisque la contrebande d'alcool est le fonds de commerce de Trumbull) en un simple produit à transporter ; mais

---

<sup>512</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, p. 239.

même alors, nous retrouvons chez les contrebandiers une nouvelle modalité de l'éthique du coursier, puisqu'amener un produit à bon port, cela n'est pas si différent de mener un échange à son terme, et implique les mêmes notions de contrat et d'engagement implicites. On peut certes avoir l'impression qu'il y a quelque chose qui relève un peu de la simonie dans ce « commerce » des hommes, normalement créatures de Dieu pour un pasteur, comme est censé l'être Trumbull, comme purs produits, quoiqu'on soit tout de même dans une configuration tout autre que celle des premiers chapitres de *Kidnapped*. Il est vrai que ce commerce n'est pas posé en termes très glorieux, comme le montre le recours à l'image de Ponce Pilate, car comme lui, Trumbull s'en lave les mains ; cette image éminemment temporelle écorne quelque peu la religiosité affichée par le personnage. Là aussi, il y a *para-doxe*, ou en tout cas anti-dogmatisme, puisque Trumbull ne rend pas plus à César qu'à Dieu ce qui leur revient, à part rhétoriquement : « ...I sell my commodity to him who comes in the way of business; and to wash my hands of all consequences, as becomes a quiet subject and an honest man, I never take payment, save in ready money »<sup>513</sup>, pour ne pas payer d'impôts, bien sûr, et il est discutable que ce soit ainsi que doivent se comporter le bon sujet et l'honnête homme. Une fois encore, tout à part la prémisse est faux (du moins à un niveau de lecture littéral), et au premier chef cette expression dont la récurrence confine à la manie, « in the way of », *devise* (formule mais aussi manière de donner le change, socialement parlant) contradictoire, dans la mesure où elle évoque également l'idée d'opposition, contrairement à « by way of », par exemple. On peut se demander s'il ne s'agit pas d'un quasi-*lapsus* indiquant que le commerce illégal fait obstacle au commerce légitime, et qui ne fait que crier ce que Trumbull cherche à refouler –une certaine culpabilité. C'est bien ainsi qu'il faut lire l'affirmation qu'il jouit de « the comfort of a conscience void of offence, and that fears neither gauger nor collector,

---

<sup>513</sup> *Redgauntlet, op. cit.*, p. 239.

neither excise nor customs »<sup>514</sup>, alors que c'est précisément le contraire, car à l'évidence, se soustraire à ces instances, cela ne revient pas à la même chose que de ne pas les craindre.

Le second maillon de la chaîne, Nanty Ewart, n'est pas dupe des stratégies de son comparse, mais trouve un tout autre intérêt à l'activité de contrebande : « That's always the way with old Turnpenny ... he cares for nothing of the trade but the profit -now, d-n me, if I don't think the fun of it is better worth while »<sup>515</sup>. C'est le sens de l'aventure qui le pousse à un nomadisme ici maritime, et il partage au moins en partie ces caractéristiques avec les Jacobites tels que les représente Scott ; d'ailleurs, ne dit-il pas à Alan que « ... the Jumping Jenny can run in other ware as well as kegs. Put *sigma* and *tau* to Ewart, and see how that will spell-D'ye take me now ? »<sup>516</sup> La rencontre avec Trumbull marquait pour Alan l'entrée dans le monde du cryptage (il n'entre pas moins que Darsie dans un réseau secret de distribution d'information mais d'autres « articles » également), avec un échange de phrases codées qu'on dirait tout droit sorti d'un roman d'espionnage<sup>517</sup>. Comme de coutume dans ce genre d'échange, les phrases-codes sont terriblement artificielles, et « sentent » le cryptage, notamment car la fonction phatique (qui « vise à tester le bon état [du canal], et donc à établir, ou conserver, les conditions de la communication »<sup>518</sup>) est surassertée au point de devenir envahissante : « At least you can tell me what age the moon is », lance Alan, recourant au code qu'on lui a appris quelques pages plus tôt, quand il s'aperçoit qu'une communication franche ne lui permettra pas d'obtenir des réponses de la part de Trumbull. De manière absurde, celui-ci répond, avant d'employer la phrase attendue, « Are you really in possession

---

<sup>514</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, p. 239.

<sup>515</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, p. 240.

<sup>516</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, p. 261.

<sup>517</sup> Redgauntlet, *op. cit.*, p. 236.

<sup>518</sup> Klinkenberg, *op. cit.*, p. 54.



of this key to my confidence, or do you speak from mere accident ? » ce qui serait tout de même surprenant. Il trahit ainsi son propre secret, qui de toutes façons est de Polichinelle. Le surcodage fait qu'on ne s'entend plus (et la surassertion de la fonction phatique est bien du bruit au sens sémiotique du terme). Le risque alors est que le message soit tellement masqué qu'il devienne indéchiffrable, de sorte que même le plus expérimenté des contrebandiers admet la nécessité d'une certaine bonne volonté pour faire que la communication soit sinon ouverte, du moins aisément identifiable comme telle. Incidemment, cette expression *explicite* de l'intention de communication, qui cherche à manifester qu'on a bien quelque chose à se dire, se fait ici de manière non verbale, de part et d'autre, la langue étant comme rendue inefficace par le caractère énigmatique d'une parole par trop mystérieuse : « To this keen look of scrutiny, Fairford replied with a smile of intelligence ». Il faut revenir à un terrain « d'entente » minimal, un en-deçà de la communication linguistique dévoyée (ici l'expressivité du visage), pour s'assurer qu'on est bien encore interlocuteurs. Trop de secret ne fait que rendre le secret plus visible (mais indicible), et le secret alors se met à signifier le mystère et rien d'autre. La communication devient purement énigmatique, et plus personne ne s'y retrouve ; il faut alors en revenir à un échange plus ouvert, ne serait-ce que le temps de se ressaisir et se réajuster l'un à l'autre (c'est bien ce que fait Alan). Scott semble sous-entendre que les ressources, et pas seulement linguistiques, des contrebandiers sont inefficaces, car vite éventées. À lire *Redgauntlet*, on n'a pas l'impression que le monde de la contrebande soit un univers véritablement secret ; de Trumbull à Crackenthorpe, tous *affectent* le secret, mais on ne bascule pas vraiment dans un monde déconnecté du monde social (contrairement au jacobitisme), ou qui lui serait parallèle, car la communauté est au courant, au minimum, que quelque chose de louche se trame chez l'un ou l'autre. C'est presque une marque de respect pour l'État que de continuer à faire comme si on devait se cacher ; c'est une manière paradoxale et discrète de souscrire à son autorité. Alan cependant ne peut raisonner en ces

termes, et appelle de ses vœux une communication franche ; c'est ainsi que se conçoit la modalité particulière de l'éthique du coursier qu'il incarne, et cela n'est pas moins vrai dans sa discussion avec Nanty. Le jeune homme s'avère incapable dans un premier temps de maîtriser la parole énigmatique qui saille en tout point de cet univers non d'au-delà des eaux, mais de par-delà le miroir. Cependant, même l'ancien pirate doit convenir que cette inaptitude n'est pas nécessairement une mauvaise chose : « ... thou art either the deepest or the shallowest fellow I ever met », lui lance-t-il immédiatement après lui avoir donné le secret de son pseudonyme, tant il est vrai que refuser de rentrer dans le jeu du cryptage, c'est aussi vouloir assurer une communication et une circulation ouvertes et saines. « Shallow, deep » : pour le marin Ewart, Alan, alors, est un courant (de conscience?) dont il est difficile de sonder le fond – sans doute lui apparaît-il *unfathomable*, et *in fine*, ce n'est sans doute pas Alan qui est le plus dépassé par les événements.

Chez Crackenthorpe, le dernier maillon de la chaîne, les choses en vont autrement : il n'y a chez lui ni tentation du « nomadisme » comme chez l'ancien pirate (difficile effectivement, quand on est tenancier d'auberge, d'être sur les routes ou les cours d'eau), ni de peur des forces de l'État, car il a un réseau d'informateurs très étoffé, et il peut donc accorder son être social sur son être privé, ce qui est l'esprit du panégyrique dressé par Nanty. Au vu et au su de tous, sans qu'il y ait anamorphose de son identité, Joe Crackenthorpe est lui-même en son royaume. La démission de Redgauntlet, dont on se demande parfois s'il ne s'est pas autodésigné régent par intérim, l'y autorise continuellement : « Do as thou wilt with them [everyone but the co-conspirators, in fact], ... so thou doest but keep them from getting out and making some alarm in the country, I care not »<sup>519</sup>, comme nous l'avons déjà cité. Face à cette désertion du pouvoir, même imaginaire, c'est donc Crackenthorpe qui va faire office

---

<sup>519</sup> *Redgauntlet*, *op. cit.*, p. 362.

d'opérateur d'exclusion, puisque Hugh ne prend même pas la peine de se renseigner plus avant sur l'identité de ceux que, symboliquement, il ne *veut pas* voir ; mais pas plus chez lui que chez le Prétendant, la cécité n'est efficace en définitive, et ce qu'il croyait être une exclusion est en fait une inclusion dans une même classe, les héros de l'histoire, y compris Peter Peebles. Celui-ci en effet n'a-t-il pas, comme Darsie et Alan, emprunté une route qu'on suppose semée d'embûches, par une voie d'accès à l'auberge demeurée secrète, car non précisée dans le texte ? Il pourrait y avoir, dans le tohu-bohu vers lequel menace de tendre l'auberge, quelque chose de carnavalesque, un joyeux désordre où s'aboliraient les hiérarchies (entre, disons, la « quête » de Peebles et les aventures d'Alan et Darsie), mais ce n'est pas le cas, et chacun se retrouve dans son ordre, comme le garantit et l'opère Crackenthorpe ; quoi de plus normal dans une auberge que cette *restauration* ? C'est ce que semble indiquer l'échange entre Joe et Joshua :

‘If you would have breakfast here, friend, you are like to eat it where other folks eat theirs’

‘And wherefore can I not,’ said the Quaker, ‘have an apartment to myself, for my money?’

‘Because, Master Jonathan, you must wait till your betters be served, or else eat with your equals.’

Joshua Geddes argued the point no farther, but sitting quietly down on the seat which Crackenthorpe indicated to him ... began to satisfy the appetite which the morning air had rendered unusually alert<sup>520</sup>.

Chacun remis à sa place, voilà le bon ordre de marche de la société, et dès lors la satiété (la satisfaction des appétits légitimes) est assurée. Le /krækən/ sur lequel s'ouvre le nom de l'aubergiste n'indique-t-il pas alors qu'il est en quelque sorte un cousin éloigné du Léviathan de Hobbes ? Face au danger d'un dérèglement qui ferait basculer la société dans un monde sans loi, même pas de sociabilité minimale, ce Kraken est l'instrument d'une restauration d'un ordre sommaire, non pas *flagellum dei* mais *flagellum rei publicae*, et il émane une vraie vision de la société dans l'auberge de Crackenthorpe, en quelque sorte un *cosmopolitisme*

---

<sup>520</sup> *Redgauntlet*, *op. cit.*, p. 327.

(puisque tous y sont représentés) qui s'exerce bien sous un même toit, un peu étroit d'ailleurs, et contraint et forcé, mais pas moins peut-être qu'au niveau de l'État britannique –c'est un pis-aller si on considère le danger d'absolutisme que font peser les Jacobites sur l'Écosse selon Scott. Crackenthorpe opère une fusion nationale de fait, puisque le réseau des relations « naturelles » se retisse dans la petite pièce où tous se voient regroupés harmonieusement : Peebles est *tempéré* par Joshua, Alan et Liliás échangent sur leurs aventures respectives... Dans l'auberge, tout l'espace se conçoit comme parties communes « sériées » mais pas inaccessibles les unes aux autres. Nous sommes loin de la demeure de *The Master of Ballantrae*, avec ces seuils infranchissables où seul circule le *go-between* Mackellar. Il y a certes chez Crackenthorpe une certaine promiscuité et un inconfort relatif, mais c'est aussi qu'il s'agit de se serrer un peu, dans ce qu'on serait tenté de considérer comme une métaphore de la nécessité de la solidarité nationale. Comme dans le cas du carnaval, le désordre n'a qu'un temps, et la figuration de l'auberge chez Scott prépare la restauration de l'ordre réel, à travers l'avènement de la figure de Campbell, moins fascinante sans doute que celle de Joe, mais ô combien plus responsable. L'important est surtout que Scott s'ouvre à cette altérité politique, lui, le conservateur, dans le dernier des romans écossais.

La représentation de l'auberge chez Stevenson est sous-tendue par des motifs identiques à ceux que l'on trouve chez Scott, mais l'effet est rigoureusement inverse de l'impression qui plane à la fin de *Redgauntlet*. Il y a des parallèles, certes ; c'est bien dans ce lieu que se résoudront, assez sommairement d'ailleurs, les nœuds de l'intrigue, et « l'auberge à Bazin » fait bien office de « point focal », à la croisée de tous les chemins de traverse, car « Scarce any road came by there ; but a number of footways travelled among the bents in all directions up to Mr Bazin's door ». Pourtant, en termes d'information, ce lieu est un « point aveugle », une impasse : « ... a whole family might have been butchered in that house and

nobody the wiser »<sup>521</sup>. Il s'agit ni plus ni moins que d'un coupe-gorge, un lieu au climat malsain où tous se voient entraînés à la violence, puisque le duel sans cesse remis éclate finalement, entre James et Alan<sup>522</sup>, et la violence menace de contaminer des victimes collatérales : David, se jetant dans la mêlée, manque de prendre un coup d'épée, et en donne bien un à Catriona. Ce sang versé vaudra comme un sacrifice et permettra de mettre un terme à la violence qui s'emballe, et pourrait aboutir à un cycle qu'on imagine sans fin si les amis d'hier sont prêts à s'entretuer ; le sacrifice de Catriona lui donnera l'autorité morale de se retourner contre celui pour lequel elle était prête à tout, et a comme contrepoint ces quelques mots par lesquels la jeune femme porte à son père un coup bien plus mortel que nulle entaille. Il s'avérera en définitive très aisé pour les héros de s'échapper de l'endroit, car après tout, dans cet espace vicié ne se trouvent que des hommes qui, pour être mûrs, n'en sont pas moins corrompus, moralement et physiquement, et Bazin au premier chef, « an ill-looking, big man »<sup>523</sup>, qui plutôt que de maintenir l'ordre chez lui demande réparation ; pour jouer avec un concept machiavélien, disons qu'il est une combinaison inédite, anguille et lion (« He had whipped under a table when the swords were drawn, but now he was as bold as a lion »<sup>524</sup>). Il ralentit les héros dans leur fuite car «... Bazin stopped the way with cries and gesticulations. There was his bill to be settled, there was a chair broken... » et autres trivialités, mais David règle l'aubergiste autant que les problèmes avec un certain mépris: «'Here,' I cried, 'pay yourself,' and flung him down some Lewie d'ors; for I thought it was no time to be accounting »<sup>525</sup>. Bazin ne sert qu'un blocage, là où Crackenthorpe effectuait une

---

<sup>521</sup> *Catriona*, *op. cit.*, p. 254.

<sup>522</sup> *Catriona*, *op. cit.*, p. 263.

<sup>523</sup> *Op. cit.*, p. 251.

<sup>524</sup> *Op. cit.*, p. 265.

<sup>525</sup> *Ibid.*

redistribution, et l'inanité du personnage apparaît clairement quand on s'aperçoit du glissement sémantique qu'a subi le terme « bill », qui n'a plus rien de l'avis de recherche tant redouté dans le premier volet. Ce qui assure la circulation, ici, c'est David, et c'est lui qui dispense généreusement (l'anglais dirait « liberally ») une manne qui perd doublement de sa valeur : dans la transcription phonétique, qui dénote un mépris du signifiant qui ne peut que rejaillir sur le signifié, et dans le fait que l'argent n'est plus qu'un moyen vers une fin, et ne métonymise plus son possesseur<sup>526</sup>, qui s'en détache d'autant plus aisément. L'argent a vocation à transiter, à ouvrir les portes qui tendaient jusqu'alors à rester fermées, et l'on prend conscience de tout le chemin parcouru depuis *Kidnapped*, pour l'héritier désormais en pleine possession de ses moyens, dans tous les sens du terme, et qui soumet la réalité à ses désirs : « ... they [the pursuers] were but bandy-legged tarpaulins after all, that could not hope to better us at such an exercise [racing] »<sup>527</sup>. On bascule à la fin de *Catriona* dans un monde presque fantasmé tant tout est facile, et qui ne semble pas être le même que celui dans lequel se jouait la « Ballade des pendus ». Cependant, un même processus est à l'œuvre, qui voit s'abolir, au moins partiellement, la réalité du monde, simple support à l'imagination de David, jadis mortifère, désormais plus nuancée ; « l'arrière-plan » de l'auberge, les ailes du moulin, ne cesse de faire retour pour se voir modifié par l'état d'esprit du jeune homme : elles lui font penser successivement à « sails like an ass's ears, but with the ass quite hidden ; persons spying ; a tune of music ; like some foolish persons holding up its hands »<sup>528</sup>. Les ailes du moulin virevoltent à l'envi, mais les analogies surtout tourbillonnent, et pour que ces pales resurgissent si souvent en si peu de pages, il faut bien que quelque chose ne tourne pas rond.

---

<sup>526</sup> C'est également le cas quand on lit que « He [Alan] carried a great weight in James More's portmanteau; but I think he would as soon have lost his life as cast away that booty which was his revenge »; p. 266. Le trésor ne vaut pas en soi, et n'est le rachat de la faute de James envers Alan que parce qu'il est volé au premier.

<sup>527</sup> P. 266.

<sup>528</sup> Pp. 254, 255, 258, 266, respectivement.

La densité imageante à laquelle elles servent de support marque l'instabilité chronique de l'humeur de David, que le moindre courant d'air fait basculer de la mélancolie à l'optimisme<sup>529</sup>.

L'auberge n'est plus chez Stevenson qu'un lieu de passage, où pourra s'exercer ce qu'il appelle « travellers' freedom »<sup>530</sup>, en un sens sans doute plus radical que ce que laisse penser la mention discrète de cette expression, et son environnement immédiat est tout entier contenu dans ces « bents » auxquels ne cessent de référer les personnages ; on rappellera seulement que le terme désigne également l'idée de disposition individuelle, et cette polysémie sans doute aide au glissement qui progressivement s'opère vers un monde pas si éloigné du conte de fées, puisque tous les vœux du héros se réalisent. L'auberge à Bazin, et toute la topographie environnante, est l'antichambre d'un basculement dans le fantasme, prélude à ce qui apparaît comme une préfiguration du processus de retrait de la société qu'analyse Jean-Claude Kaufman pour la société actuelle. Selon le sociologue, le désir de mort sociale naît chez des individus très sollicités par des activités professionnelles qui sont surtout le cadre d'une intense compétition interindividuelle ; l'obsession chez David de son statut social ne peut que le pousser hors d'un monde intenable car il lui faut y défendre sans cesse son image vis-à-vis des autres. Le *Seahorse*, amarré non loin de là, n'est certes pas le *Covenant*, mais il menace pareillement de destituer David (certes pas vers une condition d'esclave, mais de prisonnier ; est-ce tellement mieux ?), et de réduire à néant tous les efforts accomplis ; la course qui marque la fin des aventures des héros est bien le symptôme d'une fuite vers un ailleurs désengagé des enjeux résiduels de la rébellion jacobite. « They're a real

---

<sup>529</sup> *Op. cit.*, p. 254.

<sup>530</sup> *Op. cit.*, p. 252.

bonny folk, the French nation »<sup>531</sup>, comme le lance Alan, cela vaut pour une manière de renoncer à l'Écosse, en évoquant ce qui pourrait devenir pour de bon une patrie d'élection, notamment puisque son armée, appareil d'État par excellence, exerce un effet protecteur. « Scotland would be doing for us »<sup>532</sup>, certes, mais de fait, le retour sera évoqué sans se voir figuré, et ce n'est pas vers l'Écosse réelle que le bateau amène les héros.

Le caractère hors du monde des deux derniers paragraphes du dyptique doit se concevoir comme un détachement, une « fatigue d'être soi » ici comme chez Kaufman due à une constante « lutte des places », et véritablement être soi, cela veut dire susciter un décalage, sortir de soi, par un processus de désocialisation, prélude à une socialisation nouvelle<sup>533</sup> (le rôle de *pater familias*, pour David). Ce qui permet dans *Catriona* d'accorder son être profond et son être social, et donc d'aboutir au meilleur des États possibles, ce n'est pas en définitive l'auberge, mais l'armée française en manœuvre, c'est-à-dire non pas dans l'exercice de la force, mais en simple démonstration ou représentation. C'était déjà en partie le cas du corps d'armée britannique, là encore seulement vu de loin, mais en pleine action militaire, dans les premières pages de *Kidnapped*. Au tout début comme à la toute fin du dyptique, l'armée est pour David une présence rassurante, mais pas au même titre, puisque lors du dénouement, en tant qu'appareil d'État, elle est virtuellement neutralisée : rien n'indique qu'il soit question qu'elle intervienne dans ce qui concerne après tout des ressortissants britanniques<sup>534</sup>, et la « déterritorialisation » (le fait de passer de l'armée

---

<sup>531</sup> *Op. cit.*, p. 266.

<sup>532</sup> *Op. cit.*, p. 269.

<sup>533</sup> Jean-Claude Kaufman, *L'invention de soi: une théorie de l'identité*. Paris : Hachette, 2004 ; pp. 257 à 259.

<sup>534</sup> Cette neutralisation de la force armée va dans les deux sens : « I suppose they [the pursuers] were armed, but did not care to use their pistols on French ground » ; *Catriona*, p. 266. Ici comme dans les Highlands de *Kidnapped*, la conscience de l'État, quel qu'il soit, suffit à *désarmer* en termes effectifs ceux qui voudraient troubler l'ordre public.



britannique à l'armée française) a pour conséquence qu'elle n'est plus guère à la fin un Léviathan dissuasif que pour les adversaires particulièrement frileux de David. Avec la fin de *Catriona*, on a le point d'orgue d'un mouvement amorcé par Scott ; l'auberge chez l'Auteur de *Waverley* marquait l'entrée dans un monde où la sociabilité minimale contrainte était l'occasion d'une refondation de l'État sur de bonnes bases, à travers l'étape d'un modèle opératoire de civilité minimale, contraction ou régression de l'État avant le progrès d'un nouvel avènement pour lui par l'intermédiaire de la figure de Campbell. Il ne faut pas négliger cependant que l'État « visé » par les dernières pages de *Redgauntlet* n'était pas véritablement figuré dans sa forme concrète, puisque Campbell intervenait dans un cadre exceptionnel, que l'on pourrait appeler la vacance volontaire de la loi.

Tout au long du roman, on avait déjà l'impression que la loi (et en particulier celle de lèse-majesté) refusait de s'exercer : de Bladderskate à Foxley, pas un magistrat compétent dans les diverses cours évoquées, ou dont les décisions fassent autorité dans le monde. Ce à quoi le texte procédait implicitement, la fin le produit explicitement : une forme d'*amnistie* immédiate. Le souvenir n'a même pas le temps de se constituer, et jamais la racine commune à *amnésie* et *amnistie* n'aura été si transparente, car dès à présent, « ... this will be remembered against no one »<sup>535</sup>. Ce refus de considérer les évidences montre là encore combien le véritable État effectue sans peine ce que les Jacobites ne peuvent que rêver de faire advenir : Sa Majesté (la vraie, celle en exercice), s'il faut en croire Campbell qui se présente comme son porte-parole littéral, ne veut pas voir, ne veut pas croire<sup>536</sup>. La « judicial

---

<sup>535</sup> *Redgauntlet*, *op. cit.*, p. 373.

