



La septième solitude

Everything You Need, ou le voyage en Hyperborée d'A.L. Kennedy

Camille Manfredi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/77>

DOI : 10.4000/etudeseccossaises.77

ISSN : 1969-6337

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 30 janvier 2008

Pagination : 115-125

ISBN : 978-2-84310-110-6

ISSN : 1240-1439

Référence électronique

Camille Manfredi, « La septième solitude », *Études écossaises* [En ligne], 11 | 2008, mis en ligne le 30 janvier 2009, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/77> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.77>

Ce document a été généré automatiquement le 21 décembre 2020.

© Études écossaises

La septième solitude

Everything You Need, ou le voyage en Hyperborée d'A.L. Kennedy

Camille Manfredi

Il faut la prédilection des forts pour les questions
dont personne aujourd'hui n'a le courage ; le
courage des choses *défundes* ; être prédestiné au
labyrinthe. Une expérience tirée de sept
solitudes... Des oreilles neuves pour une musique
nouvelle ; des yeux neufs pour les plus lointains
horizons.

Friedrich NIETZSCHE¹

- ¹ On part souvent vers une île pour être seul, rompre avec un quotidien jugé trop lourd et s'exiler loin de ses semblables. Il arrive néanmoins que cette solitude, désirée au sein d'un espace clos et fœtal, ne soit pas tant une retraite hors du monde qu'un rituel de préparation à sa réintégration. Paysage obsessionnel s'il en est, l'île figure une pause, une distance prise afin de se ménager le temps du bilan et de la descente dans le Moi. Toute parenthèse ouverte se devant d'être fermée, le séjour insulaire reste souvent passager, et le roman qui s'y déroule est comme une respiration qui ne serait finalement que la préparation méthodique d'un retour programmé.
- ² D'îles et de littérature insulaire, l'Écosse ne manque pas : des utopies rustiques rattrapées par le temps de Margaret Elphinstone² et George Mackay Brown³ à l'univers parallèle de Neil Gunn⁴, en passant par l'île au trésor de Stevenson, la nésomanie des auteurs a placé l'île au centre d'une géographie mentale qui fait de cette figure spatiale de la séparation le modèle de l'exploration du moi individuel et collectif. La retraite dans l'île aux frontières bien tranchées, qu'elle soit monacale ou sensuelle, serait-elle une étape obligée du destin national ? L'île pourrait-elle être le lieu qui, pour citer Janice Galloway, dirait enfin aux écossais qui ils sont⁵? À ces questions comme à beaucoup d'autres, les auteurs de la seconde renaissance littéraire écossaise n'apportent pas de réponses simples. Pris dans une démarche de réécriture et de subversion du patrimoine littéraire – national et autre – ils n'ont souvent d'autre choix que de composer aussi librement que possible avec l'imposant arsenal symbolique dont

ils ont hérité. Entre répétition et détournement, hommage et irrévérence, l'écart n'en finit pas de se creuser sous la plume des auteurs de la nouvelle école littéraire écossaise, jusqu'à devenir leur terrain de jeu favori. L'île posée à la frontière du tangible et du rêve, à la fois un tout et un rien, une marge et un centre, a tout ou presque de la figure imposée et s'offre par là même comme un parfait objet de subversion. L'auteur qui choisit d'y dérouler son récit ne peut ignorer ni la philosophie sensualiste des robinsonnades qui vit dans les phénomènes atmosphériques insulaires une image efficace de la violence des passions humaines, ni la multitude d'utopiographies qui reconnaissent dans l'île l'espace mesuré et sécurisé où concevoir enfin une société voulue meilleure⁶. Mais connaître ces consignes, c'est aussi pouvoir les enfreindre.

