Le cerf en Écosse, emblème ou problème ? Confrontation de mémoires collectives réévaluant la dimension kitsch du cerf

Lauren Brancaz-McCartan

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/3694>

DOI : 10.4000/etudeseccossaises.3694

ISSN : 1969-6337

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-275-8

ISSN : 1240-1439

Référence électronique

Lauren Brancaz-McCartan, « Le cerf en Écosse, emblème ou problème ? Confrontation de mémoires collectives réévaluant la dimension kitsch du cerf », *Études écossaises* [En ligne], 21 | 2021, mis en ligne le 31 mars 2021, consulté le 31 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/3694> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.3694>

Ce document a été généré automatiquement le 31 mars 2021.

© Études écossaises

Le cerf en Écosse, emblème ou problème ? Confrontation de mémoires collectives réévaluant la dimension kitsch du cerf

Lauren Brancaz-McCartan

Introduction

- 1 Depuis la mise en place de *deer forests* dans les Highlands à partir du dix-neuvième siècle, des domaines entretenus pour que l'aristocratie britannique puisse chasser le cerf, le nombre de cervidés dans cette région d'Écosse n'a cessé d'augmenter. Les derniers chiffres officiels estiment le nombre national de cerfs élaphe entre 360 000 et 400 000, de chevreuils entre 200 000 et 350 000, de cerfs Sika à 25 000 et de daims européens à 8 000 (*Scotland's Wild Deer: A National Approach*, 2014, p. 3). À titre indicatif, on comptait 100 000 cerfs élaphe au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, soit presque quatre fois moins qu'à l'heure actuelle (Pepper, 2016).
- 2 L'Écosse est confrontée à un dilemme causé par cette crise écologique. D'une part, il est nécessaire de réduire les populations de cervidés (*culling*) pour pouvoir mieux contrôler leur nombre et leur impact sur la faune et la flore (*Scotland's Wild Deer*, 2014, p. 40). D'autre part, les cervidés contribuent largement à la croissance de l'économie écossaise sur le plan touristique, sportif et alimentaire. À elle seule, l'industrie de la chasse au cerf (*deer stalking*) rapporte environ 105 millions de livres à l'économie écossaise chaque année (*ibid.*, p. 7). Elle est par ailleurs garante d'emplois dans des communautés rurales reculées. Le cerf est-il donc un emblème de l'Écosse, un symbole culturel d'identité (quoique kitsch) reconnaissable partout dans le monde, ou au contraire, le cerf est-il devenu un problème, un fléau dont la croissance est difficile à enrayer ?
- 3 Cet article se propose d'étudier le statut actuel du cerf en Écosse à partir du concept de « mémoire collective », défini par Maurice Halbwachs comme « un courant de pensée

continue, d'une continuité qui n'a rien d'artificiel, puisqu'elle ne retient du passé que ce qui en est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient » (1968, p. 70). Dans un premier temps, il s'agira d'explorer comment le cerf est devenu un emblème national, une mémoire collective qui a rapproché l'Écosse du reste du Royaume-Uni. Cet article examinera ensuite en quoi la crise écologique causée par les cervidés a remis en question l'image symbolique du cerf depuis les années 1960, et a conduit à l'affirmation d'une mémoire collective concurrente, reflétant la volonté de l'Écosse de se démarquer du Royaume-Uni et de se libérer des clichés kitsch auxquels elle est souvent associée.

Un contexte favorable à la création d'une mémoire collective rapprochant l'Écosse du Royaume-Uni

- 4 En Écosse, le kitsch a son propre univers, connu sous le nom de *tartanry* (Nairn, 2003, p. 150). Le cerf des Hautes Terres fait partie des nombreux stéréotypes caractérisant l'Écosse, qui sont accusés de déformer l'histoire. D'après David McCrone, *tartanry* correspond à une culture artificielle qui fusionna les traditions des Hautes Terres et des Basses Terres d'Écosse, alors que ces deux régions avaient au départ des caractéristiques bien distinctes :

[T]artanry is a cultural formation which has involved the appropriation of Highland symbolism by Lowland Scotland. [...] [It is] a set of garish symbols appropriated by Lowland Scotland at a safe distance from 1745, and turned into a music-hall joke [...]. [It] has come to stand for tourist knick-knackery, sporting kit for football and rugby supporters, and the Edinburgh Tattoo. (McCrone, 2005, p. 132)

- 5 Les habitants des Hautes Terres étaient autrefois considérés comme un peuple arriéré et rebelle, car certains d'entre eux soutenaient la restauration de Jacques VII d'Écosse et II d'Angleterre, ainsi que celle de ses descendants. Les Highlanders commencèrent à être perçus comme de bons sauvages représentatifs de l'Écosse entière à partir du XIX^e siècle.
- 6 Sir Walter Scott entreprit, dans ses romans historiques, de désamorcer la menace que constituaient jadis les Highlanders jacobites, et de présenter leurs coutumes régionales comme une culture digne d'admiration dans toute l'Écosse et le Royaume-Uni, une culture pouvant même être célébrée par le pouvoir hanovrien (Pittock, 1994, p. 234). C'est pourquoi Scott encouragea le roi George IV, qui visita Édimbourg en 1822, à revêtir un costume complet de Highlander dans le même tartan porté par ses rivaux dynastiques (Mudie, 1822, p. 91). Le baronet contribua ainsi à transformer le *Highland Dress*, autrefois uniquement porté par les Highlanders, en symbole d'identité écossaise nationale, auxquels les habitants des Lowlands et l'aristocratie britannique pourraient s'identifier (Mudie, 1822, p. 27-29, 38, 92, 101 et 205-210). Scott participa par conséquent à faire adopter une culture écossaise locale, celle des Highlands, à l'Écosse entière. Il la plaça sous la tutelle du monarque George IV, représenté comme le père du peuple, le chef de clan.
- 7 Les entreprises de Scott peuvent être interprétées comme une volonté de façonner une mémoire collective ayant « pour support un groupe limité dans l'espace et dans le temps » (Halbwachs, 1968, p. 75). Scott visa à panser les plaies du jacobitisme pour favoriser l'intégration de l'Écosse au sein de l'Union. La visite royale de 1822 servit à construire une continuité historique entre deux périodes de l'histoire vues jusque-là

comme antithétiques, le « jacobitisme » et l'arrivée au pouvoir de la maison de Hanovre, afin de rapprocher l'Écosse du reste du Royaume-Uni. Ce faisant, Scott prit également part à la naissance du *tartanry* puisqu'il contribua à l'assimilation de l'Écosse entière aux Hautes Terres et à la déformation de ses traditions d'origine.

