L'œuvre fictionnelle de George Mackay Brown : un fantastique qui laisse à désirer ?

Dominique Delmaire

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/3301>

DOI : 10.4000/etudeseccossaises.3301

ISSN : 1969-6337

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2001

Pagination : 41-60

ISBN : 978-2-84310-198-4

ISSN : 1240-1439

Référence électronique

Dominique Delmaire, « L'œuvre fictionnelle de George Mackay Brown : un fantastique qui laisse à désirer ? », *Études écossaises* [En ligne], 7 | 2001, mis en ligne le 29 mars 2018, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/3301> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.3301>

L'œuvre fictionnelle de George Mackay Brown Un fantastique qui laisse à désirer ?

«I was fortunate to be born in a community where the art of story-telling had been practised for many generations. All islands from the beginning of time are natural breeding-grounds for story and legend»¹. C'est donc en se réclamant d'une tradition ancestrale qui apparente naturellement histoires et légendes que George Mackay Brown définit d'emblée sa position de «raconteur». Celui-ci, héritier de ses prédécesseurs, n'est plus que le porte-parole d'une voix narrative («many voices speak through me; I am part of a tradition» – *ibid.* x) qui, au fil du temps, a cessé de faire la distinction entre le factuel et le mythique. Le récit événementiel s'est élargué peu à peu jusqu'à ce stade ultime où «the tale is more a legend than a story» (viii). Et, sans cette ouverture au mythe, le récit demeure imparfait : «I am inclined to think that a really great story [...] have a mingling of myth and legend in them» (viii/ix). Raconter une histoire, c'est donc s'abreuver au féérique tout autant qu'à la réalité. La ballade écossaise y excelle, qui tisse indissolublement les deux dimensions :

The Scots are no mean storytellers either: their narrative ballads are among the greatest in the world. The realism of the Norse was leavened with Celtic mysticism and «faery». One of our finest stories, *The Play of the Lady Odivere*, exhibits the fruitful mingling to perfection. (ix)

Comment, dès lors, poser la question du fantastique dans une telle œuvre, si l'on admet avec O. Mannoni (*op. cit.*), T. Todorov (*op. cit.*) et bien d'autres que l'effet d'étrangeté sur lequel repose le récit fantastique est incompatible avec la croyance au féérique ? Car il suppose en effet un sens du mystère qui n'a pas sa place dans le monde des fées. Le merveilleux, contrairement à ce qu'indique son étymologie (*mirabile* en latin implique étonnement et admiration), ne permet

plus ni l'insolite ni même l'étonnement. Un surnaturel parfaitement intelligible y rend compte des prouesses ou des miracles et côtoie sans anomalie le monde réel. L'auteur le sait bien, qui lui reconnaît ses vertus explicatives: «The oldest questions and the earliest attempts to explain in words the burden of the mystery can, I suppose, be called myth. Gods and dragons and trolls intermingle familiarly with men and women» (viii). L'univers des contes et des légendes constitue ainsi un monde double, mais cohérent et prévisible. Pour qu'il y ait l'impact du fantastique, il faut que soit évacuée la norme référentielle du merveilleux. C'est seulement lorsque prévaut la rationalité scientifique que l'étrange peut à nouveau faire irruption et créer le malaise ou le frisson de l'explicable. Comme le dit Roger Caillois dans son célèbre ouvrage, *Au cœur du fantastique*, «Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne» (161).

Et, cependant, l'art du conteur fait palpiter. George Mackay Brown évoque «a circle of entranced listeners» (vii), aiguillonnés par la fascination du mystère, celle que procure la mer notamment, ce «mysterious dangerous fruitful element» qui apporte de «strange objects» (vi) sur le rivage. Il est donc indéniable que, pendant un temps au moins, la narration captive et ravit («thankfully for people like me – ordinary folk still take delight in a story», se réjouit l'auteur – viii). Mais de quelle manière, et à quelle hauteur? Les effets de suspense que peut maîtriser un conteur oral peuvent-ils fonctionner de façon comparable dans la narration écrite? N'y-a-t'il pas un leurre foncier de la part de George Mackay Brown à s'imaginer que ses nouvelles – ou ses romans – sont reçus au sein d'un auditoire traditionnel et qu'ils fonctionnent selon un protocole pragmatique inchangé depuis des générations? S'il est indéniable que, dans le fantastique, l'auteur et le lecteur jouent à se faire peur le temps d'une lecture, cela est-il même concevable à l'intérieur d'un cadre narratif qui ne remettrait jamais fondamentalement en question les prémisses du merveilleux? Seule une confrontation fine à quelques textes clés peut nous permettre d'aborder la question de la validité générique de la notion de fantastique chez George Mackay Brown, et de comprendre certaines des raisons profondes pour lesquelles celle-ci fera toujours chez lui figure d'asymptote intransgressable.