<sup>536</sup> « ... will not even believe... cannot even believe... »; *op. cit.*, p. 373. On notera, assez logiquement, que dans le discours (rapporté, mais supposé littéral) du roi, la modalité opère une grande part de cette déréalisation discursive de l'entreprise jacobite, associée à la négation. En revanche, le « will » de la parole royale exprime une modalité de type radical (le « will » de volonté), forcément très assertive pour le souverain.

blindness »<sup>537</sup> qu'un des « conjurés » attribuait aux Stuarts désignait chez eux un manque de discernement ; à la fin, on se rend compte que l'État légitime, à travers la figure de Campbell, peut procéder au sens strict à cette « cécité judiciaire », un peu comme dans le cadre d'une loi d'exception. L'État trahit ses propres règles, et lui non plus ne montre pas trop de scrupules quant à ses principes : être « not too scrupulous », voilà bien le type d'adhésion au contrat, quel qu'il soit (politique, intersubjectif, commercial, générique), que propose Scott comme mode de survie et de maintien de soi vis-à-vis des « autres » de tous bords. Faire une petite entorse au contrat, aménager un peu ses engagements, cela en vaut la peine, si c'est pour éviter le conflit ou la guerre civile, car de deux maux, il faut savoir choisir le moindre ; la seule chose qui compte, c'est de se préserver – le scottisme est un réalisme historique. L'auberge de Crackenthorpe, où règne *de facto* une sociabilité minimale contrainte, aura été un moment, un passage obligé pendant la crise, préparatoire à l'avènement d'un État certes machiavélien, mais qui a comme priorité le bien-être de ses sujets, et cette bienveillance paternaliste, teintée de sympathie (la réaction de Campbell durant l'adieu final en est bien un exemple) est, semble dire Scott, ce qui l'empêchera toujours de basculer dans la dictature.

Chez Stevenson, l'auberge prépare bien la forme politique que dénotera la fin, mais elle n'opère même plus cette forme politique minimale qu'on trouvait chez Crackenthorpe, et on bascule, déjà dans ce lieu, complètement dans le concept de l'État libéral, où l'individu peut s'exalter pleinement. C'est d'autant plus le cas que cet État est perçu dans ses manifestations concrètes comme une instance « transnationale », puisqu'aux deux extrémités du diptyque<sup>538</sup>, à travers les corps d'armée tous deux mentionnés fort sommairement, on passe de l'État britannique à l'État français sans que le rôle de cet État – la protection, d'abord

---

<sup>537</sup> *Op. cit.*, p. 358.

<sup>538</sup> *Kidnapped, op. cit.*, p. 6 : *Catriona, op. cit.*, p. 266.

simplement ressentie puis vraiment éprouvée- ne change réellement. Peu importent ses limites territoriales et nationales : il ne vise plus ici qu'à satisfaire les besoins de l'individu (la sécurité au premier chef) sans vraiment s'immiscer dans la vie privée (l'armée ici garde toujours ses distances). Pour dire les choses rigoureusement, nous sommes dans une configuration qui relève de ce qu'Atila Özer appelle « le contractualisme de tendance libérale », qui « accorde le primat à la liberté individuelle ou civile » et « [tire] sa légitimité du consentement des contractants à reconnaître l'autorité légale d'une sorte d'agence de protection mutuelle », ce qui entraîne que « l'État est seulement l'instrument de la société »<sup>539</sup>. Il y a bien en effet dans le deuxième volet du diptyque comme la rémanence d'un contractualisme politique minimal : le texte perd de vue les poursuivants, et la course cesse définitivement, quand advient « a company of the garrison marching on the other side on some manœuvre »<sup>540</sup>. Ce qui lie le camp, sinon le « clan », de David (y compris Alan, ce qui peut surprendre) et celui de James More, c'est la reconnaissance, laissée entièrement implicite, premièrement, du rôle protecteur de l'État pour ceux qui veulent bien ne pas réveiller le Léviathan (et David a assez prouvé qu'il ne demandait que cela), et deuxièmement, de la possibilité de son pouvoir de contrainte pour les autres. De l'*explicit* de *Redgauntlet* à celui de *Catriona*, l'État recule sur le plan de sa présence dans la destinée des héros, mais avance quant à son efficacité dans la protection effective des libertés individuelles, n'opérant plus chez Stevenson que comme un *deus ex machina* qui n'est plus le véritable enjeu de la fin. La philosophie politique du contractualisme de tendance libérale était visée *a contrario* par les Jacobites réticents de *Redgauntlet*, puisqu'ils dénonçaient, peut-être seulement par habitude d'ailleurs, « the blasphemous, atheistical, and anarchical tenets of

---

<sup>539</sup> Atila Özer, *L'État*. Paris: Flammarion, 1998 ; p. 19.

<sup>540</sup> *Catriona*, *op. cit.*, p. 266.

Locke... »<sup>541</sup>, son plus éminent représentant. L'attaque était fort juste, car chez lui, « [l]oin d'avoir tous les droits, comme le Léviathan hobbesien, l'État lockien dispose donc de prérogatives limitées. L'essentiel, pour le contractualisme libéral, est en effet que le pouvoir soit au service de la liberté individuelle, source ultime et inviolable de toute souveraineté »<sup>542</sup>. Ce que ne faisait qu'évoquer *Redgauntlet*, *Catriona* le réalise, ce qui vaut pour un prélude à la dissolution de l'État, de sorte que l'on ne peut plus vraiment parler chez Stevenson d'une dimension proprement politique.

## 2/ Crise de la politique

En français, il y a, concernant ce terme de « politique », conflit de genre : *la* politique n'est pas *le* politique, comme le rappelle Özer. Dans le premier cas,

[la politique] désigne le commandement de la communauté, ... lié à l'existence d'organes de pouvoir habilités à émettre des ordres et sanctionner la désobéissance, et qui repose donc ... sur le monopole de la violence légitime. ... il n'y a pas de politique en-dehors des circonstances de la justice, cette situation de relative rareté des ressources naturelles et artificielles, dans laquelle le processus de satisfaction des besoins s'accompagne d'antagonismes, de litiges et de conflits qui rendent nécessaires une instance d'arbitrage reconnue et redoutée de tous. La politique implique alors certaines activités : protection des individus, préservation de l'intégrité de la communauté, position des règles du vivre-ensemble, jugement des crimes et délits...<sup>543</sup>

La toute fin de *Catriona* bascule dans un cadre où la politique n'a pas sa place, un monde proprement *anarchique*, c'est-à-dire où affleure une vie sociale entièrement débarrassée de tous les pouvoirs coercitifs, du point de vue de David. Pour atteindre ce but, il aura fallu qu'une dernière étape soit franchie : de manière révélatrice, il s'agit de la mort du père, James More, « [who] gave us [David and Catriona] his benediction like a patriarch »<sup>544</sup>. La bénédiction concerne le mariage, certes déjà décidé auparavant par les deux tourtereaux, mais

---

<sup>541</sup> *Redgauntlet*, *op. cit.*, p. 348.

<sup>542</sup> *Ibid.*

<sup>543</sup> Atila Özer, *op. cit.*, p. 10.

<sup>544</sup> *Catriona*, *op. cit.*, p. 268.

c'est bien à ce point du texte, en dépit de l'irritation de David, et tout autrement que ne le pense James, que se fait le transfert de la « fonction-statut » paternelle ; le droit d'exercer légitimement le « gouvernement du père » se voit transféré à David par désaffection de cette place sociale du patriarche, plus par inanité que par le décès effectif du Highlander à vrai dire. Le fait que la forme des deux derniers paragraphes soit celle d'une adresse manifeste assez clairement le domaine dans lequel on bascule, monologue plus que dialogue ; la voix, au double sens du mot, des enfants ne se fera pas entendre dans ce patriarcat. De part en part, David n'aura eu de cesse de s'approprier toutes les formes de légitimation, la dernière d'entre elles étant celle qui domine dans *Catrina* : une fois levés les doutes sur son héritage (sa propriété), une fois disparues les accusations sur sa personne, qui sont autant de méprises tant sur son être social que sur son caractère privé (ses propriétés), ne reste plus à David pour être un homme fait qu'à se voir appliquée la sanction sociale de la maturité, le mariage (qui le rend propre à la perpétuation, donc à l'existence sociale « longue »). L'homonymie *Catrina/Catrina* n'a alors rien d'étonnant, puisque c'est bien la jeune femme, clef de l'accès à la position sociale ultime, qui est l'enjeu principal du roman, là où le titre donné à l'œuvre aux États-Unis, *David Balfour*, sans être totalement un contresens, se trompe en partie d'objet et ne choisit pas la bonne éponymie. *Kidnapped* narrait la quête d'une restitution ; *Catrina* est le grand roman de l'apprentissage de la domesticité, prélude à la sanction sociale du mariage, ce qu'éclaire toute la partie en Hollande. De la domesticité à la domestication, il n'y a qu'un pas, franchi par le truchement des vêtements, par lesquels David et la jeune femme s'entre-apprivoisent :

It pleased me to see her so innocent and thorough in this pleasure [of buying clothes paid for by David, after refusing to do just that]. What was more extraordinary was the passion into which I fell on it myself; being never satisfied that I had bought her enough or fine enough, and never weary of beholding her in different attires. Indeed, I began to understand some little of Miss

Grant's immersion in that interest of clothes; for ... when you have the ground of a beautiful person to adorn, the whole business becomes beautiful<sup>545</sup>.

Incidentemment, cela n'est pas si « extraordinaire » que le prétend David, car après tout, il a bien le culte, pour sa propre personne, du bon vêtement : « I behooved to come by some new clothes of my own »<sup>546</sup>, dit-il à la première page, sans quoi, n'étant pas crédible en héritier, il se verrait remis en cause, et cette nécessité d'accorder son apparence à son statut lui impose un détour sans lequel *Catriona* ne porterait pas ce titre -et à vrai dire n'existerait probablement pas. *Looking the part*, c'est après tout la seule manière de s'affirmer socialement, même si cela implique que chez certains (au premier rang desquels le plus célèbre des Écossais, « fils de la Bête »), les vêtements puissent être usurpés.

En Hollande cependant, il ne s'agit plus, en achetant à *Catriona* les atours qu'elle s'autorise à désirer, de revendiquer directement une valeur sociale, mais de succomber à un charme tout esthétique (la femme et l'action de la parer sont toutes deux dites « beautiful »), qui pour autant n'abolit pas la dimension sociale : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit bien d'imposer sur un être une valeur, surtout quand l'on considère que la beauté de *Catriona* a, très prosaïquement, un prix, indécent semble-t-il : « ... I would be ashamed to set down what I paid for stockings to her. Altogether I spent so great a sum upon this pleasuring ... that I was ashamed for a great while to spend more... »<sup>547</sup>. Il n'est pas certain pourtant que dans cette scène de transformation magique qui voit en Hollande les yeux de *Catriona* briller devant les largesses de David (qui s'épuisent un peu vite), les rôles de Pygmalion et Galatée soient si aisément distribuables. Le jeune homme, certes, joue à la poupée avec sa bien-aimée,

---

<sup>545</sup> *Catriona*, op. cit., pp. 207-8.

<sup>546</sup> *Catriona*, op. cit., p. 3.

<sup>547</sup> *Catriona*, op. cit., p. 208.

mais elle est complice, et c'est bien lui qui est conquis, et féminisé, le retrait d'Alan dans le second volet du diptyque étant à ce titre révélateur. Le héros est en partie au moins voué, et dévoué, au plaisir vestimentaire de sa future promise (le couple « stockings/pleasuring » n'est d'ailleurs pas sans ambiguïté), pendant longtemps le seul qu'ils partageront. Quand plus tard les échanges se feront plus tendus, les vêtements seront le seul canal par lequel David et Catriona communiqueront encore, constituant pour leur couple un *dia-lecte*, un code dont ils sont les deux seuls « locuteurs », notamment puisque la jeune femme ne porte les vêtements de David (il dit bien d'ailleurs, de manière récurrente, « my clothes » et non « the clothes I had offered her ») ou les siens propres que pour marquer respectivement sa proximité ou sa distance affective du moment d'avec le Lowlander. Le ruban bleu déchiré sera aussi pour David le moyen de signifier son attachement à celle qu'il n'ose aimer en-dehors des usages et institutions de la société. La domesticité, et une sorte d'acculturation générique réciproque, se rapprochent de la domestication de l'autre dans le cadre de l'union « proto-conjugale » des deux tourtereaux, et *Catriona* est le roman de la quête des conditions légitimes de l'accession à la dernière des places sociales, que David ne peut conquérir seul, le mariage. Dans l'adresse aux enfants qui conclut le roman, Catriona n'est plus présente que par un seul mot, « mamma », mais même là, son rôle lui est contesté, par Barbara, puisque c'est Miss Grant qui est la « name-mamma » de Miss Balfour. Il est donc tout de même tentant, au vu de la disparition presque totale de la jeune femme, de considérer qu'elle n'aura été qu'un instrument, voire un obstacle, pour David. Le mariage, en tous cas, est la dernière marche, mais aussi peut-être la plus haute, qu'il reste à ce dernier à franchir à l'issue de *Kidnapped* pour atteindre la condition de *pater familias*, de patriarche, et enfin, ou plutôt à la toute fin, accéder à une forme de monade sociale dont l'intégrité et l'inviolabilité est garantie par le recul de l'État, et peut-être du dicible, puisqu'il ne demeure plus aucune virtualité narrative dans cet espace proprement monologique.

L'obsession de *la* politique (le règlement, au double sens de solution et de prescriptions légales, de la conflictualité sociale, s'il faut en croire Özer), qui a présidé aux aventures de David, puisqu'il se trouve constamment pris entre les intérêts des uns et des autres, se dissout dans un en-deçà ou un au-delà social inaccessible au monde. En cédant à la séduction de la monade d'une sphère intégralement privée, Stevenson se détache plus encore du soubassement idéologique de la politique, *le* politique, qui n'est pour Özer que l'un des noms des conditions du vouloir-vivre-ensemble en cherchant le bien commun, fût-il minimal : « Le politique n'est pas réductible à la prise en charge de la conflictualité sociale. Il consiste plutôt dans la mise en question des institutions, et la recherche des normes universelles et rationnelles de la vie communautaire ». Pour paraphraser Özer, cela implique trois choses : l'autonomie collective (la communauté se donne les règles du vivre-ensemble), l'autonomie individuelle (puisque « l'aptitude de la personne à choisir elle-même ses fins est la condition *sine qua non* de l'autonomie collective »<sup>548</sup>), et « un espace politique pluraliste, où les deux dimensions de l'autonomie peuvent s'actualiser et poser leur projet spécifique : un bien commun recouvrant à la fois les termes d'une juste coopération sociale, et la possibilité pour chaque individu de poursuivre une conception du bien et un projet de vie propres »<sup>549</sup>. De ce point de vue, ce qui est visé chez Stevenson, c'est une sphère privée débarrassée, en termes opératoires en tout cas, *du* politique, à travers une radicalisation de l'État libéral qu'aura rendue nécessaire la corruption de la sphère publique et de ses représentants (*la* politique). L'État sans l'autorité, ni les moyens de l'appliquer, comme pur moyen de réaliser l'autonomie individuelle, voilà en somme ce que propose la fin du diptyque, ce qui est prendre un peu au pied de la lettre la nature évanescence de l'État dans une perspective libérale des choses. Mais encore une fois, c'est là la limite du texte, qui s'arrête à ce stade, car les aventures du héros ne

---

<sup>548</sup> *Ibid.*

<sup>549</sup> Atila Özer, *op. cit.*, p. 10.



peuvent que se détacher sur fond de conflit, conflit qui ne peut advenir là où il est tout-puissant.

### 3/ Patrie et patriarcat

En effet, à l'intérieur de sa sphère privée, David en vient à exercer les mécanismes de contrôle qu'il déniait à quelque instance que ce soit à l'extérieur. Il y a bien une morale de la fin, dans ce récit à hauteur d'enfants, mais elle tient tout entière dans l'exaltation du pouvoir patriarcal. Elle s'établit, déjà, par la mention de l'honnêteté qui le caractérise supposément, exprimée au moyen de la re-précision du contrat qui le lie à ses destinataires : « ... and there was one thing I determined to do when I began this long story, and that was to tell out everything as it befell »<sup>550</sup> Cet engagement est bien étrangement placé, *a posteriori* et non *a priori*, et nous avons déjà vu lorsque nous évoquions la carte, que les destinataires du texte n'allaient pas de soi, malgré l'explicite de l'*explicit* ; cette convention a tout l'air d'une promesse rétroactive, ce qui en termes de contrat, fût-il littéraire, ne va pas sans poser problème, car cela remet en cause tout ce qui a précédé, et soumet les contractants, ici les récepteurs, à l'arbitraire le plus complet. Le patriarche s'exalte, en Lycurgue égocentrique, et se donne tous les droits sur son fils et sa fille : « ... I shall watch you pretty close in the next days, and see if you are so bold as to laughing at papa and mamma »<sup>551</sup>. Sous couvert de l'humour, le regard du père se donne le droit de s'immiscer dans l'intimité de ses enfants, envisageant, semble-t-il, de sonder les reins et les cœurs, et le régime qui prévaut à Shaws est alors un paternalisme panoptique, sinon totalitaire. Le père, enfin libre dans son domaine privé, se substitue, presque inévitablement, à l'État et à ses divers appareils : il s'agit bien pour lui d'*éduquer* ses enfants, puisqu'il y a une morale, d'inspiration *religieuse*, puisque

---

<sup>550</sup> *Catriona, op. cit.*, p. 269.

<sup>551</sup> *Ibid.*

« They talk of the angels weeping; but I think they must more often be holding their sides, as they look on... »<sup>552</sup> (là encore, le regard qui voit tout), et il a bien l'intention de *faire respecter* l'interdiction implicite (une loi non écrite), qui n'est pas sans évoquer Mathieu, 7 : « Ne jugez point, afin que vous ne soyez point jugés », ou, pour le dire en anglais, « Judge not, lest thou be judged ». On nous opposera sans doute que le ton est à l'humour complice, mais nous rétorquerons, d'une part, que l'image des anges qui se tiennent les côtes n'est pas sans évoquer l'absurde camusien (*mutatis mutandis*, les anges sont dans la même position que les dieux devant l'inanité de la condition non de Sisyphe, mais de la famille nucléaire de David), et d'autre part, que le terme « humour » est une corruption de la théorie des humeurs, lesquelles incluait, au premier chef, la bile.

Ce qui manque bien sûr ici pour *identifier* David et l'État, c'est la figuration des moyens d'exercice de l'autorité du possesseur de Shaws, qui ne peuvent advenir au texte, car cela amènerait ce dernier à changer radicalement de genre, le transformant en un roman familial dans un sens bien différent de ce qu'entendait Marthe Robert<sup>553</sup>. N'ayant que le projet, il ne nous est pas loisible de juger de l'être de ce pouvoir qu'il propose d'exercer, sinon en termes d'inférence, ce qui est assurément peu. Il est tout de même intéressant que chez le futur auteur de *The Weir of Hermiston*, roman laissé inachevé par la mort de Stevenson, et qui devait voir pour la première fois chez lui le père tuer le fils, l'œuvre s'arrête au moment où pourraient entrer en vigueur les conditions concrètes de l'exercice de l'autorité paternelle, autorité que n'aura eu de cesse de viser David. Si tant est que le dyptique soit une quête de légitimité, la question demeure entière de savoir comment, dans le domaine minimal

---

<sup>552</sup> *Ibid.*

<sup>553</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman*. Paris : Gallimard, 2004. Son argument est en substance que le roman n'a pas de forme fixe, mais qu'il est tenu à un passage obligé : rendre compte du "roman familial de l'enfance".

de la famille nucléaire, se rejouent les enjeux de pouvoir *chez* celui qui s'est débarrassé une à une de toutes les figures paternelles et d'autorité. Jamais nous ne verrons les effets de la domination de celui qui se propose de se substituer, en son domaine privé, aux appareils d'État, de manière certes fort discrète. La forme de son pouvoir nous restera inaccessible, mais peut-être est-ce le but de Stevenson, qui ne parvient à poser son héros comme père que théoriquement, et non pratiquement.

Or, comme nous l'avons fait pour postuler au moins une part de l'être de l'État que se proposaient de faire advenir les Jacobites tardifs de 1765 dans *Redgauntlet*, il faut toujours en ce domaine remonter des effets aux causes :

L'analyse du pouvoir, 'là où il s'exerce', offre l'intérêt de mettre en perspective l'État à partir de la réalité des pratiques politiques. C'est ce que Foucault qualifie d'analyse '*ascendante*', à l'opposé de l'analyse '*descendante*', qui procède du noyau, l'État, le souverain, à ce qui est d'emblée posé comme secondaire et périphérique, subissant en quelque sorte les effets d'un pouvoir posé comme extériorité. Or, comme l'indique le philosophe : 'Le pouvoir ... doit être analysé comme quelque chose qui circule, ou plutôt quelque chose qui fonctionne en chaîne. Il n'est jamais localisé ici ou là...' <sup>554</sup>.

L'étant est le plus sûr moyen de remonter le cours du pouvoir jusqu'à son être, qui ne vaut sans doute pas tant en soi qu'en ce qu'il est indispensable pour déterminer la nature du cadre qui permet de tisser les liens entre les hommes : « [Le pouvoir] est cette institution qui donne à un ensemble social son caractère de groupement politique. En outre, il a cette propriété d'être 'ostensible' » <sup>555</sup>, ce que n'est pas l'État en soi. La politique est un être-au-monde social, ne serait-ce que parce qu'elle consiste, de l'État à l'individu et réciproquement, en la difficile négociation entre sphère publique et sphère privée. La politique est avant tout une pratique, sinon une pragmatique, et c'est bien de manière « matérielle », à travers ses

---

<sup>554</sup> Marc Abélès, « Pouvoir » in Michela Marzano (ed.), *Dictionnaire de la violence*. Paris : Presses universitaires de France, 2011. Les extraits de Foucault proviennent de M. Foucault, *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France*. Paris : Gallimard-Seuil, 1997, ; p. 26.

<sup>555</sup> Claude Lefort, « Le pouvoir », in *Université de tous les savoirs Vol. 9 : le Pouvoir, l'État, la Politique*. Paris : Odile Jacob, 2002. P. 28.

appareils, qu'existe concrètement un État, au-delà d'une idéologie explicite qui souvent n'est qu'un cadre rhétorique vide. Transitif mais permanent (hier comme aujourd'hui, maintenant comme demain, il *est*), l'État, toute la littérature sur la question s'accorde à le dire, est d'une nature évanescence, à tel point que l'on peut se demander s'il est véritablement représentable ; principe dynamique, il relève d'une logique participative au sens minimal de l'expression, et se doit d'effacer les traces de son être pour s'abolir dans le jeu selon Bourdieu :

Il n'est rien qui soit plus absolument exigé par le jeu politique que cette adhésion fondamentale au jeu lui-même, *illusio, involvement, commitment*, investissement dans le jeu qui est le produit du jeu en même temps qu'il est la condition du fonctionnement du jeu : ... tous ceux qui ont le *privilège* d'investir dans le jeu (au lieu d'être réduits à l'indifférence et à l'apathie de l'apolitisme) acceptent le contrat tacite qui est impliqué dans le fait de participer au jeu, de le reconnaître par là même comme *valant la peine* d'être joué, et qui les unit à tous les autres participants par une sorte de *collusion originaire*, bien plus puissante que toutes les ententes ouvertes ou secrètes<sup>556</sup>.

Plus que contrat, l'État, originellement et à tout instant, est jeu, au sens ludique du terme, mais aussi au sens d'écart, intervalle laissé entre deux (ou plusieurs) pièces leur permettant de se mouvoir non tout à fait librement, mais selon les diverses possibilités que leur laisse un vide, l'absence de sanction, en l'occurrence ; l'État, que nous proposons de circonscrire négativement, et en partie grâce, précisément, au droit positif, pourrait aussi se définir non *a contrario*, par ce qu'il réprime, mais dans sa configuration positive, par ce qu'il tolère ; toute absence de sanction, théorique ou pratique, serait alors émanation de l'État permissif, et l'on voit l'impasse totalitaire à laquelle ce genre de raisonnement mènerait. Il est tentant à ce stade de penser que pour David, et pour toute organisation de type patriarcal (ce qui est bien le cas de l'Écosse et du monde britannique au dix-huitième siècle), l'État, c'est le Père ; « l'État, c'est (enfin) moi », semble-t-il nous dire à la fin du dyptique. Père littéral, tout d'abord, dont il s'agit à terme d'occuper la place, en prenant son nom, littéralement ou par la désignation sociale qu'il recouvre ; il n'est pas innocent que le héros de *Kidnapped* et *Catriona* nous

---

<sup>556</sup> Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique, op. cit.*, p. 221.

présente ses enfants comme « Miss Barbara Balfour » et « Mr Alan Balfour, younger of Shaws », car par contrecoup, lui ne peut que passer de « David » à « Mr Balfour »<sup>557</sup>. Père symbolique, ensuite, que l'on « vise », dans des romans qui parlent tous d'héritage, à travers l'occupation de la place du père comme moyen d'accès à la fonction sociale ; c'est bien sûr le cas chez Stevenson, mais aussi chez Scott, et notamment chez Redgauntlet, l'oncle qui se verrait bien prendre la place du père, ne cessant de se réclamer de son héritage.