- 8 La mémoire collective que Scott façonna en partie entre l'Écosse et le reste du royaume continua d'être élaborée par la reine Victoria dans les décennies qui suivirent. Portée par son enthousiasme pour les romans de Scott, elle développa une grande affection pour l'Écosse. Elle loua le château de Balmoral dans la région de la Dee à partir de 1848, avant de l'acheter en 1852 (« About Balmoral », 2021). Une fois élargi, le domaine devint la résidence d'été du couple royal, qu'ils décorèrent de tapis, de rideaux et de papiers peints en tartan. Lors de leur séjour annuel dans les Highlands, il plaisait à la famille royale de porter le kilt ainsi que des châles en tartan (Victoria, 1868, p. 165). Dans son esprit, Victoria fusionna la mémoire collective construite par Scott avec sa propre expérience de monarque. Elle croyait être elle-même descendante des Stuart, la dynastie royale qui avait été détrônée par la maison de Hanovre et qui avait conduit aux rébellions jacobites (Pittock, 1991, p. 103). L'enthousiasme de Victoria pour les Highlands l'amena à une « tartanite » aigüe (Rappaport, 2003, p. 53), une surabondance de motifs écossais associés avec les Hautes Terres, aussi connue sous le nom de *Balmorality*. L'idéalisation erronée et superficielle de la reine Victoria pour l'Écosse peut être qualifiée de kitsch et de *tartanry* (Brown, 2012, p. 6), mais elle permit dans une certaine mesure à l'Écosse et l'ensemble du Royaume-Uni de se réunir.
- 9 Grâce à sa fascination pour l'œuvre de Scott et pour Balmoral, Victoria fit mieux connaître l'Écosse et la rendit plus attractive au reste du royaume. Son statut de souveraine conféra une authenticité supplémentaire au travail de Scott. Victoria favorisa la fusion des Highlands et des Lowlands dans l'esprit de la nation, et œuvra à l'intégration de l'Écosse au sein du Royaume-Uni. Tout en respectant les spécificités régionales de l'Écosse, elle donna à l'Écosse une dimension britannique (Lynch, 2011, p. 355). Elle fit donc perdurer la mémoire collective que Scott avait partiellement modelée pour rapprocher l'Écosse de l'Angleterre, et elle la fit évoluer en lui donnant une dimension visuelle, immortalisée par Edwin Landseer dans son œuvre *The Monarch of the Glen*.

Une mémoire collective centrée sur le cerf

- 10 Sir Edward Landseer, peintre anglais spécialisé dans la représentation d'animaux, de paysages et de portraits, découvrit l'Écosse pour la première fois en 1824, sous l'influence des romans de Scott. Il se mit à visiter ce pays régulièrement, notamment à la suite d'une grave dépression nerveuse dans les années 1840 qui le poussa à voyager. Landseer devint rapidement une personnalité importante de la société victorienne, et fut invité pour la première fois à Balmoral en 1850. Il produisit plusieurs peintures de la reine, de son entourage et de son environnement dans les Highlands, y compris la plus célèbre d'entre elles, *The Monarch of the Glen*, qu'il acheva l'année suivante (Ormond, 2005, p. 131).
- 11 *The Monarch of the Glen* est décrite par les National Galleries of Scotland comme l'une des peintures les plus célèbres du XIX^e siècle (« Monarch of the Glen », 2021). Ce tableau est mondialement connu, car il a servi d'inspiration à de nombreux logos et produits présentés comme des souvenirs écossais, voire britanniques, notamment du whisky

écossais, des biscuits *shortbread*, du savon, des coussins, des tasses, des dessous de verres et des porte-clés. La société Glenfiddich utilise par exemple une variation du cerf de Landseer sur ses bouteilles de *Scotch whisky* (Glenfiddich, 2021). De même, l'expression *Monarch of the Glen* est associée à la littérature *tartanry*, car elle correspond au titre de l'œuvre de Compton Mackenzie et de l'adaptation BBC Scotland du même nom (Brown, 2012, p. 151-165), deux productions qui regorgent de stéréotypes *tartanry* associés à l'Écosse, ses lochs, sa bruyère, ses châteaux, ses clans, ses cornemuses et ses légendes. L'image du monarque de la vallée est devenue kitsch, car elle évoque « de la pacotille, de mauvaises copies de copies du “grand art” » (Duvignaud, 1997, p. 63). Toutefois, avant de devenir un cliché kitsch, l'œuvre *The Monarch of the Glen* a vraisemblablement servi de symbole rapprochant l'Écosse du Royaume-Uni.

- 12 Le tableau de Landseer représente un cerf des Highlands mis en relief par son imposante corpulence et par sa position centrale, au premier plan du tableau. Son importance est renforcée par le paysage de montagne dépeint à l'arrière-plan, qui se fond dans les nuages, et par le promontoire herbeux que l'on devine seulement, sur lequel il se tient. Le cadre dans lequel le cervidé apparaît évoque distinctement les Highlands, ses monts sauvages aux contours accidentés et ses étendues de bruyère. Par ailleurs, ce cerf qui porte douze andouillers est qualifié de « royal », d'où son titre *The Monarch of the Glen* (Manfredi, 2008, p. 136-137). Son allure même peut être qualifiée de régaliennne compte tenu de son haut port de tête et de sa robe luisante (« Monarch of the Glen », 2021). Il illustre symboliquement la monarchie britannique.
- 13 Ainsi, le cerf natif des Hautes Terres, dépeint dans son environnement naturel, est indirectement rattaché à un autre milieu, celui de la cour britannique. Le tableau de Landseer fusionne emblématiquement certaines des spécificités régionales de l'Écosse avec le statut de cette dernière, son incorporation à l'Union. *The Monarch of the Glen* mêle, par son titre et par son contenu, l'héritage écossais à l'héritage britannique : il incarne l'Écosse britannique. L'œuvre de Landseer peut donc être comprise comme l'expression visuelle de la mémoire collective façonnée par Scott et Victoria pour rapprocher l'Écosse de la couronne britannique.
- 14 Comme l'argumente Halbwachs (1968, p. 70), la construction d'une continuité est l'un des éléments cruciaux à la formation d'une mémoire collective. Il n'est donc pas surprenant que le monarque de Landseer semble s'inscrire dans la tradition écossaise. En effet, il rappelle les cervidés de « Praise of Ben Dobhrain » (*Moladh Beinn Dòbhrain*), un poème écrit au dix-huitième siècle par Duncan Ban MacIntyre et considéré comme l'une des plus grandes réussites de la littérature gaélique (MacIntyre, 1952, p. 196-225). « Praise of Ben Dobhrain » se concentre sur l'environnement des populations de cerfs des montagnes d'Argyll and Bute, leurs habitudes et leurs relations avec le monde des chasseurs. Les cervidés sont présentés comme les maîtres incontestés des Highlands, établis depuis des générations avec leurs familles nombreuses : « *Here are the beds of deer, / where they have ever been, / on a spacious, bounteous moor, and on mountain range* » (*ibid.*, p. 207). Leur influence sur Ben Dobhrain est renforcée par la variété de leurs populations, qui comptent aussi bien des faons (« *young calf* », *ibid.*, p. 201 ; « *young little fawns* », *ibid.*, p. 211), des biches (« *the little hind of taper head* », *ibid.*, p. 199 ; « *The wee snarling doe* », *ibid.*, p. 211), que des cerfs mâles (« *the stag of the wild head* », *ibid.*, p. 199 ; « *the little, trim buck* », *ibid.*, p. 209).