Nous laisserons à dessein de côté les textes fictionnels qui se réclament ouvertement du merveilleux (le recueil de nouvelles *The Masked Fisherman*, par exemple) ou de l'onirique (tel le roman *Beside the Ocean of Time*²), c'est-à-dire en fait un grand nombre d'entre eux. Dans tous ces cas, en effet, l'irréel (fantasmatique ou féérique) prévaut sur la réalité, n'autorisant plus, comme dans le genre fantastique, le choc fécond des deux plans et la subversion possible de l'un par l'autre. Reste le domaine du surnaturel, qui, comme son nom l'indique, suppose à la fois un ordre naturel et son dépassement – ou sa transgression – par quelque chose d'irrationnel et d'indéfinissable. Avant même la classique histoire de fantôme, dont la production de George Mackay Brown compte quelques spécimens que nous allons analyser, on pense bien sûr aux récits qui mêlent réalisme et légendes locales concernant trolls et lutins. Ainsi, par exemple, le célèbre conte traditionnel immortalisé par l'auteur américain Washington Irving – dont le père était, au demeurant, orcadien (Marwick, 34) – racontant les aventures de Rip Van Winkle, trop connues pour que nous les rappelions ici. Si la nouvelle de W. Irving est prétexte à satiriser le joug de la couronne britannique en Nouvelle Angleterre antérieurement à la révolution américaine, il est vrai que Brown, dans *The Two Fiddlers*³, essaie davantage de cultiver l'angoisse liée à la disparition soudaine, au milieu de la lande nocturne, d'un des deux protagonistes en pleine conversation avec son ami. Alors que, dans la nouvelle américaine, seules quelques notations brèves et éparses dessinent un certain climat d'étrangeté⁴ sans qu'aucun témoin ne vienne relayer une quelconque expérience du surnaturel – laquelle est engloutie dans le sommeil amnésique du héros («He fell into a deep sleep», 29) –, ici le narrateur met en scène un personnage, Gavin, qui, après avoir épuisé les explications rationnelles possibles (p. 13), est saisi de terreur à l'idée que les légendes populaires circulant sur le monde souterrain (cf. p. 12), puissent être véridiques: «From the heart of the knoll music flashed out: the unmistakable rhythms and cadences of Storm's fiddle. / Gavin shrieked with terror» (13).

Mais cette épouvante est celle de Gavin. Elle n'est absolument pas partagée par le narrateur qui non seulement souscrit pleinement à la légende traditionnelle, mais surabonde dans le merveilleux en ôtant au monde des trolls tout caractère effrayant. Ainsi, contrairement à la plupart des récits orcadien-

2. London: John Murray, 1994; Flamingo, 1995.

3. *The Two Fiddlers*, p. 11-20.

4. Cf. W. Irving, *Rip Van Winkle*, p. 28: «a vague apprehension» ou «there was something strange and incomprehensible about the unknown, that inspired awe and checked familiarity».

(cf. Marwick, 34), il fait l'apologie du petit peuple souterrain qui a convié Storm à jouer pour eux. La charge d'insolite que recelait l'incident, et qui avait causé l'effroi de Gavin, est totalement désamorcée dès lors que le narrateur l'éclaire de la vive lumière du logos en annonçant : «What happened to Storm was this» (14). Le mystère se dissout aussitôt dans la transparence et le bel ordonnancement du merveilleux, qui rend compte de tout – quand bien même de manière non rationnelle⁵. Ce type de récit appartient à la catégorie de ce que Todorov nomme «le fantastique-merveilleux, autrement dit, [...] la classe des récits qui se présentent comme fantastiques et qui se terminent par une acceptation du surnaturel» (*op. cit.*, 57), à ceci près, toutefois, que le fantastique ne tient qu'aussi longtemps que prévaut le point de vue du personnage demeuré à la surface; dès que le narrateur omniscient rétablit la part manquante de vérité, nous basculons dans le merveilleux. Il s'agit donc moins d'une «limite» générique que d'un clivage de points de vue. En vérité, le narrateur n'a, lui, jamais quitté l'ordre rassurant du merveilleux, même s'il nous a laissé croire un instant qu'il fallait nous ranger à la vision partielle et inquiète de Gavin. Il conviendrait donc ici de parler d'un «pseudo-fantastique», qui ne concerne que les personnages, la voix narrative conservant par rapport à ceux-ci une supériorité incontestable et une distance nécessairement ironique dont participe le lecteur – à l'inverse de ce qui a lieu dans le fantastique pur, où est requise l'identification de ce dernier avec les personnages (cf. Todorov, 87-91).