Le principe d'autorité, auquel les héros se voient confrontés avant que d'accéder à leur place légitime (le nom du père) car ils sont bien fils de leur père, c'est alors le « non » du père (ce qu'il sanctionne), et nous cédonc ici à la tentation de reprendre facilement (et très superficiellement) un jeu de mots de Lacan demeuré célèbre. Il y a une logique à voir les choses à la lumière de ce que dit le psychanalyste, en cela que si « le père 'réel', géniteur, est l'agent de la castration, dont on comprendra que c'est le manque symbolique d'un objet imaginaire », le « 'père imaginaire' est l'agent de la privation, dont on verra que c'est le manque réel d'un objet symbolique », et que si « son être [celui du père symbolique] réside dans son Nom »<sup>558</sup>, le nom du père, comme tout nom, « prend sa fonction moins de désigner un être singulier que de recouvrir un trou : il est à la fois 'irremplaçable' et 'volant' »<sup>559</sup>. Derrière le père, pas moins que derrière l'État, autre agent de la privation pour les héros, il y a toujours un signifié vide, ou plutôt qui demande perpétuellement à commuter à l'infini : « Le père réel soutient de sa 'modeste personne' la fonction symbolique, en quoi il peut *faire fonction* de père symbolique, qui à proprement parler n'existe pas – entendons : pas autrement

---

<sup>557</sup> L'enjeu, dans *The Private Memoirs...*, de savoir qui est Colwan et qui est Wringham, est du même ordre ; Robert est celui des deux frères (mais ne seraient-ils pas plutôt demi-frères ?) qui pourrait avoir le loisir de choisir sa filiation (officiellement l'un, il est en fait l'autre), mais il se revendique d'un père qui n'est peut-être pas si choisi que cela, et autant George que le Pêcheur renie le père de l'autre.

<sup>558</sup> Paul-Laurent Assoun, *Lacan*. Presses universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 2003. P. 52

<sup>559</sup> Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 50.

que comme ‘fonction’... »<sup>560</sup>. Le père et l’État sont des fonctions, supports de transferts, et désignent en définitive un même vide sémantique, condition de leur plasticité, les rendant réajustables à l’envi des participants au « jeu », qui investissent chacun de ces champs conflictuels de leurs propres intérêts. Alors, pour citer un autre jeu de mots de Lacan, les « non dupes errent » ; « ... pour se rapporter au symbolique, il convient d’être dupe du signifiant et/ou du réel : ce que Lacan appelle la ‘bonne dupe’. À défaut de cette duperie, c’est-à-dire de pouvoir être (utilement, voire salutairement) trompé, le sujet est voué à l’errance (psychique)... »<sup>561</sup> ; et politique, rajouterons-nous ; ne pas chercher à investir imaginativement l’État, ce serait tomber dans un en-deçà social et politique plus redoutable encore que l’état de nature ou le mépris des conventions affiché par Hugh.

C’est cette angoisse de l’orphelin de père qui saisit tant David que Darsie Latimer et manque de les faire s’abîmer hors du monde social. Cette désolation existentielle prend possession du premier à Earraid, notamment quand les pêcheurs refusent de lui venir en aide, et que « there came on me that dreadful sense of illness, which we have no name for either in Scotch or English »<sup>562</sup> ; ce « je ne sais quoi qui n’a plus de nom dans aucune langue », donc, et s’il n’est pas question ici, comme chez Bossuet, de cadavre, on a tout de même l’impression que pour David, cette première île est le lieu d’une mort sociale, et au premier chef linguistique, puisqu’il ne parvient pas à se faire entendre des pêcheurs, qui lui répondent en gaélique, langue à laquelle il n’entend rien. Au fond de cet Hadès (l’île d’Earraid est-elle encore en Écosse ?), aucun Charon ne semble vouloir lui permettre de traverser le cours du Styx à rebours et retrouver le chemin des hommes, ou en tout cas du canal de communication.

---

<sup>560</sup> Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 52.

<sup>561</sup> Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 53.

<sup>562</sup> *Kidnapped*, *op. cit.*, p. 87.

Darsie est lui aussi victime de cette angoisse de l'orphelin, du fait surtout d'un autre père que le sien : « He [Alan's father] reckons me a lone thing in the world, Alan, and so, in good truth, I am. And it seems a reason to him why you should not attach yourself to me, that I can claim no interest in the general herd »<sup>563</sup>. Mort sociale également, donc, peut-être contagieuse, et forcément mortelle pour un futur avocat, être au plus près du corps social ; mort sociale déjà présente, en latence, pour Darsie, qui n'ose entrer en littérature (« ... I am not yet audacious enough to enter the portal which the learned Ruddiman so kindly opened for the acolytes of the Muses »<sup>564</sup>), n'arrive pas à trouver ses mots (« I would fain promise you, that my letters shall be as entertaining, as I am determined they shall be regular... »<sup>565</sup>), et hésite quant au genre de son texte (lettre ? journal ? plaidoyer ?), mais aussi de son être, comme nous le verrons plus loin. Dans ces deux cas d'isolement existentiel, quoiqu'à des degrés différents, il n'y a plus rien pour se dire, du fond de sa détresse, et le signifiant même alors s'abolit. L'homme seul, sans père, perd ses mots, et il lui faudra du temps pour retrouver le sens. Dès lors, le risque, c'est de sortir irrémédiablement du jeu du monde, et ainsi, de dérailler du jeu (du *je*) de soi, de n'avoir plus vocation soi-même à advenir au langage, et de devenir effectivement, pour les autres comme pour soi, « ce je ne sais quoi... ». L'homme n'est jamais plus désocialisé que lorsqu'il perd le sens des mots, spirale infernale qui commence quand on perd le nom du père, puis ses corollaires symboliques, la puissance castratrice, ou en tout cas privative, de l'État en tête. Hors de la *polis*, point de salut, et tant pis si la violence, légitime ou pas, y fait rage ; la crise, institutrice de décision (sur soi et pour soi), est toujours préférable à la stase de l'indétermination (de soi et quant à soi).

---

<sup>563</sup> *Redgauntlet, op; cit.*, p. 3.

<sup>564</sup> *Redgauntlet, op; cit.*, pp. 6-7.

<sup>565</sup> *Op. cit.*, p. 6.

#### 4/ Les appareils d'État : les lois sans les glaives

La thèse, pour dater de plus d'un siècle, n'a rien perdu de sa force provocatrice : c'est par la violence, légitimée par lui en définitive (l'autorité est toujours *sui generis* dans son fondement), que s'exerce en pratique l'État. Dans les romans pourtant, cela veut dire qu'il n'y a pas plus d'État britannique qu'écossais, dans la mesure où souvent, le premier refuse explicitement d'exercer sa violence légitime –en a-t-il d'ailleurs seulement les moyens ?- et où le second n'existe plus *dans les faits* depuis l'Union des Couronnes en 1707<sup>566</sup> ; il y a bien une nation écossaise, mais l'État « calédonien » n'est plus. La violence inexercée ou inefficace renvoie à un même caractère inopérant de l'État. Les dernières pages ne sont-elles pas à tout le moins paradoxales, alors ? Certes non, car la violence doit s'entendre comme contrainte, qu'il est possible de faire appliquer de bien des façons. Le meilleur État est celui qui a la plus grande force d'inertie, c'est-à-dire la plus grande capacité d'auto-réplication dans le temps ; comme le rappelle Machiavel, la conservation absolue n'est jamais assurée, et le « corps politique » se recompose en permanence, de sorte que, comme pour le bateau de Thésée, on peut avoir l'illusion d'une continuité, sans qu'il soit certain toutefois qu'à tout point B, on ait bien la même « chose publique » qu'au point A le précédant. De même que chez Locke l'identité des personnes à travers le temps repose sur la mémoire qui unit des états divers et garantit qu'on a bien affaire à un même sujet ou objet<sup>567</sup>, de même, il faut une mémoire, ici collective, pour « faire tenir » en un bloc les divers états de l'État, à la fois à travers le temps et de manière simultanée, l'histoire commune faisant que l'on a bien

---

<sup>566</sup> Théoriquement, avec l'Union des Couronnes, il subsistait deux états distincts, mais comme le rappelle Jacques Leruez, cette décision marque une perte d'autonomie qui voyait le Parlement anglais prendre l'essentiel des décisions importantes. Jacques Leruez, *L'Écosse : une nation sans État*. Lille : Presses universitaires de Lille, 1983. Pp. 29-30.

<sup>567</sup> Au livre II, chapitre XXVII, paragraphe 9 de *l'Essay on Human Understanding*. Voir sur ce point l'analyse de F. Drapeau Contim dans *Qu'est-ce que l'identité ? op. cit.*, p. 40 notamment.



l'impression d'être dans le même monde présent. L'identité de l'État à travers le temps n'est pas moins *photogrammatique* que celle des personnes pour Locke, mais elle correspond à un ensemble perçu *collectivement* comme identique (une communauté imaginaire partagée), sous lequel on peut ranger des forces diverses voire antagonistes. L'État est toujours un étant, au sens de ce qui *paraît* être, ou plutôt de ce qui est en paraissant, et est donc nécessairement un effet de représentation, et en représentation. Cela ne lui dénie pas une efficacité dans le monde, mais même lorsque les appareils d'État se déploient dans toute leur force, ils tirent leur pouvoir de la durabilité de l'effet produit sur les consciences.

La fonctionnalité de l'État tient dans sa puissance en tant que mécanique, mais cette mécanique est surtout celle qui arrive à s'installer dans les esprits, et l'inertie est essentiellement celle des mentalités. Si, pour reprendre l'expression de Renan, la nation est un plébiscite de tous les jours<sup>568</sup>, l'État, lui, l'est surtout passivement, tant qu'il n'y a pas révolution, ou en tout cas que ce stade, cette limite de la désagrégation du vouloir-vivre-ensemble, n'est pas franchi : « En amont, le choix de vivre ensemble résulte en partie de l'oubli. En aval, il est orienté vers la reproduction des modèles nationaux », et « ... il y a une sorte de coup de force à transformer l'inertie par laquelle se perpétuent les sociétés avec le résultat d'une décision collective »<sup>569</sup>. L'État est un processus de reproduction mécanique qui tend à effacer les traces de sa matérialité concrète, comme c'est le cas pour le livre en tant qu'il est produit chez Bourdieu. Pas plus en politique que dans le domaine de l'édition, il ne serait acceptable que soit apparent le travail de production de cet objet ; il faut conserver un caractère incréé au livre et au monde. La nature mécanique des appareils d'État ne se veut pas consciemment la trace de la production de ce dernier, mais est censée être perçue comme

---

<sup>568</sup> Voir Patrice Canivez, *Qu'est-ce que la nation?* Paris : Vrin, Collection Chemins philosophiques, 2004.

<sup>569</sup> Patrice Canivez, *op. cit.*, pp. 118 et 122 respectivement.

l'exercice *im-médiat* de son autorité. Les appareils d'État sont pourtant tout entiers voués à sa reproduction et à l'écrasement de ce qui voudrait faire dérailler les rouages, et à ce titre, sont bien un dispositif de production, ce qui n'a jamais été mieux examiné que par Louis Althusser<sup>570</sup>. Pour lui, « L'État est une 'machine' de répression, qui permet aux classes dominantes (au XIX<sup>ème</sup> siècle, à la classe bourgeoise et à la « classe » des grands propriétaires terriens) d'assurer leur domination sur la classe ouvrière pour la soumettre au procès d'extorsion de la plus-value »<sup>571</sup>. Face à la cohérence interne de cet engin, peut-être d'ailleurs ne faudrait-il pas utiliser le pluriel pour désigner les « appareils d'État » chez le philosophe, mais plutôt parler de l'appareil répressif d'État, puisqu'il incarne véritablement le corps des institutions (gouvernement, police, magistrats, armée<sup>572</sup>...) conçu comme un tout massif. La division n'intervient pas à ce stade, mais plutôt au niveau d'une différence des « essences » des violences pratiquées par les appareils d'État. À l'appareil répressif d'État s'oppose une autre série, les appareils *idéologiques* d'État. Si le premier appartient au domaine public, les seconds relèvent du domaine privé, d'une part ; et d'autre part, le premier fonctionne sous le régime de la répression (même si celle-ci peut prendre des formes non physiques ; ce qui

---

<sup>570</sup> Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État » Article originalement publié dans la revue *La Pensée*, n° 151, juin 1970, pp. 67-125. Paris : Les Éditions sociales, 1976, 172 pp. Le texte en est disponible à l'adresse [http://classiques.uqac.ca/contemporains/althusser\\_louis/ideologie\\_et\\_AIE/ideologie\\_et\\_AIE.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/althusser_louis/ideologie_et_AIE/ideologie_et_AIE.html), à laquelle nous nous référons dans ces pages ; p. 15. Pour une traduction en langue anglaise, initialement utilisée, Louis Althusser, « Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation) » in Slavoj Žižek (ed.), *Mapping Ideology* ; London, New York: Verso, 1994. Pp. 100-140. Cette conférence semble avoir correspondu à un certain état d'avancement de la pensée politique d'Althusser, qui a l'avantage d'être opératoire pour notre propos.

<sup>571</sup> *Art. cit.*, pp. 21-22, et p. 106 de la traduction anglaise.

<sup>572</sup> On notera sur ce point que pour Redgauntlet, c'est l'armée est le seul appareil d'État qui compte réellement, et celui qu'il serait le plus facile de détourner pour se saisir de sa force. Lorsque Darsie dénonce comme illusoire sa tentative de reconquête car les Highlands sont totalement désarmées, celui-ci répond : « In a great measure, perhaps, ... but the policy which raised the Highland regiments has provided for that. We have already friends in these corps.... [A]nd we reckon confidently on our standard being joined by thousands of the disbanded troops »; *Redgauntlet, op. cit.*, pp. 318-9. Il s'agit en substance d'opérer l'effet de tremblé de *Waverley* non sur l'im-meuble d'une propriété, mais sur le mouvant d'un corps d'armée, et encore une fois, la « révolution » jacobite repose sur l'impermanence ; ce manque de *fondation* est pour Scott la clef de son échec.

caractérise l'appareil répressif d'État, c'est donc son pouvoir de contrainte qui se déroule le long d'un continuum), là où les seconds fonctionnent par le truchement de l'idéologie (formes atténuées de la répression). Les appareils idéologiques d'État sont identifiés par Althusser, dans une liste non exhaustive et sans ordre de priorité, comme les systèmes religieux, éducatif, familial, légal, politique, syndical, médiatique et culturel. Cependant, l'appareil idéologique d'État suprême (celui qui, selon Althusser, aurait remplacé l'Église, même s'il ne dit pas clairement quand ou comment) est l'éducation<sup>573</sup>. Il est un fait que « l'enseignement ... joue la rôle fondamental dans l'élaboration et la transmission du sentiment d'appartenance »<sup>574</sup>, à deux niveaux : appartenance de classe, comme un rouage d'une société plus large, et appartenance nationale, et par l'enseignement de la langue, de la géographie et de l'histoire nationales. L'école opère donc un double processus de sélection, en termes d'utilité sociale et de classe.

[À côté, et aussi à l'occasion de ces techniques et ces connaissances [directement utiles dans les différents métiers], on apprend à l'École les « règles » du bon usage c'est-à-dire de la convenance que doit observer, selon le poste qu'il est « destiné » à y occuper, tout agent de la division du travail : règles de la morale, de la conscience civique et professionnelle, ce qui veut dire, en clair, règles du respect de la division sociale-technique du travail, et en définitive règles de l'ordre établi par la domination de classe. ... En d'autres termes, l'École (mais aussi d'autres institutions d'État comme l'Église, ou d'autres appareils comme l'Armée) enseignent des « savoir-faire », mais dans des formes qui assurent *l'assujettissement à l'idéologie dominante*, ou la maîtrise de sa « pratique ». Tous les agents de la production, de l'exploitation et de la répression, sans parler des « professionnels de l'idéologie » (Marx) doivent être ... « pénétrés » de cette idéologie, pour s'acquitter « consciencieusement » de leur tâche - soit d'exploités (les prolétaires), soit d'exploiteurs (les capitalistes), soit d'auxiliaires de l'exploitation (les cadres), soit de grands prêtres de l'idéologie dominante (ses « fonctionnaires »), etc.<sup>575</sup>

## 5/ Compagnonnage

Ce qui est intéressant dans les romans, c'est de voir que si l'enseignement constitue bien un soubassement pour un sentiment d'appartenance nationale et de classe, il n'y a

---

<sup>573</sup> L. Althusser, *art. cit.*, p. 116 de la traduction anglaise.

<sup>574</sup> P. Canivez, *op. cit.*, p. 23.

<sup>575</sup> Louis Althusser, *art. cit.*, pp. 11-12, et pp. 103-4 de la traduction anglaise.

pratiquement aucune scène d'école, avec la sociabilité particulière que cela présuppose, et une relation aux maîtres. L'éducation de Waverley s'est faite seule, sans tuteur, dans la bibliothèque paternelle, sous l'égide d'un certain bovarysme. Alan Faiford termine bien ses études au début de *Redgauntlet*, et passe des examens, mais nous ne le verrons ni étudier ni composer, et la seule vraie scène d'éducation le concernant consiste en un apprentissage « sur le tas », lors de son premier procès, où il est assisté de son père, qui lui passe assez mécaniquement les pièces du dossier<sup>576</sup>. À cette occasion s'exprime évidemment une *solidarité*, ou au moins une complémentarité, père-fils, à travers aussi la notion d'héritage, tant du client que du dossier, constitué pour une bonne part par Alexander. L'éducation et la loi sont également affaires de famille, tant pour les avocats que pour les magistrats, puisque l'une des raisons de la mauvaise disposition de Lord Bladderskate, le juge, à l'égard de Peter Peebles, est que son neveu s'est cassé les dents sur l'affaire, prenant ses jambes à son cou lorsqu'il s'est agi de faire sa plaidoirie, manquant ainsi son entrée dans le monde des professionnels. L'éducation théorique dans le domaine de la loi était-elle infigurable pour Scott, pourtant avocat de profession ? On aurait en effet tendance à penser que pour lui, la loi *est*, et qu'il ne s'agit pas de la constituer dans le texte par des scènes d'apprentissage qui ne pourraient que montrer que la loi n'est pas créée, mais inculquée, ce qui ne manquerait pas, assurément, de la dénaturer. Il n'y a donc chez Scott, mais également chez les autres auteurs, de figuration que d'un apprentissage pratique, en fait une sorte de compagnonnage, puisque « l'apprenant » se voit systématiquement accompagné d'un tuteur, dans une stratégie préalable à un recrutement immédiat ou imminent. Cela induit que l'éducation dans les romans est une cooptation par des pairs au sein d'une classe socialement homogène, régie par une loi de conservation ; il s'agit d'encadrer l'entrant pour s'assurer que sa pratique est bien

---

<sup>576</sup> W. Scott, *Redgauntlet*, p. 135.

conforme aux us et coutumes du métier. C'est vrai pour Alan, mais cet *habitus* d'apprentissage apparaît comme naturel ailleurs dans *Redgauntlet*, quand Willie cherche à détourner les soupçons de la personne de Darsie en le faisant passer pour son apprenti, à la lettre douze du premier volume ; c'est bien le signe que cette relation maître-disciple passe pour familière dans le paysage culturel des Highlands, qui sur ce point, ne diffère pas de la bonne société d'Édimbourg.

Sur cette question de l'apprentissage, l'exception est peut-être Hogg, qui représente bien une scène « d'école », mais plutôt dans le sens de ce que l'on appellerait en anglais *Sunday school*, le catéchisme, non sans que l'apprentissage qui y est fait ne subisse un dévoiement. Les choses commencent pourtant dans les « Confessions » de la manière la plus classique : « It was [my reverend father, Parson Wringhim] who directed my studies aright, both in the learning of the ancient fathers, and the doctrines of the reformed church, and designed me for his assistant and successor in the holy office »<sup>577</sup>. Jusqu'ici, donc, rien que de très classique, et un rapport maître/élève qui se configure bien sur ce qu'Althusser dit de la fonction du système scolaire (quoiqu'ici encore, il n'y ait pas de classe). Très vite cependant, les choses se détériorent : « I missed no opportunity of perfecting myself in all the minute points of theology in which my reverend father and mother took great delight; but at length I acquired so much skill, that I astonished my teachers, and made them gaze at one another » et de la place d'apprenant, Robert est passé « magiquement », comme dirait Bourdieu, à celle d'enseignant, alors que la vitesse de déroulement du texte passe du résumé à la scène :

[During one of the sessions of the Single Catechism, every Sabbath night] It fell to my mother to ask Effectual Calling at me. I said the answer with propriety and emphasis. 'Now, Madam,' added I, 'my question to you is, What is *Ineffectual* Calling?'  
'Ineffectual calling? There is no such thing, Robert,' said she.

---

<sup>577</sup> J. Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, op. cit., p. 110.

‘But there is, Madam,’ said I; ‘and that answer proves how much you say these fundamental precepts by rote, and without any consideration’<sup>578</sup>.

Dans la suite du passage, les italiques viendront marquer la force expressive de cette doctrine que fonde Robert, éminemment sacrilège puisqu’elle suppose l’inanité de Dieu face à ceux qui refusent l’évidence de la justification. Le corollaire pratique en est que l’homme est, de fait, libre de croire ou pas, ce qui d’ailleurs n’est pas sans rejaillir sur la suite de cette portion du roman, mais les ratiocinations théologiques des tenants de la Prédestination n’iront pas jusqu’à tirer les conséquences d’un tel discours qui, à l’évidence, ne sert que de *justification pro domo*. L’important pour nous est que l’asymétrie qui préside à la relation d’apprentissage s’abolit sous nos yeux, et la question qui se retourne contre les pédagogues fait basculer cette relation dans son négatif. Robert se fait donneur de leçons, non moins en tout cas que son père putatif (pour le lecteur mais aussi pour George), et celui qu’il a posé quelques lignes plus haut comme son tuteur (au double sens du mot) n’aura su ni le redresser ni même le dresser, au terme d’une lutte avec Dieu qui n’est pas sans rappeler le combat de Jacob et de l’Ange, épisode pour le moins étrange de la Bible<sup>579</sup> :

I have struggled with the Almighty long and hard ... but have as yet no certain token of acceptance in his behalf. I have indeed thought a hard fight, but have repulsed by him who hath seldom refused my request; although I cited his own words against him, and endeavoured to hold him at his promise, he hath so many turnings in the supremacy of his power, that I have been rejected<sup>580</sup>.

Rien que de très peu orthodoxe, voire complètement diabolique (il en est un autre en effet qui a pour habitude de citer les Saintes Écritures contre elles-mêmes), en définitive ; mais le pasteur avait-il la capacité d’élever Robert, lui qui, s’appelant Wringhim, ne pouvait guère que laisser aller son fils au caractère tortueux de ses penchants naturels, le poussant à devenir

---

<sup>578</sup> *Ibid.*

<sup>579</sup> Pour cette scène, voir la Genèse, 32, 30. Pour une étude détaillée de cet épisode et de son caractère certes très particulier, voir André-Marie Gérard, *Dictionnaire de la Bible* ; Paris : Robert Laffont, 1989. Pp. 567-8.

<sup>580</sup> J. Hogg, *op. cit.*, p. 111.

le futur *tortionnaire* de ses victimes ? Chez Hogg également, à travers le thème de l'éducation, on retrouve un débat biaisé sur l'inné et l'acquis : il n'est au juste pas possible d'éduquer les personnages autrement qu'en facilitant leurs prédispositions naturelles, dans un déterminisme innéiste tout autant que sociologique. Ici comme ailleurs, on est conditionné par le fait d'être plus ou moins bien né, et malgré la critique que Hogg fait de la prédestination, tous ses personnages ne sont pas également dotés de la compétence quant au salut. George saura se remettre en cause, mais pas Robert, malgré toutes les opportunités qui lui seront offertes ; Robert est bien élu, mais comme sacrifice, et *Wring-him*, cela vaut ici comme un commandement ou un programme pour le texte, où il s'agira de s'acharner sur lui jusqu'à l'essorer complètement.