- 15 La précision, voire la fascination, avec laquelle Duncan Ban MacIntyre décrit de tels animaux semble laisser peu de place à l'habitat même dans lequel ils sont installés, ce qui renforce à nouveau l'incontestable emprise des cerfs sur les Highlands :

[The wee snarling doe] is spry and long-legged,
sprightly, eccentric,
white-buttocked, stump-tailed;
of hound apprehensive,
she will not tread a plain,
however steep be the hill-face;
she is petulant, sullen,
head-tossing, long-snouted,
sharp-sighted, blink-eyed,
excitable, watchful;
(*Ibid.*, p. 211)

- 16 La succession rapide d'adjectifs qualifiant la biche, principalement des adjectifs composés, et le rythme binaire qu'ils créent, paraissent imiter les pas rapides de l'animal sur le flanc de la montagne, comme si la bête apparaissait au lecteur sur le plan auditif. La plaine et la colline peuvent être interprétées comme une simple toile de fond servant à mieux mettre en valeur la biche écossaise. De tels effets peuvent être alors mis en parallèle avec ceux créés visuellement par Landseer grâce à sa mise en scène du *Monarch of the Glen* et grâce à la précision de ses traits, comme si le peintre anglais avait tenu à rester fidèle à la tradition gaélique écossaise. Le paysage de Landseer sert de faire-valoir à l'imposante corpulence du cerf, à sa beauté et au détail apporté à sa réalisation.
- 17 Par ailleurs, chez Duncan Ban MacIntyre comme chez Landseer, les pratiques de la chasse au cerf sont évoquées, même si elles restent relativement en marge. Il faut essentiellement attendre la fin du poème « Praise of Ben Dobhrain » avant que l'habile chasseur écossais (« *not a duffer without skill* », *ibid.*, p. 221) ne tente de s'imposer grâce à sa vivacité d'esprit et son adresse : « *that he might trap her, spite of her / by exceptional adroitness* » (*ibid.*, p. 221). Même une fois attrapés, les cerfs continuent d'exercer leur influence sur le poète-forestier : « *Though I have lightly touched on them, / ere I detailed what is due to them, / they would drive me to distraction / by complexity of discourse* » (*ibid.*, p. 225). De même, bien que *The Monarch of the Glen* ne dépeigne aucun chasseur, la chasse est évoquée par le contexte dans lequel cette peinture fut produite. C'est à partir du dix-neuvième siècle que se développèrent les *deer forests*, des terres appartenant à l'aristocratie écossaise, vidées de leurs populations, pour laisser place à des étendues de terres rentablement louées par l'aristocratie pour les plaisirs de la chasse au cerf. Sous Victoria, cette activité devint le passe-temps de riches Britanniques (Ormond, 2005, p. 132-135, 162-163). Le cerf dépeint par *The Monarch of the Glen* n'est pas seulement l'emblème des Highlands écossais : il est également le trophée ultime que visent les chasseurs aristocrates britanniques. Ce tableau propose donc une continuité entre l'héritage de la chasse écossaise vanté par Duncan Ban MacIntyre et les nouvelles pratiques de chasse victorienne. Il exprime visuellement la mémoire collective d'une Écosse devenant de plus en plus intégrée au Royaume-Uni sous la reine Victoria.
- 18 *The Monarch of the Glen* est le produit d'une époque qui exaltait l'Écosse sous le patronage de la reine Victoria. Même si Landseer est l'artiste le plus connu de cette période, il n'est pas le seul en son genre. L'Écossais Horatio McCulloch contribua lui aussi à immortaliser les paysages sauvages des Highlands et leurs cerfs, et à consolider

la mémoire collective rapprochant l'Écosse du Royaume-Uni à laquelle Scott, Victoria et Landseer avaient donné forme.

- 19 Le tableau *Glencoe*, produit par McCulloch en 1864, représente un troupeau de cerfs dans l'une des vallées les plus célèbres des Highlands, au nord de la région d'Argyll, tristement connue pour le massacre dont furent victimes en février 1692 les MacDonald, qui avaient tardé à prêter allégeance au roi Guillaume III (Prebble, 1968, p. 193-222). Contrairement au *Monarch of the Glen* de Landseer, les cerfs de *Glencoe* sont représentés à petite échelle et semblent, au premier abord, laisser place à l'impressionnante majesté de la vallée de Glen Coe, dont les contours sont accentués par diverses touches de lumière. Toutefois, les cerfs sont au premier plan du tableau, légèrement excentrés sur la droite, et encadrés par des rochers dont les lignes convergent en X vers le troupeau pour mieux le mettre en relief. La présence des cerfs est par ailleurs soulignée par le flanc droit de la grande colline centrale qui attire à nouveau le regard sur les cervidés (« Tartan Truth », 2019).
- 20 Par conséquent, l'œuvre de McCulloch rappelle, elle aussi, les cervidés décrits par le poète gaélique Duncan Ban MacIntyre, d'autant plus que Glen Coe et Ben Dhorain se trouvent tous les deux dans la région de l'Argyll. *Glencoe* fait également indirectement référence aux nouvelles pratiques de chasse de l'aristocratie britannique mises en place dans les *deer forests*. En effet, le paysage de McCulloch est vide de toute activité humaine et semble être consacré aux cerfs. Comme l'argumente Marion Amblard, une telle peinture fut précisément financée par les nouveaux chasseurs de l'époque victorienne qui souhaitaient « immortalis[er] leurs séjours dans les comtés du nord-ouest et leurs parties de chasse » (2009, p. 155).
- 21 Par son contexte victorien, *Glencoe* peut être assimilé à ces œuvres kitsch du XIX^e et du début du XX^e siècles, perçues comme dégradant et déformant l'Écosse, qu'elles « emprisonnent dans des terres arriérées saugrenues, caractérisées par des vallées violettes, des paysans au style lapidaire, des haggis en tartan et une nostalgie sentimentale » (Morrison, 2003, p. 2)¹. Néanmoins, *Glencoe* relie l'héritage gaélique écossais, tel qu'il est célébré par Duncan Ban MacIntyre, avec l'héritage victorien, qui œuvra à une plus grande intégration de l'Écosse au Royaume-Uni. Tout comme *The Monarch of the Glen*, *Glencoe* peut être interprété comme l'expression visuelle d'une continuité, d'une mémoire collective existant entre l'Écosse et le Royaume-Uni.
- 22 Comme le soutient Halbwachs, « tandis que les paroles et les pensées meurent, les écrits restent » (1968, p. 69). La peinture est une forme d'écriture, une écriture artistique qui évoque de manière frappante un concept ou une idée, dont la signification est plus susceptible de marquer les esprits que de simples écrits sur le papier. C'est précisément le cas du cerf en tant que mémoire collective partagée par l'Écosse et la monarchie britannique. Cette mémoire mise en place au dix-neuvième siècle a perduré jusqu'à présent car le cerf est, aujourd'hui encore, considéré comme l'un des emblèmes de l'Écosse.
- 23 Dans l'un des derniers rapports sur la gestion des cervidés en Écosse, le Parc national des Cairngorms présente le cerf comme faisant partie intégrante de l'identité culturelle de l'Écosse (*Deer Framework for the Cairngorms National Park*, 2011, p. 11). De même, dans son approche nationale de la crise écologique, le gouvernement écossais souligne le lien inextricable existant entre le cerf, les paysages écossais et l'identité distincte de l'Écosse (*Scotland's Wild Deer*, 2014, p. 16). C'est également le cerf qui est souvent mis en avant par l'office national du tourisme écossais, VisitScotland

(« Frequently Asked Questions », 2021), pour vanter les mérites de la faune et la flore écossaises et attirer les touristes. En associant cerf et identité, les autorités écossaises ont dans une certaine mesure conféré un statut officiel au cerf.

