



HAL
open science

Du haggis et du whisky : poétique et politique de l'ekphrasis chez Robert Burns

Yann Tholoniât

► **To cite this version:**

Yann Tholoniât. Du haggis et du whisky : poétique et politique de l'ekphrasis chez Robert Burns. Anne-Pascale Bruneau-Rumsey; Anne-Florence Gillard-Estrada; Shannon Wells-Lassagne. *Ecrire l'art / Writing art - Formes et enjeux du discours sur les arts visuels en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis*, Mare & Martin, pp.125-137, 2015, Res anglophonia, 978-2-84934-222-0. hal-01700542

HAL Id: hal-01700542

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01700542>

Submitted on 5 Feb 2018

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.

Anne-Pascale Bruneau-Rumsey – Anne-Florence Gillard-Estrada – Shannon Wells-Lassagne

ÉCRIRE L'ART / WRITING ART

Formes et enjeux du discours sur les arts visuels
en Grande-Bretagne et aux États-Unis

mare & martin

9. Du haggis et du whisky : poétique et politique de l'*ekphrasis* chez Robert Burns

Yann Tholoniati

Nous souhaitons étudier ici une modalité rarement étudiée de l'*ekphrasis*, l'*ekphrasis* d'un objet populaire. Souvent dédaignée par les critiques, l'*ekphrasis* populaire est pourtant elle aussi riche d'enseignements. C'est ce que nous proposons de montrer en étudiant la description élogieuse que le poète écossais Robert Burns (1759-1796) fait du haggis et du whisky dans « To a Haggis » et « Scotch Drink »¹. Dans ces poèmes, le poète chante la « gloire » (vers 17 et 10, respectivement) de la panse de mouton farcie et de l'eau-de-vie. Cette dimension de l'éloge, quand bien même prononcé sur un ton familier, est, selon Michel Riffaterre, un élément fondamental de la description de l'œuvre d'art : « L'*ekphrasis* littéraire est un encomium »². Or on conviendra qu'il ne vient pas spontanément à l'esprit de qualifier le haggis ou le whisky d'œuvres d'art. Toutefois, les poèmes de Burns ont contribué à enraciner jusqu'à aujourd'hui ces deux éléments dans le paysage culturel écossais. Par quel tour de force performatif ces deux *ekphrasis* ont-elles transformé deux objets quotidiens en icônes de la « Scotticité » ? Après avoir décrit la nature paradoxale des *ekphrasis* du haggis et du whisky, nous verrons en quoi celles-ci sont constituées d'une toile intertextuelle très riche, faite à la fois de références classiques et d'allusions contemporaines. Enfin, nous analyserons la dimension politique de ces *ekphrasis* : en bouleversant les catégories esthétiques, en inscrivant le prescriptif dans le descriptif, ces *ekphrasis* recèlent un programme visant à mettre en valeur l'identité écossaise.

Un éloge paradoxal

Qu'y a-t-il donc de si remarquable dans la description d'une panse de mouton farcie, un haggis, qui permette un tel sens de la communauté, tous les 25 janvier, lors du traditionnel *Burns' Supper* ? Comment un tel sens de la communauté a-t-il pu se transmettre depuis plus de deux cents ans, et rassembler aujourd'hui encore des gens issus de milieux très éloignés, aussi bien socialement que géographique-

1. L'édition utilisée est Robert Burns, *The Poems and Songs of Robert Burns*, James Kinsley (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1968.

2. Michel Riffaterre, « L'illusion d'*ekphrasis* », in Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *La Pensée de l'image : signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 223.

ment ? Cette occasion de consommer du haggis, de façon à la fois ritualisée et bon enfant, est une tradition qui commence véritablement à l'époque de Burns, et a probablement débuté avec la pratique que Burns lui-même avait instituée, qui consistait à réunir des amis après les travaux des champs et à manger ensemble du haggis au sein de ce qui fut désigné comme « The Haggis Club ». L'histoire voudrait que ce soit à l'occasion d'un tel dîner que Burns ait composé le poème³.

