

**Études écossaises**12 | 2009  
La Science

---

John Macnab et l'envers du décor, dans *John Macnab* (1925) de John Buchan et *The Return of John Macnab* (1996) de Andrew Grieg

Jean Berton

---

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/etudesecossaises/207>

ISSN : 1969-6337

**Éditeur**

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

**Édition imprimée**

Date de publication : 30 avril 2009

Pagination : 201-214

ISBN : 978-2-84310-138-0

ISSN : 1240-1439

**Référence électronique**

Jean Berton, « John Macnab et l'envers du décor, dans *John Macnab* (1925) de John Buchan et *The Return of John Macnab* (1996) de Andrew Grieg », *Études écossaises* [En ligne], 12 | 2009, mis en ligne le 30 avril 2010, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesecossaises/207>

---

John Macnab et l'envers du décor,  
dans *John Macnab*<sup>1</sup> (1925) de John Buchan  
et *The Return of John Macnab*<sup>2</sup> (1996)  
de Andrew Grieg

Le thème de l'envers du décor permet d'explorer le concept de John Macnab, personnage de synthèse, virtuel et fantomatique qui est central dans ces deux romans où il tient le rôle-titre : John Macnab est un braconnier qui opère dans les Hautes Terres d'Écosse, et ce rôle permet de lui conférer les qualités du type de personnage complexe apte à se fondre dans le décor. L'espace dont la profondeur historique traverse le décor se dessine par les personnages poursuivants et poursuivis. La poursuite entre garde-chasse et braconnier charge ce décor varié et changeant de sens que le lecteur interprète selon le degré de sa perspicacité. Depuis l'envers du décor, on voit que John Macnab sert à réactiver – en 1925 puis en 1996 – la question de la propriété privée. En effet, il réactualise le schème de l'étranger qui s'introduit dans les Hautes Terres soit de force pour servir ses intérêts propres, soit à l'invitation supposée naïve d'un autochtone pour bousculer la sacro-sainte notion de propriété. John Macnab dérange les propriétaires qui sont écossais, anglais ou non britanniques car ils sont confrontés à un intrus multiple au nom indigène : de cette inversion découle une ironie flagrante.

La dramatisation est liée à la pseudonymisation dans le contexte des Hautes Terres, ce qui une fois encore ramène de gré ou de force le lecteur à la question de l'onomastique et des langues indigènes. Le récit de Buchan n'est bon enfant qu'en apparence car il est précisé à la fin du premier chapitre (p. 26) que John Macnab est un « nom de guerre<sup>3</sup> »,

---

1. Toutes les citations de *John Macnab* faites dans cet article renvoient à l'édition suivante : Harmondsworth, Penguin Books, 1962.

2. Toutes les citations de *The Return of John Macnab* faites dans cet article renvoient à l'édition « paperback » : Londres, Faber & Faber, 2002.

3. L'expression « nom de guerre » est empruntée à *Redgauntlet*, ch. 9 « Latimer's journal », fin du troisième paragraphe : « the nom de guerre of the performer [is] described by the tune ». Sir Walter

ce qui signifie que le discours caché par le décor est virulent. D'ailleurs, les contacts physiques et verbaux entre les propriétaires ou leurs gardes et l'intrus sont assez virils ; on peut même dire qu'il y a un réel danger de mort, car les armes utilisées, bien que fictionnelles, ne sont pas des jouets. Grieg, dans *The Return of John Macnab*, annonce et répète sa référence au roman de Buchan et modifie le récit pour l'adapter à l'actualité de 1996 ; malgré cela, en observant les personnages évoluer dans des décors boisés et non boisés le lecteur sent la présence du sujet polémique de la déforestation et de la reforestation. L'intertextualité se prolonge, à travers le roman de Buchan, vers les romans écossais (*Waverley Novels*) de Walter Scott, et particulièrement, *Redgauntlet*, de 1824, dont Buchan a emprunté quelques noms de personnages secondaires de manière flagrante, tel celui de Benjie. Dans *Redgauntlet*, il est à nouveau question de jacobitisme, devenu obsolète, et de son corollaire, la dépossession ; cela relie fortement les trois textes. La théâtralité des récits est rendue perceptible par les références directes ou non à Shakespeare, tant dans le roman de Buchan (« Caliban », p. 81 ; « tragedy queen », p. 85 ; ou bien encore la domiciliation de Janet in Warwickshire – où est Stratford-on-Avon – une bonne partie de l'année) que dans celui de Grieg, qui fait dire à un personnage (p. 68) « The world's your playground, matey, if you look at it like that » comme un écho du fameux « All the world is a stage... » de *As You Like It*<sup>4</sup>. Les références déclarées par Buchan, et bien plus encore par Grieg, nous procurent une légitimité pour considérer que la forme est le décor et le fond l'envers du décor.