- 3 Nichée dans un pli de l'espace d'où il faut la débusquer, l'île est celle des trésors multiples au bout de la carte, le paradis originel oublié, le monde d'avant la Chute et l'agape retrouvée d'un Âge d'or anhistorique ; la détermination circulaire de l'espace sacré fait que l'île, où qu'elle soit, a toujours quelque chose de l'utopie communautaire, « Island of the Blest » où l'homme évoluerait dans un univers pénétré de raison et où l'harmonie avec le monde serait enfin restaurée. L'élan vers la marge gardienne des origines⁷ est aussi, paradoxalement, un progrès vers le centre. Au point de contact d'un mouvement centrifuge et d'un autre, centripète celui-là, un espace se crée qui échappe aux turbulences du monde, comme en l'œil d'un cyclone. Les hommes, au terme d'une période d'introspection, jouiraient là d'un salut au moins provisoire. Pris dans la vacuité primitive d'avant l'histoire, le pôle métaphysique insulaire représente l'espace contenu susceptible de légitimer le passé, le présent et l'avenir de la communauté. Avant l'industrialisation de l'Écosse, la vague calviniste, la colonisation interne, à l'écart des grands traumas qui ont informé l'inconscient collectif écossais, le jardin des origines rejoint l'ambiguïté du projet national. Il concilie en effet en un lieu unique les deux désirs contradictoires d'un mythe rémanent – la nostalgie passéiste de la « Dear Green Place » – et d'une démarche méliorative. L'île permet que l'on y rejoue et renégocie l'histoire. Elle apparaît ainsi comme une étape transitoire – un sas, parfois même un purgatoire – menant tout droit à la nation.
- 4 L'espace fictionnel insulaire porte déjà tous les attributs de la différenciation nationaliste. Le verrou naturel permet un refuge autistique au sein de frontières hermétiques ; la quête d'un accord entre l'homme et le lieu pourra y être menée sans interférence et l'on pourra y tester la validité d'une simulation, inventer un autre monde possible, édifier une autre réalité autarcique sans crainte d'intrusions inopportunes. La médaille a néanmoins son revers et le laboratoire social menace à tout instant de se transformer en une autre de ces cellules de détention dont l'espace littéraire écossais, il faut le reconnaître, ne manque pas. Joy Stone ne s'y trompait pas : « you never go too far on an island. Eventually you reach water⁸ ».
- 5 Le traitement du motif insulaire a peut-être lui aussi ses limites. Dans son troisième roman, A.L. Kennedy a semblé vouloir mettre ce territoire mythique à l'épreuve en faisant de l'île l'espace d'une négociation entre l'utopique et le possible, l'hyperesthétisation du motif et sa désacralisation. *Everything You Need* (1999) nous offre ainsi à observer une aventure humaine en réduction, mais une aventure tout autant littéraire que géographique et existentielle, au cœur d'un espace romanesque où les frontières déjà poreuses entre fiction et métafiction sont l'une après l'autre abolies ; là, par l'entremise de personnages principaux présentant d'étranges similitudes avec leur

auteur, le roman s'insularise : contraint par le peu d'espace qu'on s'est choisi, on y tourne – et, surtout, on y écrit – en rond, pris à son propre piège géo-discursif.

- 6 Le lecteur doit-il s'étonner du fait que l'île choisie par Kennedy se trouve située non pas au large des côtes écossaises mais bien plus au sud, dans les mers galloises ? Il en serait sans doute assez mal inspiré : en retrouvant Nathan Staples, ce père écossais méconnu, Mary Lamb amorçe sans le savoir un retour vers le Nord qu'elle avait voulu fuir. La jeune protagoniste laisse derrière elle le territoire de ses origines, mais le Nord n'est jamais bien loin et demeure au fil du roman une présence en creux. L'Écosse, si elle a disparu de la carte, associée à ce non-lieu, ce « nowhere » qu'elle était déjà dans *Night Geometry and the Garscadden Trains*⁹, symbolise l'abandon par la mère et la perte d'une part des repères identitaires. L'Écosse est une absente, confiant son enfant à un couple homoparental qui se souvient :

"I hadn't heard from [Maura] in years, didn't know she was married. And then she calls up, out of nowhere."

"Out of up in Scotland somewhere – Perth."

"Out of nowhere. And she says she's bringing you." (EYN, p. 205)

- 7 A.L. Kennedy déplace en territoire non-écossais des questions signalées dans ses écrits précédents comme solidement ancrées dans le contexte national : la prise de possession d'un territoire géographique et discursif à soi et, en parallèle, la recherche d'une filiation et d'un mode d'expression original. Si Mary Lamb croit s'expatrier le temps d'un cycle de vie, le séjour hors d'Écosse ne mène finalement qu'à la rencontre du père et la réintégration dans une identité nationale préalablement mise à distance. Comme souvent, le départ loin de l'Écosse sert au moins à re-idéaliser (Alasdair Gray dirait à imaginer) la nation et à lui rendre son mythe perdu. La distance invite au rêve, et c'est de l'île galloise que l'on réinvente un Nord meilleur et bienheureux. En témoigne une des réminiscences de Nathan où le souvenir du territoire de l'origine (« I'll show you where I come from – it'll be great », avait-il annoncé, EYN, p. 401) est intimement lié à la nostalgie de l'amour perdu :

"Now, what's that place...?" [Maura] kisses me on my left eye and my right – something which always removes any trace of my independent will. "What's the name of that place in the north where everyone is happy?"