C'est de manière plus subtile que va s'installer l'ironie dramatique dans *Brig-O-Dread* (SN, 93), récit qui paraît de prime abord ressortir franchement à la catégorie du fantastique. Il démarre en effet *in medias res*, sous la plume d'un personnage qui s'exprime à la première personne. Or, comme le souligne Todorov, «dans les histoires fantastiques, le narrateur dit habituellement "je" [...]. Les exceptions [étant] presque toujours des textes qui, de plusieurs autres points de vue, s'éloignent du fantastique» (*op. cit.*, 87). Et, pourtant, ce choix personnel ne facilite ici en rien l'identification lecteur-personnage qu'il permet le plus souvent⁶. La raison en est simple : la ballade écossaise *The Lyke – wake Dirge* citée en exergue du récit proprement dit évoque explicitement ce lieu mythique de «Brig-o-Dread» («To Brig-o-Dread thou com'st at last / And Christe receive thy saule»), où il faut entendre bien sûr «bridge of death», avatar,

5. Cf. la fin de la nouvelle, lorsqu'on peut s'interroger sur la suite de l'histoire, et notamment sur la manière dont le temps passé sous terre aura affecté le héros : «There the tale stops abruptly. The story-tellers did not seem to be interested in what happened afterwards to Storm. The entombment and resurrection of the fiddler, and the fact that the vanished years had worked no change in him – that was all that interested them. The story-tellers left many fascinating questions unanswered. Did Storm marry and grow old and die, like everybody else in the island? If so, did the vanished twenty-five years put sudden furrows on his face, and a hook on his shoulders [...]?» (20).

6. Cf. Todorov, p. 89 : «la première personne "raconter" est celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage, puisque, comme on sait, le pronom "je" appartient à tous».

dans la mythologie populaire chrétienne, de la barque de Charon traversant le Styx des Grecs. C'est dès lors un motif cher à Brown, celui du purgatoire, qui va se profiler dans la nouvelle, ainsi que l'annonce la dernière strophe citée de la ballade : «From Brig-o-Dread when thou may'st pass / *Every nighte and all* / To Purgatory fire thou com'st at last / *And Christe receive thy saule*». L'intertexte nous situe ainsi d'emblée dans le registre du merveilleux chrétien, et il ne nous faudra pas longtemps pour nous dissocier du personnage et interpréter comme il convient, dès la première page, l'«étrangeté» d'une situation qu'il s'efforce de dénier : «Something strange has happened to me. [...] I don't know where I am, that's the truth. I am sitting on a bench in a bare room, like a prison cell. (But that is impossible)»⁷ (94). Arkol est mort, et nous le savons bien avant lui. Aussi pouvons-nous, aux côtés du narrateur, prendre un malin plaisir à le laisser se débattre face à l'absurdité de son environnement («It is very strange. Where am I? Where is Wistan? Where is the seal, the shore, the gun? – 97), victime qu'il est d'une ironie non dissimulée :

He came over a ridge and saw *with relief* that the track gave on to a road. / It was strange. Mr Andersvik thought he knew every road in the island, but he had never been on this particular one. He came after a mile or so to a crossroads. The signpost said: TO THE BRIDGE. He walked on. Soon *familiar* hills and waters came about him. He recognized Kringlafiold and the twin lochs with the prehistoric stone circles. And over there was the farm where his sister Anne had gone to live [...]. Alas, Anne had been dead for four years. That death had been a blow to Mr Andersvik ; Anne was one of the few folk he had ever had affection for. He felt a pang as he looked at the widowed farm. *Should he call in and have a word with old Jock? He thought, not today.* [...]

He walked on. [...] A woman was standing at the hither end of the bridge. [...]

It was his sister Anne.

He tried to speak, but his mouth locked on the words.

«Arkol», she said, «I've been expecting you. You've been on the moor a long time.»

«*An hour or two*», he whispered.

«*Longer than that*», said the dead woman. [...]

Mr Andersvik took his first dark taste of death. [...]

He could not by any means accept his present situation. Yet here he was, in dialogue with a solicitous riddling ghost. (100-101 ; nous soulignons)

7. Cf. E. A. Poe, *The Black Cat*, in *op. cit.* 103 : «my very senses reject their own evidence».

Nous sommes bien loin de l'identification lecteur-personnage qu'aurait éventuellement pu permettre, malgré l'épigraphe, le monologue du début.. Pour preuve le titre de «Mr Andersvik» – et non «Arkol» – par lequel le narrateur désigne le protagoniste dès qu'il prend en charge le récit (97), marquant par là une distance certaine.