Hogg, donc, montre peut-être plus distinctement que Scott les limites de l'enseignement, qui ne fait que confirmer l'excellence ou la médiocrité sociale et morale de ceux dont on sait dès le départ s'ils ont en eux le « savoir-être » qui les dotera des compétences nécessaires à la réussite de leurs « études », quelles qu'elles soient, et si l'élève saura, puisque tel est souvent le but, dépasser la maître. Il apparaît ainsi clairement, chez Stevenson, qu'il y a plusieurs domaines dans lesquels jamais David ne détrônera Alan Breck, son maître d'armes ou plus exactement dans les armes. Le *crash course* qu'il reçoit dans *Kidnapped* s'avérera globalement inefficace, même s'il tue bien deux hommes à cette occasion ; lorsqu'il s'agira ensuite de se battre d'homme à homme, durant le duel qui oppose David à Duncansby<sup>581</sup>, et qui avorte, assez lamentablement, du fait de l'inanité du jeune homme en matière d'escrime, on voit bien qu'il n'a pas retenu la leçon. Alan s'en émouvra quelques chapitres plus loin: « ... and three times-three times disarmed! It's a disgrace upon

---

<sup>581</sup> *Catriona* pp. 65-8.

my character that learned ye! »<sup>582</sup>, et c'est suite à cette remontrance, pour ne plus faire honte à son instructeur, que David prendra la résolution de devenir *Advocate*, soit le métier de Prestongrange. Les armes ne sont cependant pas le seul champ dans lequel David a des choses à apprendre d'Alan. Les femmes aussi sont un domaine où la compétence du Highlander est incontestée : « A man should aye put his best foot forrit with the womenkind; he should aye give them a bit of a story to divert them, the poor lambs! It's what ye should learn to attend to, David; ye should get the principles, it's like a trade ». Le *trade*, encore ; et la première chose à apprendre, dans une perspective qu'on pourra trouver quelque peu machiste, c'est que l'on ne s'adresse pas de la même manière à celles qui sont en âge d'être séduites, et à celles qui ne le sont plus : « But aince they're too old to be seeking joes, they a' set up to be apotecaries »<sup>583</sup>, soit une distinction qui vaut à peine mieux que celle entre la maman et la putain. On notera qu'Alan ne cherche pas à séduire, en tout cas pas dans une perspective sentimentale, mais à manipuler des êtres qu'il présente systématiquement comme de pauvres créatures, implicitement inférieures aux hommes, sans que la raison en soit précisée ; c'était bien le cas avec la jeune femme à la fin de *Kidnapped*, et c'est aussi le cas avec Catriona, « naturellement » réceptive au charme de cet homme qui appartient bien au même clan, au grand dam de David qui se sent quelque peu exclu de cette relation privilégiée. Pourtant, s'il y a souvent rivalité entre Alan et David pour l'appropriation de l'être même de l'Écosse, tel n'est pas le cas en ce qui concerne Catriona, car rien n'indique que le Jacobite cherche autre chose avec elle qu'à se montrer agréable ; c'est d'ailleurs bien lui qui permettra au couple de se rapprocher en dépit des tensions multiples qui éloignent les futurs mari et femme. Il y a donc bien une sorte de compagnonnage en matière d'éducation sentimentale pour David, et l'éducation théorique se voit discréditée au profit de cette modalité concrète d'apprentissage,

---

<sup>582</sup> *Catriona*, p. 94.

<sup>583</sup> *Catriona*, p. 97, pour les deux citations.



de laquelle David se sort mieux que de l'art de la guerre, quoiqu'il ne passe jamais vraiment maître en la matière –*peut mieux faire*. Ce n'est pas par l'éducation « théorique », l'école « scolaire » et non de la vie, que l'on apprend ; et il n'est pas étonnant que, sur le bateau qui les emmène en Hollande, les premières tensions entre les deux tourtereaux apparaissent du fait d'un souvenir d'école de David, alors que jusque-là, ils filaient le parfait amour platonique.

'It was a he [and not a she, who proved to be a disappointment] .... We were the two best lads at my father's school, and we thought we loved each other dearly. Well, the time came when he went to Glasgow to a merchants' house... and wrote me two-three times by the carrier; and then he found new friends, and I might write till I was tired, he took no notice. ... it took me a long while to forgive the world. There is not anything more bitter than to lose a fancied friend.'

Encore une fois, la formation « professionnalisante », comme l'on dirait aujourd'hui, est source d'une véritable socialisation (les nouveaux amis pour le *Glaswegian*), et montre que l'éducation théorique ou scolaire n'a pas vraiment de pertinence sociale. Les choses, il faut dire, étaient peut-être d'autant moins faciles qu'il s'agissait de l'école du père, qui n'abandonnera pas moins David que ne le fait son camarade, en le laissant orphelin ; voilà donc toute l'éducation que le jeune homme recevra de lui et chez lui –et David dira bien d'ailleurs qu'il n'a jamais appris à maîtriser les bases de la langue anglaise, autre détail révélateur de l'inanité de l'éducation reçue chez son géniteur. Les circonstances de l'aveu de cette amitié déçue sont assez particulières, pas moins que les termes ambigus dans lesquels il est fait, mais ce n'est pas là la source de la brouille entre David et Catriona ; celle-ci vient d'un acte manqué par lequel David fait passer à Catriona un mot de Barbara, qui aurait dû rester secret, ce qui est assez voisin de l'acte manqué de Saunders dans *Redgauntlet* lorsque, pendant le procès de Peebles, il donne à son fils un document que celui-ci n'aurait pas dû lire, acte qui, dans un cas comme dans l'autre, permet de faire dérailler la mécanique toute tracée d'un récit joué d'avance, pour que s'écrivent de nouvelles aventures. Pour que David comprenne définitivement qu'il n'y a rien à gagner à étudier scolairement, il faudra cependant

en passer par Leyden, lieu d'échec de son éducation tant sentimentale qu'universitaire, qui d'ailleurs s'entraînent l'une l'autre. Le chapitre intitulé « Full Story of a Copy of Heineccius » est à ce titre intéressant. Cette « histoire » est bien « complète », de l'achat à la consommation en passant par la lecture, si l'on considère l'ouvrage de droit, dont nous n'apprendrons rien (pas plus que David, mais dans un autre sens), en relation avec les avanies amoureuses du jeune homme ; « Full Story... », c'est-à-dire pas grand-chose, une parenthèse, quelques lignes dans un texte qui a la tête et le cœur ailleurs. Le jeune Balfour cherche par sa lecture à conjurer sa déconfiture sentimentale<sup>584</sup>, à travers ce fétiche (« my old protection »<sup>585</sup>, dit-il) en définitive inopérant : « ... I would be plunged in a terror of myself, and turn the pages of Heineccius like a man looking for the text in church »<sup>586</sup>, acte de foi qui en prépare un autre, en tout cas étymologiquement -l'autodafé. Ce talisman est inefficace à exorciser l'angoisse de la femme et du désir non sanctionné socialement dans le cadre du mariage, assez logiquement d'ailleurs : il devrait être le moyen d'accéder à un statut professionnel (l'université aussi est impositrice de fonctions-statuts, par le diplôme), pré-requis à l'acquisition de cette position sociale. Le cœur, pourtant, a ses raisons que la raison sociale ne connaît pas, et il s'en faut de peu pour que le seuil qui sépare l'inconvenance de l'irrégularité ne soit franchi. Loin d'adopter « le point de vue » du livre (on pourrait par son intermédiaire entrer dans le monde du droit, et la possibilité de faire de Catriona une honnête femme), le texte, paradoxalement, ne fait apparaître l'ouvrage que comme une forme de diversion, ou plutôt de divertissement au sens pascalien du terme ; ce n'est pas dans le livre qu'on trouvera le chemin du monde, en partie car la loi a déjà montré qu'elle ne s'embarrassait pas de théorie mais se concevait en

---

<sup>584</sup> On n'oubliera pas que dans la langue juridique, ce mot a le sens de ruine financière d'un commerçant, donc d'épuisement de son crédit.

<sup>585</sup> *Catriona*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>586</sup> *Catriona*, *op. cit.*, p. 214.

exercice. Pour apprendre ce qu'il en est du monde, il faut en passer par le compagnonnage, ce qui n'est pas sans être aliénant, puisqu'il faut d'abord admettre ses lacunes et sa minorité.

C'est dans *Kidnapped* que ce compagnonnage montre sa capacité à s'abîmer en une forme aliénante, qui ne débouche sur aucune maturité sociale, prenant son tour le plus radical lorsqu'au chapitre huit, David est effectivement esclave, après que son oncle lui a promis de lui assurer une éducation décente dans l'un des corps de métier nobles (le droit, le ministère ou l'armée)<sup>587</sup>. Ce statut d'esclave, qu'il n'a pas tout à fait encore puisqu'il n'en sera officiellement un qu'à partir du moment où il atteindra les colonies américaines, est rendu effectif par le texte quand l'expression « my masters » revient continuellement pour qualifier ceux qui, après tout, ne devraient pas l'être au regard de la loi.<sup>588</sup> Celui qui à ce stade du récit incarne le double de David, c'est Ransome, dont le nom suggère assez bien qu'il n'a pas vocation à l'indépendance, dans un roman qui s'appelle tout de même *Kidnapped*. Être littéralement *dégénéré* s'il faut en croire le texte, qui n'a que trop bien intégré son éducation à l'esclavage, Ransome a une relation particulière à la notion d'apprentissage professionnel :

But his mind [the poor creature, Ransome's] was scarce truly human. He could remember nothing of the time before he came to sea... and all else had been blotted out in these years of hardship and cruelties. He had a strange notion of the dry land, picked up from sailors' stories: that it was a place where lads were put to some kind of slavery called a trade, and where apprentices were continually lashed and clapped into foul prisons.<sup>589</sup>

Il émerge ici un dévoiement de la notion de *trade*, et l'on ne peut s'empêcher de penser que cette perversion prendra un tour plus retors encore quand elle se retrouvera autour d'une faute d'orthographe, ou une manière de rendre la langue de l'oncle par une bizarrerie orthographique, qui tient du *lapsus calami*. A la fin de *Kidnapped*, Alan, alors que David et Rankeillor sont cachés non loin, fait croire à Ebenezer que son neveu a été enlevé, et le vieil

---

<sup>587</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>588</sup> *Op. cit.*, p. 47.

<sup>589</sup> *Op. cit.*, pp. 41-42.

avare refuse de payer pour sa libération en ces termes : « I take nae manner of interest in the lad, and I'll pay no ransome... »<sup>590</sup>. « Ransome », en un sens comme dans l'autre, c'est ce sur quoi risque de se modeler David ; c'est ce qui, « être » sans valeurs ni valeur, n'a pas de place dans le *trade*, au double sens de l'apprentissage concret d'un métier et d'une économie de l'humain. Être en position de « ransome », occuper cette place sociale, c'est sortir du commerce entre les hommes. À un premier niveau, à travers la conception dévoyée de *trade*, on voit que le compagnonnage sert de repoussoir et inhibe la disposition naturelle de cette « créature » à la conquête de la liberté. Pourtant, il est montré que la sujétion de Ransome ne peut mener qu'à la mort, quand Mr. Shuan le tue pour le plus injuste des motifs, et la fin de cette figure vers laquelle menace de tendre David quand il se résout à sa condition de serviteur ou de futur esclave dit assez bien ce qu'il risque d'advenir de lui. Si David sur le Covenant apprend la servitude, le tour de la question est vite fait, et il s'agit alors de se révolter une fois que ces premiers maîtres de l'école de la vie lui ont transmis ce qu'ils avaient à lui apprendre. Passé l'intérêt pour le monde de la marine, qui excuse en partie la passivité que montre David sur le navire, la lassitude point et le jeune homme, menacé d'inertie, de stagnation sociale et existentielle, ne se modèle plus sur Ransome, mais sur Alan Breck. Il sort ainsi de la sujétion de l'apprenant, pour entrer dans une relation moins asymétrique (David ne reconnaît à Alan sa supériorité que dans certains domaines) ; encore qu'on pourrait dire qu'il reçoit immédiatement une éducation, un *crash course* (d'ailleurs, pour jouer sur le deuxième sens de l'expression, le bateau ne tardera pas à s'échouer) dans l'art de la guerre, domaine nouveau pour un étudiant qui se lasse vite<sup>591</sup>.

---

<sup>590</sup> *Op. cit.*, p. 197.

<sup>591</sup> *Op. cit.*, p. 58.

Si l'enseignement fait bien système, au moins chez Scott et Stevenson, on ne peut cependant pas parler à son endroit d'un système formalisé qui correspondrait à un appareil d'État ; en ce domaine aussi, il y a un recul de l'État au profit d'une structure que l'on peut qualifier de « libérale », en cela qu'elle consiste en une base inter-individuelle minimale supposément favorable aux libertés personnelles. Sans trop en faire, on pourrait reprendre là les conclusions d'Émile Durkheim sur l'éducation :

L'éducateur est l'intermédiaire entre l'élève et la société, il est la société en personne, celui à travers qui la règle s'incarne, et en même temps son autorité lui vient du caractère impersonnel de la règle sociale, ce qui l'empêche d'exercer son pouvoir dans une finalité individuelle. ... À travers l'éducateur, la règle se présente sous un double aspect : comme discipline, en tant qu'elle limite les désirs infinis de l'individu, par l'imposition d'une régularité et d'un devoir, et comme attachement, en tant qu'elle vient répondre à un désir de socialisation par la participation à un groupe social particulier en vue du bien<sup>592</sup>.

Le (bon) éducateur dans les romans ne se présente pas comme un professeur, et le lieu d'apprentissage n'est pas la salle de classe, mais la régularité (anti-anomique) et le devoir dont parlent Keck et Plouviez sont encadrés par un ensemble de règles qui, pour être non écrites, n'en sont pas moins contraignantes ; aucune formalisation ne préside au fonctionnement d'une société qui s'auto-régule. De manière générale, en termes durkheimiens, la société qui émerge des romans manifeste un type de solidarité qu'on peut dire « organique », reposant sur « la différenciation des tâches et des individus qui les accomplissent ; l'existence de sous-groupes spécialisés à l'intérieur du groupe social donne libre champ à l'individuation, ... l'existence de l'individu entendu comme source autonome de pensée et d'action »<sup>593</sup> ; le « compagnonnage », dans le sens lâche dans lequel nous avons employé ce mot, est un corporatisme au sens où l'entend Durkheim<sup>594</sup>, et l'on peut appliquer

---

<sup>592</sup> Frédéric Keck et Mélanie Plouviez, *Le vocabulaire d'Émile Durkheim*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>593</sup> Philippe Steiner, *La sociologie d'Émile Durkheim*. Paris : La Découverte, 2005. P. 20.

<sup>594</sup> « Du fait de son éloignement [de l'individu] et de sa généralité, l'État est apte à coordonner, mais incapable d'encadrer, les activités individuelles différenciées. Du fait de leur proximité et de leur spécificité, les corporations peuvent les enserrer, mais ne peuvent les coordonner » ; Keck et Plouviez, *op. cit.*, p. 36. Cette

ses analyses, tant qu'on comprend bien que l'État ne peut occuper pour des auteurs écossais du XIX<sup>ème</sup> siècle la place qu'il a chez lui. Dans le contexte de la solidarité mécanique, à l'inverse de l'organique, « les individus sont semblables en cela qu'ils partagent tous ... les éléments constituant la conscience commune. Cette société ne connaît donc ni la spécialisation des tâches ni, par conséquent, celle des individus »<sup>595</sup>. En substance, les Jacobites visent un type de solidarité mécanique pour la société (à l'exception des cadres, peut-on supposer), là où l'idéologie des romans amène plutôt ces derniers à plaider pour une solidarité de type organique ; le sacrifice de l'individu, dans le cadre de la peine<sup>596</sup> ou de manière générale (voir l'attitude de Hugh), est ce qui caractérise le jacobitisme dans les œuvres ici étudiées, là où les héros, à travers leurs aventures, justifient une forme de culte de la personne humaine plus en accord avec la solidarité organique. Il n'est guère surprenant alors de constater que seuls les appareils d'État les plus indispensables (la loi, l'armée), ceux qui représentent le plus ouvertement des enjeux de pouvoir, sont véritablement présents aux textes. Certes, Althusser ne rechigne pas à qualifier d'appareil idéologique d'État le système religieux, qu'il considère comme dominant au Moyen-Âge, mais la religion est-elle vraiment le « moteur » des romans ? Caroline McCracken-Flesher, dans sa thèse (qui traite de Hogg, Scott et Stevenson, mais pas nécessairement des mêmes romans que nous)<sup>597</sup>, en fait une démonstration très convaincante, mais qui repose tout de même sur l'idée que ce qui prime, c'est l'organisation sociale qui affleure dans les textes. En ce qui nous concerne en tout cas, la

---

« coordination » ne fait pas partie du programme politique des textes, et il est donc logique que des équivalents de « corporations », même métaphoriques, circulent à l'intérieur des textes comme métonymie des mécanismes de mise en commun des individus.

<sup>595</sup> *Ibid.*

<sup>596</sup> Sur la relation des deux types de société à la peine, voir Steiner, pp. 24-5.

<sup>597</sup> C. McCracken-Flesher, *English Hegemony/Scottish Subjectivity: Calvinism and Cultural Resistance in the Nineteenth Century 'North British' Novel*. Thèse soutenue à Brown University, 1989. Non publiée.

figuration de l'enseignement permet de juger d'un recul de l'État, sans que toutefois son utilité ou son organisation soit nécessairement posées comme incompatibles avec l'idéologie des héros. Pour ne prendre que le seul exemple d'Alan dans *Kidnapped*, disons qu'il n'hésite pas à se livrer à ce que l'on pourrait appeler la violence fiscale, la levée d'un impôt particulièrement injuste car il n'est pas légitime (quelle est la contrepartie de cet impôt pour les « contribuables » ?), et car il vient doubler celui qui, justement, est légitime : « Now, the tenants of Appin have to pay a rent to King George. But ...they are true to their chief [in exile], and what with love and a bit of pressure and maybe a threat or two, the poor folk scrape up a second rent for Ardshiel. ... And it's wonderful how little pressure is needed »<sup>598</sup>. - Entre l'extorsion et la fonction fiscale, serait-ce là l'espace de la nation ? Bien sûr, David, en bon *Whig*, a une perception plus explicite de sa reconnaissance des mécanismes de l'État, mais contrairement à ce que l'on pourrait croire, son opinion n'en est peut-être pas meilleure, comme le montre sa défense paradoxale du Red Fox : « Be sure, if they [the collectors] take less rents, be sure Government has a finger in the pie. It's not this Campbell's fault, man-it's his orders. And if ye killed this Colin to-morrow, what better would you be? There would be another factor in his shoes... »<sup>599</sup>. Ce que David a intégré, c'est tout simplement l'honneur du fonctionnaire selon Weber : « L'honneur du fonctionnaire consiste, quand les autorités qui sont au-dessus de lui s'obstinent, malgré ses remontrances, à lui ordonner quelque chose qui lui paraît erroné, dans sa capacité à exécuter cet ordre, sous la responsabilité de celui qui donne l'ordre, scrupuleusement et exactement, comme si cet ordre correspondait à sa propre

---

<sup>598</sup> *Kidnapped, op. cit.*, p. 71. Dans *Catriona*, le fait qu'Alan triche avec la loi qui veut qu'on ne puisse arrêter quelqu'un que s'il a eu une même résidence pendant un nombre donné de jours est du même ordre ; il y a quelque chose d'aporétique à se dérober *systématiquement* à la loi, qui vaut pour une reconnaissance de celle-ci ; *Catriona, op. cit.*, p. 71-2.

<sup>599</sup> *Kidnapped, op. cit.*, p. 74.

conviction »<sup>600</sup>. Mais l'honneur du fonctionnaire n'est pas celui du citoyen, qui, dans une société d'égaux, correspond à celui du chef politique selon Weber : « L'honneur du chef politique, donc de l'homme d'État dirigeant, consiste ... à assumer la responsabilité *personnelle* exclusive pour ce qu'il fait responsabilité qu'il ne peut ni ne doit refuser ou rejeter sur un autre »<sup>601</sup>. Dans une société libérale, où chacun est censé se gouverner lui-même, chacun partage également cette responsabilité. C'est ce que vise David, mais pas Alan, qui en définitive, lorsqu'il collecte un « impôt », est « fonctionnaire fiscal en pays hostile », et épouse une idéologie d'État plus centralisatrice et moderne (pour Weber) que celle que défend David.

#### 6/ Conscience et communauté

Mais si nombreux que soient les éléments qui montrent que l'État est, à des degrés divers, un mal nécessaire, il est un fait que les héros n'intègrent pas consciemment cette nécessité. Cette non-intégration des appareils d'État montre en définitive que les personnages ne sont pas soumis à l'autorité intériorisée de la loi selon ce que l'on pourrait appeler un mode kafkaïen : dans une société où règnerait sans partage l'État, l'homme serait toujours déjà coupable d'une transgression envers lui à quelque titre, ce qui n'est pas le cas dans les romans. Pourtant, l'on n'est pas dans l'exact envers de ce rapport aux appareils d'État, et à la loi au premier chef. Le renversement qu'opère, selon Dieter Paul Polloczek<sup>602</sup>, Emmanuel

---

<sup>600</sup> Max Weber, « Le politique » in *Le savant et le politique*, *op. cit.*, p. 150. Il va de soi que ces lignes ont été écrites avant la seconde guerre mondiale, et que la célèbre expérience de Stanley Milgram sur la mise en état agentique jette une lumière assez sinistre sur ces propos, que l'on peut aisément faire dériver vers des idées qui n'étaient assurément pas celles de Weber. Voir Stanley Milgram, *Obedience to Authority: An Experimental View* ; New York : Harper Perennial Modern Classics, 2009.

<sup>601</sup> *Ibid.*

<sup>602</sup> Dieter Paul Polloczek, *Literature and Legal Discourse : Equity and Ethics from Sterne to Conrad* ; Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 14. / property, voir Searle p. 84.



Lévinas de la pensée politique de Hobbes, permet de penser plus justement le rapport de la société écossaise à elle-même. Pour Polloczek, selon Hobbes (au moins dans une certaine lecture) « an individual's rights of liberty precede a citizen-subject's obligation reciprocally to honour trust and act justly », ce que renverse Lévinas quand il cherche à lier « the notions of rights and responsibilities in a concept of primary sociality, which defines communities by the non-reciprocal recognition of individual voices ». C'est alors non plus à lui-même (sur la base d'un échange *interindividuel*), mais à la communauté que l'individu se doit (autrui n'est pas un autre, c'est l'ensemble de tous les autres), et dès lors, « an individual's actions can be considered as strengthened and credited by a community not merely in being seen, or in being part of its spectacles and 'the gaze of the other,' but also and more importantly in being valued and revalued through their impact on other persons »<sup>603</sup>. Se construit alors un effet d'entraînement, et de réajustement réciproque des « normes » (la communauté se refaçonne sur les comportements effectifs des individus, qui les modèlent sur les attentes de la communauté et ainsi de suite), mais ce mouvement de lien ne peut complètement s'autoréguler, se réaliser dans sa pure matérialité, et a besoin d'une intervention « extérieure » pour se fixer et donner à la communauté une image morale d'elle-même : « The law usually also defines rules as to which type of bonding can embody a community's mutual production of value and benefit as a fixed term. But revaluation of human relationships can happen 'in the eyes' of a community or interlocked communities. The institutional balance (or imbalance) between the 'letter' and 'spirit' of the law then operates as external evaluator »<sup>604</sup>. L'institution judiciaire est faillible, pas moins que la loi qui elle aussi est déterminée par un ancrage social et sous-tendue par des partis-pris politiques, mais en Écosse le refus de la loi, la mise de soi-même hors-la-loi par les révoltés, ne résulte pas d'un scandale devant

---

<sup>603</sup> Polloczek, *op. cit.*, p. 14.