## Décor, espace et lieu scénique

L'expression « envers du décor » n'est pas *a priori* pertinente pour les romans ; sauf peut-être à la considérer dans un sens métaphorique. Comme dans le théâtre, où il est « ce qui, sur la scène, figure le cadre de l'action par des moyens picturaux, plastiques et architecturaux<sup>5</sup> », le décor d'une scène de roman est la représentation figurée du lieu où se déroule une action. Dans la fiction, sous forme de théâtre ou de roman, le lecteur-spectateur se doit de vouloir adhérer, en quelque sorte d'accepter un pacte de crédulité, à ce que propose l'auteur, car il sait que ce décor n'est qu'un trompe-l'œil. Et l'envers du décor n'est pas une absence de

---

Scott, *Redgauntlet*, <http://arthurwendover.com/arthurs/scott/redg10.html>, [édition électronique], non paginé.

4. « All the world's a stage, / And all the men and women merely players; » *As You Like It*, II, 7, 140.

5. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 79.

décor ; il n'est pas non plus un décor en négatif – comme on le dit d'une photographie – mais il est un autre décor, à l'image de l'envers d'une tapisserie, lequel peut servir pour une autre scène ; on pense à la fameuse scène où, caché derrière une tenture mais visible du spectateur, Polonius épie Hamlet.

Le décor peut ne pas être une unique toile de fond mais une succession de voiles<sup>6</sup>. Et, il est plus manifeste encore que l'envers du décor représente l'aspect caché et non pas l'invisible, car le degré d'opacité du décor est toujours variable en fonction de l'éclairage : le décor et son envers forment l'espace de l'entre-deux, l'espace de l'ironie par excellence. Ce trompe-l'œil, ou ce faux à-plat, donne à voir une profondeur et l'œil s'exerce à pénétrer le décor, écran après écran, pour en appréhender l'envers.

*The Return of John Macnab* de Grieg, dès le prologue intitulé « To whom it concerns! », puis scène après scène, renvoie le lecteur au *John Macnab* de Buchan d'où il est conduit à maintes reprises vers le *Redgauntlet* (1824) de Walter Scott. Le décor, que l'on peut qualifier de scottien, est modifié par de multiples jeux de voiles et de lumières créant des interférences : on peut dire du roman de Buchan qu'il est mis en abyme dans celui de Grieg, et qu'il réfracte les romans écossais de Walter Scott. Le ton ironique de Buchan est annoncé dès le premier chapitre dans l'évocation du personnage de Jim Tarras, parfait braconnier de légende. Or ce Tarras qui fait des émules n'est qu'un titre de noblesse, un nom d'apparat, Earl of Tarras, conféré à un certain Walter Scott (1644-1693) en 1660, après son mariage avec Mary, comtesse de Beucleuch in 1659. L'homonymie engendre un décalage comique et crée une mise en miroir qui pervertit le décor et amplifie l'espace de l'entre-deux, à savoir du décor et de l'envers du décor, qui est très fortement suscité par les noms de Macnab et Tarras et surtout le roman de *Redgauntlet* qui est un modèle de l'entre-deux.

Anne Ubersfeld dit de l'espace qu'il est « une donnée de lecture immédiate du texte théâtral dans la mesure où l'espace concret est le double référent de tout texte théâtral<sup>7</sup> ». Et nous pouvons adapter aux romans d'action qui mettent en scène John Macnab ce qu'elle ajoute :

1) L'espace théâtral est d'abord un lieu scénique à construire, et sans lequel le texte ne peut pas trouver sa place, son mode d'existence concret. 2) L'essentiel de la spatialité, les éléments qui permettent la construction du lieu scénique sont tirés des didascalies qui fournissent [...] a) des indications de lieu, plus ou moins précises et détaillées selon les textes, b) les noms des

6. Voir les explications techniques sur « gauzes » dans *Stage Design and Properties*, sous la direction de David Mayer, Londres, Phaidon Press Ltd, 2001, p. 32-33.

7. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 114.

personnages (qui font partie des didascalies) et du même coup, un certain mode d'investissement de l'espace [...] (p. 114)

En effet, dans le roman de Buchan, le narrateur construit un espace scénique pour nous montrer le braconnier John Macnab opérant d'abord dans un décor de montagnes boisées, puis dans un décor de vallées ouvertes couvertes d'herbe ou de bruyère, enfin dans un décor de collines sans arbres rendu flou par la brume ou la pluie. Observé à travers des jumelles ou une longue-vue, le décor suscite des ekphrasis, si l'on considère que les Hautes Terres sont un ensemble naturel d'œuvres d'art, à qui l'on aime à dire que Walter Scott avait rendu leurs couleurs. Le visiteur des Hautes Terres se fait spectateur de scènes naturelles successives. Et le narrateur du roman de Buchan enchâsse leurs descriptions ponctuelles dans un récit. Ce sont autant de représentations figurées des lieux où se déroule l'action. Mais Buchan – et moins encore Grieg – s'intéresse moins au décor naturel, à en juger par la relative brièveté des descriptions, qu'au décor sociopolitique ; peut-être indiquait-il par là que les romans écossais de Scott recelaient une dimension militante qu'il importait de permettre au lecteur de déceler. Le rapport entre le lecteur et le narrateur et les personnages est à rapprocher de ce qu'avance Anne Ubersfeld, à savoir que le lieu scénique est « double [par] la dichotomie scène-salle » (*Lire le théâtre I*, p. 115) : le rapport au spectateur, ou ici au lecteur, n'est pas l'objet premier de notre propos et pour nous limiter à la partie du lieu scénique où évoluent les personnages, nous pouvons retenir qu'ils se placent dans un décor, quelles qu'en soient la richesse et l'étendue puisqu'ils peuvent s'autoriser à parcourir l'espace initialement dévolu à l'auditoire. Le rapport entre Scott et son lecteur est souligné par l'interpellation récurrente du lecteur par le narrateur ; la connivence entre Buchan ou Grieg et leur lecteur est renforcée du fait du lien entre Grieg et Buchan d'une part, et Buchan et Scott d'autre part. Cependant, pour le spectateur, le décor est partie intégrante de l'aire de jeu et, tout autant qu'il la délimite, le personnage peut franchir cette limite sans pour autant être hors-jeu. Pour lui, le derrière-le-décor n'est pas davantage l'envers du décor que le hors-scène<sup>8</sup> qui est évoqué par le personnage dans un événement rapporté.

---

8. Voir Anne Ubersfeld, « Le scénique et le hors scène », *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p. 114. Le hors-scène, selon Jean-Pierre Ryngaert, dans son *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2000, concerne les scènes d'intérieur, servant la comédie, où le décor est suffisamment décrit pour être transcrit en didascalies et les scènes d'extérieur, servant le drame, où le décor est suffisamment délimité pour qu'elles soient représentées. Lorsqu'elles sont trop vastes, les scènes d'action doivent être évoquées ou racontées.

Puisque ce n'est pas, non plus, l'objet de cette étude de s'arrêter sur le pittoresque (concernant les lieux limités ou fermés) et le sublime (à propos des lieux ouverts), je me concentrerais d'emblée sur la notion de décor fonctionnel ou de décor prétexte. En effet, ce décor des Hautes Terres est celui de la propriété foncière que l'on trouve autant chez Scott que chez Buchan et chez Grieg, l'intertextualité est patente. Grieg eût-il écrit son *Return of John Macnab* en 2007, le contexte politique en eût été forcément différent à cause des, ou grâce aux, décisions du parlement d'Écosse. Quoi qu'il en soit, ce décor délimite un espace scénique dont les personnages s'emparent pour que s'y développe le drame ; Grieg place cette réplique, « The world's your playground, matey, if you look at it like that » (p. 68), pour souligner le fait que le décor n'existe que par le regard porté sur lui ; et dans les deux romans qui nous intéressent, le décor est peu existant dans les scènes de discussions et d'échanges de nature psychologique.

## Un décor intertextuel

Dans les romans écossais de Scott, on voit un jeune Anglais attiré en Écosse, parfois jusque dans les Hautes Terres, à des fins ouvertement didactiques. Il s'agit de lui montrer la réalité de l'envers de ce décor que l'on voit d'Angleterre. Dans *Redgauntlet*, ce roman que Buchan fait lire à Sir Edward Leithen chez Archie, Darsie est kidnappé par son oncle et passe d'Angleterre en Écosse. Dans *John Macnab*, Buchan fait inviter par Sir Archie dans sa propriété de l'ouest des Hautes Terres un trinôme d'Anglais en pleine crise de la quarantaine. Dans *The Return of John Macnab*, il s'agit d'un trinôme d'Écossais des Basses-Terres en mal d'aventure qui s'invite dans l'est des Hautes Terres. Cette mise en perspective intertextuelle de John Macnab implique la prise en compte d'écrans plus ou moins opaques et force le lecteur à exercer sa capacité à voir en 3D, d'autant plus que, à l'instar de Scott, Buchan et Grieg font un usage important de pseudonymes qui nous invitent à faire une lecture onomastique propre à faire accéder le lecteur à l'envers du décor et le rendre complice de l'auteur autant que des personnages.