La stratégie narrative se révèle pourtant moins tranchée et plus complexe que dans *The Two Fiddlers*. Certes, pour les raisons que nous avons indiquées, lorsque le narrateur, peu après le début de la *diégésis*⁸, note : «He was free to go, it seemed» (97 – nous soulignons), son ironie est apparente. Néanmoins, un tel énoncé est également compatible avec un mode de focalisation interne dans lequel la vision du personnage et celle du narrateur coïncident, associant ainsi le lecteur au désarroi qu'ils ont en commun. C'est, au vrai, de cette manière que procède la suite de la narration :

The landscape was strange to Mr Andersvik. The moor stretched, a wine-red emptiness, from horizon to horizon. [...] Every heath-farer was solitary and did not appear to be going anywhere. The moor was a slow soundless dance of intersections and turnings. [...] (97-98)

Le narrateur ici «se contente de décrire ce que voit son héros» (Genette, 209), abrogeant provisoirement de la sorte toute distance qu'avait pu introduire l'ironie sous-jacente. Pour preuve, l'étonnante *deixis* de «It was quite pleasant out here on the moor» (98 – nous soulignons) qui trahit le discours direct mais sans guillemets (donc sans narrateur) du protagoniste. Même lorsque le narrateur intervient à nouveau pour rapporter ouvertement les pensées de Arkol («“Well,” he thought, “I’m bound to meet somebody who can tell me the way to Hamnavoe”» – 98), le récit continue de satisfaire globalement aux critères minimaux de la focalisation interne, puisqu'il réussit le test de la réécriture à la première personne proposé par Barthes (*op. cit.*, 26). En revanche, on ne peut décider à coup sûr si dans l'énoncé qui suit («Indeed [...] he saw a few people and they too, like the landscape, had a remote dreamlike quality. They moved like somnambulists» – 98), «Indeed» matérialise de nouveau une certaine prise de distance de la part du narrateur, ou tout simplement le *cogito* du personnage. Bref, ces multiples variations finissent par brouiller la manière dont nous décodons le point de vue du narrateur, en sorte que, comme

8. Le «telling», par opposition au dialogue retranscrit qui précède.

dans l'écriture fantastique, « nous ne connaissons pas la position de ce dernier » (Todorov, 43).

Toutefois, cette hésitation et cette ambiguïté sont de courte durée. Si l'on peut, l'espace d'un instant, oublier la perspective intertextuelle initiale par laquelle on surplombe de toute manière l'expérience du personnage, quel que soit le degré de proximité apparente que le narrateur donne l'illusion d'instaurer entre celui-ci et lui-même – donc aussi le lecteur –, la désignation du protagoniste par le terme de « half-ghost » (101) supprime chez le lecteur toute inquiétude ou frayeur empathiques, car aussi bien le narrateur que la sœur du « fantôme » – à laquelle nous sommes prêts à accorder crédit par le fait que le récit nous a favorablement disposés à son endroit – adhèrent totalement à cette évidence. Il n'y a plus lieu de tenter de nier avec Arkol la nature de l'univers dans lequel il évolue désormais. Il s'agit bien du purgatoire – ou de son antichambre –, et la lecture ne peut se poursuivre que si nous souscrivons nous aussi à cette dimension foncièrement merveilleuse de la diégèse (bien que « pseudo-fantastique » du point de vue du personnage). Le propos de l'auteur n'est donc plus la mise en scène d'une ambiguïté fantastique, mais l'illustration d'un propos à caractère didactique et religieux : la nécessité pour l'homme de reconnaître ses fautes et d'accepter la purification conduisant à la rédemption. Arkol n'est plus que le représentant archétypal de l'homme. Il n'est plus ni Arkol, ni Mr Andersvik, mais l'onyme « dead man » :

In darkness the dead man returned to the dimension he had left. Time is a slow banked smoulder to the living. To the dead it is an august merciless ordering of flames, in which the tormented one, in Eliot's words, must learn at last to be a dancer. (102)

Dès lors, prévaut l'iconographie purgatoriale chrétienne conventionnelle : « The ghost stirred in its flame » (106), « The ghost smouldered in the garden » (107) ou encore « [The ghost] whispered for forgiveness. Then he turned calmly to face the blaze and the roar » (110).

Ainsi, la réaffirmation finale du merveilleux comme norme s'accompagne de l'exposition d'une « morale » qui fait que, comme dans la plupart des contes, « le récit apparaît [...] comme l'illustration d'une idée ; et le fantastique en reçoit un coup fatal » (Todorov, 74). Avant d'illustrer davantage ce point essentiel et structurel dans l'œuvre de George Mackay Brown, il convient de dégager de quelles autres manières avortent

toutes velléités – ou illusions – de fantastique à l'intérieur de plusieurs nouvelles.