- 24 Toutefois, nombreuses sont les reproductions qui ont été faites à partir du *Monarch of the Glen*. Le cerf comme symbole de la nation écossaise au sein du Royaume-Uni a été stéréotypé en masse et il est accusé de ne pas représenter l'Écosse authentique (McCrone, Morris & Kiely, 1995, p. 200-205). Le cerf illustre les quatre principes du kitsch développés par Abraham Moles : le principe d'inadéquation, de cumulation, de perception synesthésique et de médiocrité (Moles, 1971, p. 67-71). Le cerf reproduit en masse au vingt-et-unième siècle est en « inadéquation » avec le cerf dépeint par Edwin Landseer. Un glissement, « une déviation, un écart permanent par rapport à son but nominal » (*ibid.*, p. 67), a été opéré suite à l'industrialisation et la démocratisation de la société. Le cerf, autrefois associé avec les traditions écossaises de chasse, puis avec les pratiques de l'aristocratie victorienne, a « dilat[é] peu à peu ses frontières pour finir par englober la quasi-totalité de la société à l'époque contemporaine » (*ibid.*, p. 109). Le cerf en Écosse évoque « l'idée d'encombrement ou de frénésie, du "toujours davantage" » ainsi que celle de « perception synesthésique » (*ibid.*, p. 68 et 70) compte tenu des nombreux produits dérivés (tasses, cousins, porte-clés, etc.) sur lesquels il apparaît et des multiples canaux sensoriels auxquels les techniques modernes de marketing font appel. De plus, le concept d'encombrement prend un sens supplémentaire dans le contexte de la crise des cervidés, car ces derniers ont proliféré de manière exponentielle depuis la mise en place des *deer forests* (voir section suivante). Enfin, le cerf comme symbole écossais peut être accusé de « médiocrité », car il transforme des œuvres d'art uniques, comme celles du *Monarch of the Glen* et de *Glencoe*, en un « art de masse » consommable à volonté par le plus grand nombre (*ibid.*, p. 71).
- 25 Depuis les années 1960, la mémoire collective centrée sur le cerf, élaborée au dix-neuvième siècle sous l'influence de la reine Victoria, de Landseer et de McCulloch, se voit concurrencée par une autre mémoire collective, pour l'essentiel écossaise, qui réinterprète l'impact des *deer forests* et renégocie le statut du cerf en Écosse. On peut alors soutenir que cette mémoire concurrente s'est mise en place pour contester et subvertir la dimension kitsch du cerf.

Une mémoire collective remise en question par la crise écologique générée par les cervidés

- 26 Selon Maurice Halbwachs, une mémoire collective est pertinente pour un groupe particulier, et elle établit une continuité entre le passé et le présent de ce groupe. Dès lors qu'elle est confrontée à la mémoire collective d'un autre groupe, des divergences émergent, parfois irréconciliables. Il en est de même pour la mémoire individuelle. Halbwachs observe :
- [...] [certaines] parties d'un récit, qui paraissaient jusqu'alors aussi lumineuses que les autres, vont soudain changer d'aspect, et devenir obscures ou incertaines, jusqu'à faire place à des traits et caractères opposés, dès qu'un autre témoin confrontera ses souvenirs avec les nôtres. (1968, p. 64)
- 27 La mémoire collective du cerf symbolisant l'Écosse britannique est le produit d'une classe à un moment donné : l'aristocratie victorienne. Cette mémoire collective a conduit à l'effacement d'une autre mémoire collective, rarement ravivée, celle d'une

population chassée de ses terres, en partie pour permettre la mise en place de *deer forests* au XIX^e siècle. Les *Clearances* commencèrent déjà au siècle précédent, lorsque des propriétaires terriens souhaitèrent accroître la rentabilité économique de leurs terres et remplacer leurs métayers par des moutons. À partir du dix-neuvième siècle, les cervidés furent jugés plus lucratifs que les chéviots et les expulsions de locataires s'accéléchèrent. En 1831, par exemple, la paroisse de Kildonan sur l'île d'Arran ne représentait plus qu'un cinquième de ce qu'elle avait été vingt ans plus tôt (Prebble, 1963, p. 155). Dans les années 1850, 1860 et 1870, les *Clearances* s'enchaînèrent pour créer davantage de *deer forests* ou élargir celles qui existaient déjà (Maclean, 1986). La plus grande augmentation de *deer forests* eut lieu entre 1880 et 1912. Alors qu'en 1883, 99 *deer forests* s'étendaient sur près de deux millions d'acres, les Highlands en comptaient 203 sur près de 3,6 millions d'acres de terre en 1912, un espace correspondant à près de 20 % de la surface de l'Écosse (Darling, 1955, p. 178). Cette course aux profits et cette transformation des Highlands en sanctuaires pour les cervidés sont responsables de la prolifération exponentielle des cerfs en Écosse et de la crise écologique que ces derniers ont générée, une crise dont l'ampleur est devenue difficilement contrôlable. Le nombre de cerfs élaphe, pour ne mentionner que le type le plus répandu, a presque quadruplé au cours des dernières décennies (voir introduction), ce qui compromet la régénération des forêts, la protection des récoltes et la sécurité routière, par exemple (*Deer Framework for the Cairngorms National Park*, 2011, p. 19).