Les rapports étroits entre *John Macnab*, *The Return of John Macnab* et *Redgauntlet* dans les emprunts onomastiques et thématiques relèvent à la fois de la scotticité et de l'intertextualité. Et l'étude critique des aventures de John Macnab attire inmanquablement l'attention sur les romans de W. Scott. Julian M. D'Arcy, dans son étude intitulée *Subversive Scott*<sup>9</sup> démontre dans son introduction que l'étude onomastique des romans

9. Julian M. D'Arcy, *Subversive Scott*, Reykjavik, University of Iceland Press, 2005.

de Walter Scott révèle le double discours de l'auteur, l'un adressé au lecteur anglophone unilingue, l'autre au lecteur, principalement écossais, anglophone trilingue ayant accès tant au gaélique qu'aux multiples variantes de l'écossais dit vernaculaire. Bien qu'il souligne que les tentatives d'application des théories bakhtiniennes n'ont jusque-là rien donné de convaincant<sup>10</sup>, je pense que Bakhtine n'écarte pas *a priori* la force de l'hétéroglossie lorsqu'il précise que l'on perçoit le « "parler indirect" non pas dans un langage, mais au travers d'un langage, au travers d'un milieu linguistique "étranger" » dans lequel se voient par réfraction les intentions de l'auteur :

L'auteur se réalise et réalise son point de vue seulement dans le narrateur, dans son discours, dans son langage (qui sont, à des degrés plus ou moins grands, objectivés, *montrés*), mais aussi dans l'objet du récit, d'après un point de vue qui diffère de celui du narrateur. Par delà le récit du narrateur, nous en lisons un second : celui de l'auteur, qui narre la même chose que le narrateur et qui de surcroît, se réfère au narrateur lui-même. Chacun des moments du récit est perçu nettement sur deux plans : au plan du narrateur, selon sa perspective objectale, sémantique et expressive, puis celui de l'auteur, qui s'exprime de manière réfractée dans ce récit, et à travers lui. Le narrateur lui-même, son discours, et tout ce qui est narré entrent ensemble dans la perspective de l'auteur. Nous devinons les accents de celui-ci, placés sur l'objet du récit comme le récit lui-même et sur l'image du narrateur, révélée à mesure que se déploie le récit. Ne pas percevoir ce second plan de l'auteur, intentionnel, accentué, c'est ne rien comprendre à l'œuvre.<sup>11</sup>

Depuis Scott, au moins, la littérature écossaise d'expression anglaise offre de manière consciente une quantité incalculable de mots, d'expressions et de phrases d'une langue soit affine, comme l'écossais, soit étrangère tout en étant indigène, comme le gaélique. Leur présence dans le récit, qu'elle soit utilisée pour servir une intention comique ou non, est à mettre sur le compte des intentions délibérées de Scott. Je partage le point de vue de Julian D'Arcy, lorsque, se référant à Cairns Craig ou Nicolaisen, il avance que le double discours de Scott dans ses romans écossais, sous le couvert de couleur locale dans un décor réaliste, recèle un message à teneur nationaliste ouvert au débat. Et j'ajouterais qu'une étude approfondie reste à faire pour montrer à quel point Buchan et Grieg ont prolongé l'activisme de Scott derrière le décor. On peut, à cet effet, souligner les nombreux échanges dans le roman de Buchan entre un

10. « Nonetheless, despite the subversive essence of dialogism, none of the critical applications of Bakhtin's theory has resulted in any truly radical interpretation of Scott's texts ; » *Ibid.*, p. 34.

11. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, « Du discours romanesque », p. 134-135.

personnage anglais anglophone et un personnage écossais scottophone, tels qu'entre Palliser-Yeates et Wattie :

[...] Then he added, "Mr. Tarras was an awfu' grand shot. He would kill a runnin' beast at fower hundred yards – aye, he could make certain of it."

"Good lord, I'm not in that class," Palliser-Yeates exclaimed.

"Aye, and he was more than a grand shot [...]" (p. 38)

Ces échanges sont autant d'échos de la plainte de Darsie Latimer à Alan Fairford dans sa première lettre de *Redgauntlet* : « When I was mocked for my English accent<sup>12</sup> ».

Grieg fait un usage très libéral et très libre d'éléments présents dans le roman de Buchan : à titre d'exemple, il a placé dans le hall de l'hôtel une tête de cerf empaillée. Et parce qu'elle est unique, elle est censée rappeler celle du cerf abattu par Lord Lamancha pour laquelle Lady Claybody fait une exception en l'acceptant dans son salon. Cette tête empaillée est appelée Archie MacPherson : Archie est le prénom de Archie Roylance, le grand gagnant du roman de Buchan, et MacPherson est le nom du garde-chasse de Bandicott. Le décor du roman de Buchan est ainsi recyclé par Grieg qui, de surcroît, fait un usage conscient d'ironie romantique à la manière de Walter Scott sur un personnage absent : « Pete will never appear in this account [...] » (p. 60).