The Pirate's Ghost (SN, 139) ménage une certaine ambiguïté de lecture qui pourrait relever du fantastique. En effet, le fantôme de Gow, le pirate, semble se manifester objectivement dans la scène finale, lorsque l'héroïne se rend sur le lieu de son exécution afin de le libérer, à sa demande, de l'amour qu'elle lui témoigne encore et qui l'emprisonne⁹: «A wind coming up Thames took the body and set it creaking like a stiff sack. The wind chains round all ten of the pirates rang» (159). Cependant, s'il ne nous est pas dit que ce spectacle est perçu exclusivement par Thora, rien ne nous apprend non plus le contraire. En réalité, les apparitions du fantôme ont été jusque là massivement le fruit de son état pathologique de mélancholie et de dépression: «in Orkney Thora Gordon fell into a sickness. She ate and slept little [...]. Chiefly it was her mind that ailed; she began to be troubled by strange images, intrusions into her waking consciousness, appearances that were palpable to no-one but herself» (154); puis, plus loin: «She was haunted by Gow wherever she went, indoors and outdoors, incessantly». Le simple fait que Gow apparaisse presque toujours dans ses rêves (p. 157-158) suffit à désamorcer le fantastique: on attribue de préférence les manifestations étranges à son état psychique plutôt qu'à une présence surnaturelle.

Mais, surtout, le texte est truffé de clichés enfantins qui font sourire. À cet égard, la scène finale citée précédemment s'inscrit dans une continuité quasi parodique:

The sun-dark face smiled at her, the mouth opened to speak. «Jack!» she cried, but it wavered, melted, was nothing... [...] She saw the ghost another time at the mouth of a Hamnavoe close. [...] As Thora hurried along the street to greet him, he faded into the gray air. [...] He looked like an animal that had just torn another mild creature and had then glugged itself on blood and flesh. The dreamer had never seen a face so cruel and handsome. She woke – the face was still there, hovering over her bed, satiated with love, smiling... Her mouth and hands yearned towards the face; which at once crumbled and dissolved. (155)

Le cliché partage avec l'hyperbole la caractéristique de mettre en avant moins la fonction référentielle que la représentation linguistique du référent – stéréotypée dans le premier cas, exagérée dans le second, bref toujours immédiatement remarquable en tant que telle. La facture hyperbolique de certaines

9. Cf. p. 156: «“Release me,” he pleaded, “give me peace. I can't go on into the healing torment. Your love holds me back. Let me go”».

phrases de la citation précédente («an animal that had just torn another mild creature and had then glutted itself on blood and flesh») est présente dès les préliminaires de l'histoire centrale : «the *sinister* ship out in the bay. No-one, not even his wife, had the courage to tell him of the *terrible* web in which Thora was enmeshing herself» (148; nous soulignons). Elle consiste principalement, on le voit, en une tentative de nomination de l'indicible, que celle-ci concerne les phénomènes surnaturels eux-mêmes ou les réactions qu'ils suscitent chez les personnages. Car les deux sont évidemment liés, comme le suggère pertinemment le rappel étymologique que fait B. Terramorsi à propos de l'«appréhension» :

appréhension signifie en un premier sens «compréhension» et en second sens «crainte». La crainte [...] n'alimente pas une peur de l'irréel mais du réel en tant qu'il apparaît fondamentalement douteux et «singulier» : «l'épreuve de la peur se confond avec l'appréhension du réel»¹⁰. [...] la crainte (*tremere*) c'est le tremblement, le bougé de/devant la chose saisie et qui échappe (telles les statues de Dédale), déjà insaisissable bientôt saisissante. (*op. cit.*, 26-27)

10. C. Rosset, «La proximité du réel», *Traverses* (25), 1982, p. 37 (cité par l'auteur).

11. N'importe quelle œuvre à caractère fantastique se prêterait à la démonstration. Le chef-d'œuvre de James Hogg, ancêtre incontournable dans la littérature écossaise, fournit une moisson d'exemples parmi lesquels nous pourrions citer, en ayant présent à l'esprit l'extrait de la nouvelle de George Mackay Brown proposé précédemment : «George conceived it to be a spirit. [...] he took it for some horrid demon by which he was haunted, that had assumed the features of his brother in every lineament, but, in taking on itself the human form, had miscalculated dreadfully on the size, and presented itself thus to him in a blown-up, dilated frame of embodied air, exhaled from the caverns of death or the regions of devouring fire» (*op. cit.*, 50).