<sup>604</sup> *Ibid.*

l'injustice, qu'ils affectent parfois sans que ce soit plus qu'un écran de fumée. Quel que soit le système de droit considéré, chacun souscrit volontiers à la loi, en tout cas à *telle* loi, pourvu qu'elle soit de son côté ; c'est tout l'enjeu de la bataille juridique qui oppose Hugh et Joshua : « ...we [the Quakers] are under protection of this country's laws; nor do we the less trust to obtain their protection, that our principles permit us not, by any act of violent resistance, to protect ourselves »<sup>605</sup>, lance le second en réaction à l'attaque verbale du premier, qui voit en son mode de pêche (au filet) quelque chose d'illégal (« unlawful »). Joshua, en tant que Quaker, ne croit pas en la loi des hommes, mais il est prêt à s'en satisfaire ; Hugh ne reconnaît pas le système de gouvernement en vigueur, et fera savoir par la suite tout le mal qu'il pense du droit tel qu'on le pratique dans l'Écosse du roi George, mais cela ne l'empêche d'employer le mot « unlawful » (qui n'est certes pas « illegal »), à plusieurs reprises. On s'accommode donc de quelque loi que ce soit, pourvu qu'elle vous arrange. Cela inclut d'ailleurs la loi de l'étranger, comme le montre au chapitre XIX du troisième volume de *Redgauntlet* cet échange qu'un juriste ne manquerait de trouver proprement aberrant :

'There are sharp laws in France against refractory pupils—*lettres de cachet* are easily come by when such men as we are concerned with interest themselves in the matter.'

'But we are not in France,' said poor Darsie....

'A fast-sailing lugger will soon bring you there though...'

'But the French are at peace with us,' said Darsie, 'and would not dare'—

'Why, who would ever hear of you?' interrupted Nixon; 'do you imagine that a foreign court would call you up for judgement, and put the sentence of imprisonment in the *Courier de l'Europe*, as they do at the Old Bailey? No, no, young gentleman—the gates of the Bastille... move on d—d easy hinges when they let folk in.... There are cool cells there for hot heads—as calm, and quiet, and dark, as you could wish in Bedlam—and the dismissal comes when the carpenter brings the prisoner's coffin, and not sooner.'

'Well, Mr. Nixon,' said Darsie, affecting a cheerfulness which he was far from feeling, 'mine is a hard case... since I must either offend our own government here and run the risk of my life for doing so, or be doomed to the dungeons of another country, whose laws I have never offended since I have never trod its soil—Tell me what you would do if you were in my place.'

'I'll tell you that when I am there,' said Nixon...<sup>606</sup>

---

<sup>605</sup> *Redgauntlet*, *op. cit.*, pp. 43-4.

<sup>606</sup> *Op. cit.*, p. 314.

Tout est question d'intérêt immédiat, par la grâce duquel on devient vite, même chez les plus entêtés des nationalistes, citoyen du monde, ou du moins de ses prisons<sup>607</sup> ; ce qui émerge ici, c'est une sorte de droit international de l'arbitraire, une internationale de l'iniquité. Une structure étatique se transfère sur une autre, et au nom d'un intérêt dont on se demande s'il a encore quoi que ce soit de national, peu importent les différences qui ont toujours existé entre la France (pinacle de la centralisation politique) et l'Écosse (qui même sous le régime féodal n'a pas connu pareille organisation ; l'absolutisme des Stuarts n'était pas celui de Louis XIV, en dépit de la protection que celui-ci accorda à Jacques II).<sup>608</sup> Se développe symboliquement dans cet échange ce que l'on pourrait appeler un archipel carcéral, selon l'expression de Foucault, dans le sens où ces îlots d'isolement (dont la Bastille ne représente qu'un cas

---

<sup>607</sup> Le concept lévi-straussien d'anthropémie peut ici éclairer cette pratique de l'isolement, notamment dans la mesure où il s'agit d'une donnée culturelle dans laquelle on joue la place sociale du condamné : « L'anthropophage de certaines tribus nous fait horreur ; mais, 'à la plupart des sociétés que nous appelons primitives', nos coutumes judiciaires et pénitentiaires –et plus précisément cette habitude d' 'expulser [certains] êtres redoutables hors du corps social' pour laquelle Lévi-Strauss forme le mot d'*anthropémie* (du grec *émein* : vomir) – ne paraîtraient pas moins barbares » ; Denis Kambouchner, « La culture », in *Notions de philosophie, Vol. III, op. cit.*, pp. 477-8. L'angoisse de l'orphelin dont nous avons parlé plus haut s'explique alors : elle est cette sensation d'éjection en tant que « déchet », comme *vomito* du crime. La violence de la réaction de David sur l'île d'Earraid, ses hauts-le-cœur (le terme de *retching* revient plusieurs fois), s'expliquent alors, ainsi que sa réaction à la nourriture : « ... as long as I was on the island, I never knew what to expect when I had eaten ; sometimes all was well, and sometimes I was thrown into a miserable sickness... » ; *Kidnapped, op. cit.*, p. 85. L'expulsion hors du corps social équivaut pour « l'organe » déficient à une perte de fonctionnalité (un dérèglement des fonctions gastriques, mais aussi une incapacité à savoir se nourrir), et David ne fait que somatiser par sa digestion le statut qui lui est imposé ; encore une fois, la métaphore d'Agrippa n'est pas loin. C'est aussi ça, le « coût exorbitant de la peine », selon l'expression de Foucault : la chute pour la société en-deçà du culturel qu'elle prétend représenter.

<sup>608</sup> Rappelons par ailleurs que le "transfert" de la sujétion (et l'internement en est bien une) à un pouvoir étranger est l'un des fondements de la révolte légitime contre le gouvernant chez Locke : « Fourthly, The delivery also of the people into the subjection of a foreign power, either by the prince, or by the legislative, is certainly a change of the legislative, and so a dissolution of the government: for the end why people entered into society being to be preserved one intire, free, independent society, to be governed by its own laws; this is lost, whenever they are given up into the power of another ». John Locke, *Second Treatise of Government*, ch. 19, section 217. Certes, Locke ne raisonne pas au niveau de l'individu, mais faire enfermer Darsie dans une prison étrangère équivaut bien pour « l'État » à renoncer à ses droits (que certes il n'a pas mais prétend avoir) sur le jeune homme, et légitime un acte de rébellion du contractant lésé. Est-il vraiment étonnant, alors, d'entendre les conjurés parler de « the blasphemous, atheistical, and anarchical tenets of Locke, and other deluders of the public mind » ? *Redgauntlet* p. 348.

extrême, car tous les lieux où se trouve enfermé Darsie sont à voir de la même manière) semblent fonctionner en-dehors des règles du monde, tous huis clos, si l'on ose dire. Le pouvoir de punir, dit Michel Foucault, se conçoit « comme une fonction générale de la société qui s'exerce de la même façon sur tous ses membres, et dans laquelle chacun d'eux est également représenté ; mais en faisant de la détention la peine par excellence, [l'emprisonnement] introduit des procédures de domination caractéristiques d'un type particulier de pouvoir ». <sup>609</sup> Si la violence légitime est ce qui caractérise l'État dans sa concrétude, l'usage fait de la prison, « appareil à transformer les individus », implique que la détention, incarnation de l'appareil répressif d'État, « chargée d'un supplément correctif », dénote une forme d'exercice du pouvoir, consubstantielle à l'être de l'État, puisque la privation de liberté est « la peine par excellence dans une société où la liberté est un bien qui appartient à tous de la même façon et auquel chacun est attaché par un sentiment 'universel et constant' » <sup>610</sup>. Le fait que les Jacobites de 1765 menacent Darsie d'emprisonnement, et exercent tout du long sur lui une forme très particulière de « discipline pénitentiaire » en dit long sur leur philosophie mais aussi leur « exercice » de l'État. La conspiration, fondement mal assuré censé faire advenir *téléologiquement* le « nouvel » État, ne peut maintenir son existence chimérique que pourvu que Darsie soit *soustrait* à la circulation (d'informations, comme nous l'avons déjà évoqué, mais également d'héritage, si l'on peut dire). Il s'agit donc de le soustraire à ses droits, et également, presque au sens mathématique du mot, à la réalité. En effet, en remplaçant Darsie dans l'équation complexe des enjeux politiques immédiats, on s'aperçoit que rien dans tout ceci ne tient, ce que par ailleurs admettent les « conjurés » (qui

---

<sup>609</sup> Michel Foucault, *Philosophie. Anthologie ; op.cit* ; p. 540. Initialement publié dans *Surveiller et punir*.

<sup>610</sup> M. Foucault, *op. cit.*, respectivement pp. 541, 542, et à nouveau 541 ; initialement publié dans *Surveiller et punir*. Nous reviendrons sur la volonté de liberté comme philosophie commune à tous *de fait*, y compris les Jacobites et Charles Stuart lui-même, ce qui d'ailleurs consacre l'échec prévisible de la restauration d'une dynastie perçue comme tenant de l'absolutisme.

ne le sont pas vraiment) à la fin, quand ils exigent de l'oncle qu'il garantisse le soutien du neveu. Si l'héritier légitime n'apporte aucune *caution* à la cause, alors l'entreprise s'effondre avant que d'avoir commencé. *Soustraire* Darsie en l'emprisonnant, c'est donc, pour les Jacobites imaginaires de 1765, révéler leur être-au-monde politique : le fantasme, puisque d'une part la caractérisation négative de leur entreprise indique un « manque à être » (le jacobitisme de 1765, un immatérialisme historique ?), et puisque d'autre part, ils se livrent à la fétichisation d'un chef (dont l'aura magique, comme celle de tout fétiche, fût-il politique, s'effondrera une fois que, placé devant sa résistance butée au transfert idéalisant, l'on aura cessé de croire en lui). Le fantasme, donc, mais aussi la contrainte. Et pourtant, même si la privation de liberté est durement ressentie par Darsie, en dépit des menaces constantes, la « discipline » exercée sur son corps ne va pas très loin dans le viol de son intégrité ; il s'agit simplement de le déguiser en femme lorsqu'on le fait voyager « en terrain découvert », ce qui semble conçu comme un moyen symbolique de le *neutraliser*, politiquement, sur un plan existentiel et peut-être générique. Cela en dit long sur l'aspect patriarcal de toute l'affaire : pour Redgauntlet et ses sbires, politique et héritage –deux modalités différentes du *bien* commun- sont affaire d'hommes, et la simple possibilité d'un travestissement imposé à Darsie le disqualifie comme porteur des caractères de la lignée. D'ailleurs, cette féminisation est-elle vraiment aliénante pour le jeune homme ? Certes, Redgauntlet n'a de cesse d'insinuer une certaine féminité chez Darsie en laquelle il lit une dégénérescence de son ascendance ; d'ailleurs cette faillite, il la voit chez tous, comme le rappelle Lillas : « ... his heart was bursting to witness what he calls the degeneracy of the times, the decay of activity among the aged, and the want of zeal in the rising generation »<sup>611</sup>. Pour lui, un même abâtardissement unit pouvoir féminin, étiolement de la lignée et déclin de la nation : « Her scheme was ... to

---

<sup>611</sup> *Op. cit.*, p. 309.

have made you that wretched pettifogging thing, which they still continue in derision by the once respectable name of a Scottish advocate – One of those mongrel things, that must creep to learn the ultimate decision of his causes to the bar of a foreign Court, instead of pleading before the independent and august Parliament of his own native kingdom ». <sup>612</sup> Mais il faut dire aussi que le jeune homme est dès la première lettre surdéterminé du côté maternel. Évoquant que l'anonymat de son père cache peut-être quelque honteux secret, il écrit que ce doute n'est que pure rhétorique : « ...I think on my mother, and am convinced as much as of the existence of my own soul, that no touch of shame could arise from aught in which she was implicated ». <sup>613</sup> Une mère à la pureté presque virginale, donc, qui pourtant n'était pas moins compétente dans le domaine de l'intrigue que son oncle, puisque par-delà la tombe, elle est source de bon nombre d'ennuis pour Redgauntlet. Il y a vraiment une emprise du féminin sur Darsie, comme le montre le contrepoint entre l'appel désespéré qu'il fait à Alan aux premières pages de son journal, et sa situation de demoiselle en détresse lorsque, dans « a labyrinth of folds and amplitude of robe » (cette dernière n'est pas celle de l'avocat), il lui tombe littéralement dans les bras. <sup>614</sup> Face aux silences et aux demi-vérités de son oncle, au troisième chapitre du troisième volume, c'est encore par la femme, celle pour laquelle il avait commencé à sentir battre son cœur (passion éteinte inexplicablement -mais juste à temps- deux pages plus tôt <sup>615</sup>), qui s'avère être sa sœur, que Darsie découvrira son héritage au chapitre dix-huit. Comment s'étonner alors que Hugh tente explicitement de le ré-générer, cherchant à effectuer le processus inverse de celui qui voyait Lady Macbeth « unsex'd » ? Il

---

<sup>612</sup> *Op. cit.*, p. 316.

<sup>613</sup> *Op. cit.*, p. 2.

<sup>614</sup> *Op. cit.*, p. 322.

<sup>615</sup> *Op. cit.*, p. 295 et 297 respectivement. Sur ce point, voir Mike Goode, « Dryasdust Antiquarianism and Sappy Masculinity : The Waverley Novels and the Gender of History », in *Representations*, University of California Press, Spring 2002 ; 82 ; 1. P. 52.

s'agit bien d'une forme de désenvoûtement quand, lui ôtant sa robe et son masque, il lui lance :

I restore you to yourself, and trust you will lay aside all effeminate thoughts with this feminine dress. Do not blush at having worn a disguise to which kings and heroes have been reduced. It is when female craft or female cowardice find their way into a manly bosom, that he who entertains these sentiments should take eternal shame to himself for having done so.<sup>616</sup>

Le problème est qu'il ne s'agit peut-être pas d'un simple déguisement, et que Darsie, pour être héritier et captif, n'est ni roi ni héros. La loi, ici patriarcale, vient encore une fois buter sur le caractère intrinsèque des êtres, et ne peut exercer son pouvoir aliénant en dépit de ses menaces répétées. Mais le fétiche politique agité par les rebelles fait-il mieux ? Non, car c'est bien le souci qu'il a de préserver sa sphère domestique, extension de sa face négative peut-être, qui fait capoter toute l'entreprise : « In affairs of state and public policy, I will ever be guided as becomes a prince, by the advice of my wisest counsellors ; in those which regard my private affections, and my domestic arrangements, I claim the same freedom of will which I allow to all my subjects, and without which a crown were less worth wearing than a beggar's bonnet »<sup>617</sup>. Le droit à la vie privée établit ici un continuum, certes hiérarchisé, de l'oïnt du Seigneur au plus humble des hommes. Les tonalités doloristes des protestations de britannicité de Darsie avaient tout de même des accents plus convaincants.

Charles Stuart et Darsie sont donc au moins unis dans ce même combat de la liberté individuelle<sup>618</sup>, même si pas plus l'un que l'autre ne fera appel à la loi officielle, organe de

---

<sup>616</sup> *Op. cit.*, p. 345.

<sup>617</sup> *Op. cit.*, p. 356.

<sup>618</sup> Ce qui se passe en substance, c'est l'exact envers de la meilleure des raisons du renversement du pouvoir par la société selon Locke dans le *Second Treatise of Government* ch. 19, section 222 : « Whensoever therefore the legislative shall transgress this fundamental rule of society; and either by ambition, fear, folly or corruption, endeavour to grasp themselves, or put into the hands of any other, an absolute power over the lives, liberties, and estates of the people; by this breach of trust they forfeit the power the people had put into their hands for quite contrary ends, and it devolves to the people, who have a right to resume their original liberty, and, by the establishment of a new legislative, (such as they shall think fit) provide for their own safety and security, which

l'État, pour demander rétribution quant au préjudice subi. La loi, le cas de Peter Peebles n'aura cessé de le montrer, est inopérante dans le monde de *Redgauntlet*, et il faut bien être comme lui fou ou désespéré pour croire encore qu'elle puisse avoir quelque efficacité. Face à cette désaffection de la loi comme mode de vouloir-vivre en commun, il manque dans l'Écosse des romans en définitive ce qui devrait alors faire office de régulateur, d'opérateur de réajustement des conduites pour le bien de la communauté (après tout, derrière la violence factieuse, l'Écosse reste bien l'Écosse, puisque l'enjeu du conflit n'est pas son territoire) ; c'est une autre scène, un autre regard ou point de vue qui ne touche pas les hommes :

Alternatively, revaluation of human relationships can happen 'in the eyes' of conscience, an internal censor or jury employed to deal with the instabilities in the relation between identity and community. If conscience is invoked or its 'call' heard, it operates to resolve the conflicts that arise from insisting on importance of being able to respect oneself as a person only when one binds oneself to an internal constraint against doing harm to another. ... Conscience's private space of jurisdiction is indebted to, while acting upon, the public sphere of law and equity.<sup>619</sup>

Ainsi définie, la conscience n'est pas la caractéristique la mieux partagée en Écosse ; ce n'est jamais au nom de l'équité, de l'esprit contre la lettre de la loi, que l'on se révolte. C'est d'ailleurs peut-être mieux ainsi, car la régulation des actes sur la conscience n'est jamais loin d'une dérive totalitaire : « [S]ometimes this equitable function of conscience shifts toward a

---

is the end for which they are in society. What I have said here, concerning the legislative in general, holds true also concerning the supreme executor, who having a double trust put in him, both to have a part in the legislative, and the supreme execution of the law, acts against both, when he goes about to set up his own arbitrary will as the law of the society ». A la fin de *Redgauntlet*, Darsie est placé dans cette position d'autorisation de rébellion contre un gouvernement fantôme que de toutes façons rien ne fait tenir (mais l'important est surtout que l'on retrouve cette *configuration* de l'état politique). Cependant, Charles Stuart n'est pas moins placé dans la situation où « absolute power [is grasped] over [his life,] liberties and estates » ; sa « rébellion » contre le « corps législatif », en tout cas l'assemblée avec une minuscule, que formeraient les « conjurés », est de ce point de vue symétrique de celle de Darsie, puisque le souverain (potentiel) se voit réduit à revendiquer (absolument) la même liberté que ses sujets. Le texte démontre donc que l'on a déjà dépassé le stade de la situation de rupture du contrat chez Locke, ou plutôt que le contrat dont dépend la société britannique actuelle est d'un autre ordre que celui dont la crise semble se jouer ici ; cette configuration ne resurgit que comme un vieux réflexe, déjà dépassé, qui ne s'auto-entretient que dans le vide politique de la « bulle » que représentent les manigances de *Redgauntlet*. La déperdition d'énergie, l'entropie de tout ceci, se résorbe bien vite une fois que la bulle éclate.

<sup>619</sup> Dieter Paul Polloczek, *Literature and Legal Discourse*, op. cit., p. 15.



more general function [than to undo the force of law] : the permanent readiness to accept guilt. In such cases, conscience may well turn complicitous with those social norms which encourage submission to the law ». <sup>620</sup> Il faut alors conclure que, chez Sterne (chez qui Polloczek identifie cette observation) comme ailleurs, « ... one's readiness to be compelled by the authority of the law precedes the actual response in which one subsequently yields to the law » <sup>621</sup>. Aucune culpabilité préalable chez les révoltés, aucune volonté de se soumettre à une loi autre que celle que l'on consent à accepter comme sienne, aucun *altruisme exotopique* en un sens (on ne se voit pas avec les yeux des autres), ce qui dans l'esprit de la citation précédente peut se lire comme une absence de force morale, mais il n'est pas si sûr que les héros « conformistes », David Balfour ou Darsie par exemple, qui se voient si régulièrement jetés en prison ou confinés que l'on finit par se dire qu'ils ont bien quelque chose à se reprocher, aient plus que les autres « mauvaise conscience » quant au point de vue de « l'autre ». Certes, ils ont bien l'impression de devoir cette détention à quelque chose, souvent un défaut de caractère ; c'est bien le cas de Darsie, dont les premières pages du journal ne sont pas sans évoquer une dynamique confessionnelle, autre couche du feuilletage générique auquel se livre Scott à ce stade du roman <sup>622</sup>, certes ici plus subjective et en position de palimpseste que le cadrage générique explicite qu'impose l'auteur à ce stade. Cette portion du journal est adressée à Alan, confident sinon confesseur, mais Darsie, bien conscient que le

---

<sup>620</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>621</sup> *Op. cit.*, p. 69.

<sup>622</sup> Alors que le régime énonciatif affecté par le roman a déjà changé fort brutalement au premier chapitre du deuxième volume, Scott réajuste à nouveau explicitement la forme de narration du texte à la fin du chapitre deux : « ... as the continuation of the story assumes, with the next division, a form somewhat different from direct narrative and epistolary correspondence, though partaking of the character of both » ; *op. cit.*, p. 143. C'est exposer un peu nûment les ficelles du métier.

journal risque de tomber en de mauvaises mains<sup>623</sup>, inclut une adresse au lecteur virtuel à l'intérieur de l'enveloppe qui contient le journal, de sorte que le destinataire du texte est autant Alan qu'un lecteur anonyme ; le journal, comme preuve, est dès lors incitation à l'action morale, puisque le lecteur doit s'empresse d'aller quérir un juge, ou à défaut Alan, qui, bien que désormais *advocate*, se voit mis au même plan. Le lecteur de l'adresse se voit enjoint de lire « the history of the life of an unfortunate young man », et de se conduire bien (légalement, en allant chercher un juge, ou moralement, en allant chercher Alan). Les termes du journal lui-même, et l'adresse à son ami (mais nous venons de voir que le texte a au moins deux destinataires), confère une tonalité particulière au texte de Darsie :

A portion of my former spirit descends to my pen, ... indulging the happy thought that you may be my deliverer from my present and uncomfortable situation, as you have been my guide and counsellor on every former occasion, I will subdue the dejection which would otherwise overwhelm me. Therefore, as, Heaven knows, I have time enough to write, I will endeavour to pour my thoughts out, as fully and freely as of old, though probably without the same gay and happy levity.

Il est bien question ici de réforme, mais elle est vécue comme une amputation, une coupure d'un état originaire qui ne demande qu'à être restauré une fois recouvrée la liberté ; sous les concessions rhétoriques (« folly incidental to youth »), la dynamique confessionnelle s'abolit d'ailleurs dans le paragraphe suivant, quand le lecteur visé n'est plus Alan :

If the papers should reach other hands than yours, still will I not regret this exposure of my feelings; for, allowing for an ample share of the folly incidental to youth and inexperience, I fear not that I have much to be ashamed of in my narrative; nay, I even hope that the open simplicity and frankness with which I am about to relate every singular and distressing circumstance, may prepossess even a stranger in my favour...<sup>624</sup>

Ces quelques lignes se détachent sur une intertextualité très chargée, mais la variabilité du destinataire surtout leur confère une essence plastique, et l'on serait tenté de voir ici, dans

---

<sup>623</sup> Darsie envisage précisément que le texte échoie au pire lecteur possible (peut-être faudrait-il écrire : échoue chez lui), ses geôliers, et une nouvelle adresse le transforme alors en admonestation et en défi : « Let it be so ... as a man, and as an Englishman, my soul revolts at the usage which I have received ; ... I am determined to essay every possible means to obtain my freedom ; ...captivity has not broken my spirit... ». *Op. cit.*, p. 145.

<sup>624</sup> Cet extrait et le précédent : *op. cit.*, p. 145.

une compacité extrême, un salmigondis générique, réajustable à l’envi du destinataire, où toutes les intentions d’auteur percent simultanément –on ne s’appropriera pas plus le texte que la personne de Darsie, insaisissable ou plutôt irréfiable. L’affectation de contrition vaut lorsqu’il s’adresse à Alan, confident privilégié avec qui s’est établi dès le départ un « jeu confessionnel » où chacun fait profession d’inexpérience et se pose en « pécheur de jeunesse », mais il ne faut pas s’y tromper : c’est bien toute l’Écosse qui est visée, dans son rapport à la loi (humaine et divine, à travers la notion de charité chrétienne), et à la possibilité de vivre en commun selon un régime partagé ; c’est elle encore que l’on interroge sur sa volonté d’établir en son sein un rapport véritablement politique. Cela passe d’abord par des règles du vivre-ensemble que la loi, qui rend fous même les juges<sup>625</sup>, n’est plus à même de donner, alors que précisément tous ne sont à la recherche que de cela. Le personnage de Peter Peebles est à cet égard révélateur de l’ambivalence face à la loi et à l’ordre : il est celui qui tire la pratique de la loi vers la farce, mais peut-être est-il en quelque sorte un *flagellum legis*. « The man of rags, and of litigation »<sup>626</sup>, comme le désigne Scott dans un zeugma génial, est peut-être bien, dans tous les romans, le seul homme sain d’esprit, celui qui, en dépit de sa médiocrité, n’a que trop bien compris que la seule manière non de faire avancer les choses,

---

<sup>625</sup> *Redgauntlet*, op. cit., p. 136. On n’est donc pas dans ce contexte dans ce que l’on pourrait appeler le « droit des juges », où ils seraient tout-puissants ; voir P. Legrand et G. Samuel, *Introduction au Common Law* ; Paris : La Découverte, 2008, pp 11, 74, 86, 94. Les analyses de Fish sur le magistrat-herméneute ou « remédiateur » ne s’appliquent pas plus, puisqu’il n’y a pas plus de conclusions à tirer que de panacée à trouver ; Stanley Fish, *Doing What Comes Naturally* ; Oxford : Clarendon Press, 1989. Les études de Ricoeur s’avèrent là aussi inopérantes, car le juge n’a pas le temps d’être jeté dans un dilemme moral que susciterait sa capacité à faire exercer la violence ; peu importe alors que le juge ne « soit pas mon frère » (ce à quoi le Stevenson de *The Weir of Hermiston* objecterait sans doute qu’il peut cependant être mon père). Paul Ricoeur, *Histoire et vérité* ; Paris: Éditions du Seuil, 200, pp. 281 et 288-9. Dans la mesure où la figure du juge est disqualifiée au profit d’une « loi naturelle », un équilibre qui se rétablit sans contrainte imposée de l’extérieur dans les rapports humains, l’appareil d’État de la justice n’est pas moins inopérant dans les romans que n’importe quel autre.