Le haggis n'est pas perçu, à l'époque de Burns, comme un plat gastronomique. C'est à l'origine un plat campagnard, fait de restes, censé tenir au corps, et les ingrédients sont assemblés au cours d'une recette médiévale inchangée⁴ : la panse d'un mouton ou d'un bœuf est garnie d'abats, de graisse, d'orge, d'oignons et d'épices. Le mot vient probablement du verbe écossais « to hag » qui signifie découper ou hacher. Le terme de « *pudding* », au vers 2, a d'ailleurs un sens spécifique en écossais, différant du sens anglais courant. En écossais, le terme désigne une saucisse remplie d'abats (« *offal* »), et ce sens existe encore aujourd'hui. Il est apparenté aux autres termes relatifs à la nourriture dans la première strophe tels que « *painch* », « *tripe* » (qui sont des synonymes désignant des entrailles d'animaux que l'on peut manger) et « *thairm* » (de la panse utilisée pour faire la peau des saucisses). De façon connotative, ces ingrédients évoquent une nourriture simple, familière et quotidienne. C'est la raison pour laquelle le locuteur s'adresse au haggis comme au whisky avec une tonalité particulièrement informelle. Ainsi, dans « To a Haggis », « *hurdies* » (8) est un terme hypocoristique qui désigne les fesses, et suggère l'intimité du locuteur avec l'objet de l'éloge. La dimension grivoise est développée dans la deuxième strophe : après l'évocation des fesses rebondies, le poète joue sur le mot « *pin* » (9) qui désigne la broche ou brochette qui maintient le haggis compact, mais aussi le pénis, dans un usage moqueur et familier. « *Sonsie* » (« *lusty* ») insiste sur les propriétés turgescentes du haggis. Comme le remarque Bakhtine, « les propos de table sont dispensés d'observer les distances hiérarchiques entre les choses et les valeurs, ils mêlent librement le profane et le sacré, le supérieur et l'inférieur, le spirituel et le matériel »⁵. Que Burns choisisse de faire l'éloge du haggis oblige le lecteur à reconsidérer son rapport à la nourriture, c'est-à-dire, plus largement, à reconsidérer la hiérarchie de ses catégories esthétiques. Pierre Bourdieu a montré la dimension subversive d'une telle démarche⁶. Le contexte historique n'est pas neutre. Norbert Elias, dans *La Civilisation des mœurs*, estime que c'est au cours du dix-huitième siècle que les manières de table, qui étaient censées gouverner l'aristocratie, se sont imposées à

3. Mary Ellen Brown, *Burns and Tradition*, Londres, Macmillan, 1984, p. 119-120.

4. Philippe Chassaing, « Pourquoi les Anglais mangeaient mal », *L'Histoire*, No. 332, juin 2008, p. 72.

5. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 284.

6. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1969.

travers la bourgeoisie citadine de province jusque dans les couches « inférieures » de la société⁷. On peut supposer que l'esprit de « To a Haggis » émane pour une part d'un esprit de résistance ou du moins de distance narquoise envers ces afféreties que Burns dénonce, entre autres, dans « The Twa Dogs » et « Address to the Unco Guid ».

La remise en cause des catégories de l'*aesthesis* est au cœur de la dramatisation de ces deux éloges ekphrastiques. En effet, selon Burns, pour jouir convenablement du haggis, tous les sens sont requis. La vue est primordiale : « *What a glorious sight !* » (17). L'odorat aussi est comblé, le haggis étant : « *warm-reeking, rich* » (18). Le haggis a une dimension tactile, physique, gustative. Panse, tripes, abats, entrailles, intestins sont des aliments au goût prononcé qui, pour être appréciés, sont cuits longtemps à feu doux et fortement épicés. De plus, la fréquence des « r » roulés écossais dans « To a Haggis » fait jouer tous les muscles de la bouche, de la langue au palais, comme si l'on était en train de déguster le mets. Le poème recèle aussi lui-même une forte dimension visuelle : l'échancrure de la « *Habbie stanza* » et l'usage de l'italique se combinent aux apostrophes qui hachent les mots et le texte, la vue appelant et rappelant, ici, la voix, l'oralité de l'éloge et les intonations qui l'accompagnent. On retrouve dans « Scotch Drink » (11, 24) cet appel aux sens, et il existe de nombreuses propriétés analogues entre le haggis et le whisky, comme le montrent les vers 11-12 de « To a Haggis », qui mettent en place une métaphore filée entre le plat et la boisson. « Dews » renvoie d'abord à des perles de condensation, mais le terme évoque aussi « mountain dew », c'est-à-dire le whisky distillé de façon illicite, notamment dans le contexte d'une surtaxe du whisky écossais, comme c'était le cas en 1786. L'analogie est prolongée par le verbe « distil », qui fonctionne aussi bien littéralement que figurativement. « *Bead* », au vers 12, peut à nouveau se référer à la condensation, à l'humidité, mais peut également se référer à un breuvage alcoolisé, idée qui est renforcée par l'épithète « *amber* ». Le haggis est donc mis en rapport avec le whisky, boisson entêtante et, à nouveau, propre à l'Écosse (« *Scotch Drink* »).