La profondeur du lieu scénique du roman de Grieg est signalée par les écrans translucides des références aux romans de Buchan et de Scott et laisse percevoir par l'interprétation les enjeux de l'envers du décor. Au-delà de Scott, Grieg établit dans son récit un lien avec Robert Burns, dont les poèmes mettent en scène avec force des tableaux écossais. Ainsi Grieg fait-il dire à Murray après la scène de l'amoureuse que joue Kirsty au policier inquisiteur « Weel done cutty sark » (p. 64). Cette citation du poème narratif *Tam o' Shanter* de Burns renvoie à une danse lascive interprétée par une jolie sorcière dans le décor blasphématoire d'une église illuminée. Tout en renforçant la scotticité de son récit, Grieg multiplie les rappels à la théâtralité dans *The Return of John Macnab*. Les références au théâtre sont multiples : « the scene wasn't supposed to play like this » (p. 34) ; « It was a great entrance. Great act. What do you do after the show ? » (p. 39) ; « Theatrical costume for a theatrical event » (p. 45) ; « Only this time the point was not to be seen by any audience at all » ; etc.. De plus, Grieg fait aussi usage d'entrées théâtrales, telles que celle de la page 53 :

12. Sir Walter Scott, *Redgauntlet*, <http://arthurwendover.com/arthurs/scott/redg10.html>, [édition électronique], non paginé.



She flung open the door, took three trippings steps into the room and flung her arms round herself.

“I’m in love!” she said.

“Whit?”

“I’m in love,” she sang.

“Aye, but with what?” [...]

## Un décor de comédie...

Le décor de fiction des romans de Buchan et de Grieg est d’abord un décor de comédie, puisque, comme ceux de Scott, ils finissent par un mariage. Dans le roman de Buchan, Archie, le blessé de guerre et propriétaire écossais, tombe amoureux de la fille cadette d’un chef de clan : leurs propriétés respectives pourront tout naturellement s’additionner (la fille aînée partant vivre en Amérique) et rester aux mains de propriétaires écossais. John Macnab, pour sa part, ou le trinôme composé d’Anglais, reconnaît s’être rendu ridicule dans cette aventure par aveuglement et ignorance : ces derniers reconnaissent leur défaite et leurs torts et, puisqu’ils sont guéris de ce spleen qui les affligeait, déclarent qu’ils vont rentrer chez eux après leur jeu de garçons braconniers et retrouver leurs épouses respectives. Dans le roman de Grieg, il n’est plus question de titres de propriété à mettre dans la corbeille de mariage, mais de désir qui évolue en amour entre l’entrepreneuse Kirsty – qui se libère du remords qui la lie à Tom – et Neil, le veuf qui se détache du souvenir de sa femme décédée depuis des années. Dans un subtil contraste avec les relations matrimoniales respectives de Murray et d’Alistair déroulées en toile de fond, la relation de Neil et Kirsty évolue de la conquête sexuelle à l’entente et l’engagement. On peut s’autoriser à y voir une valeur symbolique de nature politique qui serait un appel à de nouvelles relations plus saines et librement consenties entre l’Écosse et l’Angleterre, dans un nouveau contexte britannique.

Dans le roman de Buchan, le défi de John Macnab d’entrer par effraction dans une propriété privée, d’y tuer un animal et de le livrer à son propriétaire est peut-être moins un jeu de braconnier et de garde-chasse qu’un acte symbolique de suprématie par lequel trois Anglais se proposent d’agir à leur guise en Écosse, sur l’invitation, toutefois, d’Archiebald Roylance, cet « ebullient young man » (p. 19). Mais cette affirmation de domination est contrariée : la course de ce hors-la-loi dans le paysage-décor des Hautes Terres poursuivi par les employés du propriétaire relève de l’aventure pour l’un et de la volonté de protéger son bien pour l’autre.

Chez Buchan, le premier tue le cerf mais il est contraint de l'abandonner sur place, le deuxième attrape le saumon mais doit user de subterfuges pour le faire livrer par quelqu'un d'autre, le troisième tue le cerf et il est arrêté par les *gillies* pendant que son adjutant subtilise l'animal qui ne pourra être livré qu'après que John Macnab aura été identifié. Le suspense est une marque du roman d'action ; le demi-succès de l'aventure est une garantie de comédie.

Le *John Macnab* de Buchan comporte des aspects du genre populaire du kailyard ; mais Buchan, comme d'autres auteurs avant lui, n'en était pas dupe au point qu'on peut avancer que, dans *John Macnab*, le ludique kailyardesque est un écran pour suggérer une mise en scène de nouvelles relations entre l'Écosse et le « Grand Royaume-Uni », pour ne pas dire l'Empire, en quelque sorte abandonnant le désir de conquête pour conclure une relation raisonnée.