"Easy. Scotland."

"No. Really – the classical place, the Greeks had a name for it..."

"Ah, *right* – the place where everybody's happy without penalties and guilt... that's um..."

"Hyperborea. That's it – land of happy people in the north. Here we are."

"Yes." I am astounded by my certainty. "Yes. That's right. Here we are." (EYN, p. 401)

- 8 Le « no » catégorique de Maura peut faire sourire. L'Écosse, si elle a du mal à se conformer à la topique romantique de l'innocence pastorale d'avant la Chute, n'en conserve pas moins sa troublante analogie avec une géographie utopienne bien connue. L'île idéalisée à distance surgit dès lors comme un fragment d'Hyperborea¹⁰, l'ultime terre au-delà du vent du Nord, une hyper-Écosse en mieux, une contraction, enfin, de ce que le pays aurait pu être s'il n'avait été gâché par l'histoire. Foal Island pourrait, elle, presque ressembler à ce septentrion des Justes aux confins nietzschéens du monde, échappant à la morale chrétienne et jouissant encore de l'unité perdue d'avant la Faute originelle. Le séjour insulaire de Mary s'inscrit dès lors dans une processus de réparation, cette « island cure » (EYN, p. 43) que l'île prétend dispenser à ses résidents. La métaphore de l'île-remède est filée jusqu'aux toutes dernières pages où son étrange

pouvoir magnétique, « the draw of the island » (EYN, p. 38), consacre enfin les retrouvailles tant attendues du père et de sa fille :

They both stood, but then waited together, facing the black of the sea, the beat of its lights, the island like a great ship beneath them, drifting them safe away from shore. (EYN, p. 559)

- 9 Kennedy semble reprendre méthodiquement tous les *topoi* de l'insularité : là, loin des interdits de la morale chrétienne, père et fille seraient libres d'être seuls, à distance salubre d'un monde corrompu. Mais l'île n'est pas que ce vaisseau. L'espace monacal et vertueux est aussi un conservatoire naturel, un lieu de mémoire éternelle où les échantillons du passé et même la sagesse des anciens sont soigneusement conservés par un patriarche dévoué. Foal Island a donc tout du sanctuaire psychanalytique : dans une posture de repli, et en sécurité au sein d'un décor posé sur l'océan, on peut enfin y laisser resurgir l'inconscient pour atteindre la transformation et la transmutation tant désirées. L'île veut être cet espace diachronique et psychomorphe, cet univers de poche qui condenserait en un point l'univers tout entier jusqu'à réaliser l'impossible retour vers le monde d'avant l'histoire. L'effort d'imagination d'une île utopique est précisément ce que Nathan choisit de transmettre à son enfant, comme si rêver l'île sans se contenter de ce qu'elle est en réalité était finalement la seule chose qui les unisse :

“I was saying – because we’re all parted... the words... I mean, now we’re separate, we need something to speak and something to write and read... and it’s...”

“Oh, that...” My daughter, the possessor of all knowledge. “We’ve already got that.”

[...] “I do know we’ve already got that, yes, but we have to take care of it, we have to remember *why* we’ve... it’s... important.” When I smell her skin, the whole progress and defence of Enlightenment seem quite superfluous. I no longer believe or entirely remember what I’m saying – so why should she ? One last sentence and then I’ll surrender, “It was called Pangaea.”

“That’s nice. What was ?”

“The island of everything in it. Pangaea – the land of all lands.” (EYN, p. 145)

- 10 L'utopie comme code de reconnaissance : le projet de Nathan était pourtant bien beau, mais l'île-*aleph* des Lumières peine parfois à convaincre. Alors que Macfee s'exclamerait sans doute « Sentimental rot¹¹ ! » devant tant de chimères, A.L. Kennedy se charge déjà d'éprouver la validité de l'idylle. Le mécanisme d'idéalisation se grippe et le fantasme du cercle parfait et de l'univers épuré est mis à mal par des remarques acerbes, toutes en relation avec un héritage calviniste qui n'en finit pas de faire rire, mais jaune. Le rêve s'étiole et l'utopie devient une farce, attaquée à l'acide par le sarcasme bien calédonien de Nathan : « as for the smoothing of the island to one big ripple of blameless white – that could only seduce every Calvinist muscle in his soul » (EYN, p. 455). La culture informe le rêve, mais c'est le rêve qui fait la culture. Ainsi, au rappel de la légende de Foal Island, c'est au tour de Mary de reprendre Nathan et rappeler à son père l'importance de la fable, aussi invraisemblable soit-elle :