Or, si l'on se réfère aux descriptions paradigmatiques de l'*ekphrasis* que constituent les descriptions des boucliers d'Achille et d'Énée, dans l'*Illiade* et dans l'*Énéide*, il est fréquent de mettre en avant comme fonction poétique de l'*ekphrasis* celle qui consiste à souligner l'habileté du poète par rapport à celle de l'ouvrier : ciseler des vers tout en intégrant une portion artistique du réel de façon anamorphique est assurément un exploit digne de renom. Cette dimension poétique est indéniablement présente dans « To a Haggis » et « Scotch Drink » : les deux poèmes sont écrits dans la « *Burns stanza* » (ou « *standard Habbie* »), un

7. Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, p. 202. Il se base sur un document daté de 1786, précisément l'année de publication des *Poems, Chiefly from the Scottish Dialect*, de Robert Burns.

sizain rimant *aaabab*, les vers rimant en *a* étant des tétramètres et les vers en *b*, des dimètres. Le premier tercet fournit souvent un mouvement crescendo, tandis que les dimètres ménagent des mises en valeur parfois ironiques (vers 4, 34, 48 par exemple, comme en témoignent les jeux d'allitération et d'exclamation).

Cette « célébration-ridiculisation »⁸ du haggis, pourrait-on donc dire, prend d'abord la forme d'un portrait (« face », 1) – le whisky étant lui aussi personnifié – qui contient les fonctions de commémoration et de glorification. Cette célébration prend la forme d'une arétalogie, c'est-à-dire d'un panégyrique exaltant les vertus (*arété*) de l'objet extraordinaire. En effet, Burns attribue au whisky et au haggis de nombreuses vertus qui participent du ton parodique et eulogistique. Dans « To a Haggis », le terme « honest » au vers 1 suggère qu'une des vertus premières du haggis, c'est son humilité, à l'opposé de toute arrogance aristocratique que Burns fustige souvent ailleurs⁹. L'adjectif « *bright* » évoque l'idée que le haggis recèle un trésor, de vraies richesses. Enfin, le poète est fier de proclamer que les Écossais tiennent leur force du haggis, dont la forme prolongée par la broche évoque celle d'un phallus. L'absorption du haggis est le processus par lequel sa force est transférée aux paysans, ainsi que ses propriétés turgescences : l'estomac du patriarche (« *auld Guidman* ») se tend jusqu'à la rupture (« *maist like to rive* »). Quant au whisky, il stimule la virilité (« *tight* », au vers 71, signifie viril). Aphrodisiaque, il est aussi potion magique, et il préside à la création matérielle du forgeron (61-66). Le whisky favorise la création matérielle, mais aussi la création poétique, puisqu'il joue le rôle de muse (« *Thou, my muse ! guid auld Scotch drink !* », 7).

Or il est à remarquer que le processus de réévaluation des valeurs, à l'œuvre dans ces deux poèmes, comporte une dimension performative : haggis et whisky sont adoubés et promus au rang de nourritures nobles. Cette légitimation provient directement de la décision du barde écossais, en vertu de son autorité poétique. En effet, dans « The Vision », Burns se présente couronné barde écossais par la muse locale Coila. Cette mise en scène s'apparente à l'*aisling*, genre littéraire d'origine celte apparu à la fin du dix-huitième siècle, dans lequel la vision allégorique d'une nation, personnifiée en femme, inspire au héros le désir de se consacrer à sa cause. De par son autorité, le poète confère légitimité au haggis et au whisky. Dans un cas, le haggis est élevé au rang de « *Great Chieftain o' the Puddin-race !* » (2) ; dans l'autre, le whisky est nommé triomphalement « *king o' grain* » (18)¹⁰. Ce phénomène se conjugue et se renforce avec celui qui consiste,

8. Bakhtine, *op. cit.*, p. 285.

9. Par exemple dans « Is There for Honest Poverty (A Man's a Man for a' That) » : « *The rank is but the guinea's stamp, / The Man's the gold for a' that* » (7-8).