John Macnab, parce qu'il est un personnage trin, ne peut qu'évoquer l'union. Mais Buchan n'est pas un idéologue et ne développe pas cette idée : il serait certainement excessif de parler de trinité divine ou « britannique » – en excluant l'Irlande. En revanche, cette notion d'union reçoit un contrepoint qui la met en valeur dans le roman de Grieg : il s'agit du passage du désir (ou de la séduction conquérante) à l'amour (ou au don de soi) entre les personnages de Neil et de Kirsty, *alias* Christine. Le contexte fortement religieux des Hautes Terres d'Écosse favorise un effet de référence chrétienne. Dans le deuxième paragraphe de l'épilogue, le narrateur de Buchan annonce, page 247 : « There is talk, I understand, of making it an annual event to keep green the memory of the triune sportsman who once haunted the place. » L'expression « the triune sportsman who once haunted the place » met en avant le caractère surnaturel, à défaut de sacré, de Macnab. On se contentera ici de souligner le côté ludique du sens de « Macnab » qui est littéralement « le fils de l'abbé » ; à quoi l'on peut opposer « MacPherson », qui signifie « le fils du pasteur » – Walter Scott n'aurait pas renié ce tandem. Buchan suggère un rapprochement entre le virtuel<sup>13</sup> Macnab et l'apparition d'un personnage de légende, ici fictif, Harald Blacktooth, dont l'archéologue américain Acheson Bandicott<sup>14</sup> vient de retrouver la tombe. L'ancêtre viking, Harald Blacktooth, sert à la fois de lien historique entre l'Écosse et l'Amérique du Nord, de figure de pirate aventurier de type stevensonien (p. 93), et de demi-dieu païen que sert le vieux Bandicott dont on souligne

13. Macnab est censé être virtuel parce que les abbés, ecclésiastiques catholiques, ayant fait le vœu de chasteté, ne peuvent pas avoir de descendance.

14. On note qu'Acheson signifie « fils d'Adam », ce qui renforce la note religieuse du récit.

le comportement de prêtre à la page 95, car Old Bandicott s'en va au volant de sa voiture dans une « priest-like attitude ».

Page 105, Buchan offre un rapprochement humoristique, et d'actualité en 1925, entre Harald Blacktooth et le jeune pharaon, Toutankhamon, dont l'égyptologue Howard Carter vient de trouver la sépulture<sup>15</sup>. Cette sépulture n'a pas subi l'assaut de pillards, c'est un fait remarquable, tout comme la tombe inviolée d'Harald Blacktooth. À la page suivante (p. 106) Buchan fait écrire un article par Crossby<sup>16</sup> dans lequel il suggère : « the spirit of [Harald] reincarnated itself in John Macnab ». Cette manière humoristique de créer la légende de John Macnab, personnage virtuel, par un rapprochement avec l'ancêtre vraisemblable, à défaut d'être véridique, Harald Blacktooth, puis avec Toutankhamon, renforce la présence de John Macnab dans le décor. Une interprétation militante nationaliste pourrait nous montrer que, dans l'envers du décor, l'Écosse a besoin de se créer une mythologie pour mieux exister. Cependant, cette scène du roman de Buchan est aussi un clin d'œil à l'intention de James G. Frazer (1854–1941) : ses travaux de recherche en anthropologie<sup>17</sup> avaient été développés dans son ouvrage *The Golden Bough*, dont la dernière édition revue et augmentée datait de 1922. Cette publication, qui était le pur produit de l'ère victorienne, est une des bases de la mythopoétique littéraire<sup>18</sup> de la période moderne.

La question religieuse n'est pas totalement absente dans le roman de Grieg, puisqu'on surprend Kirsty s'écrier à la page 138 : « Get off me, you Presbyterian shite. » ; or Kirsty, *alias* Christine dont rien ne permet de dire qu'elle est un personnage christique, est dans le camp de Macnab. Et Grieg dilue la question religieuse avec Abdulatif Aziz, la première victime de Macnab, qui est musulman, puis Van Baalen, qui est vraisemblablement agnostique, et Son Altesse Royale, qui est le futur chef de l'église anglicane. Par delà ce décor d'antagonisme religieux séculaire, Grieg souligne une émancipation de l'emprise des religions en Écosse. Le traitement des religions dans les deux romans est dénué de critique frontale agressive et pour cette raison, le lecteur est en droit de l'ajouter à la liste des aspects relevant du comique.

15. Howard Carter a découvert la tombe le 5 novembre 1922 et n'a pu commencer l'ouverture que le 26. La découverte de Toutankhamon a eu lieu en février 1923. La tombe n'était pas pillée, d'où le lien avec la découverte de la tombe d'Harald Blacktooth.