“The seven rocks are the seven deadly sins, cast out of the island by Joseph of Arimathea and petrified as a memorial. That would mean that we are living on an island without sin. Quite a consideration. The Seven *Brothers* – well, I suppose they would be much the same thing – a memorial to sin [...]. And whether this is actually true, in any way –”

“Doesn’t matter.”

He beamed at her. “Absolutely, absolutely. What matters is that this is how people remember what is important, this is where they are themselves, where they keep what has been stolen, where their words are their own. We always have the stories

we make of ourselves, of our topography, our music. That kind of voice, the true kind, will never die entirely, even if it's turned to stone." (EYN, p. 125)

- 11 À la fois un démenti en règle du « nobody imagines living here¹² » de Gray et un passage de relais entre deux générations d'écrivains, l'échange réhabilite une première personne du pluriel qui, on le comprend, dépasse largement le cadre de la petite communauté insulaire.
- 12 La jeunesse de Nathan l'avait conduit à construire un idéal. Quelques désillusions plus tard, l'inventaire des mythes insulaires auquel il se livre volontiers ne lui sert plus qu'à démontrer leur érosion en même temps que leur inadéquation avec le réel. Kennedy joue de l'impossibilité de s'abandonner au rêve de l'île bienheureuse jusqu'à mettre en péril le projet d'écriture qu'elle était censée cautionner. L'île-diégèse, sanctuaire de l'écrit, fera donc également les frais du scepticisme contagieux de Nathan. L'initiation de Mary Lamb sur l'île est équivoque : l'apprentissage de l'amour filial est doublé d'une naissance à l'écriture qui suit un protocole faussement ésotérique. Une île aux sept rochers, un apprentissage à sept préceptes sur sept années au sein d'une confrérie de sept auteurs : le roman devient celui d'un attachement obstiné et outrancier à un univers cabalistique dont les excès nous empêchent, nous lecteurs, d'y adhérer.
- 13 Là encore, l'équation entre le livre et l'espace circonscrit est conventionnelle. Lieu initiatique par excellence, l'île est une figure littéraire qui invite au repli dans l'imaginaire et la mythographie, au même titre qu'elle est le lieu de l'attente et de la contemplation productive. Tout invite en somme, dans cet entre-deux romanesque, à prendre la plume et ré-enchanter l'espace pour en repousser les limites. Sorte de laboratoire diégétique, Foal Island devient même pour ses résidents une librairie vivante tout entière consacrée à l'écriture. On se prendrait aisément à rêver avec le gourou Joe d'un roman-île, un roman expiatoire, total et parfait, qui emprunterait sa circularité structurelle à celle de Foal Island. Pourtant, là encore, des signes viennent contrarier l'idéal d'autosuffisance promu par la confrérie. Foal Island ne se suffit jamais à elle-même ; les belles pages de Nathan restent dans l'ombre de la littérature alimentaire qui fait son succès commercial, et le centre londonien reste un passage obligé pour qui veut, n'en déplaie au patriarche, tirer quelque subsistance de son écriture. L'univers marchand qu'incarne la ville, s'il est méprisé, demeure un rouage indispensable de la machine promotionnelle littéraire, et l'auteur en devenir doit aussi se plier à ce qui ressemble fort à de la prostitution intellectuelle. Derrière la fiction se profilent le témoignage et la dénonciation en filigrane d'un marché du livre dont on sait Kennedy assez peu éprise. Même les sept leçons¹³ dispensées à Mary rappellent les recettes (mal) inspirées par le *self help* et les mythes publicitaires d'une société de consommation qui se voudrait plus spirituelle¹⁴. L'île devient un espace désuet et abortif, figure d'un orgueil mal placé ou, comme le dit Nathan, « a reminder of all the foals that were never born and of the impossibility of creation without sin » (EYN, p. 126). Si Joe entretient avec soin le rêve – ou le culte – du lieu idéal et inspiré, Foal Island est loin d'en remplir toutes les conditions.
- 14 L'ambiguïté du motif insulaire n'est plus à démontrer, comme celle de la barrière liquide qui en garantit l'intégrité tout en interdisant toute perspective d'exil ou d'intégration. L'île-forteresse, île-roman au cadre étanche est aussi un piège qui consacre la perfidie de la clôture et la sclérose de l'espace confiné. Le trait utopique se force alors que l'île se prend volontiers pour ce qu'elle n'est pas, mais il y a un prix à payer. À trop vouloir se conformer au mythe d'Hyperborea, Foal Island, sous la houlette