10. Bakhtine note la fréquence de cette dimension dans les discours festifs : « le banquet, compris comme le triomphe victorieux et la rénovation, remplit très souvent dans l'œuvre populaire des fonctions de couronnement » (Bakhtine, *op. cit.*, p. 282).

comme le remarque Michel Riffaterre, à inscrire dans l'*ekphrasis* « des références à l'autorité d'un intertexte »¹¹. C'est le rôle de ce rapport intertextuel dans la description de l'œuvre d'art que nous allons étudier à présent.

Le réseau intertextuel

Michel Riffaterre voit dans l'intertextualité « le mécanisme essentiel de l'*ekphrasis*. L'intertexte explicite ce qu'implique le texte. L'intertexte refoulé [...] est tôt ou tard récupéré par l'anamnèse [...] dans l'esprit du lecteur »¹². Dans les deux poèmes de Burns, nous distinguons deux réseaux intertextuels différents : l'intertextualité classique et l'intertextualité contemporaine, qui entremêlent chacune facette savante et facette populaire.

L'intertextualité classique d'abord. La préface aux poèmes de l'édition de Kilmarnock (1786) prévient d'emblée le lecteur qu'il existe deux niveaux de lecture possibles, dont l'un, nous dit Burns avec empressement, est à proscrire, mais que nous allons pourtant suivre :

The following trifles are not the production of the Poet, who, with all the advantages of learned art, and perhaps amid the elegancies and idlenesses of upper life, looks down for a rural theme, with an eye to Theocrites or Virgil. [...] Unacquainted with the necessary requisites for commencing Poet by rule, he sings the sentiments and manners, he felt and saw in himself and his rustic compeers around him, in his and their native language.

La prétérition nous révèle que Burns connaissait ces auteurs. Le poète écossais est en réalité beaucoup plus cultivé qu'il ne souhaite le dire¹³. Il apprit le français à une vitesse prodigieuse, et se mit au latin avec une grande application. Adolescent, il lut l'*Iliade* et l'*Odyssée* dans la traduction d'Alexander Pope, avant de lire Virgile dans la traduction que John Dryden fit de l'Énéide et des *Géorgiques* – ce qui, *mutatis mutandis*, revient à lire Shakespeare dans une traduction d'Yves Bonnefoy ou *Faust* de Goethe dans la traduction de Gérard de Nerval. Sa correspondance regorge de références littéraires et plus largement culturelles, et, à l'un de ses correspondants, il écrit : « *I think Virgil, in many instances, a servile copier of Homer. If I had the Odyssey by me, I could parallel many passages where Virgil has evidently copied, but by no means improved, Homer. Nor can I think there is anything of this owing to the translators ; for, from everything I have seen of Dryden, I think*

11. Riffaterre, *op. cit.*, p. 225.

12. *Ibid.*, p. 226.

13. J'ai exposé les raisons de ce choix dans un article précédent : Yann Tholoniât, « « Doing nothing » : Robert Burns et l'ambiguïté de la *skholê* », *RANAM*, N° 39, 2006, p. 91-103.

(le berger étant la version idéalisée du paysan). Les motifs représentés sur cette coupe, comme dans les deux paradigmes précédents, font référence aux travaux des champs¹⁷. Cette révision rapide des classiques nous permet de mettre en avant un deuxième aspect fondamental de l'*ekphrasis*, celui qui consiste à faire jaillir un monde : qu'il s'agisse d'évoquer les Grecs, les Romains ou les Écossais, le but est de décrire un peuple, voire de glorifier une nation. Tel est aussi le but des allusions intertextuelles contemporaines.

Explicitement, l'intertextualité de « To a Haggis » et de « Scotch Drink » est d'abord écossaise, et contemporaine. « Scotch Drink », par exemple, contient des échos de poèmes d'Allan Ramsay (« Epistle to Robert Yarde », notamment les vers 105-108) et de Robert Fergusson (« Caller Water », 19-24). La « *Burns stanza* », utilisée pour les deux poèmes, est appelée aussi « *Scottish stanza* », parce qu'elle a une riche tradition dans la poésie écossaise. Le ton de défiance proche de l'injure envers les plats d'autres nations (25-36) s'apparente au *flyting*, forme de joute verbale composée d'insultes hyperboliques et ritualisées échangées entre deux adversaires avant de combattre. Enfin, « To a Haggis » comporte plusieurs allusions et échos à une chanson patriotique d'Henry Fielding, très populaire en son temps, *The Roast Beef of Old England* (dont la popularité est attestée par une gravure de William Hogarth¹⁸, « The Gate of Calais » (1748) qui prend « O the Roast Beef of Old England » comme sous-titre). Henry Fielding compose cette chanson en 1731 pour sa pièce de théâtre *The Grub-Street Opera*. En voici les deux premières strophes :