<sup>626</sup> En effet, cette formule laconique pose bien le problème : que reste-t-il à celui qui n’a rien, sinon à s’adresser à la justice ? Et inversement, est-il surprenant que dans un monde où personne n’accorde de foi à la justice, s’en remettre à elle vous rende particulièrement démuné ? Peter incarne l’impasse d’un monde qui ne cesse d’évoquer la loi, sans se donner, ni lui donner, les moyens de s’appliquer.

mais de faire cesser qu'elles se dégradent, c'était d'abandonner une part de ses libertés individuelles à une instance régulatrice des conflits, fût-ce un « jury de Campbell » comme chez Stevenson, afin d'arrêter un cycle infernal qui voit un tort succéder à un autre dans la vengeance : « La vengeance constitue donc un processus infini, interminable. Chaque fois qu'elle surgit en un point quelconque d'une communauté elle tend à s'étendre et à gagner l'ensemble du corps social. ... La multiplication des représailles met en jeu l'existence même de la société. C'est pourquoi la vengeance fait partout l'objet d'un interdit très strict »<sup>627</sup>, dit René Girard ; partout, sauf en Écosse dans la continuité de la rébellion jacobite, qui n'est d'ailleurs pas nécessairement fondée sur un tort réel, mais qui s'auto-entretient dans la rancœur et le fantasme. Pour continuer le raisonnement,

Il y a un cercle vicieux de la vengeance et nous ne soupçonnons pas à quel point il pèse sur les sociétés primitives. Ce cercle n'existe pas pour nous. Quelle est la raison de ce privilège ? A cette question, on peut apporter une réponse catégorique sur le plan des institutions. C'est le système judiciaire qui écarte la menace de la vengeance. Il ne supprime pas la vengeance : il la limite effectivement à une représaille unique dont l'exercice est confié à une autorité souveraine et spécialisée dans son domaine. Les décisions de l'autorité judiciaire s'affirment toujours comme le *dernier mot* de la vengeance.<sup>628</sup>

C'est ce mécanisme qui n'existe plus dans l'Écosse des romans, peut-être parce que les uns et les autres aussi ont compris ce que la justice terrestre pouvait avoir d'artificiel : « Il n'y a, dans le système pénal, aucun principe de justice qui diffère réellement du principe de vengeance. C'est le même principe qui est à l'œuvre dans les deux cas, celui de la réciprocité violente, de la rétribution. Ou bien ce principe est juste et la justice est déjà présente dans la vengeance, ou bien il n'y a de justice nulle part »<sup>629</sup>. Perspective terrifiante d'une régression infinie vers un état de nature sans fond, que rien ne semble plus pouvoir arrêter.

---

<sup>627</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 28.

<sup>628</sup> René Girard, op. cit., p. 29.

<sup>629</sup> R. Girard, p. 30.

Tant qu'il n'y a pas d'organisme souverain et indépendant pour se substituer à la partie lésée et pour *se réserver la vengeance*, le danger d'une escalade interminable subsiste. Les efforts pour aménager la vengeance et pour la limiter demeurent précaires ; ils requièrent, en fin de compte, une certaine volonté de conciliation qui peut bien être présente mais qui peut aussi faire défaut.<sup>630</sup>

En définitive, plus encore que l'effondrement des partis belliqueux, seule la bonne volonté permettra à l'Écosse de survivre à ses luttes intestines ; paradoxe agaçant mais nécessaire, que celui qui voit l'angélisme comme la condition de la viabilité d'un royaume terrestre.

---

<sup>630</sup> R. Girard, p. 32. Les italiques figurent dans l'original.

## CONCLUSION

Il y a un paradoxe dans le roman à caractère historique tel que le pratiquent Scott, Hogg et Stevenson. Si ceux de leurs romans que nous avons examinés ici parlent des « troubles » qui agitent la nation écossaise sur tout le XVIII<sup>ème</sup> siècle, la position depuis laquelle les auteurs prennent la parole se trouve non dans une nation en constitution ou reconfiguration, mais, au XIX<sup>ème</sup> siècle, dans une nation constituée en un sous-ensemble de l'État britannique « more than sixty years since ». L'assimilation, certes, n'était pas nécessairement complète, comme le montre l'épisode célèbre qui vit Scott fondre en larmes publiquement lors d'une réforme législative qui selon lui vidait uniformément le *Scots law* et l'être même de l'Écosse de leur substance, et Hogg montre assez clairement ce qu'il pense de la société de leur temps à tous deux. Pourtant, chez l'un comme chez l'autre,

The difference between the two spheres [English space and « Britainized » Scottish space by the time of Scott and Hogg, and for them] ... is that Scottish space is always in some sense elsewhere. The definition or description or disruption of any Scottish space is localized by analogy to legislation, habitation, or habituation in spaces that cannot ever be only within Scottish space. English space is at least conceptually in the same bounded spheres as the figural equivalences that authorize it<sup>631</sup>.

Même chez Hogg, « The struggle between Robert and his brother George over the family possessions is likewise a struggle to define the legitimate Scottish subject –within, or in defiance of, the Britainized model »<sup>632</sup>, ce qui est aporétique, car le « sujet » alors ne se définit qu'en relation, fût-ce de dissemblance, au « modèle ». Peu importe alors si Hogg « resists what is effectively the forging of a public and private nationality cohering around uniform juridical, patriarchal, and property practices, and that resistance tears a hole in his

---

<sup>631</sup> Scott MacKENZIE, « Confessions of a Gentrified Sinner: Secrets in Scott and Hogg » in *Studies in Romanticism* Vol. 41 n° 1 (Spring 2002). P. 31.

<sup>632</sup> Scott MacKENZIE, *art. cit.*, p. 32.

editor's bumbling application of historiography »<sup>633</sup>, car la lutte est perdue d'avance, et la victoire d'un État non tant britannique que « britannicisé », consommée.

La notion de contrat trahi, volontairement ou pas, sert la figuration de cette impossibilité de retrouver une Écosse qui ne vaudrait que pour elle-même. Nombreux sont en effet les différents niveaux de contractualisation évoqués. Le contrat « éditorial » en est un, qui consiste en la mise en relation d'un auteur et de son lectorat, ce qui ne va pas de soi et entraîne une médiation, avec la part prise dans l'édition de ses œuvres par Scott, mais chez Hogg surtout, et Stevenson, plus discrètement, et implicitement, à la toute fin de *Kidnapped* et en lisière du texte. Le contrat éditorial est le plus littéral, quoique les romans se réapproprient cette forme, mais d'autres affleurent, plus évanescents : le contrat auctorial, de fictivité et de fictionnalité ; le contrat narratorial, que tous aménagent à leur manière ; le contrat générique, enfin, qui est celui qui se voit sans doute le plus malmené. Sur ce dernier point, la notion de roman historique est sans doute ce qui pousse le plus les auteurs à un engagement impossible, car on ne parle jamais vraiment des enjeux du passé, mais de ceux du présent, et l'aboutissement d'une démarche qui prétend se replacer dans une configuration autre qu'immédiate sera toujours inaccompli.

Le problème que posent les romans ici analysés, c'est alors celui de la possibilité de succès de la mise en relation d'un peuple avec son histoire, d'un auteur avec son public, d'un texte avec son sujet. Cette mise en relation n'est jamais plus condamnée à l'échec, semble-t-il, que dans le domaine politique, où la mise en commun de fait s'opère comme en-deçà du social ; l'espace du vivre-ensemble alors se délite, sans que même la nature ne constitue un repli possible. Sa représentation en effet n'est pas moins conflictuelle que celle de la société, alors qu'on aurait pu s'attendre à ce qu'elle constitue, par l'arrière-plan du paysage, une

---

<sup>633</sup> Scott MacKENZIE, *art. cit.*, p. 34.

condition minimale du vivre-ensemble, l'être-au-monde collectif le plus ténu, un irréductible plus petit dénominateur commun. Mais comme nous l'avons évoqué, l'érème, paysage vide de toute humanité, n'est que difficilement figurable dans cette activité langagière, donc proprement humaine, qu'est la littérature ; il y a quelque chose d'illusoire à penser que le langage, condition de socialisation car instrument de communication, peut figurer un vide social. La nature médiatisée dans les textes aura toujours quelque chose de culturel, mais c'est sans doute déjà le cas au niveau de la notion que nous pouvons en avoir. Ainsi, comme le rappelle F. Keck,

[Chez Lévi-Strauss] l'opposition nature/culture ne renvoie pas à une grande coupure ontologique entre ce qui relève de l'inerte et ce qui relève de l'humain, mais à une opposition parmi d'autres dont se servent les sociétés humaines pour penser les problèmes que leur pose leur environnement. La nature, comprise comme l'ensemble des êtres donnés antérieurement à l'activité humaine, est en effet 'bonne à penser' parce qu'elle constitue ... un réservoir de différences dans lequel les hommes peuvent puiser pour instaurer la pensée symbolique. ... [L]a culture projette ses propres problèmes et ses propres contradictions dans la nature, en représentant ces différences naturelles comme polarisées<sup>634</sup>.

On pense ici à Alan dans *Kidnapped*, pour qui la nature est uniformément hérissée d'obstacles : les rochers du chapitre treize, les *Redcoats*, les Campbell... toutes adversités « naturelles » en cela qu'elles définissent un paysage dont la propriété principale est son caractère accidenté. C'est alors un maillage très particulier du territoire qui se fait jour, et l'Écosse est effectivement une communauté imaginativement mal partagée, où certains sont condamnés à la fuite et à l'exil. L'anthropologie permet de penser son caractère problématique en tant qu'espace d'habitation (elle semble plus propre à être traversée qu'habitée), si tant est que, comme le dit P. Descola, elle a pour sujet

la Culture, ou les cultures, entendue comme ce système de médiation avec la Nature que l'humanité a su inventer, ... où interviennent l'habileté technique, le langage, l'activité symbolique et la capacité de s'organiser dans des collectivités affranchies des continuités biologiques. ... [L]e champ arpenté par l'anthropologie est celui où se croisent et se

---

<sup>634</sup> Frédéric Keck, *Claude Lévi-Strauss, une introduction*. Paris : Éditions Pocket, 2005. Pp. 125-6.



déterminent mutuellement les contraintes universelles du vivant et les règles contingentes de l'organisation sociale<sup>635</sup>.

Ce qui « soude » l'espace et ses habitants, ainsi que ces habitants entre eux, ce sont alors les schèmes collectifs qui parviendront nécessairement à s'établir ; ceux-ci

constituent l'un des principaux moyens de construire des significations culturelles partagées. On peut les définir comme des dispositions psychiques, sensori-motrices et émotionnelles, intériorisées grâce à l'expérience acquise dans un milieu social donné, et qui permettent l'exercice d'au moins trois types de compétences : d'abord, structurer de façon sélective le flux de la perception ... ; ensuite, organiser tant l'activité pratique que l'expression de la pensée et des émotions selon des scénarios relativement standardisés ; enfin, fournir un cadre pour des interprétations typiques de comportements ou d'événements, interprétations admissibles et communicables au sein de la communauté où les habitudes de vie qu'elles traduisent sont acceptées comme normales<sup>636</sup>.

Pourtant, même en ce domaine, il semble que la conflictualité soit l'essence même de l'Écosse, car il n'est pas sûr que des schèmes proprement *collectifs* émergent toujours, en tout cas de manière identifiable. *Redgauntlet* en donne un intéressant exemple, qui confronte implicitement les visions du monde incompatibles des Quakers et de Hugh. Il est tentant en effet de lire la malédiction des Redgauntlet, cette marque du fer à cheval sur leur front lorsqu'il se plisse, qu'on dirait transférée sur eux quand Alberick Redgauntlet tue accidentellement son fils<sup>637</sup>, à l'aune du totémisme, processus d'identification d'humains à des non-humains, si tant est que dans ce cadre, « ... le totem est dit incarner de façon exemplaire les attributs particuliers de comportement, d'humeur et d'apparence reconnus aux humains qu'il représente »<sup>638</sup>. Le cheval, animal sanguin et souvent rétif à l'autorité (celui de Joshua en est un bon exemple), incarne les qualités intrinsèques des Redgauntlet (ou tout au moins de la « branche » de Hugh), à moins que ce ne soit l'inverse. La dynamique ne s'arrête pas là, car il y a dans *Redgauntlet* un vrai thème des chevaux, que le texte ne cesse d'évoquer et de poser comme enjeu d'une lutte pour leur appropriation, dans la mesure où ils sont symbole de statut autant que moyen de circulation dans un paysage sans

---

<sup>635</sup> Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard, 2005. Pp. 118-9.

<sup>636</sup> P. Descola, *op. cit.*, p. 151.

<sup>637</sup> *Redgauntlet*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>638</sup> P. Descola, *op. cit.*, pp. 221-2.

eux malaisé à traverser ; ils ne sont pas le seul moyen de circulation sur le territoire, mais ils sont celui qui est posé comme le prolongement naturel de l'homme, notamment quand Hugh et son parti pêchent le saumon. Certes, ils demeurent un instrument, et on ne peut parler de totémisme au sens propre, mais ce type de lien avec le monde naturel est en arrière-plan de la relation des Redgauntlet au monde.

Les Quakers quant à eux seraient plutôt tenants du naturalisme, qui selon Descola « ...inverse la formule de l'animisme, d'une part en articulant une discontinuité des intériorités et une continuité des physicalités, d'autre part en renversant le sens de leur inclusion hiérarchique, les lois universelles de la matière et de la vie servant au naturalisme de paradigme pour conceptualiser la place et le rôle dévolus à la diversité des expressions culturelles de l'humanité »<sup>639</sup>. Nous habitons le même monde, régi par des lois que nos pratiques, dans toute leur diversité, ne font qu'illustrer. On trouve l'expression assez nette de cette conception du monde dans le dernier des « *Waverley Novels* » dans une scène qui n'est pas sans évoquer une scène parallèle dans le premier de la série, qui voyait la découverte progressive du domaine des Bradwardine, et notamment « l'ours » dans le jardin. Dans *Redgauntlet*, la visite du domaine de Mount Sharon<sup>640</sup> se déroule de manière assez similaire, et l'on découvre au fur et à mesure un espace de moins en moins « animé » (on passe des porcs et volailles aux plantes, puis à des éléments purement architecturaux) ; l'exploration, en somme, se fait de plus en plus culturelle dans un processus qui vaut pour une élévation par régression (au sens étymologique de « retour vers ») vers ce qui semble être, pour les Quakers, l'essence même de l'activité humaine. Il s'agit ni plus ni moins que d'un Paradis « artificiel »<sup>641</sup>, ce que Darsie perçoit, sans nécessairement le désapprouver, comme un viol de la nature au nom du naturalisme. Le

---

<sup>639</sup> P. Descola, *op. cit.*, p. 241.

<sup>640</sup> *Redgauntlet*, *op. cit.*, pp. 57-60.

<sup>641</sup> Le mot est donné par Darsie, p. 59.

sacrifice des porcs et volailles sert d'ailleurs de paradigme pour penser ce que doit être le bonheur humain<sup>642</sup>, et l'on frémit quand Rachel propose une analogie de ses animaux comestibles avec les hommes nomades : « These birds have their wants supplied, and their security cared for. Believe me, many a vagrant human being, left to range for the means of existence on the Common of Life, who are left by their very liberty a prey to the vices of others, and what is worse, to their own— »<sup>643</sup> ; la phrase demeurera en suspens, comme si la conclusion logique en était proprement indicible, tant il est vrai que c'est ainsi que le culturel peut s'abîmer dans ce qui (pour la société occidentale) incarne son exact envers, la barbarie de l'anthropophagie. La conclusion qu'en tire Scott n'en est que trop claire : le sacrifice de toute liberté voit son aboutissement dans le sacrifice, volontaire ou non, de sa vie pour la consommation (qui peut être moins littérale qu'ici) des autres. Il s'agit bien d'une mutilation, et « l'hypocrisie » tant vantée des Quakers dans le roman en est bien une, car ils refusent en substance de voir les conséquences et les paradoxes de leurs choix, en ce domaine comme dans celui de la non-violence et de la non-intervention dans les affaires humaines, puisque Joshua se laisse aller à la colère régulièrement. Darsie, s'il ne fait pas mieux en un sens sur la question du sacrifice des animaux car il revendique bien son caractère carnivore, sait cependant montrer une forme de solidarité inter-espèces, mais surtout en ce qu'elle lui permet de se penser lui-même : « I am not quite of her [Rachel's] mind, Alan. I do not believe either pigs or poultry would admit that the chief end of their being was to be killed and eaten »<sup>644</sup>. La nature, selon l'adage de Lévi-Strauss, est donc au moins autant bonne à penser qu'à manger, et ceci surtout nous permet de voir qu'en définitive, il est impossible de tomber réellement dans en-deçà du social, car on projette même sur la nature des données par essence

---

<sup>642</sup> *Redgauntlet*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>643</sup> *Ibid*

<sup>644</sup> *Ibid.*

culturelles. C'est d'autant plus évident quand Darsie montre que ce Paradis non tant retrouvé qu'artificiel réside tout entier sur une puissance culturelle, cet agent transformatif, ce catalyseur qu'est l'argent, opérateur de miracles: « No small sum of money must have been expended in erecting and maintaining them [the gardens and their contents] in the exquisite degree of good order which they exhibited »<sup>645</sup>. L'enjeu de ce passage est bien qu'il y a une nature commune pour tous les hommes en dépit des différences, sur laquelle il s'agirait de ne pas se tromper, même si l'on n'imposera pas à ceux qui ont tort de changer leur mode de vie. Pour citer à nouveau Descola, « ... l'animisme est 'multinaturaliste' ... puisque fondé sur l'hétérogénéité corporelle de classes d'existants pourtant dotés d'un esprit et d'une culture identiques, tandis que le naturalisme est 'multiculturaliste', en ce qu'il adosse au postulat de l'unicité de la nature la reconnaissance de la diversité des manifestations individuelles et collectives de la subjectivité »<sup>646</sup> tout en maintenant « l'exceptionnalité des attributs intérieurs par lesquels l'homme se distinguerait des autres existants »<sup>647</sup> et « l'absolue singularité de l'humanité, seule espèce capable de se différencier à l'intérieur d'elle-même au sein de la culture »<sup>648</sup>.

Il n'y a donc de nature que médiatisée par la conscience humaine, d'autant plus dans le naturalisme, schème collectif dominant dans toute la pensée occidentale selon Descola. Dès lors, tout rapport à la nature est artificiel, certes moins parfois que celui des Quakers à Mount Sharon (celui qui émerge dans *Kidnapped* est tout de même plus authentique), mais il est impossible d'atteindre le signifié de ce terme, « nature », derrière les divers modes de ses

---

<sup>645</sup> *Ibid.*

<sup>646</sup> P. Descola, *op. cit.*, p. 242.

<sup>647</sup> P. Descola, *op. cit.*, p. 249.

<sup>648</sup> P. Descola, *op. cit.*, p. 252.

signifiants, et tant « l'appréhension » linguistique que purement conceptuelle échouent à le rendre dans son être. La nature permet de voir comment

... tout le langage est constitué sur un vide, ou plutôt sur un décalage originaire entre le sens et l'absence de sens... : la dynamique historique du langage ne s'explique que si l'on suppose qu'il y a à l'origine un 'signifiant flottant', vide de tout sens, qui fait appel à un signifié pour le remplir, appel jamais satisfait et donc toujours relancé. C'est donc à partir de ce décalage originaire que les rapports entre signifiants et signifiés sont possibles dans leur dynamique propre, et c'est du fait de ce décalage que la culture se sépare de la nature, puisqu'elle pose à partir du vide primordial un ordre entièrement nouveau, qu'elle tente ensuite d'organiser de façon à rendre ses règles aussi universelles que celles de la nature<sup>649</sup>.

Si le langage est fondé sur un vide, cela rejait sur tout acte de désignation, mais l'angoissante vérité, c'est surtout que ce vide est infigurable en soi, alors même que sa « présence/absence » fonde la possibilité du figurable en amont (par excès, dans le cadre de la référence) et en aval (par défaut, à travers l'impossibilité d'une véritable sémantique). Pas moins que l'autorité, toute présence est essentiellement *sui generis*, et n'existe qu'en *représentation*. Représenter, voilà, toujours, la condition de l'existence, et cela vaut *a fortiori* quand il s'agit de représenter l'Écosse, esthétiquement ou dans sa dimension politique. Or, pour citer Louis Marin, dans « Mimésis et description » :

... représenter signifie se présenter représentant quelque chose et toute représentation, tout signe ou procès représentationnel comprend un double dimension –dimension réflexive, se présenter ; dimension transitive, représenter quelque chose – et un double effet : l'effet de sujet et l'effet d'objet. Sémanticiens et pragmaticiens contemporains les nommeront, et ce n'est point un hasard, 'opacité' et 'transparence'<sup>650</sup>

On pourrait penser que « transparence » est un terme mal choisi, car il n'y a dans ce processus rien de très clair ; mais peut-être est-ce le contraire, car à force de transparence, on finira bien par s'apercevoir que derrière la langue en général, et la référence en particulier, il n'y a rien. Il n'y a d'être que dans « l'opacité réflexive » (se présenter), dont la condition nécessaire est qu'elle s'efface devant elle-même ; l'oubli de soi est la *garantie* de soi.

---

<sup>649</sup> F. Keck, *op. cit.*, p. 326.

<sup>650</sup> Louis Marin, "Mimésis et description" in Louis Marin, *De la représentation*. Paris : Gallimard, 1994. P. 253.

Nous voilà donc placés dans une aporie voisine de celle de l'écrivain moderne chez Roland Barthes, dans *Le degré zéro de l'écriture* : si l'on veut bien considérer que dans la citation suivante, le « présent » est au moins autant le présent « historique » qu'un rapport immédiat au monde, fondement absolu de toute parole, l'écrivain est toujours en quelque sorte

placé par son écriture dans une contradiction sans issue : ou bien l'objet de l'ouvrage est naïvement accordé aux conventions de la forme, la littérature reste sourde à notre Histoire présente, et le mythe littéraire n'est pas dépassé ; ou bien l'écrivain reconnaît la vaste fraîcheur du monde présent, mais pour en rendre compte, il ne dispose que d'une langue splendide et morte...<sup>651</sup>

Il y a donc toujours pour l'écrivain une « ... disparité tragique entre ce qu'il fait et ce qu'il voit » même en imagination : tant au niveau du style que du matériau de sa fiction,

entre ses doigts, l'Histoire place un instrument décoratif et compromettant, une écriture qu'il a héritée d'une Histoire antérieure et différente, dont il n'est pas responsable, et qui est pourtant la seule dont il puisse user. Ainsi naît un tragique de l'écriture, puisque l'écrivain conscient doit désormais se débattre entre les signes ancestraux et tout-puissants qui, du fond d'un passé étranger, lui imposent la Littérature comme un rituel, et non comme une réconciliation<sup>652</sup>.