de Joe, en a même adopté les rituels les plus sinistres. On joue alors à se faire peur et à tester son adhésion au rêve de purification libératrice : l'utopie à tout prix se mue en une démente autodestructrice touchant au sectarisme et au fanatisme religieux. Fort de son autorité patriarcale, Joe, en bon calviniste, choisit d'imposer comme précepte majeur la réponse d'Eliphaz à Job, « Heureux l'homme que Dieu châtie¹⁵ ! » Interprétant dès lors (très) librement son rôle de prédicateur, Joe fait du jeu de la roulette russe une pratique banalisée qui éprouverait l'artiste jusqu'à l'inspiration et la délivrance finale, à la septième blessure :

That was the deal. Anyone on Foal Island was free to put him – or herself in the way of dying at any time. Their aim should not be suicidal, but should make genuine efforts towards exposure to absolute risk. Joe was always keen that people should try their best. And, having survived, he was also keen that people should tell him all about it [...]. Joe's personal theory was that Technicolor, widescreen contact with the Beyond would infallibly compose itself into clear, metaphorical sense. And seven tries for eternity are supposed to work the fucking charm. (EYN, p. 42)

- 15 Un autre chiffre magique vient donc s'ajouter à la liste. Le suicide devient même « an exercise in humility » (EYN, p. 44) et un nouveau rituel purgatif. Le risque est partie intégrante de l'exercice. Si écrire, c'est mourir un peu, sur Foal Island le protocole est inversé : mourir un peu, c'est écrire, du moins c'est ce qu'on espère. Nathan, s'il parvient encore à en sourire, n'ignore pas le tragique de sa situation. Il désavoue du même coup l'utopie insulaire en en accusant le grotesque :

So he'd ended up here, only playing at death, on a rain-asphyxiated Welsh island, living in a demobbed army barracks in a religious retreat and writer's colony. Nathan detested rain, Wales, islands, the army, religion and writers, above all writers. He had a passing fondness for retreat. Living, Nathan had noticed, was also much more ridiculous than even the most rudimentary Eternal Rest. (EYN, p. 43)

- 16 L'île d'*Everything You Need*, cour des miracles ou île des morts – « The Island of the Dead¹⁶ » – joue à se faire peur. Le décor est détourné par les plus enthousiastes des candidats au suicide, on y voit la mort à l'œuvre et le spectacle est jubilatoire. À l'instar du corps de Jack Grace à la morgue, le bras rachitique de Richard – « his fucking unhappy Shakespearean withered arm », s'irrite Nathan (EYN, p. 180) –, les chairs amputées de Ruth et Lynda (EYN, p. 372), tous sont prétexte à de longues descriptions de corps mutilés et autopsiés avec une jouissance sadique qui arrache définitivement l'île à son rêve. C'est dans cette combinatoire des solitudes – dont Mary est la dernière, porteuse aussi de la septième blessure, la trahison par le père (ou le Père ?) – que le roman acquiert toute sa portée allégorique. Mary Lamb ajoute alors son nom au jeu onomastique auquel se livre, peut-être trop consciencieusement, A.L. Kennedy : elle prend sa place dans la mascarade insulaire, sorte d'agneau sacrificiel d'un rituel suranné qui ne fait plus guère que renvoyer chacun à ses propres échecs, (littéraires ou de vie) et à la futilité de son existence. Kennedy ne met pas en scène une utopie bien rodée, mais son inéluctable effondrement. Celui-ci est signalé dès le Livre deux, avec le meurtre du jeune Darren Price. La description clinique faite par le narrateur de la disparition de l'enfant et de la découverte de son corps sans vie tranche violemment avec les fréquentes échappées mythographiques des insulaires. Le masque tombe, alors qu'à quelques encablures de Foal Island l'infanticide crée une commotion dans la vie bien trop ordonnée de la petite communauté. Le meurtre crée un espace de chute – ou de Chute – qui consacre la fin de l'innocence, l'enfance sacrifiée et la Faute universelle, renvoyant Foal Island à la frivolité de son rêve prélapsarien.