When mighty Roast Beef
 Was the Englishman's food,
 It ennobled our brains
 And enriched our blood.
 Our soldiers were brave
 And our courtiers were good
 Oh the Roast Beef of old England
 And old English Roast Beef
 But since we have learnt
 From all-vapouring France
 To eat their ragouts
 As well as to dance,

17. Bien conscient de ces échos dont la littérature est tissée, Burns médite, dans un poème intitulé « Sketch », sur le phénomène d'intertextualité (13-18), et prononce à cette occasion un éloge de Théocrite (19-30).

18. Burns, dans le poème « Extempore Verses on Dining with Lord Daer », souhaite pour l'occasion « *Hogarth's magic pow'r* » (19).

We're fed up with nothing
 But vain complaisance
 Oh the Roast Beef of Old England
 And old English Roast Beef

On reconnaît le procédé de l'arétalogie (« *It ennobled our brains / And enriched our blood* »), ainsi que la critique de la nourriture française incarnée dans le ragoût, associé à certaines valeurs efféminées (« *all-vapouring* », « *dance* »). Burns connaissait vraisemblablement aussi, au moins de seconde main¹⁹, la théorie de Montesquieu exprimée dans *L'Esprit des Lois* (1748), qui associe climat et caractère. Il évoque cette analogie pseudo-philosophique entre climat et comportement dans « *The Author's Earnest Cry and Prayer* » :

Sages their solemn een may steek,	eyes may shut
An' raise a philosophic reek,	smoke
An' physically causes seek,	
In clime an' season (181-184)	

Ceci nous amène à considérer la dimension facétieuse du réseau intertextuel. La dimension ironique, subversive des poèmes, tient bien sûr dans le fait qu'il s'agit d'un éloge, et que lecteur s'attend donc à ce que la personne louée soit noble : les attentes sont déjouées. L'élucidation des références intertextuelles classiques ne fait que renforcer ce sentiment de porte-à-faux avec leur domaine d'application, le *haggis* et le whisky. Le phénomène est pour autant, lui aussi, classique, puisqu'il s'agit d'une situation de burlesque dignifiant (le « *mock-epic* »), c'est-à-dire l'éloge hyperbolique d'une chose considérée comme triviale²⁰. En ce domaine, un des modèles poétiques contemporains de Robert Burns est Alexander Pope, qui a lui-même composé deux modèles de poèmes héroï-comiques avec *The Rape of the Lock* (1712), puis *The Dunciad* (1728-1743). Mais lorsqu'on cite les modèles homérique et virgilien de l'*ekphrasis*, on oublie en général qu'Homère et Virgile sont aussi les auteurs de poèmes burlesques. En effet, on attribuait encore au dix-huitième siècle à Homère un poème intitulé *Batrachomyomachia*,

19. Elle est exposée par Henry Mackenzie dans *The Mirror* du 27 mars 1779, que lisait Burns : « difference of climate is the chief, or the only cause of the difference of national characters », in Donald Low, *Robert Burns. The Critical Heritage*, Londres, Routledge, 1985, p. 137. Ajoutons que Burns avait lu avec grand plaisir les ouvrages de John Moore, inspiré par cette théorie, sur les mœurs de pays européens, *View of Society and Manners in France, Switzerland and Germany*, et *View of Society and Manners in Italy* : « *I have just been reading over again, I dare say for the hundred & fiftieth time, his 'View of Society & Manners'; & still I read it with unsated delight.—His humour is perfectly original* », Ross Roy, *op. cit.*, vol. II, p. 334.

20. Le burlesque dignifiant est un trait caractéristique des discours accompagnant la fête populaire, selon Bakhtine, *op. cit.*, p. 277.

autrement dit *La bataille entre les grenouilles et les souris*, qui pastiche la guerre de Troie. Ce poème, traduit en anglais en 1717 par Thomas Parnell, connut un grand succès tout au long du siècle. Quant au célèbre passage du quatrième livre des *Géorgiques*, consacré à la description des mœurs des abeilles, il constitue un précédent de sujet trivial traité sérieusement²¹.