Il n'est pas sûr que cela soit à réserver au seul écrivain moderne, ni que cette « Histoire antérieure et différente » ne soit que celle de la langue. Le roman écossais à caractère historique montre assez bien en tout cas combien il est également malaisé par le truchement du présent d'atteindre le passé, puisque ce que l'on pourrait prendre comme un acte de refondation politique, à travers la figuration de l'échec de la rébellion, vient buter sur le présent des auteurs, et *a fortiori* sur leur présent politique. À travers l'inéluctable aporie de la figuration d'une lutte destinée à échouer, l'Écosse aura servi de matrice à la déréalisation du monde à travers l'historique et le politique ; le reste du projet barthésien, que nos auteurs n'étaient peut-être pas encore en position de travailler, est à l'horizon des textes, et c'est un autre monde que leurs virtualités rendent possible : celui, à venir, du postmodernisme.

---

<sup>651</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. P. 66.

<sup>652</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 66.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## I-CORPUS

HOGG, James, *The Private Memoirs and Confessions of A Justified Sinner* (1824). Londres: Penguin Books, 1983.

SCOTT, Walter, *Waverley or, 'Tis Sixty Years Since* (1814). Édimbourg, Oxford: Oxford University Press, 1986.

\_\_\_\_\_, *Redgauntlet* (1824). Édimbourg: Edinburgh University Press, 2005.

STEVENSON, Robert Louis, *Kidnapped* (1886); in *Robert Louis Stevenson: The Scottish Novels*. Édimbourg: Canongate Classics, 1995.

\_\_\_\_\_, *The Master of Ballantrae: A Winter's Tale* (1889); in *Robert Louis Stevenson: The Scottish Novels*. Édimbourg: Canongate Classics, 1995.

\_\_\_\_\_, *Catriona* (1893); in *Robert Louis Stevenson: The Scottish Novels*. Édimbourg: Canongate Classics, 1995.

## I-a : AUTRES ÉCRITS DES AUTEURS

### Hogg

HOGG, James, *The Brownie of Bodsbeck* (1817). Édimbourg : Scottish Academic Press ; London : Chatto and Windus , 1976.

HOGG, James, *Familiar Anecdotes of Sir Walter Scott*. Mallock Press, 2000.

HOGG, James, *The Three Perils of Man* (1822). Édimbourg : Canongate Classics, 1996.

HOGG, James, *The Three Perils of Woman* (1823). Édimbourg: Edinburgh University Press, 2002.

### Scott

SCOTT, Walter, *The Waverley Novels : Complete Edition*. Vol. 1-47. Boston : Dana Estes & C, 1892.

SCOTT, Walter, *Letters*, sur le site de la bibliothèque universitaire d'Édimbourg.  
<http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/etexts/etexts/#letters>, vol 1-12. Dernier accès au 5/09/2011.

### Stevenson

STEVENSON, Robert Louis, *The Weir of Hermiston* (1896), in *Robert Louis Stevenson: The Scottish Novels*. Édimbourg: Canongate Classics, 1995.

STEVENSON, Robert Louis, *The Selected Letters of Robert Louis Stevenson*. Yale: Yale University Press, 1998.



## II-OUVRAGES ET TRAVAUX CRITIQUES SUR LA LITTÉRATURE ÉCOSSAISE

### Hogg

#### A - Ouvrages

DOUGLAS, George, *Famous Scots Series: James Hogg*. Folcroft : Folcroft Library Editions, 1974.

GIFFORD, Douglas, *James Hogg*. Édimbourg : The Ramsay Head press, 1976.

MILLER, Karl, *Electric Shepherd: A Likeness of James Hogg*, Londres: Faber and Faber, 2003.

#### B - Articles

JACKSON, Richard, « James Hogg and the Unfathomable Hell », <http://www.erudit.org/revue/ron/2002/v/n28/007206ar.html>. Dernier accès au 10/09/2005.

MACK, Douglas S., « James Hogg in 2000 and Beyond », *Romanticism on the Net* 19 (August 2000).  
<http://users.ox.ac.uk/~scat0385/19mack.html>. Dernier accès au 10/09/2005.

MACK, Douglas S., « Hogg, Lockhart, and *Familiar Anecdotes of Sir Walter Scott* », in *Scottish Literary Journal*, May 1983, Vol. 10 No 1, pp. 5-13.

PETRIE, Elaine E., « Odd Characters : Traditional Informants in James Hogg's Family », in *Scottish Literary Journal* Vol. 10 No 1 (May 1983).

### Scott

#### A – Ouvrages

FERRIS, Ina, *The Achievement of Literary Authority : Gender, History and the Waverley Novels*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.

GORDON, Robert C., *Under which king ? A Study of the Scottish Waverley Novels*. Édimbourg, Londres : Oliver and Boyd, 1969.

HAYDEN, John O. (ed.), *Walter Scott : The Critical Heritage*. Londres ; New York : Routledge, 1995.

HART Francis, *Scott's Novels : The Plotting of Historic Survival*. Charlottesville : University press of Virginia, 1966.

HEWITT, David, « Walter Scott » in Douglas GIFFORD (ed.), *History of Scottish Literature, Vol. 3: The Nineteenth Century*. Aberdeen: Aberdeen University Press, 1981.

JOHNSON, Edgar, *Sir Walter Scott : The Great Unknown*. Vol. 1 (1771-1821), Vol. 2 (1821-31). Londres : H. Hamilton, 1970.

LUKÁCS, Georges, *Le Roman historique*. Paris : Éditions Payot, 2000.

McCRACKEN-FLESHER, Caroline, *Possible Scotlands : Walter Scott and the Story of Tomorrow*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

McINTOSH, Fiona, *La vraisemblance narrative en question : Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

NAUGRETTE, Jean-Pierre, *Walter Scott : Waverley*. Paris : Didier érudition - CNED, 1998. -

POLLOCZEK, Dieter Paul, *Literature and Legal Discourse : Equity and Ethics from Sterne to Conrad* ; Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

QUAYLE, Eric, *The Ruin of Sir Walter Scott*. Folcroft : Folcroft press, 1969.

SCHMIDGEN Wolfram, *Eighteenth-Century Fiction and the Law of Property* ; Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

WILSON, A. N., *The Laird of Abbotsford : A View of Sir Walter Scott*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

#### B- Articles

ALLEN, Emily, « Re-Marking Territory: *Redgauntlet* and the Restoration of Sir Walter Scott » in *Studies in Romanticism* Vol. 37 n°2 (Summer 1998).

BURGESS, Miranda, « Scott, History, and the Augustan Public Sphere » in *Studies in Romanticism* Vol. 40 n° 1 (Spring 2001).

CRAIG, Cairns, « Scott's Staging of the Nation » in *Studies in Romanticism* Vol. 40 n°1 (Spring 2001).

GOODE, Mike, « Dryasdust Antiquarianism and Sappy Masculinity : The Waverley Novels and the Gender of History », in *Representations*, University of California Press, Spring 2002.

HALL, Stefan Thomas, « Awkward Silences in Scott's *Waverley* » in *Scottish Studies Review*, Spring 2003.

LYNCH, Deirdre, « Gothic Libraries and National Subjects » in *Studies in Romanticism* Vol. 40, n°1 (Spring 2001).

MAYER, Robert, « The Illogical Status of Novelistic Discourse: Scott's Footnotes for the Waverley Novels » in *ELH* 66 (1999).

MORÈRE Pierre, « Dialectique historique et création romanesque dans *Waverley* » in Henry Suhamy (ed.), *Waverley de Sir Walter Scott*. Paris : Editions Ellipses, 1998.

## Stevenson

### A - Ouvrages

AMBROSINI, Richard, DURY, Richard (eds), *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*. Madison: University of Wisconsin Press, 2006.

DAICHES, David, *Robert Louis Stevenson*. Glasgow : W. MacLellan, 1947.

KIELY, Robert, *Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventure*. Cambridge : Harvard University Press, 1965.

MAIXNER, Paul (ed.), *Robert Louis Stevenson : The Critical Heritage*. Londres, Boston : Routledge. 1981.

MENELGADO, Gilles, NAUGRETTE, Jean-Pierre (eds), *R. L. Stevenson et A. Conan Doyle, aventures de la fiction : actes du Colloque de Cerisy, [11-18 septembre 2000]*. Rennes: Terre de brume, 2003.

NAUGRETTE, Jean-Pierre, *Robert Louis Stevenson : l'aventure et son double*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1987.

NORQUAY, Glenda, *The Reader as Vagabond: Robert Louis Stevenson and Theories of Reading*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

SANDISON, Alan, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism: A Future Feeling*, London, Macmillan Press LTD, 1996.

### B – Articles

MacLACHLAN, Christopher, « Teller of Tales: Further Thoughts on Robert Louis Stevenson's *Kidnapped* » in *ScotLit* 38/39, Spring 2010. <http://www.arts.gla.ac.uk/scotlit/asls/Kidnapped.html>. Dernier accès au 20/09/2011.

McLAUGHLIN, Kevin, « The Financial Imp: Ethics and Finance in Nineteenth-Century Fiction » in *Novel* Vol. 29, n°2 (Winter 1996).

MENIKOFF, Barry, « Toward the Production of a Text: Time, Space, and David Balfour » in *Studies in the Novel* Vol. 27, n°3 (Fall 1995). Denton: University of North Texas.

SORENSEN, Janet, « 'Belts of Gold' and 'Twenty-pounders': Robert Louis Stevenson's Textualized Economies », in *Criticism* Vol. 42 n°3 (Summer 2000). Detroit: Wayne State University Press.

WOOD, Naomi J., « Gold Standards and Silver Subversions: *Treasure Island* and the Romance of Money », in *Children's Literature* Vol. 26, 1998.

## Études simultanées de plusieurs auteurs du corpus

- BENDER, Adrienne Noel, *Mapping Scotland's Identities: Representations of National Landscapes in the Novels of Scott, Stevenson, Oliphant, and Munro*. Thèse soutenue à l'université de New York, Mai 2001. Non publiée.
- McCRACKEN-FLESHER, Caroline, *English Hegemony/Scottish Subjectivity: Calvinism and Cultural Resistance in the Nineteenth Century 'North British' Novel*. Thèse soutenue à Brown University, 1989. Non publiée.
- MacKENZIE, Scott, « Confessions of a Gentrified Sinner: Secrets in Scott and Hogg » in *Studies in Romanticism* Vol. 41 n° 1 (Spring 2002).

## Général

### A-Ouvrages

- GIFFORD, Douglas, DUNNINGAN, Sarah, MACGILLIVRAY, Alan, *Scottish Literature*. Édimbourg: Edinburgh University Press, 2002.
- MAYO, Robert D., *The English Novel in the Magazines, 1740-1815*. London: Oxford University Press, 1962.
- TRUMPENER, Katie, *Bardic Nationalism : The Romantic Novel and the British Empire*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

### B-Articles

- CARRUTHERS, Gerard, « Revisionism in Irish and Scottish Literature: How Far Can We Go? » <http://www.english.heacademy.ac.uk/explore/publications/newsletters/newissue10/carruthers.htm>. Dernier accès au 30/09/2008.
- CONNELL, Liam, « Modes of Marginality: Scottish Literature and the Uses of Postcolonial Theory ». *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* Vol. 23 n° 1 & 2. <http://www.cssaame.com/issues/23/11.pdf>. Dernier accès au 30/09/2008.
- DIXON, Keith, « Imagining Scotland in France ». <http://raisonsdagir.org/kd4.htm>. Dernier accès au 30/09/2008.
- McCRACKEN FLESHER, Caroline, « Scottish Editing as Conjectural History », in *Scottish Studies Review*. Vol. 2, n.1 (Spring 2001).
- MORVAN, Alain, « La Restauration et les débuts du XVIIIe siècle » in Laroque, Morvan, Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris : Presses universitaires de France, 1997.
- MANFREDI, Camille, « Écosse, littérature et nationalisme culturel : le phantasme d'une nation ? ». *Revue de Civilisation de l'Université de Bretagne occidentale*.

<http://www.univ-brest.fr/amnis/documents/Manfredi2002.pdf>. Dernier accès au 30/09/07

RENFREW, Alastair, « Brief Encounters, Long Farewells : Bakhtin and Scottish Literature ». <http://www.ijsl.stir.ac.uk/issue1/renfrew>. Dernier accès au 20/11/2010

TROTT, Nicola, « North of the Border : Cultural Crossing in the *Noctes Ambrosianae* ». *Romanticism on the Net* 20 (November 2000).  
<http://www.erudit.org/revue/ron/2000/v/n20/005956ar.html>. Dernier accès au 10/09/2004.

## III-THÉORIE LITTÉRAIRE

### Sur la notion d'auteur

BARTHES, Roland, « Texte (Théorie du) » in *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*. Paris : Éditions Universalis et Albin Michel, 2001.

DIAZ, José-Luis, « L'Auteur vu d'en face » in Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, *L'Auteur : Colloque de Cerisy-la-Salle*. Caen : Presses universitaires de Caen, 1996.

DIAZ, José-Luis, « Le Poète comme roman », in *L'Auteur comme œuvre : l'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*. Orléans : Presses universitaires d'Orléans, 2000.

FOUCAULT, Michel, *Qu'est-ce qu'un auteur ?* in *Bulletin de la Société française de Philosophie LXIV*. Paris : Armand Colin, 1970.

LOISELEUR, Aurélie, « La Préface ou le travail du temps », in *Revue des Sciences humaines* 295 : *Préfaces et manifestes du dix-neuvième siècle*. Lille : Presses de l'université de Lille III, 1995.

NEMER, Monique, « Les rapports auteur-éditeur », in Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, *L'Auteur : Colloque de Cerisy-la-Salle*. Caen : Presses universitaires de Caen, 1996.

PRASSOLOFF, Annie, « L'Auteur avant l'auteur », in Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, *L'Auteur : Colloque de Cerisy-la-Salle*. Caen : Presses universitaires de Caen, 1996.

### Linguistique et littérature

CAMPRUBÌ, Josep Besa, *Les Fonctions du titre : Nouveaux actes sémiotiques* 82. Limoges : Pulim, 2002.

DUCROT Oswald et Jean-Marie SCHAEFFERr, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Éditions du Seuil, 1995.

ECO, Umberto, Lector in *Fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, 1985.

ECO, Umberto, *Le Signe : Histoire et analyse d'un concept*. Bruxelles : Éditions Labor, 1988.

MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris : Armand Colin, 2010.

---

*Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.

MENOUD, Lorenzo, *Qu'est-ce que la fiction ?* Paris : Vrin, 2005.

PAVEL, Thomas G., *Univers de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil, 1988 .

RONEN, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

## **Narratologie**

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, 2007.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*. Paris : Éditions du Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard, *Figures II*; Paris: Éditions du Seuil, 1969.

GENETTE, Gérard, *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La Littérature au second degré* ; Paris : Éditions du Seuil, 1982.

RIVARA, René, *La langue du récit : introduction à la narratologie énonciative*. Paris ; Montréal : L'Harmattan, 2000.

## **Général**

### A-Ouvrages

BUCKLEY, Jerome Hamilton, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. London: Harvard University Press, 1974.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris : Armand Colin, 2007.

RALLO DITCHE, Elisabeth, *Littérature et sciences humaines* ; Auxerre : Sciences Humaines Éditions, 2010.

### B-Articles et sections d'ouvrage

BENNETT, Robert, « National Allegory or Carnivalizing Heteroglossia? *Midnight's Children's* Narration of Indian National Identity » in Barry A. Brown et al., *Bakhtin and the Nation*. London: Associated University Presses, 2000.

GLOWILŃSKI, Michal, « Sur le roman à la première personne », in Gérard Genette (ed.), *Esthétique et poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.

VIALA, Alain, « Littérature épistolaire », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Éditions Universalis et Albin Michel, 2001.

## **IV-OUVRAGES ET TRAVAUX CRITIQUES GÉNÉRAUX**

### **Anthropologie**

DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard, 2005.

KECK, Frédéric, *Claude Lévi-Strauss, une introduction*. Paris : Éditions Pocket, 2005.

LEVI-STRAUSS, Claude, « Les structures élémentaires de la parenté », in Edgar Morin (ed.), *La société : les plus grands textes*. Paris : Le Nouvel Observateur/CNRS Éditions, 2011.

LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.

### **Architecture**

#### A-Ouvrage

HITCHCOCK, Henry-Russell, *Early Victorian Architecture in Britain*. Londres: Architectural Press, 1954.

#### B-Articles

BAILEY, Douglass W., « The Living House : Signifying Continuity » in Ross Samson (ed.), *The Social Archeology of Houses, Edinburgh University Press, 1992*. . Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990.

DEBRAY, Régis, « Le monument ou la transmission comme tragédie », in *L'abus monumental ? Éditions du Patrimoine et Fayard, 1999*.

SAMSON, Ross, « The Rise and Fall of Tower-Houses in Post-Reformation England », in Ross Samson (ed.), *The Social Archeology of Houses, Edinburgh University Press, 1992*.

### **Droit et Justice**

BESSONE, Magali, *La justice*. Paris : Flammarion, 2000.

FISH, Stanley, *Doing What Comes Naturally : Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

LEGRAND, Pierre et SAMUEL, Geoffrey, *Introduction au common law*. Paris : La Découverte, 2008.

ROUVILLOIS, Frédéric, *Le droit*. Paris : Flammarion, 1999.

### **Écosse**

#### A-Ouvrages

CIVARDI, Christian, *L'Écosse depuis 1528*. Paris : Ophrys, 1998.

KIDD, Colin, *Union and Unionisms: Political Thought in Scotland 1500-2000*. . Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

LERUEZ, Jacques, *L'Écosse, une nation sans État*. Lille : Presses universitaires de Lille, 1983.

NAIRN, Tom, *The Break-Up of Britain: Crisis and Neo-Nationalism*. Londres: NLB, 1977.

#### B-Articles

DEVINE, T. M., « The Spoils of Empire », in *Scotland and the Union, 1707-2007*, Édinburgh : Edinburgh University Press, 2008.

MURDOCH, Alexander, « The Legacy of Unionism in Eighteenth-Century Scotland », in T. M. Devine (ed.), *Scotland and the Union, 1707-2007*. Édinburgh : Edinburgh University Press, 2008.

## Mimésis et référence

WALTON, Kendall, *Mimesis as Make-Believe : On the Foundations of the Representational Arts*. London : Harvard University Press, 1990.

## Paysage

DORRIAN, Mark, ROSE, Gillian (eds), *Deterritorialisations...Revisioning : Landscapes and Politics*. Londres ; New York : Black Dog Publishing, 2003.

GENDRAT-CLAUDEL, Aurélie, *Le paysage, fenêtre ouverte sur le roman*. Paris: 2007.

NYS, Philippe, *Le jardin exploré, une herméneutique du lieu*. Besançon : Éditions de l'Imprimeur, 1999.

SHOHAMY, Elana, GORTER, Durk, *Linguistic landscape : Expanding the scenery*. New -York : Routledge, 2009.

WALTER, François, *Les figures paysagères de la nation : territoire et paysage en Europe, 16e-20e siècle*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2004.

## Philosophie

ABEL, Olivier, *Paul Ricoeur : la promesse et la règle*. Paris : Éditions Michalon, 1996.

ABEL, Olivier et Jérôme Porée, *Le vocabulaire de Paul Ricoeur* ; Paris : Éditions Ellipses, 2007.

AKAMATSU, Étienne, *Comprendre Lévinas* ; Paris : Armand Colin, 2011



- ARENDDT, Hannah, *La Crise de la Culture* ; Paris : Gallimard, 1972.
- BENJAMIN, Walter, « Theses on the Philosophy of History - XIII » in *Illuminations*. Londres: Fontana; 1973.
- CALIN, Rodophe et François-David SEBBAH, *Le vocabulaire de Lévinas* ; Paris : Éditions Ellipses 2002.
- DRAPEAU CONTIM, F., *Qu'est-ce que l'identité ?* Paris : Vrin, 2010.
- DUPEYRICK, Alexandre, *Comprendre Habermas*. Paris : Armand Colin, 2009.
- FOUCAULT, Michel, *Philosophie. Anthologie* ; Paris : Gallimard, 2004.
- GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*. Rennes : Pluriel, 2010.
- HABERMAS, Jürgen, *Morale et communication*. Paris : Flammarion, 1986.
- KAMBOUCHNER, Denis (ed.), *Notions de philosophie, Volumes I à III*. Paris : Gallimard, 1995.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Paris : Librairie générale française, 1990.
- PONZIO, Augusto, *Sujet et altérité : sur Emmanuel Levinas*. Paris : Éditions de l'Harmattan, 1996.
- RICOEUR, Paul, *Histoire et vérité*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre* ; Paris : Éditions du Seuil, 1990.

## Politique

### A-Ouvrages

- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso, 1991.
- CAMBIER, Alain, *Qu'est-ce que l'État ?* Paris : Vrin, 2004.
- CANIVEZ, Patrice, *Qu'est-ce que la nation ?* Paris : Vrin, 2004.
- COLLIN, Denis, *Comprendre Machiavel*. Paris: Armand Colin, 2008.
- GEISLER, Michael E., *National Symbols, Fractured Identities: Contesting the National Narrative*. Middlebury, Vermont: Middlebury College Press, 2004.
- HOBBSAWM Eric, RANGER, Terence (eds.), *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- HOBBS, Thomas, *Leviathan (1651)*. New York : Penguin Books Ltd, 1986.
- KARSZ, Saül, *Théorie et politique : Louis Althusser, suivi de quatre textes inédits de L. Althusser*. - Paris : Fayard, 1974.

LESSAY, Franck, *Souveraineté et légitimité chez Hobbes*. Paris : Presses universitaires de France, 1988.

LOCKE, John, *Two treatises of government* (1689). London ; Melbourne : Dent, 1986.

MARZANO, Michela (ed.), *Dictionnaire de la violence*. Paris : Presses universitaires de France, 2011.

ÖZER, Atila, *L'État*. Paris: Flammarion, 1998.

#### B-Articles

ALTHUSSER, Louis, « Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation) » in Slavoj Žižek (ed.), *Mapping Ideology* ; London, New York: Verso, 1994.

LEFORT, Claude, « Le pouvoir », in *Université de tous les savoirs Vol. 9 : le Pouvoir, l'État, la Politique*. Paris : Odile Jacob, 2002.

## Sociologie

BOURDIEU, Pierre, *Langage et Pouvoir symbolique*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.

\_\_\_\_\_ *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.

DURKHEIM, Émile, *De la division du travail social*. Paris : Presses universitaires de France, 2004.

\_\_\_\_\_ « Les règles de la méthode sociologique », in Edgar Morin (ed.), *La société : les plus grands textes*. Paris : Le Nouvel Observateur/CNRS Éditions, 2011.

KAUFMAN, Jean-Claude, *L'invention de soi: une théorie de l'identité*. Paris : Hachette, 2004.

KECK, Frédéric, et Mélanie PLOUVIEZ, *Le vocabulaire d'Émile Durkheim* ; Paris : Ellipse Éditions, 2008.

STEINER, Philippe, *La sociologie d'Émile Durkheim*. Paris : La Découverte, 2005.

TÔNNIES, Ferdinand, « Communauté et société » in Edgar Morin (ed.), *La société : les plus grands textes*. Paris : Le Nouvel Observateur/CNRS Éditions, 2011.

WEBER, Max, « La profession et la vocation de politique », in *Le savant et le politique: une nouvelle traduction*. Paris : La Découverte, 2003.

## Sémiotique et linguistique

#### A-Ouvrages

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*. Paris : De Boeck et Larcier, 1996.

LAPAIRE, J.-R. et W. ROTGÉ, *Réussir le commentaire grammatical de textes* ; Paris : Éditions Ellipses, 1992.

PAVEAU, M.-A. et Georges-Élia SARFATI, *Les grandes théories de la linguistique : De la grammaire comparée à la pragmatique*. Paris : Armand Colin, 2003.

SEARLE, John R., *The Construction of Social Reality*. New York: The Free Press, 1995.

SEARLE, John R., *Expression and Meaning: Studies in the theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

#### B-Articles

HARLEY, J. B., « Deconstructing the Map », in T. J. Barnes and J. S. Duncan (eds), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the representation of Landscape*, 1992.

PICKLES, John, « Texts, Hermeneutics and Propaganda Maps » in T. J. Barnes and J. S. Duncan (eds), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the representation of Landscape*, 1992.

## Divers usuels

CUDDON, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (Third Edition)*. London, New York: Penguin Books Ltd, 1991.

GÉRARD, André-Marie, *Dictionnaire de la Bible* ; Paris : Robert Laffont, 1989.

PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*. Paris : Le Robert, 1994.

## Études complémentaires

ASSOUN, Paul-Laurent, *Lacan*. Presses universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 2003.