- 28 Depuis les années 1950-1960, plusieurs efforts artistiques et littéraires ont tenté d'établir une distance entre l'Écosse et le cerf comme symbole national. Cette mémoire collective centrée sur le cerf et façonnée au dix-neuvième siècle a été supplantée par une nouvelle mémoire collective de l'Écosse qui s'efforce d'affronter la dure réalité des *Clearances* et de leur redonner une place dans l'histoire. Cet article se concentre sur deux réalisations : le poème *Deer on the High Hills* d'Iain Crichton Smith, publié en 1962, et la pièce de théâtre intitulée *The Cheviot, the Stag, and the Black Black Oil*, écrite dans les années 1970 par John McGrath, interprétée par la troupe 7:84, et publiée sous forme de livre en 1981.
- 29 *Deer on the High Hills* est une réflexion métaphysique en quatorze parties sur la nature du cerf. Bien que le cerf soit le sujet central du poème, les *Clearances* y sont, elles aussi, évoquées, quoiqu'implicitement, notamment par l'utilisation de l'adjectif « inhumain » dans « *inhuman pride* » (Smith, 1992, p. 35) et dans le regard inhumain d'aristocrates qu'adoptent les cervidés : « *They wore the inhuman look of aristocrats* » (*ibid.*, p. 35). De même, l'anaphore du nom « *tyrants* » (*ibid.*, p. 36) peut être interprétée comme une hypallage faisant référence aux propriétaires terriens ayant participé aux *Clearances*, plutôt qu'aux cervidés eux-mêmes. Par ailleurs, la dernière partie du poème est scandée par la répétition du même vers, « *The deer step out in isolated air* » (*ibid.*, p. 45-46), qui met en relief l'isolement des cervidés dans les Highlands, un isolement engendré par l'évacuation forcée de populations gaéliques, remplacées par des locataires plus rentables. Le début et la fin de l'œuvre d'Iain Crichton Smith semblent ainsi être encadrés par les *Clearances*, même si celles-ci restent relativement floues et implicites. Leur relative absence du poème tend ainsi à souligner l'omniprésence du cerf et le statut d'emblème qu'il a acquis en Écosse. C'est précisément le symbolisme des cervidés qui est mis à nu dans *Deer on the High Hills*.

- 30 Nombreux sont les commentaires que fait Iain Crichton Smith sur le cerf. Ce dernier est aussi bien associé à de jeunes débutantes sur le lisse plancher d'une salle de bal (*ibid.*, p. 35) qu'à l'arrogant roi français Louis XVI (*ibid.*) ou à des nobles déchus poussés à mendier (*ibid.*). Les représentations du cerf s'enchaînent rapidement et se mêlent à des références mythologiques énigmatiques (*ibid.*, p. 37), dont la rapide succession semble imiter les bonds du cerf sur le flanc d'une colline. Le poète semble toutefois apporter quelques outils pour venir à bout des diverses significations que peut endosser le cerf :

you must build from there and not be
circumvented by sunlight or a taste of love
or intuitions from the sky above
the deadly rock. Or even history,
Prince Charles in a gay Highland shawl,
or mystery in a black Highland coffin.
You must build from the rain and stones
till you can make
a stylish deer on the high hills,
and let its leaps be unpredictable!
(*ibid.*, p. 38)

- 31 Smith interpelle le lecteur (« you ») et le somme, par l'intermédiaire du modal « must », de se libérer des clichés, notamment représentés par le culte du tartan des Highlands popularisé par Scott. Smith semble donc non seulement dénoncer l'aliénation de l'homme à son environnement dans le contexte des *Clearances*, mais peut-être également celle de l'homme au cerf suite à la commercialisation massive de l'image de ce dernier et de sa transformation en un symbole kitsch. D'après Camille Manfredi, Smith cherche à « faire échapper l'Écosse à l'arbitraire de ses représentations et aux systèmes nébuleux [...] qui l'empêchent de se voir telle qu'elle est » (2008, p. 143). Le poème se distancie du *Monarch of the Glen* de Landseer et remet en question la mémoire collective de l'Écosse britannique centrée sur le cerf.
- 32 Par le biais d'expressions opaques, Smith critique une utilisation excessive de métaphores et suggère que les mots sont incapables de décrire fidèlement la véritable nature du cerf. *Deer on the High Hills* est marqué par le passage d'un style élaboré, voire ampoulé, qui domine les treize premières parties du poème, à une expression dépouillée, voire plate, marquée par de simples phrases courtes et par la répétition d'un même lexique :
- There is no metaphor. The stone is stony.
The deer step out in isolated air.
We move at random on an innocent journey.
The rain is rainy and the sun is sunny.
The flower is flowery and the sea is salty.
My friend himself, himself my enemy.
(Smith, 1992, p. 45)
- 33 La partie 14 du poème est l'aboutissement d'un processus de purification de la figure emblématique du cerf permettant d'atteindre sa vraie nature, son animalité (Manfredi, 2008, p. 141-144 ; Gifford, n. d.). Par conséquent, *Deer on the High Hills* nie le symbolisme associé au cerf. Ce faisant, il amoindrit l'importance emblématique (stéréotypée) des cervidés pour l'Écosse britannique. Si l'on relie cette constatation aux remarques faites plus haut sur les *Clearances*, le poème de Smith peut être interprété comme une affirmation du statut supérieur de l'homme par rapport à celui du cerf. *Deer on the High Hills* apparaît alors comme un hommage indirect aux populations chassées de leurs

terres lors des *Clearances*, une reconnaissance du peuple écossais et de son statut de victime suite à la prolifération des cervidés. Le poème tourne le dos à la mémoire collective élaborée par Scott, Victoria, Landseer et McCulloch pour construire une nouvelle mémoire collective de l'Écosse qui se libère des clichés, qui parle pour le peuple écossais, et qui s'émancipe de la couronne britannique. Ainsi, le cerf comme symbole kitsch de l'Écosse a d'une certaine manière une fonction éducatrice, car il encourage les Écossais à réévaluer leur image. Comme l'affirme Moles, le kitsch a une « fonction pédagogique » car « le passage par le kitsch est le *passage normal* pour accéder à l'authentique » (1971, p. 74), pour mettre en relief d'autres aspects du passé qui ont eu tendance à être négligés.

- 34 La pièce de théâtre *The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil* conteste, elle aussi, le statut du cerf comme emblème de l'Écosse. Cette discussion du cerf en Écosse s'insère dans un contexte plus large, qui retrace les évolutions économiques opérées au sein des Highlands depuis les *Clearances* du début du dix-neuvième siècle jusqu'au boom pétrolier de la mer du Nord dans les années 1970. Le chéviot, le cerf et le pétrole correspondent aux trois « *resource frontiers* » de l'histoire des Highlands (McGrath, 2015, p. 55), les trois étapes majeures qui poussèrent les élites à privilégier leurs profits financiers, à exploiter les ressources de l'Écosse, et à exproprier de vastes populations ne pouvant pas se permettre de payer des loyers toujours plus élevés (*ibid.*, p. 1-12). Le nom de la troupe interprétant la pièce, 7:84, est une allusion aux 7 % de la population du Royaume-Uni qui possèdent 84 % des richesses (*ibid.*, p. 82).
- 35 Une courte partie de la pièce est consacrée au cerf et à son symbolisme, moins d'une dizaine de pages (*ibid.*, p. 122-130), ce qui contraste fortement avec ce que semble promettre le titre, comme si le cerf avait été délibérément mis de côté pour pouvoir mieux effacer la mémoire collective proposée par Scott, Victoria, Landseer et McCulloch, car elle ne reflétait pas fidèlement la réalité. L'ensemble du passage apparaît comme une satire de l'aristocratie britannique victorienne, qui s'enrichit sur les Highlands grâce à la prolifération de *deer forests*, et qui parvint à imposer sa vision de l'Écosse. Lord Crask et Lady Phosphate sont les représentants de cette classe :

Music – guitar and mandolin begins. Lord Crask and Lady Phosphate sing a duet.