16. Crossby est un autre nom emprunté à *Redgauntlet*. Ici, rien n'interdit au lecteur de penser que Crossby est l'anagramme de « by (the Holy) Cross » et d'élargir l'espace de sa lecture religieuse.

17. Voir l'excellent article de Michael Bell, « Anthropology and/as myth in modern criticism », dans Patricia Waugh (ed.) *Literary Theory and Criticism*, Oxford, O.U.P., 2006, p. 119-129.

18. Dans une perspective élargie, cette hypothèse peut se renforcer de l'exploitation du personnage de Thomas Weir, le Barbe-bleu écossais émule de notre Gilles de Retz, par James Robertson dans son roman *The Fanatic* (2000).

### ... pour un envers du décor politique

Cependant l'envers de ce décor de comédie est politique : en effet, dans le roman de Buchan, celui qui tue le premier cerf sans pouvoir le livrer, Palliser–Yeates, est un banquier ; celui qui se déguise en clochard pour attraper le saumon, sir Edward Leithen, est un ancien procureur général ; et celui qui tue le second cerf avant d'être arrêté, Lord Lamancha, n'est autre que le futur ministre des Dominions en personne<sup>19</sup>. La profession de ce John Macnab trin n'est pas anodine car ce qu'il représente – la banque, la loi et le gouvernement – éclaire la position de sa triple victime dans le contexte historique du commencement du processus de la décolonisation. En lisant ce commentaire du narrateur, « Visions of John Macnab filled [Janet's] mind, now a tall bravo with a colonial accent, now a gnarled Caliban of infinite cunning and gnomelike agility » (p. 81), on se demande si la présence de ce John Macnab en Écosse suffit à dénoncer plus qu'à démontrer un état de fait qui mène à considérer que l'Écosse serait un dominion. Et le virtuel de la fiction offre au lecteur de Buchan de ne pas se contenter d'une simple allusion, car bien que présenté sur le ton humoristique, il est question de l'annexion de l'Amérique par l'Écosse ou l'inverse.

“Losses – one stag [...]. Gains – defeat of JM, [...] and the annexation of America by the Raden family.”

“You'd better say that America has annexed us,” said the still flustered Agatha. “They dug up our barrow, and this afternoon Junius Bandicott asked me to marry him.” (p. 96)

C'est là un sujet hautement polémique à replacer dans le contexte historique de la naissance à venir du Scottish National Party et de la Renaissance culturelle de l'Écosse.

Dans le roman de Buchan, la triple victime du braconnage mérite d'être analysée : le Colonel Raden est un chef de clan écossais et c'est un Celte, nous dit-on ; le professeur Acheson Bandicott est un archéologue américain, de la Nouvelle-Angleterre, et sa découverte de la tombe de Harald Blacktooth fait qu'il est assimilable aux Vikings norvégiens ; et Lord Claybody est un homme d'affaires anglais. L'Écossais, l'Américain et l'Anglais forment l'union paradoxale du royaume par leur solidarité et leur compétition, car chaque nouvelle victime de John Macnab s'allie à lui contre la victime suivante, la dernière étant l'anglais Claybody. La

19. Le Ministère des Dominions a été créé en 1925, soit au moment de la composition du roman.

présence de propriétaires étrangers, américain ou anglais, met subtilement en avant la question de la propriété. Et la fin heureuse du récit suggère une attitude politique : Janet épousant Archie, Laird et propriétaire terrien, la propriété des Raden s'unira à celle des Roylance. Mais Agatha épousant Junius Bandicott et s'expatriant avec lui aux États-Unis aura le choix, si son père en est d'accord, entre abandonner sa part d'héritage et laisser la propriété à sa sœur aînée et garder sa part d'héritage qui, une fois ajoutée à celle de son mari, légitimera la propriété achetée des Bandicott sur le territoire écossais, donc britannique.

Dans le roman de Grieg, la question de la propriété est clairement établie par Murray qui est un radical :

The admission rippled across his mind that he wanted to do this not just as a small up-yours at the rich bastards who owned what should never be owned, like land and water and people's lives for starters. There was an atom of delight<sup>20</sup> in the thing itself, to be back fishing again [...] (p. 49)

Les trois propriétaires sont étrangers (p. 35-57) à des titres divers : Abdulatif Aziz est arabe, Maurice Van Baalen est à la tête d'un consortium hollandais, et Son Altesse Royale est l'héritier – accablé d'ennui pour servir la satire – de la propriété de Balmoral. Cette fois, John Macnab réussit son pari en livrant le saumon au propriétaire arabe, les deux grouses à l'homme d'affaires hollandais et le cerf (seulement endormi) à Son Altesse Royale qui négocie une conclusion honorable pour tous avec le trio arrêté par les forces spéciales anti-terroristes dépêchées à Balmoral – leur présence, aux côtés de la police locale, sert la visée satirique de l'auteur et renforce le fond politique de la comédie.