BOUDON, Pierre, « Le processus architectural et la question des lieux ». *Nouveaux Actes sémiotiques* en ligne N°111. <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2101>. Consultation le 13/05/2010.

DESMARAIS, Gaëtan, « Les centres organisateurs de l'écoumène : des formes structurantes pour l'identité culturelle ». *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne N°111. <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2170>. Consultation le 13/05/2010.

FLORES, Roberto, « Représentation historiographique : récit et intentionnalité ». *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne N°. <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3142>. Consultation le 13/05/2010.

THÜRLEMAN, Felix, « Regarder avec les oiseaux. Sur la structure d'énonciation d'un type de carte géographique ». *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne N°112 <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2940>. Consultation le 13/05/2010.

# INDEX

Abbotsford, 54, 81-4, 89, 90, 92;  
 absolutisme, 188, 195, 242, 245, 263, 302,  
 303n510 ;  
 Alan (voir Breck ou Fairford)  
 Alcool, 243, 257 ;  
 Althusser, Louis, 285-8, 297 ;  
 Anderson, Benedict, 57-8, 113-4, 138, 202;  
 anglaise (langue), 20, 67, 88, 196, 205,  
 237n466, 253, 265, 277, 288, 292 ;  
 voir Gaélique ;  
 Angleterre, 2, 29, 38, 41, 52, 55, 57n142,  
 83, 84, 85, 97, 97n204, 98, 100,  
 107, 108, 109, 146, 162, 163, 164,  
 176, 180, 221, 228, 283n566 ;  
 anomal, 227, 253 ;  
 anomie, 156, 296 ;  
 anonymat, 11-12, 16, 47, 48n120, 113,  
 237n467 ;  
 anthropémie, 302n607 ;  
 anthropologie, 215n419, 315 ; voir  
 Descola, Lévi-Strauss,  
 anthropémie ;  
 anthropophagie, 68, 77, 78, 79, 318,  
 302n607 ;  
*antiszygy*, 108, 132n259, 221 ;  
 antonomase, 12-15, 12n28, 47, 49 ;  
 appareil d'État, voir Althusser, voir État  
 (appareil d')  
 Arendt, Hannah, 157, 158 ;  
 argent, 167, 167n319, 180, 199, 204, 209  
 -10, 212-5, 243, 244, 257, 265,  
 319 ;  
 armée, 87, 97, 146, 161, 179, 179n342,  
 180n343, 225, 240, 252, 267-70,  
 267n534, 285-6, 285n572, 294,  
 297 ;  
 auberge (voir Bazin, Crackenthorpe) ;  
 Auteur de *Waverley*, (voir *Waverley*,  
 Auteur de)  
 autorité (*authorship*), 9, 37n96, 47, 76,  
 78n177, 224n440 ;  
 autorité (politique), 55, 69, 76, 104, 106,  
 118, 123, 124, 131, 132, 137, 202,  
 204, 207, 211, 222, 243, 252, 254,  
 255, 260, 264, 270, 275, 277, 278,  
 280, 283, 285, 296, 298, 299, 311,  
 316, 320 ;  
 avis, 205-211, 216-8, 218n424, 239, 265 ;  
 avocat 84n186, 148-50, 125, 155, 177,  
 183, 186, 282, 287, 305 ;  
 Bailey, Douglas W., 138 ;  
 Balfour, David (voir David)  
 Banqueroute (Scott), 48, 49, 56, 82 ;  
 Barbara (*Catriona*), 121, 126, 126n252,  
 127, 128n254, 129, 131, 132, 168,  
 274, 280 ;  
 Barthes, Roland, 93, 321 ;  
 bateau, 103, 104, 104n214, 167-8,  
 167n319, 267, 283, 295 ;  
 Bazin, 130, 163n310, 263, 264, 266 ;  
 Bender, Adrienne Noel, 171 ;  
 Benjie (*Redgauntlet*), 187 ;  
 Bennett, Robert, 138 ;  
 Besa Camprubí, Josep, 18, 45, 45n115,  
 46 ;  
*Bildungsroman*, 118-9, 122-3, 131, 168 ;

- Blackwood's*, 59, 61, 65 ;
- Bourdieu, Pierre, 44, 49, 52, 53, 55, 59, 60, 62n154, 71, 76, 80, 117, 144, 150, 190, 217n420, 277, 279, 284, 288 ;
- Bradwardine (*Waverley*), 85, 97, 98, 105, 106, 109, 125, 158, 178n340, 317 ;
- Breck, Alan (*Kidnapped* et *Catriona*), 96n202, 123, 124, 126, 131, 132, 134, 146n279, 147, 149-152, 163n310, 166, 175n335, 179n342, 182n347, 199, 200, 206, 206n397, 207, 208, 216n419, 265n526, 267, 270, 290-1, 294, 295, 298, 299, 315 ;
- britannicité, 2, 7, 82, 83, 85, 98, 107n219, 108, 109, 161, 172, 176n337, 178, 179, 185, 251, 263, 267, 269, 279, 283, 306, 313, 314 ;
- bruit, 169, 170, 173, 174, 182, 183, 190n366, 225, 260 ;
- Buckley, Jerome Hamilton, 118, 119, 122 ;
- Caïn, 79, 110, 145 ;
- Cambier, Alain, 160, 161 ;
- Campbell, General (*Redgauntlet*) 250-2, 255, 255n508, , 263, 268, 269 ; Mr (*Kidnapped*), 122, 124, 174, 196, 197, 198, ; Clan, 55, 147, 216n419, 298, 311, 315 ;
- canal, 169, 180-1, 184, 185, 187, 190, 190n366, 192, 197, 198, 212, 237, 256, 259, 274, 281 ;
- cannibalisme, voir Anthropophagie ;
- capital (Bourdieu), 49, 55, 60n150, 76, 80, 81, 98 ;
- carte, 115, 131, 163, 167-73, 177, 276 ; voir Harley, Pickles ;
- Catriona (*Catriona*) 126-8, 130, 131, 187, 188, 212-6, 264, 272, 273, 274, 291-3 ;
- Catriona*, 5, 6, 91, 118, 121, 125, 132, 134, 135, 137, 163n310, 168, 175n335, 177n338, 179n342, 182n347, 196n379, 199, 201-2, 207, 209, 211, 218, 219, 267, 268, 270-1, 272, 298n598 ;
- Châtelet, François, 141-3 ;
- chronotope, 20, 88, 88n190, 107, 110, 138 ;
- code, 22, 24, 34, 37, 46, 150, 151, 154, 170, 173, 175, 180, 190n366, 193, 259, 260, 274 ;
- commerce, 53, 151, 243, 256, 257, 258, 295 ;
- compagnonnage, 286-99 ;
- Connell, Liam, 7 ;
- conscience 214, 258, 286, 297, 307 ;
- contrat, 24, 25, 28, 28n71, 31, 34, 42, 50, 55, 65, 98, 184, 187, 188, 189, 216n419, 220-232, 235, 258, 269, 276, 279, 314 ;
- contrebande, 241, 256, 257, 259, 260 ;
- conversation, 25-6, 151, 155, 156 ;
- coursier (éthique du), 187-9, 192, 193, 196-201, 203, 219, 237, 238, 249, 252, 268, 261 ;
- Cristal Nixon (*Redgauntlet*), 187, 188, 243, 244, 301 ;
- Cuddon, 229n454 ;
- Culloden, 36, 115, 251 ;
- Crackenthorpe, Joe (*Redgauntlet*), 238-46, 251, 254-6, 260-3 ;
- Darsie (*Redgauntlet*), 148, 157, 163, 164, 167n319, 181, 182-5, 189, 192, 217n421, 220, 221, 227, 242, 243, 245, 246, 248, 249, 250, 256, 259, 262, 281, 282, 285n572, 288, 301,

- 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 317, 318, 319 ;
- David (*Kidnapped* et *Catriona*), 5-6, 111n227, 119-137, 146, 147, 149, 151, 153, 163, 164, 166, 168, 174 - 180, 187-8, 196-220, 264-8, 270-7, 279-81, 290-5, 298-9, 302n607, 308 ;
- Debray, Régis, 89-90, 90n195,
- dédicace, 31-32 ;
- Descola, Philippe, 315, 317, 319 ;
- déterritorialisation, 41, 133, 179n342, 267 ;
- dévoration, voir Anthropophagie
- Diaz, José-Luis, 14n39, 23, 27, 28 ;
- domaine, 66, 82-97, 97n204, 101, 102, 103, 116, 118-9, 136-8, 196, 198, 276, 278, 317 ; (voir Abbotsford)
- Durie, voir Durrisdeer ;
- During, Simon, 1-3;
- Durkheim, Émile, 156, 296;
- Durrisdeer, Henry, 96, 100, 102, 103, 104, 105n214, 106, 106n218, 110, 113, 166 ; James 96, 96n202, 100, 102, 103, 106, 109, 110, 113, 116 ;
- Ebenezer (*Kidnapped*, *Catriona*), 119-121, 125, 151, 174, 179n342, 196-198, 197n381, 294;
- Eco, Umberto, 42, 43 ;
- écoumène, 167;
- Édimbourg, 54, 59, 121, 176n337, 178, 201, 209, 288 ;
- éditeur, 50-51, 65, 71n166, 74, 75,
- Éditeur (*Justified Sinner*), 4, 5, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 80, 94, 95, 111, 112, 113, 114, 115, 230, 231, 232,
- empire, 82, 108 ;
- enseignement, voir compagnonnage
- État, 84, 143, 160-2, 176, 178-181, 183 -186, 205-9, 217, 217n421, 218, 218n423, 219, 241, 242, 248, 251 -3, 255n508, 260, 261, 267-71, 274-286, 302, 302n508, 303, 307n618, 313, 314 ;
- État, appareil d', 179n342, 242, 252, 267, 276, 278, 279, 283-6, 285n572, 296, 297, 299, 303, 310n625 ;
- Éthique : du coursier, voir Coursier ; de la conviction, 245, 246, 248, 252 ; de la responsabilité, 245, 246, 248, 250, 252 ;
- exil, 6, 9, 95, 106, 109, 129, 130, 135, 298, 315 ;
- faces, théoie des, 25-6, 209, 306 ;
- Fairford, Alan (*Redgauntlet*), 181, 182-7, 189, 189n363, 197n381, 220, 227 -8, 235, 239, 249, 256, 257, 259, 260-5, 267, 270, 287, 305, 309-10 ;
- Fairford, Alexander Saunders (*Redgauntlet*) 147, 148, 154, 155, 239n469, 287, 292 ;
- féodalisme, 83, 84, 86, 157, 302;
- Fergus (*Waverley*), 55, 85, 105n215, 109, 112, 112n231, 124 ;
- Ferris, Ina, 12, 51, 52, 52n126, 88n190 ;
- Flora (*Waverley*), 106, 157-60 ;
- fonctions-statuts, 162n309, 201-12, 202n389n390, 212-8, 242, 257, 272, 293 ;
- Foucault, Michel, 13, 15, 51, 218n423n424, 278, 302-3, 302n607 ;



- Frontière, 96, 97, 103, 107-118, 153, 162-3, 162n309, 164n311, 166-7, 179, 221 ;
- gaélique, 42, 281, (voir Anglaise, langue)
- Geddes, Rachel (*Redgauntlet*), 318 ;
- Geddes, Joshua (*Redgauntlet*), voir Joshua
- Genette, Gérard, 11, 12, 14, 30-5, 43, 44, 68, 73, 223-4, 224n440, 233-4, 235n464, 236n465 ;
- George (*Justified Sinner*), 77, 109, 110, 144, 145, 280n557, 289, 290, 313,
- George (Roi), 54, 148, 152, 154, 200, 208, 241, 298, 301 ;
- Girard, René, 105n214, 311-2 ;
- Glennaquoich (*Waverley*), 86, 88 ;
- Głowiński, Michał, 228 ; voir Mimésis formelle ;
- Goffman, voir face, théorie des
- Grant, Barbara (voir Barbara)
- habitus*, 56, 150, 288 ;
- Hall, Stefan Thomas, 25 ;
- Harley, J. B., 173 ;
- Hewitt, David, 49, 50 ;
- héritage, 6, 9, 57, 89, 91, 92, 96, 97n204, 99, 102, 107n218, 112, 113, 115-8, 120, 124, 125, 136, 144, 151, 164, 167, 177, 197, 199, 245, 248, 250, 265, 272, 273, 280, 287, 303-6, 321 ;
- hexis*, 150 ;
- Highlands, 36, 83, 84, 85, 86, 87, 95, 106, 109, 117, 121, 124, 146, 147, 267n534, 288 ;
- Hobbes, Thomas, 189, 189n364, 262, 300 ;
- Hogg, James, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 57-82, 91-5, 109, 110-114, 117-8, 137, 138, 143, 145, 173, 230, 288-290, 313, 314 ;
- Histoire, 4, 6, 25, 41, 69, 84, 88n190, 89, 94, 96n202, 97, 98, 112n231, 114, 124, 141, 144, 158, 159, 160, 176, 177, 191, 196, 199, 230, 240, 249, 253, 283, 286, 314, 321 ;
- Hugh (voir Redgauntlet)
- île, 130-1, 211, 281, 302n607 ;
- illusio*, 144, 145, 190, 279 ;
- Jacobite, et jacobitisme, 4, 5, 8, 104, 147, 157-9, 165, 182n347, 183, 188, 189, 190, 191n369, 192, 198, 214, 217n421, 218n423, 239, 242, 243, 244, 247, 249, 251, 252, 256, 259, 260, 263, 266, 268, 270, 278, 297, 303, 304, 311 ;
- Joshua (*Redgauntlet*), 240, 244n481, 262, 263, 301, 316, 318 ;
- journal (forme littéraire), 63-5, 181-2, 227, 282, 305, 308, 309 ;
- juge, 107n218, 287, 309, 310, 310n625 ;
- Kambouchner, Denis, 160n307, 302n607 ;
- Kaufman, Jean-Claude, 266, 267 ;
- Keck, Frédéric, 296, 315 ;
- Kidd, Colin, 84n186, 109 ;
- Kidnapped*, 5, 91, 96n202, 116, 118-125, 130, 132, 134, 135, 146, 149, 166, 173, 176n337, 177, 177n338, 178, 196, 205-8, 206n397, 216-7, 217n421, 267, 272, 274, 290, 291, 294-5, 298, 302n607, 314, 315, 319 ;
- Klinkenberg, Jean-Marie, 190n366, 237n466,
- Lacan, Jacques, 280-1 ;
- Latimer, Darsie (voir Darsie)

lettre, 36, 65-8, 77, 181, 182n347, 185n354, 186-8, 199-200, 203, 220-1, 223, 226, 232, 235, 237, 248, 250, 282, 301, 305 ;

Léviathan, 208, 251, 252, 262, 268, 270, 271 ;

Lévinas, Emmanuel, 198, 300 ;

Lévi-Strauss, Claude, 160, 215n419, 302n607, 315, 318,

libéral, 269, 270, 271, 275, 296, 299 ;

Liliás (*Redgauntlet*), 155, 187, 188, 189-92, 197, 199, 239, 254, 263, 304 ;

Locke, John, 271, 283, 284 302n608, 306n618, 307n618 ;

Loiseleur, Aurélie, 22, 29n75, 31 ;

Lowlands, 36, 84, 86, 109n222, 221n430 ;

Lukács, Georges, 2, 23, 23n61, 98 ;

McCracken-Flesher, Caroline, 8, 297,

Machiavel, Niccolò, 253, 283,

Mackellar, Ephraim (*Ballantrae*),

magazines, 57-9 ;

Maingueneau, Dominique, 18n47, 61, 62n154,

mariage, 127, 179n342, 212, 214, 215n419, 216, 228, 230, 271, 272, 274, 293 ;

Marin, Louis, 320 ;

*Master of Ballantrae (The)*, 6, 77, 91, 96, 100-108, 104n214, 105n215, 106n218, 107n219, 110-7, 135, 136, 165-6, 233n460, 263 ;

Mayer, Robert, 219 ;

Mayo, Robert D., 59 ;

mimésis formelle, 228-9, 232, 237n466 ;

monument, voir Debray ;

More, James (*Catriona*), 111n227, 123, 126-8, 128n254, 179n342, 187, 214, 265n526, 270-1 ;

Morère, Pierre, 159 ;

Nanty (*Redgauntlet*), 241, 242, 246, 261,

naturalisme, 317, 319 ;

Naugrette, Jean-Pierre, 96n202, 104n212, 112, 215n419 ;

Nemer, Monique, 50, 51 ;

*Noctes ambrosianae*, 61-2,

nomadisme, 87, 98, 259, 261, 318 ;

nom propre, 13-4, 36-47, 45n115, 69, 126 ;

Özer, Atila, 270, 271, 275,

paratopie, 62 ;

paysage, 85, 88, 102, 106, 143, 167, 171, 172-5, 206, 288 ;

Pécheur, voir Wringhim, Robert ;

Peebles, Peter (*Redgauntlet*), 239, 239n469, 240, 254, 262, 263, 287, 292, 307, 310 ;

pendaison, 201, 214, 218n424, 265 ;

phatique, 29, 203, 224, 224n440, 259, 260 ;

Pickles, John, 169-70, 172, 173 ;

Polloczek, Dieter Paul, 299, 300, 307, 308;

postface, 28-36, 134;

Prassoloff, Annie,

préface, 2, 16, 18, 21, 22, 24, 27, 28-36, 44, 45, 46, 50, 64, 134, 136 ;

Prestongrange (*Catriona*), 123, 125, 127, 130, 200, 203, 204, 205, 291;

prison, 128n254, 302n608, 204, 218, 242, 243, 244, 266, 294, 301-4, 308;

*Private Memoirs of a Justified Sinner (The)*, 4, 57-82, 91, 92-5, 111, 113, 117-8, 229-232,

pronoms, 16-20, 18n47, 24, 221-2, 232, 236, 236n465 ;

pseudonyme, 11, 13, 14, 15, 18, 65, 155, 159, 256n510, 261;

Quakers, 153n292, 181, 303, 316, 317, 318, 319 ; voir Geddes ;

Rallo-Ditche, Élisabeth, 148, 155;

Rankeillor (*Kidnapped*), 123, 145, 149, 150, 152, 177, 178, 178n340, 199, 294 ;

Ransome (*Kidnapped*), 294-5 ;

rébellion, voir Révolution;

récompense, (voir Avis)

Red Fox (*Kidnapped*), 145, 147, 173n331, 298 ;

Redgauntlet, Hugh (*Redgauntlet*), 125, 154-6, 160, 164, 165, 186, 187, 190-6, 191n367, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 254, 255, 256n510, 261, 280, 285n572, 304, 316

*Redgauntlet*, 4, 55n138, 143, 147, 157, 163, 181-196, 199, 218n423, 220-9, 232-238, 236n465, 238-263, 268-70, 287-8, 292, 301-10, 316-9 ;

révolution, 141-160, 284, 285n572 ;

Ricoeur, Paul, 28, 236n465, 310n625,

Ronen, Ruth, 236n465 ;

Royaume-Uni, 29, 36, 107n219, 163, 164n311 ;

Schmidgen, Wolfram, 97n204 ;

Searle, John, 162n309, 202, 202n389n390, 203, 209, 212, 215, 218n424, 223,

sémiotique, 151, 154, 175 ;

*shadow postal service*, 191, 191n369, 192, 217 ;

Shaws, 116, 121, 131, 132, 133, 133n260, 137, 174, 175, 176, 176n337, 179n342, 196, 196n379, 197, 197n381, 198, 276, 277, 280 ;

*shifters*, 203, 237, 237n466 ;

signifiant, 39, 40n101, 41, 42, 93, 180, 236n465, 243, 265, 281, 282, 320,

signifié, 39, 40, 40n101, 41, 42, 43, 93, 180, 236n465, 237n466, 265, 280, 319, 320 ;

*skeptron*, 76, 153, 184, 185, 199 ;

Solway, 109, 148, 163, 164, 165, 239, 240 ;

Stewart, James (*Kidnapped* et *Catriona*), 146, 147, 217; Charles (*Catriona*), 128n254, 182n347, 199, 200 ;

Stuart, Charles (*Waverley*, *Redgauntlet*), 55, 55n138, 56n138, 84, 98, 99, 133, 157, 159, 186, 188, 189n363, 192, 193, 195, 245, 249, 250, 250n497, 269, 303n510, 306, 307n618 ;

Thompson, John B., 49, 56, 150 ;

tombe, 66, 68, 77, 95, 106, 107, 110, 111, 112-5, 112n231, 137, 173, 197, 198, 305 ;

totémisme, 316-7 ;

titre, 36-47 ;

*toast*, 35, 98, 132, 153, 153n292, 154, 255n508 ;

Trott, Nicola, 61, 75 ;

Trumbull (*Redgauntlet*), 256-60 ;

Tully-Veolan (*Waverley*), 84, 85, 90, 91, 97, 97n204, 98, 137, 143, 157, 176, 253 ;

uchronie, 4 ;

vêtements Scott (*Waverley*) 22, 88, 94, Stevenson (*Kidnapped* et *Catriona*), 177, 206, 207, 272, 273, 274 ;

violence, 105n214, 183, 243, 253, 264, 271, 282, 283, 285, 298, 303, 307, 310n625, 318 ;

Waverley, Edward (*Waverley*), 12, 25-6, 29, 38, 40, 42, 43, 45, 85, 87, 106, 108, 143,

*Waverley*, Auteur de, 1, 11-18, 24, 26, 34, 45, 49, 51-3, 137, 178n340, 222, 268 ;

*Waverley*, 1, 4, 10-56, 84-92, 137-8, 143, 157-60, 176, 219, 240, 249, 253, 268, 285n572 ;

Weber, Max, voir éthique, violence ;

Wringhim, Pasteur (*Justified Sinner*), 5, 143, 144, 145, 288, 289,

Wringhim, Robert (*Justified Sinner*), 5, 65, 67, 72, 76, 78, 93, 94, 95, 111, 113, 114, 117, 137, 143, 280n557, 288, 289 ;

Discipline : Littérature anglophone

**La Constitution de la scotticité dans l'œuvre de Walter Scott, James Hogg,  
et Robert Louis Stevenson**

L'œuvre de Walter Scott (1771–1832), James Hogg (1770–1835) et Robert Louis Stevenson (1850–1894) est traversée par une tension qui dénature l'Écosse historique et politique pour la recréer en fiction, posant la scotticité comme une construction problématique qui appelle sans cesse de nouvelles définitions, afin d'en retrouver le sens ou d'en faire son domaine à soi. La figuration des enjeux nationaux se fait à travers le thème des diverses rébellions jacobites au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle, mais l'Histoire est subordonnée aux enjeux littéraires et politiques du présent des auteurs. Walter Scott pose en littérature les bases d'une conciliation viable de l'être écossais avec la domination du pouvoir britannique, là où Hogg réagit en cherchant dans un passé plus lointain la source inépuisable (et au premier chef, fictionnelle) d'une Écosse mythique insaisissable. Stevenson, quant à lui, hérite de ce dilemme et choisit, en fiction comme dans la réalité, la fuite et l'exil pour pouvoir exister librement dans un monde dégagé du poids d'un passé par trop lourd à porter.

Mots clés : littérature écossaise, récit historique, récit, XIX<sup>ème</sup> siècle.

**The Constitution of Scottishness in the Novels of Walter Scott, James Hogg  
and Robert Louis Stevenson**

A tension runs through the Scottish-themed novels of Walter Scott (1771–1832), James Hogg (1770–1835) and Robert Louis Stevenson (1850–1894), denaturalizing historical and political Scotland to recreate it fictionally, as a problematic construct constantly calling for new definitions, so as to find new meaning for it, or to reappropriate it as one's own. The representation of national interests is effected through the running theme of the various Jacobite rebellions during the eighteenth century and their not-so-immediate consequences, but history is subordinated to the literary and political stakes of the authors' present. W. Scott literarily posits the basis for a viable conciliation of the "Scottish self" with the rule of the British state. Hogg responds to this by looking for the source of an inexhaustible, evanescent and, primarily, fictional Scotland in a more distant past. Stevenson, as for him, inherits this quandary and ultimately chooses, in fiction as in real life, to escape and exile himself so as to live freely in a world detached of an all-too-heavy past.

Keywords: Scottish Literature, Historical Fiction, narrative, Nineteenth Century.

Laboratoire de recherche : EA3016 – Centre d'Études sur les Modes de la Représentation Anglophone (CEMRA), dans l'École Doctorale n°50 – Langues, Littératures et Sciences Humaine.