Both Oh it's awfully, frightfully, ni-i-ice,
Shooting stags, my dear, and grice –
And there's nothing quite so righ-it-it
As a fortnight catching trite:
(*Ibid.*, p. 127)

- 36 McGrath se moque de la supériorité que Lord Crask et Lady Phosphate ressentent envers le peuple des Highlands. Leur titre de noblesse indique un rang social élevé, mais leur langage simpliste détonne avec les manières associées à leur position. Dans un souci de conserver la rime, ils déforment par hypercorrection le pluriel de « *grouse* » et « *trout* », ce qui contribue à les rendre ridicules (« Lord Crask and Lady Phosphate », 2021).
- 37 Le ton léger, voire enfantin, qu'ils adoptent pour parler de la chasse suggère qu'ils considèrent cette pratique comme un divertissement inoffensif. Lady Phosphate décrit la chasse comme un plaisir innocent qui coûte si peu à la population locale : « *I find it so moving that all over the north of North Britain, healthy, vigorous people are deriving so much innocent pleasure at so little cost to their fellow human beings.* » (McGrath, 2015, p. 126-127) Une telle vision trahit l'ignorance du couple quant aux conséquences sociales et humaines de la mise en place des *deer forests*. L'utilisation répétée de l'adverbe

d'intensité « so » pour maximiser les bénéfices de la chasse contribue, au contraire, à exacerber l'insensibilité de l'aristocratie victorienne envers la population écossaise, dont l'identité régionale est niée et assimilée au nord du nord de l'Angleterre. Le metteur en scène dépeint d'ailleurs le couple d'aristocrates comme assoiffés de sang et équipés d'un large arsenal : « *Enter shooting party with large armoury* » (*ibid.*, p. 123). Le *ghillie* tente à plusieurs reprises de les empêcher de tirer intempestivement : « **Lord Crask** What? / *Goes to fire. Ghillie restrains him* » (*ibid.*, p. 124) ; « **Lord Crask** goes to shoot – **Ghillie** restrains him » (*ibid.*, p. 125). Ses efforts sont vains, car le couple finit par ouvrir le feu sur un petit garçon : « **Ghillie** Oh no – *thon was a nice wee boy* » (*ibid.*, p. 127). La mort de l'enfant, qui reste sans nom, se résume à une courte phrase que les deux nobles ne semblent pas entendre.

- 38 Si le titre « Lord Crask » évoque l'adjectif *crass*, grossier, celui de « Lady Phosphate » fait allusion à un détergent. Les noms de ces deux personnages font ressortir leurs objectifs : nettoyer (*clear*, *Clearances*) les Highlands de tout obstacle pouvant empêcher leur transformation en terrains de chasse pour l'aristocratie.

And if the locals should complain,
Well we can clear them off again.
Lady Ph. We'll clear the straths
Lord Crask We'll clear the paths
Lady Ph. We'll clear the bens
Lord Crask We'll clear the glens
Both We'll show them we're the ruling class.
(*ibid.*, p. 127)

- 39 Le rythme binaire de ce passage reflète le gouffre séparant les chasseurs aristocrates des populations écossaises chassées de leurs terres. Il suggère la vitesse effrénée avec laquelle le couple a le pouvoir de vider, de nettoyer, les Hautes Terres de leurs habitants. Les répliques suivantes de Lord Crask et de Lady Phosphate sont marquées par ce rythme binaire, comme pour mieux marteler l'inéluctabilité de leurs actions sur les Highlands.

- 40 *The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil* est bien éloigné du *Monarch of the Glen* de Landseer, interprété comme une mémoire collective rapprochant l'Écosse de l'Angleterre. Chez McGrath, le cerf sert de point de départ pour dénoncer l'indifférence de l'aristocratie britannique à l'accélération des *Clearances* au dix-neuvième siècle, et pour démanteler les représentations kitsch de l'Écosse, toujours valides aujourd'hui, que l'ère victorienne a amplifiées (Pittock, 1991, p. 155-156).

Lady Ph. [...] Mr Landseer showed the way –
He gets commissions every day –
The Silvery Tay.
Lord Crask. The Stag at Bay
Lady Ph. The misty Moor –
Lord Crask Sir George McClure
Both We are the Monarchs of the Glen –
Lady Ph. The Shepherd Boy
Lord Crask Old Man of Hoy
Lady Ph. And Fingal's Cave
Lord Crask The Chieftain Brave
Both We are the Monarchs of the Glen
(McGrath, 2015, p. 127-128)

- 41 Les références (certaines évidentes, d'autres plus obscures) s'accumulent sans qu'un lien logique entre elles, hormis un effet sonore, ne soit mis en avant. La répétition de la

phrase « *We are the Monarchs of the Glen* » contribue à donner au passage un mouvement circulaire comme pour véhiculer l'idée que l'Écosse est prisonnière des clichés kitsch. Le rapide enchaînement des répliques de cet extrait a pour effet de désorienter le lecteur/spectateur, voire de le conduire à l'écœurement. Il se sent donc ainsi poussé à s'affranchir de tous ces stéréotypes et à construire lui-même sa propre interprétation de l'histoire écossaise. Là encore, cet exemple illustre donc la fonction « pédagogique » que le kitsch peut avoir (Moles, 1971, p. 74). Par conséquent, *The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil* semble réclamer l'abandon d'une mémoire collective centrée sur le cerf, rapprochant l'Écosse du Royaume-Uni et reflétant seulement le monde de l'aristocratie britannique. La pièce revendique la reconnaissance d'une mémoire collective réaffirmant la place des *Clearances* dans l'histoire et rendant ainsi hommage aux populations écossaises expulsées de leurs terres.