Plus le sujet tente d'appréhender (intellectuellement) le réel, plus celui-ci révèle son insaisissabilité et «*défraye* (de *frangere*, «rompre») sa propre représentation» (*ibid.*, 27), jusqu'à *interdire* le spectateur par sa pure choséité : «La littérature fantastique se constitue par la force des choses. Quand «la Chose» s'approche, sous-jacente puis ad-jacente, le héros ne saisit (n'appréhende) plus, il est saisi (appréhendé). Ce déplacement menaçant le pétrifie : il est dans l'a-porie» (*ibid.*, 28). L'impossibilité de l'appréhension noétique conditionne la venue de l'appréhension émotionnelle. Aussi, plus grand sera le déni de cette incapacité foncière de l'homme à saisir le réel – ou encore, plus acharnée sera la tentative de nomination de celui-ci –, moins l'horreur sera manifeste :

Le fantastique est, semble-t-il, avant tout le lieu du suggéré, du non-dit et de l'incertitude : il ne montre rien qui soit objectif [...]. Lorsqu'au contraire, il donne une description précise, quasi photographique, de certaines des créatures monstrueuses qu'il met en jeu, il est non seulement moins convaincant, mais il glisse délibérément vers un autre domaine de l'imaginaire qu'un Todorov appellerait le merveilleux. (Marigny, 79)

C'est la raison pour laquelle l'inflation hyperbolique produit toujours des résultats décevants¹¹ et que bon nombre d'auteurs

12. C'est ce que à quoi se résout aussi Hogg dans son livre, précisément pour ces raisons. Ainsi, par exemple, p. 45 : « They were looks that cannot be described; but they were felt piercing to the bosom's deepest core. They affected even the on-lookers in a very particular manner [...] ».

13. « D'un côté l'énoncé réfère à certains objets, de l'autre il indique quelle relation entretient avec lui son sujet d'énonciation (modalisation). Dans *Je suis triste* l'embrayeur *je* réfère à un individu (« locuteur-I ») qui se trouve coïncider avec le sujet d'énonciation; mais du point du vue modal, il existe une sorte de rupture entre le sujet d'énonciation comme tel (« locuteur-L ») et son énoncé puisqu'on réfère à *je* comme on le ferait à une non-personne. En revanche, dans *Hélas!*, le sujet d'énonciation, du point de vue modal, est impliqué dans son dire (*op. cit.*, 83).

14. Cf. Chareyre-Meyjan : « Reconnaître le réel d'une chose, c'est aussitôt en éprouver la dimension fantastique » (*op. cit.*, 85).

15. Voir notamment p. 151 : « [...] a masked figure which had arrested the attention of no single individual before. And the rumor of this new presence having spread itself whisperingly around, there arose at length from the whole company a buzz, or murmur, expressive of disapprobation and surprise – then, finally of terror, of horror, and of disgust. [...] Prince Prospero [...] was seen to be convulsed, in the first moment with a strong shudder either of terror or distaste; but, in the next, his brow reddened with rage ».

16. Ou de l'interjection, qui court-circuite la dimension discursive du langage et « suppose une théâtrali-

se satisfait d'une relation semi-aporétique au langage de l'épouvante en choisissant un compromis qui consiste à décrire non plus « la Chose », mais ses effets sur le spectateur¹².

Et, cependant, de la même manière, l'expression de l'horreur ne peut être qu'inversement proportionnelle à sa *symbolisation*, la première étant de l'ordre de « la dimension modale de l'énonciation » et la seconde relevant de sa « dimension référentielle », pour reprendre la terminologie utilisée par D. Maingueneau¹³. Tout comme l'effroi ne peut advenir si la Chose est décrite, il ne saurait lui-même être décrit. L'effroi stupéfie et interdit; il ne se raconte pas: il ne peut être qu'exhibé. Relation brute et non symbolisable au réel¹⁴, il est proprement innommable. Ainsi, E.A. Poe, lorsqu'il évoque dans *The Masque of the Red Death* « a certain nameless awe » ou une « unutterable horror » (*op. cit.*, 152), se trouve être autrement plus convaincant que dans ses précédentes tentatives pour décrire l'horreur de la Mort Rouge¹⁵. C'est pourquoi « la littérature fantastique s'efforce simplement à « l'inscription « [du] cri »¹⁶ (Chareyre-Meyjan, 98), car « dans l'absence de discours organisé, audible, il faut incidemment entendre la stupéfaction devant l'événement fantastique » (97) – ce à quoi aboutit par exemple Maupassant à la fin du *Horla*, dans un passage de discours fragmenté dont l'effet tranche singulièrement sur la relative platitude des pages précédentes¹⁷: « Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue moi!... (80). Morcelés, le discours ou le récit se laissent déborder par le réel: « l'écriture fantastique exprime une course de vitesse entre l'univers de la représentation et le réel comme tel, au bénéfice de ce dernier »¹⁸. On aura mesuré alors l'abîme qui sépare ce type d'écriture du confort de la fonction de désignation, souvent désuette et caricaturale, dans laquelle se complaît illusoirement le langage dans la nouvelle de George Mackay Brown, ainsi qu'il est apparu dans les citations précédentes ou encore dans cet extrait difficilement crédible tiré de la même nouvelle: « She turned, and saw that there was a pole stuck in the foreshore, and something hanging from it. She took it to be a large fish... [...] From some disgusting orifice sifted out syllables, « Re....lease me....eee. » She shrank from it » (157).