Cette mise en évidence du réseau intertextuel et de ses fonctions chez Burns fait apparaître une perspective commune. Les deux *ekphraseis* sont sous-tendues par un programme identique. Comme le souligne Michel Riffaterre, « cette prédétermination, ce sont les besoins de l'auteur »²². Cette prédétermination de l'*ekphrasis*, chez Burns, réside, au-delà de l'arétologie, dans la célébration des valeurs écossaises qu'il souhaite imposer en les opposant aux valeurs étrangères.

Les corrélats objectifs de l'Écosse

La célébration du *haggis* et du whisky fait de la nourriture une caractéristique nationale, et les érige en corrélats objectifs de l'Écosse ou, pour prendre un terme forgé par Claude Lévi-Strauss, en mythèmes²³, c'est-à-dire en parties constitutives d'un mythe, en l'occurrence, le mythe de l'Écosse. Il y a tout un réseau anamorphique et métonymique qui court à travers les poèmes. L'anamorphose, d'abord, transparaît dans la strophe 2 de « To a Haggis » : la broche se métamorphose en axe de moulin, tandis que les formes rebondies du *haggis* sont une projection du paysage écossais (« *distant hill* », 8). Le *haggis* est comparé au sol cultivé, labouré, ouvert par le paysan (« *ditch* », 16). La chaîne métonymique, ensuite, comprend la dimension générique de termes tels que « *the Rustic* », anobli (lui aussi) par la majuscule. La colline du vers 8 représente virtuellement toutes les collines du pays, et donc par extension le pays lui-même. De même, le *haggis* célébré ici est une forme de la deixis, un embrayeur qui vaut pour tous les *haggis*. En tant que plat et boisson typiques²⁴, le *haggis* et le whisky sont célébrés en lieu et place de toute la cuisine écossaise, et, par voie de conséquence, permettent la célébration du pays tout entier. Georges Molinié remarque : « C'est ce jeu entre plusieurs

21. Sur ces deux pastiches, voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 179-182. Virgile écrit : « En de petits objets je proposerai à ton admiration un grand spectacle » (IV, 3). Par ailleurs, une variante du style « *mock-heroic* » est le style « *mock-biblical* », dans lequel se sont illustrés aussi bien Pope avec *The Dunciad* que Dryden avec *Absalom and Achitophel* (1681). On retrouve cet aspect chez Burns. La Passion du Christ est parodiée dans « John Barleycorn », et « Scotch Drink » a la structure d'un hymne religieux, de nombreux passages imitant le ton d'une adresse enthousiaste à une congrégation.

22. Riffaterre, *op. cit.*, p. 228 ; l'idée de programme est énoncée par Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 122.

23. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 235-265.

24. Selon Michel Riffaterre, l'éthos du genre ekphrastique consiste à typifier : l'*ekphrasis* « amplifie un trait, un aspect typique, déjà consacré, reconnu, représenté dans l'usage » ; voir Riffaterre, *op. cit.*, p. 217.

fonds objectifs également adaptables sous les mêmes notations verbales aussi partielles que fortes qui détermine l'essence et l'efficacité de l'hypotypose »²⁵, dont l'*ekphrasis* est une modalité.

Le *haggis* est écossais parce qu'il s'oppose au *ragoût*, à l'*olio*, et à la *fricassée* (25-27). Le ragoût se compose d'une sauce accompagnée de morceaux de bœuf, de veau ou d'agneau mélangés avec des morceaux de légumes cuits dans le jus. La fricassée est un ragoût dont la viande est de la volaille, poulet ou dinde. L'« *olio* » désigne un plat fait d'une multiplicité d'ingrédients (plusieurs viandes, divers légumes)²⁶. Aucun de ces plats n'est « honnête » selon le barde écossais : ils dissimulent leur contenu sous la sauce, ou bien ils dissolvent le goût, atteignant un point de saturation tel qu'il est à même d'écoeurer une truie (26-28). Ces plats étrangers sont fluides (« *skinking [watery] ware* », 45), fuyants, et s'opposent par leur nature à la substance compacte du *haggis* ramassé, tout d'énergie tendu. Contrairement à ces plats étrangers, le *haggis* nourrit son homme et remplit bien le ventre (7, 21-24). Dans ce contexte, l'italique utilisé pour marquer les plats étrangers joue à plein de sa fonction d'hétérogénéité²⁷. De même que le *haggis* se distingue des plats continentaux, le whisky s'oppose au brandy anglais et aux vins étrangers (85-96). Et c'est au cœur de ce processus de glorification nationale, qui implique toujours une part de mythologisation, que se profile une troisième fonction de l'*ekphrasis* : il s'agit pour le poète d'annoncer un destin, le destin du peuple évoqué : ce peuple est à la fois légitimé et promis de ce fait à un avenir prodigieux. Ceci est clair aussi bien dans la description du bouclier d'Achille, qui annonce la victoire des Grecs sur les Troyens, que dans celle du bouclier d'Énée, qui promet au peuple romain un destin européen. Le procédé est similaire dans les deux poèmes de Burns : il s'agit de distinguer, dans les deux sens du terme – de mettre à part et d'anoblir – le peuple écossais.