- 17 Il ne s'agit plus, dès lors, de tester la validité de l'utopie, mais au contraire d'en confirmer la prescription. « It only is if we say it is » (EYN, p. 323), avançait Nathan, mais les choses ne sont pas si simples. Le roman insulaire admet sa dissonance : la mort de l'enfant, déjà traitée dans la nouvelle « The high walk¹⁷ », fonctionne comme une intrusion obsédante du réel dans ce faux paradis. Nous sommes donc bien loin de l'évocation utopique de la campagne insulaire et de ses rythmes indolents. Ici au contraire, l'imminence du danger et l'ombre du prédateur (« there was always the feeling that something might happen¹⁸ ») a contaminé l'ensemble d'un espace qu'il est impossible désormais de continuer à rêver. Il est une autre vie sur la terre ferme, et une autre mort aussi, cette fois bien réelle :

And when the night was drawn full in, Mr and Mrs Price would occupy it in uncovering one of God's hidden gifts to them – unlimited resilience. In utterly separate ways they met pain, surpassing pain, surpassing pain, surpassing description and still they didn't die. (EYN, p. 184)

- 18 Les pratiques suicidaires des auteurs ne sont plus seulement grotesques mais obscènes. Comme si à tenter la mort ils l'avaient convoquée dans le réel, ils ont fait de leurs pratiques un outrage aux vivants et une insulte à l'idée même de création. À trop se lamenter sur leurs propres malheurs, « *loneliness, emptiness, bitterness, illness – any ness you care to name* » (EYN, p. 43), ils s'y sont enfermés jusqu'à se repaître d'une glose stérile sur ce qui est, finalement, ineffable, « *surpassing description* ». En voulant, qui plus est, donner à lire ce qui ne se représente pas sans devenir une obscénité – morale et métaphysique –, nos Hyperboréens d'opérette se sont mus en « *body-snatchers* » (EYN, p. 193) et ont fait de leur idéal une dystopie. Ils prétendaient défier la mort pour trouver l'inspiration : ils trouvent la tragédie et, en une forme d'ironie tragique proche de la *nemesis* métafictionnelle, celle-ci est indicible.
- 19 Nouvelle antichambre de la mort, Foal Island ne parvient donc pas à réaliser le rêve d'une communauté éclairée occupant un territoire d'où l'on pourrait tout recommencer, loin de l'histoire tragique de l'humanité. Les erreurs passées ne seront pas amendées, les morts ne reviendront pas à la vie et le mal qui a été fait ne sera jamais effacé. « And no one would be caught for killing Darren and no blame would be lifted and no mercy would come with time » (EYN, p. 185).
- 20 L'échec de l'utopie insulaire est aussi celui d'un projet d'écriture dont Kennedy vient accuser les excès : la source d'inspiration sur Foal Island s'est tarie, Nathan exhume ses vieux textes et Mary a toutes les peines du monde à se montrer à la hauteur de l'enseignement qui lui est prodigué. Celui-ci ne nous parvient finalement que sous la forme de maximes sommaires, témoins d'une sagesse populaire trop longtemps oubliée. Ainsi, « *Living is much more demanding than being dead* » (EYN, p. 42) et cette autre évidence, « *A cat that's born in an oven isn't a cake* » dont Nathan nous livre aussitôt les clés interprétatives sur un ton seulement à demi amusé : « *I come from a long line of cats. All born in ovens* » (EYN, p. 170). Telle est la conclusion résignée de cette évasion insulaire : où qu'il aille, l'Écossais ne pourra jamais se soustraire à sa naissance et devra se contenter de ce qu'il est et de l'histoire qu'il a reçue en héritage, aussi encombrante soit-elle. L'Écosse a besoin de ses mythes identitaires pour, nous dit Kennedy, être où elle est, conserver ce qu'on lui a dérobé, et pour que ses mots soient les siens ; mais le temps du renouveau n'en est pas moins venu.
- 21 Faux paradis au sein d'un enfer dont les flammes lèchent déjà ses contours, Foal Island, sans l'arrivée de Mary Lamb, serait plus qu'un sas, elle serait un cul-de-sac. Sans doute