Les mêmes remarques pourraient s'appliquer à une autre nouvelle susceptible de s'inscrire dans notre investigation présente, *The Book of Black Arts* (SN, 53), directement inspirée

sation de son propre corps d'énonciateur» (Maingueneau, 81).

17. *Op. cit.* 77, par exemple : « Je regardais cela avec des yeux affolés. [...] Comme j'eus peur ! [...] Je l'avais vu ! L'épouvante m'en était restée, qui me fait encore frissonner ».

18. A. Chareyre-Meyjan et G. Pigeard de Gurbert, « Le Docteur Jekyll a disparu : le fantastique et la question du dernier mot », p. 104.

19. Comparer le compte rendu de Ernest W. Marwick dans *The Folklore of Orkney and Shetland* (« a manual of magic, was known by reputation throughout Orkney. The few who had seen it declared that it was printed in white characters on black paper. It not only contained all kinds of spells and charms, but it conferred on its owner the power to put them into effective operation. There was one grave drawback to owning it. If anyone died with it in his possession, he and the book were claimed immediately by the book's author, the Devil. One could only get rid of it by selling it for a smaller coin than one had given for it, or by persuading someone to accept it as a gift » – *op. cit.*, 57) et le texte de Brown : « The spread pages were black and the printed words were in startling white » (55), ou « It purports to be the work of one of Satan's minions » (56), ou encore : « if he should wish it in his heart to be rid of my book, let him do so by all means, but only in the way of vending, or selling, and only for a lesser sum than the sum that he purchased it with » (58).

20. Cf. p. 55, 60, 62, entre autres.

21. Cf. notamment p. 60 : « He left the tavern like a haunted man ».

d'une légende orcadienne qui raconte les vicissitudes dont sont victimes les détenteurs successifs d'un ouvrage satanique. L'intertexte est repris de manière quasi littérale¹⁹ et il est évident que l'existence du diable, reconnaissable notamment à son rire démoniaque²⁰ (*topos* connu de ce type de littérature) et à la possession qu'il exerce sur ses victimes²¹, n'est pas mise en doute. On se situe donc sans ambiguïté dans l'ordre du merveilleux surnaturel. D'où, à nouveau, l'hyperbole caricaturale dans la plupart des scènes spectaculaires, et la fadeur de l'effet final qui souffre du cliché :

A black cloud tumbled over Hamnavoe one summer evening. Out of its heart came such drenchings of rain that all the townsfolk ran indoors. The cloud grumbled and belched. It sent out a single stroke of lightning. It tumbled on, diminished, over Graemsay at Hoy. [...] But one thing had not been destroyed, *The Book of Black Arts*. Every drawer in «The Leaping Dolphin» was charred and shattered, except for the drawer where the book lay. Next morning, when he came to himself, the landlord gaped at it in terror. (62-63)

Mais quel est l'intérêt d'une telle littérature ? se demandera-t-on. George Mackay Brown ne serait-il capable que de pâles imitations des meilleurs contes traditionnels ? Ou bien doit-on chercher ailleurs le propos de ces textes ? Car propos il y a, comme nous l'avons déjà souligné en ce qui concerne *Brig-O-Dread*. Et cela répond déjà à notre question. Ainsi, *The Pirate's Ghost* cherche à montrer que les fantômes ne peuvent connaître la paix *post mortem* qu'à condition de se libérer totalement des attachements de ce monde. C'est la thèse que défend, conformément au point de vue traditionnel, le pasteur Donald Barr dans la nouvelle *A Drowned Rose* (*HF*, 175), qui reprend intradiégetiquement à sa façon l'histoire de *The Pirate's Ghost* :

The earth-bound soul refuses to acknowledge its death,» said Donald. «It is desperately in love with the things of this world – possessions, fame, lust. How, once it has tasted them, can it ever exist without them? Death is a negation of all that wonder and delight. It will not enter the dark door of the grave. It lurks, a ghost, round the places where it fed on earthly joys. [...] Sooner or later the soul must enter the dark door. But no – it will not – for a year or for a decade or for a century it lingers about the place of its passion, a rose garden or a turret or a cross-roads. It will not acknowledge that all this loveliness of sea and sky and islands, and all the rare things that happen among them, are merely shadows of a greater reality. At last the starved soul is forced to accept it, for it

finds itself utterly alone, surrounded as time goes by with strange new unloved objects and withered faces and skulls. Reluctantly it stoops under the dark lintel. All loves are forgotten then. It sets out on the quest for Love itself. For this it was created in the beginning.» (191-192)