L'enjeu politique du whisky, très présent dans « Scotch Drink », est développé et explicité dans le poème suivant du recueil, « The Author's Earnest Cry and Prayer ». Ce poème se présente comme le *maiden speech* que Burns prononcerait s'il était élu député à l'assemblée. Le poète s'associe très étroitement à l'Écosse personnifiée pour faire entendre une doléance (« Scotland *an' me's in great affliction* », 14) : la surtaxe du whisky écossais oblige ses compatriotes à donner leur argent à leurs pires ennemis, les Anglais. En raison de la surtaxe évoquée, le whisky écossais est distillé illégalement, et sa consommation devient donc un acte d'insoumission aux autorités. Dans « To a Haggis », la revendication s'enfle au

25. Molinié, *op. cit.*, p. 168.

26. Je remercie Laurent Bury d'avoir attiré mon attention sur ce point.

27. Ce phénomène a été étudié par Jacques Dürrenmatt dans son étude du texte romantique : voir Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé, mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1998, p. 57-69.

point d'évoquer un soulèvement populaire : les vers 37-42 évoquent la possibilité d'une jacquerie.

But mark the Rustic, haggis-fed,	
The trembling earth resounds his tread.	
Clap in his walie nieve a blade,	ample fist
He'll mak it whistle ;	make whistle
An' legs, an' arms, an' heads will sned,	trim
Like taps o' thrissle.	tops, thistle

Du haggis jaillit une armée de paysans en armes, prêts à en découdre au son du tambour (« *drum* », 22). Les propriétés turgescentes évoquées tout à l'heure amènent le haggis, assimilé à l'Écosse, à outrepasser ses frontières. Robert Burns rappelle ici, comme dans d'autres poèmes, le passé écossais glorieux et légendaire. Le poème « Scots Wha Hae » qui chante les guerres d'indépendance (« *Free-man stand, or Free-man fa'* »), est presque l'équivalent écossais de la *Marseillaise*, de par son vocabulaire belliciste : « le combat ou la mort » (« *Let us do or die !* »). Ces accents révolutionnaires de la part d'un poète qui signe parfois ses lettres et ses poèmes « Robin », en référence à Robin Hood, ne trouvent pas leur inspiration dans les événements de la Révolution française, puisque les poèmes furent rédigés au cours des années 1785-1786, mais dans l'insurrection américaine et l'indépendance proclamée en 1776, qui porta un rude coup à l'impérialisme anglais. L'antagonisme envers l'Angleterre et la subversion vis-à-vis de l'autorité se marquent aussi dans le terme « *chieftain* ». En dépit d'un cœur sémantique commun, le terme « *chieftain* » a des connotations différentes en écossais et en anglais. Dans les deux cas il désigne bien entendu un chef. Toutefois, si le *Concise Scots Dictionary* précise le sens de « *clan leader* », le *Concise Oxford Dictionary* ajoute la nuance de « *leader of brigands or bandits* ». Cette différence indique une divergence entre nord et sud en ce qui concerne l'appréciation des chefs de clan : pour une sensibilité jacobite fort répandue en Écosse, ces chefs sont de « grands chefs », tandis que dans le contexte anglais ils ne sont ni plus ni moins que des brigands.