faut-il deviner, derrière la communauté congestionnée des auteurs insulaires un portrait sans complaisance de la littérature écossaise, en panne d'inspiration et ankylosée autour de formes et de figures d'un autre temps. Contre l'atavisme et le cloisonnement littéraires, sans toutefois négliger d'adresser à ses pairs un clin d'œil complice, Kennedy se réserve au sein du roman un rôle tout en nuances : l'auteur n'a pas un double fictionnel, mais deux. Désabusée comme Nathan par un environnement social et littéraire qui ne laisse aucune place au rêve, elle est aussi la candide Mary, qui en renouant avec sa « famille » littéraire rendra à celle-ci un peu de sa jeunesse perdue. Kennedy se garde bien de faire de Mary l'agent providentiel du renouveau, lequel devra selon elle nécessairement faire en sorte que Nathan renaisse lui aussi à l'écriture. Kennedy reste prudente : Mary n'usurpe pas le talent de son père – et pair –, elle s'en nourrit plutôt.

- 22 Les résidants de Foal Island ne sont donc pas les Hyperboréens que Nietzsche appelait de ses vœux dans son imprécation mystique contre le christianisme. Leur société idéale loin de la modernité et de ses fausses vertus n'existe qu'en un fantasme morbide. Elle ne peut rester indifférente aux accidents du réel. La septième solitude, celle dont Mary devait faire l'expérience, était une solitude de trop ; à trop vouloir vivre, comme Joe, au-dessus des autres, on finit par tomber. L'édifice déjà fragile du mythe insulaire s'effondre, les plus lointains horizons finissent toujours par être atteints. De cet effondrement surgit néanmoins un autre rêve, celui d'une reconnaissance mutuelle et d'une véritable émulation entre auteurs : voilà la seule utopie (mais n'est-ce pas déjà une réalité ?) que Kennedy, dans *Everything You Need*, juge digne de faire sienne. Le message qu'elle adresse à ses contemporains résonne comme une invite pour que le moment arrive enfin où, à l'instar de Mary, « [she] would be pleased, in a bruised way : she would, for the first time, think that in writing she need not always be alone. » (EYN, p. 184).

NOTES

1. Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist*, trad. Jean-Claude Hémery (Paris : Gallimard, 1888), avant-propos, p. 159.
2. Margaret Elphinstone, *Islanders* (Édimbourg : Polygon, 1994). Le motif insulaire dans le roman d'Elphinstone a déjà fait l'objet d'une étude, parue sous le titre « L'île ou la dérive de l'utopie rustique », *Écosse des Highlands : Mythes et Réalités*, Triade n° 8 (Brest : CRBC, 2003), p. 111.
3. George Mackay Brown, *Greenvoe* (Harmondsworth : Penguin, 1972).
4. Voir l'article de Philippe Laplace, « Le pôle de l'imaginaire de la mer et la quête d'identité chez Neil M. Gunn », *Études écossaises* n° 8 (Grenoble : Université Stendhal, 2002), p. 39.
5. « The place that tells me what I am. » Janice Galloway, *The Trick is to Keep Breathing* (Londres : Vintage, 1989), p. 11.
6. Jean-Michel Racault discerne trois interprétations possibles du préfixe « u- » : le préfixe privatif *ou-topos*, non-lieu, pays de nulle part ; le préfixe mélioratif *eu-topos*, lieu du bien et site d'« épiphanies providentielles » ; enfin le préfixe *oude-topos*, lieu du jamais, faisant de l'île, selon ses mots, « une production de l'imaginaire et construction verbale d'un monde fictif ». Jean-

Michel Racault, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre 1675-1761* (Oxford : University of Oxford : 1991), p. 16.

7. « L'île ignore avant tout le passage du temps : territoire coupé des continents, elle se situe dans une autre dimension et conserve précieusement les vestiges culturels et physiques des populations qui s'y sont succédé. Elle est un lieu de mémoire éternelle où les îliens perpétuent leurs traditions et leurs rites immémoriaux [...]. L'île est aussi le réceptacle d'une identité culturelle particulière : c'est là qu'on doit chercher la culture originelle d'une population. Celle-ci, demeurée plus longtemps à l'écart des influences extérieures, a en effet pu conserver des éléments sous leur forme originelle. L'île, par sa présence, illustre une absence déterminée. » Philippe Laplace, *op. cit.*, p. 44.