Le contexte historique a changé entre le roman de Buchan et celui de Grieg. Mais, inscrite dans la trame du décor et nettement visible dans l'envers du décor, la question fondamentale de la propriété en Écosse est plus pressante dans le roman de Grieg. On peut avancer qu'elle est latente dans les romans écossais de W. Scott, car elle entre dans le processus de prise de conscience qui a débuté avec la restitution des terres confisquées par le pouvoir à la suite de la bataille de Culloden ; et W. Scott l'a formalisée dans sa fiction historique, ainsi qu'on le voit dans *Waverley*. On garde en mémoire que le roman de Buchan se situe à la toute fin de la période du kailyard et à celle du réveil de l'Écosse provoqué par Hugh MacDiarmid et les nationalistes. En effet, la question de la propriété foncière est fortement liée à la Renaissance écossaise. Par ailleurs, le roman de Greig, annonçant le retour de John Macnab en

---

20. L'expression est aussi une marque d'intertextualité écossaise : en effet, *The Atom of Delight* est le titre du dernier ouvrage de Neil M. Gunn publié en 1956.

1996, est contemporain du processus politique (Scottish Constitutional Convention) qui va provoquer le référendum du 11 septembre 1997 et le transfert de pouvoirs au Parlement écossais qui s'en est suivi. Ainsi, on peut se demander si John Macnab, écossais ou anglais, Rob Roy et les autres Guy Mannering doivent être considérés moins comme des héros de fiction que comme des armes politiques pour leur mise en scène de la question de la propriété foncière. Dans ce cas, le décor des Hautes Terres sert à mettre en relief une pièce à thèse sans cesse renouvelée où les femmes, à la fois sportives, intelligentes et courageuses, de Helen MacGregor à Janet Raden ou Kirsty Tarbet, tiennent le rôle de l'efficacité souvent en action sur l'arrière de la scène, je veux dire tout près du décor. Ce décor n'est jamais idyllique puisque les héros doivent y affronter l'armée, les gardes, la police et même les services spéciaux qui confèrent une touche réaliste à leurs aventures rocambolesques. Quant à la presse, elle tient un rôle de relais tantôt en prenant part à l'action, comme Crosby ou Kirsty, tantôt en servant d'amplificateur, comme dans la scène de la bagarre entre les membres d'associations de randonneurs et les gardes voulant les priver de leur droit d'accès :

The woman leaning against the side of the minibus with the TV camera resisted the urge to pile in and concentrated on doing her job, while the soundman fiddled desperately with volume levels. Close-ups and long shots, cutaways to new arrivals – she'd always wanted to film a live battle, and they'd show this one till the tapes fell apart. She was capturing in a small scuffle that revealing moment when Might vs Right disintegrates to Might vs Might. (p. 137)

Dans cet exemple, le décor local des Hautes Terres s'élargit comme dans un zoom arrière pour devenir celui de toute la Grande-Bretagne. La scène pittoresque s'agrandit pour permettre de percevoir l'envers du décor.

Grâce à l'utilisation de John Macnab, on note une claire évolution de Scott à Buchan et à Grieg. En effet, chez Scott, le décor est lié à l'onomastique : ce lien est fort car il exprime le discours de l'auteur qui n'est que partiellement masqué par le discours du narrateur. Chez Buchan, le lien entre le décor et l'onomastique est moins fort, quoique toujours présent, que le discours de l'auteur dans lequel l'intérêt pour les personnages emblématiques est primordial. Chez Grieg, la théâtralité et la mise en scène priment sur le décor, qui n'est toutefois pas absent. Ce dernier est surtout politique pour servir la satire, voire la dénonciation. Il est faussement psychologique : John Macnab s'interroge sur sa relation aux autres et surtout à la femme en tant que partenaire de vie ; et

le souvenir de l'histoire de John Bull et de sa sœur Peg, créée en 1712 par John Arbuthnot relevant de l'intertextualité, est en filigrane dans le décor. La relation forte et indéfectible de Murray et Tricia met en relief la séparation puis le rapprochement d'Alistair et de Jane, et le travail de deuil de Neil envers Helen, morte quatre ans plus tôt, et son acceptation de Kirsty. À un niveau symbolique, nous retrouvons trois cas de figure des relations entre l'Écosse et l'Angleterre : l'union sans faille, l'union de raison, l'union de sentiment arrivant à son terme naturel pour permettre une succession vers une union sincère et assumée.