- 42 La réinterprétation littéraire de la signification du cerf pour l'Écosse depuis les années 1960 coïncide avec les efforts politiques entrepris en Écosse pour tenter de contrôler la crise écologique causée par les cervidés. C'est en octobre 1959 que la première organisation fut créée pour gérer la croissance des cerfs élaphe, la Red Deer Commission (*The Red Deer Commission*, 1961, p. 5-7). À partir des années 1960, cette commission conjugua d'une part la nécessité de contrôler la prolifération des cerfs pour protéger la faune et la flore avec d'autre part les bénéfices économiques que retire l'Écosse de ces animaux sur le plan sportif, alimentaire et touristique. Au cours des années 1960, 1970, 1980, 1990 et 2000, la Red Deer Commission suivit de près l'évolution du nombre des cervidés en Écosse et somma les propriétaires terriens de réduire leurs troupeaux (*culling*). À la fin des années 1990, la Red Deer Commission se transforma en Deer Commission for Scotland, une organisation rattachée au gouvernement écossais, dotée de plus de pouvoirs pour protéger l'environnement des dégâts causés par les cervidés. Son efficacité resta toutefois limitée puisqu'elle fusionna en 2010 avec la Scottish Natural Heritage, récemment renommée NatureScot, une organisation elle aussi financée par le gouvernement écossais, supervisant l'ensemble de l'héritage naturel écossais (NatureScot, 2021). L'entreprise actuelle la plus concrète pour gérer la crise écologique s'intitule *Scotland's Wild Deer: A National Approach*. Il s'agit d'un projet de partenariat sur une dizaine d'années, revu tous les cinq ans depuis 2008, entre le gouvernement écossais et des organisations non gouvernementales, notamment des propriétaires terriens, afin de maximiser les contributions économiques du cerf tout en restaurant un équilibre naturel entre les cervidés et les autres espèces (*Scotland's Wild Deer*, 2014).
- 43 Ces efforts politiques et l'implication du gouvernement écossais traduisent une forme de responsabilisation, de prise de pouvoir de l'Écosse sur son territoire national. L'époque depuis laquelle ses mesures se sont mises en place pour gérer la crise écologique transcrit la montée en puissance d'une Écosse plus nationaliste qui veut décider de son propre futur. C'est dans les années 1960 et 1970 que le parti national écossais, le SNP, connut ses premiers succès et que les premières demandes d'autonomie (*Home Rule*) s'exprimèrent, renforcées par la découverte de pétrole dans la mer du Nord (McCrone, 2005, p. 25-26). C'est également à partir des années 1960 que des publications littéraires comme *Deer on the High Hills* et *The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil* commencèrent à remettre en question les représentations traditionnelles de l'Écosse, perçues comme des stéréotypes inadéquats. Marion Amblard décrit d'ailleurs les années 1960 comme l'époque « à partir de laquelle les

spécialistes ont commencé à dénigrer toutes productions artistiques incarnant l'identité nationale définie au début du XIX^e siècle » (2009, p. 155).

Conclusion

- 44 La mémoire collective centrée sur le cerf, que Landseer et McCulloch contribuèrent à modeler, est contestée et remplacée par une mémoire collective retirant au cerf son statut d'emblème de l'Écosse. Celle-ci insiste sur la place du peuple écossais dans l'histoire, non pas sur celle de l'aristocratie britannique, ce qui peut être interprété comme le fruit de la montée en puissance du nationalisme en Écosse.
- 45 Selon Maurice Halbwachs :

Les groupes dont je fais partie aux diverses époques ne sont pas les mêmes. Or, c'est de leur point de vue que je considère le passé. Il faut donc bien qu'à mesure que je suis plus engagé dans ces groupes et que je participe plus étroitement à leur mémoire mes souvenirs se renouvellent et se complètent. (1968, p. 61-62)
- 46 Les deux mémoires collectives dont traite cet article correspondent à des époques précises, séparées l'une de l'autre par un siècle de changements sociétaux. Dans l'Écosse d'Iain Crichton Smith et de John McGrath, les représentations victoriennes de l'identité écossaise n'ont plus leur place, car les relations de pouvoir entre l'Écosse et la couronne britannique ont évolué. Grâce à la dévolution depuis la fin des années 1990, l'Écosse est plus à même de sélectionner la mémoire qui correspond le mieux à l'image qu'elle veut projeter au monde.
- 47 La remise en question de la mémoire collective façonnée au dix-neuvième siècle et, par conséquent, la dénonciation des clichés kitsch associés à l'Écosse semblent alors révéler une « souterraine évidence » (Duvignaud, 1997, p. 89), à savoir l'aliénation des Highlanders par l'aristocratie britannique et la réification du monarque de la vallée en un objet de consommation de masse. La mémoire collective qui réévalue depuis les années 1960 la place du petit peuple écossais dans la société britannique a pour but de « [d]étruire, non pas, mais détourner, dévoiler, faire émerger, sous ce voile consolant du réel, la chose, le ça embusqué qui déconcerte, irrite, scandalise » (*ibid.*, p. 89), que l'on peut interpréter comme la volonté de l'Écosse de se démarquer du reste du Royaume-Uni, ainsi que de façonner et d'étoffer sa propre identité nationale.
- 48 La pièce de théâtre *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* a récemment connu un renouveau après plus de deux décennies d'absence sur les planches. En effet, elle vient d'être relancée à Dundee. Entre septembre et octobre 2016, elle a également été jouée à Édimbourg, Aberdeen, Inverness et Glasgow (« The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil Scottish Tour Begins », 1^{er} septembre 2016). L'Écosse revendique de plus en plus son autonomie depuis les dernières années, comme l'attestent le référendum sur l'indépendance écossaise en septembre 2014 et les démarches du *First Minister* Nicola Sturgeon pour l'obtention d'un deuxième référendum depuis la volonté du Royaume-Uni de sortir de l'Union européenne. La renaissance de la pièce *The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil* peut donc être véritablement interprétée comme une volonté de l'Écosse décentralisée de choisir la mémoire collective qui met le mieux en avant son peuple.

BIBLIOGRAPHIE

- « About Balmoral », *Balmoral. Scottish Home to the Royal Family*, 2021. Disponible sur <www.balmoralcastle.com/about.htm> (consulté en mars 2021).
- AMBLARD Marion, 2009, « Les tableaux de Horatio McCulloch et des paysagistes écossais du XIX^e siècle, ou l'envers de l'identité pro-unioniste », *Études écossaises*, n° 12, p. 145-159.
- AN OLD CITIZEN [Sir Walter SCOTT], 1822, *Hints Addressed to the Inhabitants of Edinburgh, And Others, In Prospect of His Majesty's Visit*, Édimbourg, William Blackwood, Waugh and Innes, and John Robertson.
- BROWN Ian (éd.), 2012, *From Tartan to Tartanry: Scottish Culture, History and Myth*, Édimbourg, Edinburgh University Press.
- DARLING Frank F., 1955, *West Highland Survey: An Essay in Human Ecology*, Londres, Oxford University Press.
- Deer Framework for the Cairngorms National Park*, 2011, Moray, The Cairngorms National Park Authority.
- DUVIGNAUD Jean, 1997, *B.-K. Baroque et Kitsch. Imaginaires de rupture*, Arles, Actes Sud.
- « Frequently Asked Questions about Scottish Wildlife », *VisitScotland*, 2021. Disponible sur <<https://www.visitscotland.com/see-do/wildlife/faqs/>> (consulté en mars 2021).
- GIFFORD Douglas, n. d., « Deer on the High Hills: The Elusiveness of Language in the Poetry of Iain Crichton Smith », *STELLA University of Glasgow*. Disponible sur <<https://www.arts.gla.ac.uk/STELLA/STARN/lang/GAELIC/smith.htm>> (consulté en mars 2021).
- GLENFIDDICH, 2021, site web de la société disponible sur <www.glenfiddich.com> (consulté en mars 2021).
- HALBWACHS Maurice, 1968, *La Mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France.
- HIGGINS P., JACKSON Lorna & JARVIE Grant, 1997, « Deer Forests, Sporting Estates and the Aristocracy: Some Preliminary Observations », in *Scottish Centre Research Papers in Sport, Leisure and Society*, vol. 2, p. 32-52.
- « Lord Crask and Lady Phosphate », *BBC Bitesize*, 2021. Disponible sur <www.bbc.co.uk/education/guides/zxmb9qt/revision/4> (consulté en mars 2021).
- LUGG Catherine A., 1999, *Kitsch: From Education to Public Policy*, New York, Taylor & Francis.
- LYNCH Michael, 2011, *Scotland: A New History*, Londres, Random House.
- MACINTYRE Duncan Ban, 1952, « Praise of Ben Dobhrain », dans A. Macleod (éd.), *Songs of Duncan Ban MacIntyre*, Édimbourg, Oliver & Boyd, p. 196-225.
- MACKENZIE Compton, 2009, *Monarch of the Glen*, Londres, Vintage Classics.
- MACLEAN Malcolm, 1986, *As an Fhearann : From the Land*, Édimbourg, Mainstream Publishing.
- MANFREDI Camille, 2008, « Poèmes à l'état sauvage : le cerf et le loup dans la poésie de Sorley Maclean et Iain Crichton Smith », *Les Cahiers du CEIMA*, n° 4, p. 135-146.
- MCCRONE David, 2005, *Understanding Scotland: The Sociology of a Nation*, 2^e éd., Londres, Routledge.