8. Janice Galloway, *The Trick is to Keep Breathing*, p. 35.

9. La description d'un bar de gare dont le nom, nous dit Galloway, est inspiré de « a well-known Scottish river » invite clairement à une telle interprétation : « It was right being here. It was like what he'd seen in a film once where the restaurant at an airport had tables for the passengers in transit sectioned off. They had left but they hadn't arrived yet, so they were nowhere and they were kept away from the others in case the nowhere spread. He remembered that. This was a nowhere ; a less expensive one. You could drink here until you couldn't drink any more and you needn't be sad or angry when nobody cared. There was nobody here to. Nobody to be guilty, or ashamed. No body. No where. » A.L. Kennedy, « Bix », *Night Geometry and the Garscadden Trains* (Londres : Phoenix, 1990), p. 100. Le phénomène de disparition de l'Écosse est largement traité par d'autres auteurs récents tels que Janice Galloway et Alasdair Gray et également par Tom Nairn dans *Faces of Nationalism* (Londres : Verso, 1998). Voir Eleanor Bell, *Questioning Scotland: Literature, Nationalism, Postmodernism* (Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2004), p. 64.

10. « Terre délicieuse et fertile, peut-être au nord de l'Écosse. De hautes falaises aux formes féminines constituent l'entrée du détroit qui mène à la mer Hyperboréenne. Les visiteurs devraient ne pas aborder la mer Hyperboréenne la nuit, car c'est alors que ces falaises s'animent, prennent vie et détruisent tout bateau qui passe. Le soleil ne se lève qu'une fois par an, au milieu de l'été, et ne se couche qu'une fois au milieu de l'hiver. Les habitants scient le matin, cultivent à midi, et cueillent les fruits aux arbres à la tombée du jour ; ensuite, ils se retirent pour la nuit dans leurs grottes. Leurs premiers fruits sont offerts à Apollon. À Hyperborea, le chagrin est inconnu. Les habitants choisis sentent le moment de leur mort, prétexte à des banquets et à des réjouissances ; puis ils mettent fin à leurs jours en se jetant dans la mer, du haut d'un rocher. » Plinie L'Ancien, dans Alberto Manguel et Gianni Guadalupi, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, trad. Patrick Reumaux (Paris : Actes Sud, 1981, 1998), p. 198.

11. On se souvient du geste impulsif de Macfee dans *Lanark*, irrité par les hologrammes idylliques projetés à Unthank, Alasdair Gray, *Lanark* (Londres : Paladin, 1981), p. 447.

12. *Ibid.*, p. 243.

13. Ces « seven rules » sont disséminées au fil du roman, comme les sept paliers initiatiques de l'apprentissage de Mary : « Pay attention », p. 75 ; « No one can stop you writing », p. 138 ; « Disregard », p. 258 ; « You do not own your words », p. 325 ; « Listen to it », p. 379 ; « There are no rules », p. 449 ; « Do it for love », p. 567.

14. On peut également suggérer le clin d'œil que nous adresse Kennedy dans son appareil titulaire : l'expression « Everything you need » pourrait-elle avoir été empruntée à Janice Galloway et à – justement – un slogan publicitaire relevé par Joy Stone : « So then I went to the SUPERMARKET where you can buy EVERYTHING YOU NEED AND THEN SOME? » Janice Galloway, *The Trick is to Keep Breathing*, p. 190.

15. Job 5 ; 17. La citation complète, reprise par Nathan à la page 42 de *Everything You Need*, apparaît quelques versets plus bas : « Ne méprise pas la leçon du Tout-Puissant./Car s'il fait la blessure, il la panse ;/S'il frappe, sa main guérit./Six fois il te sauvera de l'angoisse,/À la septième, le mal ne t'atteindra pas. »

16. « You know that, at one time, the sailors in Brittany paid no taxes to the king because of their unusual duties. At night the new dead would come to them and would ask to be borne out of life, would wait to be taken to sea and so, after sunset, the fishermen would sail them northwards to the Island of the Dead. » « North ? That would take them to Britain. » « Yes, they were heading here, for Britain. And people have occasionally said that their proper destination was precisely this point in Britain. Because Ancw is pretty much a Welsh way of spelling the Breton name for the dead. » EYN, p. 322.

17. A.L. Kennedy, « The high walk », *Night Geometry and the Garscadden Trains*, p. 73.

18. *Ibid.*, p. 79.

AUTEUR

CAMILLE MANFREDI

Université de Bretagne occidentale