Cette portée nationaliste de l'*ekphrasis* burnsienne apparaît aussi clairement dans un autre poème, « The Vision ». Dans le premier *duan*, ou chant, le poète offre avec la description du manteau de la muse Coila une autre imitation claire des *ekphraseis* antiques :

Her mantle large, of greenish hue,
 My gazing wonder chiefly drew :
 Deep lights and shades, bold-mingling, threw
 A lustre grand ;

And seem'd, to my astonish'd view,
 A well-known land.
 Here, rivers in the sea were lost ;
 There, mountains to the skies were toss't :
 Here, tumbling billows mark'd the coast,
 With surging foam ;
 There, distant shone Art's lofty boast,
 The lordly dome. (67-78)

À nouveau, Burns relie ce paysage à l'histoire du peuple écossais : « *as in Scottish story read, / She boasts a Race, / To ev'ry nobler virtue bred, / And polish'd grace* » (87-90).

Les manifestations de ce nationalisme, tel qu'il se fait entendre dans « To a Haggis » et dans « Scotch Drink », rassemblent *in ovo* deux éléments du nationalisme mis en lumière par l'historien Raoul Girardet. Raoul Girardet estime que le mot « nationalisme » est selon toute vraisemblance d'origine britannique, et qu'il apparaît à la fin du dix-huitième siècle. À la suite de la Révolution française, Girardet constate l'émergence de deux types de nationalisme, à l'existence à la fois paradoxale et complémentaire. Il distingue un nationalisme de rétraction nationale, autrement dit une exacerbation du sentiment patriotique, et de l'autre, un nationalisme d'expansion internationale, visant à répandre les idéaux de la Révolution française ; deux aspects que Girardet désigne ainsi : « le chauvinisme cocardier et le messianisme humanitaire »²⁸. On peut ainsi percevoir, indissociablement mêlés, ces deux sentiments dans « To a Haggis » et « Scotch Drink ». Il y a, d'un côté, les louanges des vertus propres au terroir écossais autour des valeurs fermières et d'une mentalité agricole anti-urbaine. Et de l'autre, le poème exprime avec force un désir d'émancipation par rapport à l'autorité anglaise, et clame des valeurs qui se répandront avec l'avènement de la révolution française : l'égalité sociale et le défi envers des institutions considérées comme arbitraires.

Les descriptions de deux mets populaires typiquement écossais, « To a Haggis » et « Scotch Drink », ont pour fonction de célébrer un peuple en lui donnant ses lettres de noblesse. En sorte que, par-delà les effets comiques des poèmes, ce contraste entre une nourriture quotidienne et l'éloge qui en est fait n'est pas aussi bon enfant qu'il y paraît : il conduit le lecteur à réévaluer son opinion envers ce type de plat en rehaussant leur statut culinaire, mais aussi, par voie de conséquence, à réévaluer le statut de l'Écosse dans le monde. *Les ekphraseis* du haggis et du whisky ont pour programme sous-jacent de justifier une certaine vision politique et esthétique de l'Écosse, mythifiée, et appelée à avoir, selon Burns, un

28. Raoul Girardet, *Le Nationalisme français*, Paris, Seuil, 1966, p. 13.

destin autonome, comme il le crie dans les derniers vers de « The Author's Earnest Cry and Prayer » : « *FREEDOM and WHISKY gang thegither* » (185). Anticipant ces poètes modernes que sont les maîtres de la communication, ainsi que les techniques les plus modernes de la publicité, Burns propose dans ses descriptions non pas un produit, mais des valeurs, dont ce produit est le support. Cette célébration en dialecte écossais, qui a traversé les siècles, est aussi la preuve, comme le dit Umberto Eco, que la littérature maintient en exercice « la langue comme patrimoine collectif »²⁹. Plus de deux cents ans après la mort de Robert Burns en 1796, le haggis est devenu un plat national que l'on trouve servi aussi bien dans les snack-bars que dans les restaurants les plus chics d'Écosse³⁰. En 1998, un Parlement écossais a été instauré par le « Scotland Act », adopté par le Parlement britannique. C'est le premier Parlement écossais depuis 1707. Lors de la cérémonie de prise de pouvoir qui eut lieu le 1^{er} juillet 1999, une chanson de Burns, « Is There for Honest Poverty (A Man's a Man for a' That) » a été chantée en chœur par tous les députés élus au nouveau parlement. Le nouveau *First Minister* a prévu de tenir un référendum sur l'indépendance de l'Écosse en 2010. Nul doute que Burns aurait aimé assister à ce grand moment auquel il a, en poète, contribué.

29. Umberto Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 11.

30. Le haggis est désormais décliné sous différentes versions, dont une végétarienne...