- MCCRONE David, MORRIS Angela & KIELY Richard, 1995, *Scotland the Brand*, Édimbourg, Edinburgh University Press.
- MCGRATH John, 2015, *The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil*, Londres, Bloomsbury.
- MOLES Abraham A., 1971, *Psychologie du Kitsch : l'art du bonheur*, Paris, Maison Mame.
- « Monarch of the Glen », *National Museums of Scotland*, 2021. Disponible sur <www.nationalgalleries.org/art-and-artists/159116/monarch-glen> (consulté en mars 2021).
- « Monarch of the Glen 15yr Blended Scotch Whisky », *Total Wine*, 2021. Disponible sur <www.totalwine.com/spirits/scotch/blended-scotch/monarch-of-the-glen-15yr-blended-scotch-whisky/p/112873750> (consulté en mars 2021).
- Monarch of the Glen: The Complete Collection*, 2007, DVD boxset, BBC Warner.
- MORRISON John, 2003, *Painting the Nation: Identity and Nationalism in Scottish Painting, 1800–1920*, Édimbourg, Edinburgh University Press.
- MUDIE Robert, 1822, *A Historical Account of His Majesty's Visit to Scotland*, Édimbourg, Oliver & Boyd.
- NAIRN Tom, 2003, *The Break-Up of Britain*, Édimbourg, Big Thinking.
- NATURESCOT, 2021, site web de l'organisation disponible sur <www.nature.scot> (consulté en mars 2021).
- ORMOND Richard, 2005, *Monarch of the Glen: Landseer in the Highlands*, Édimbourg, National Galleries of Scotland.
- PEPPER Simon, 2016 (15 février), « A Brief History of 'the Deer Problem' in Scotland », *Forest Policy Group*. Disponible sur <www.forestpolicygroup.org/blog/a-brief-history-of-the-deer-problem-in-scotland/#footnotes> (consulté en mars 2021).
- PITTOCK Murray, 1991, *The Invention of Scotland*, Londres, Routledge.
- PITTOCK Murray, 1994, *Poetry and Jacobite Politics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PREBBLE John, 1963, *The Highland Clearances*, Londres, Secker & Warburg.
- PREBBLE John, 1968, *Glencoe*, Londres, Penguin Books.
- PREBBLE John, 1989, *The King's Jaunt: George IV in Scotland, August 1822*, Londres, Fontana.
- RAPPAPORT Helen, 2003, *Queen Victoria*, Californie, ABC-CLIO.
- Scotland's Wild Deer: A National Approach*, 2014, Édimbourg, Scottish Natural Heritage. Disponible sur <[www.nature.scot/sites/default/files/2020-01/Scotland%27s Wild Deer_ A National Approach 2015-2020 Priorities.pdf](http://www.nature.scot/sites/default/files/2020-01/Scotland%27s%20Wild%20Deer_A%20National%20Approach%202015-2020%20Priorities.pdf)> (consulté en mars 2021).
- SMITH Iain Crichton, 1992, « Deer on the High Hills », *Collected Poems*, Manchester, Carcanet, p. 35-46.
- « Tartan Truth: How Scotland Was Rebranded a Highland Paradise? », *BBC*, 24 juin 2019. Disponible sur <[https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/\[...\]tartan-truth-how-scotland-was-rebranded-a-highland-paradise](https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/[...]tartan-truth-how-scotland-was-rebranded-a-highland-paradise)> (consulté en mars 2021).
- « The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil Scottish Tour Begins », *BBC News Scotland*, 1^{er} septembre 2016. Disponible sur <www.bbc.com/news/uk-scotland-tayside-central-37245912> (consulté en mars 2021).
- The Red Deer Commission: Report for the Period 1st October, 1959 to 31st December, 1960, 1961*, Édimbourg, Her Majesty's Stationery Office.

VICTORIA (Queen of Great Britain), 1868, dans Arthur Helps (éd.), *Leaves from the Journal of Our Life in the Highlands*, Londres, Smith.

NOTES

1. « *In this view, culture stands accused of trapping Scotland in a whimsical backwoods land of purple glens and pithy rustics, tartan-clad haggis and sentimental nostalgia.* »

RÉSUMÉS

Le cerf est l'un des clichés kitsch associés à l'Écosse que l'on retrouve sur une multitude d'objets présentés comme typiquement écossais, notamment des bouteilles de whisky, des coussins, des tasses et des boîtes de biscuits *shortbread*. Comment le cerf est-il devenu un symbole national, quoique kitsch, qui contribua à forger une mémoire collective rapprochant l'Écosse du reste du Royaume-Uni à partir du dix-neuvième siècle ? En quoi la crise écologique causée par la prolifération exponentielle des cervidés tout au long du vingtième siècle compromet-elle, au contraire, l'image emblématique du cerf ? Comment conduit-elle à l'émergence d'une mémoire collective concurrente exprimant la volonté nationale de l'Écosse de se distancier du Royaume-Uni et des clichés kitsch ?

INDEX

Mots-clés : cerf, mémoire collective, tartanry, crise écologique, Clearances

AUTEUR

LAUREN BRANCAZ-MCCARTAN

Lauren Anne-Killian Brancaz-McCartan was jointly awarded her PhD by the University of Aberdeen and the École doctorale de Grenoble in late 2014. She has been working as an *agrégée* teacher at the Université Savoie Mont Blanc since September 2015, where she has been teaching British history, business English, legal English, language and communication, and translation at undergraduate level. Her research interests include the relationships between states and nations, diasporic movements, the shaping of collective memories, and nation branding.
lauren.brancaz-mccartan@univ-smb.fr