La citation méritait d'être rapportée dans son intégralité, car, sous couvert du pasteur et indépendamment de toute divergence théologique (le revenant, pour Brown, provient du purgatoire, notion étrangère, on le sait, au protestantisme), c'est évidemment Brown qui exprime ici l'une de ses convictions religieuses profondes, en accord avec la spiritualité évangélique de son catholicisme parfois platonisant (cf. «shadows of a greater reality») ²². Au fond, toutes les nouvelles qu'il a pu produire dans la veine surnaturelle se ramènent peu ou prou à l'exposition de cette thèse sur la nécessité du renoncement au «vieil homme» et au «monde» – pour employer une terminologie ascétique qui ne lui est pas étrangère ²³ – comme prélude à l'ultime grande quête purgatoriale et mystique du divin. Outre *Brig-o-Dread*, on peut songer à *Soldiers from the wars returning* (SN, 218), qui met en scène un soldat orcadien mort au combat lors de ce qui semble être la dernière révolte royaliste menée par le marquis de Montrose, partisan de Charles II, en 1650, avant son exécution en place publique à Édimbourg ²⁴. Là encore, le spectre a une raison d'être principalement idéologique. Comme dans *Brig-O-Dread*, il s'agit de montrer que le mort ne peut trouver la paix que par la reconnaissance des erreurs commises de son vivant et l'acceptation de son destin *post mortem*, ainsi que l'énonce la fin de la nouvelle: «Then I set out on a journey without inns or tolls or milestones, for a tryst that I had experienced but had not understood» (231). La thèse prévaut ici largement sur toute tentative d'effet narratif fantastique. On peut le regretter lorsqu'on songe au potentiel considérable détenu par un tel scénario: un personnage ne sait pas s'il est mort ou vivant; son hésitation angoissée aurait pu alimenter un insupportable suspense, comme dans la nouvelle de Ambrose Bierce, *One of the Missing*. Rien de tel ici, bien sûr, puisque l'ironie dramatique permet encore une fois d'emblée au lecteur de ne pas adhérer au déni de sa propre mort auquel se livre pour un temps le héros. Mais là où le récit cesse tout à fait d'être crédible, même à le considérer comme littérature purement surnaturelle, c'est lorsque le revenant déclare :

22. Platonisme qui ne nous semble absolument pas représentatif de la réalité de son écriture (saisie dans sa dimension la plus intime, c'est-à-dire sur son versant poétique) dont nous avons au contraire essayé de montrer l'anti-platonisme, au moins dans l'état abouti de celle-ci (cf. D. Delmaire, *L'Ascèse de l'écriture dans la poésie de George Mackay Brown*).

23. Cf. D. Delmaire, *op. cit.*, chapitre 5.

24. Cf. p. 219: «'About that time victory must have fallen to our good marquis. The battle ended. The hosts of Lowlanders and mercenaries and bible-men broke suddenly. [...] the men from the mountains [...] screamed out cries of Gaelic triumph [...]»; 224: «'Well, he will soon have his deserts, the marquis. He's a prisoner in the Tolbooth of Edinburgh, I hear, and condemned. He's to be made a public spectacle'».

I had been killed in the battle, and was a homing ghost.
But death is never the end of any story. (229)

Ce n'est plus le fantôme qui s'exprime ici, mais le narrateur. Un fantôme, en effet, refuse la mort, comme l'illustrent suffisamment, au demeurant, des nouvelles telles que *The Drowned Rose* ou *Brig-O-Dread*. Il y donc une incohérence fictionnelle dans la soudaineté de cette affirmation. Et tout aussi anormale apparaît la soudaine métamorphose rédemptrice qui suit : «A passing wonderment touched me» (229); puis «There came then a second infusion of sweetness» (30).

Dans cette transgression manifeste des niveaux diégétiques par la voix narrative, il convient de reconnaître l'urgence dans laquelle se trouve celle-ci de faire entendre un point de vue à caractère philosophique, bien plus que d'orchestrer le déroulement d'une œuvre de fiction : on aura reconnu la propension allégorisante de Brown, celle-là même qu'il observe et déplore dans ses premiers poèmes («I'm beginning to fear that my interest in ideas fatally overbalances my interest in language»²⁵).

25. Lettre non datée à son ami E. Marwick.

26. Cf. p. 15 : «*The dove has left this garden. It is now the time of the dragon*» et p. 39 : «I came to the Well. I'm here now, on the River. I must come to the Inn, then the Forest, then the Town, then the Burning Mountain... [...] In the end, there's the Dragon to meet».

27. Voir la préface du recueil : «A ship called Dove sails west out of Norway in the ninth century carrying a tribe of fisher people. Their god, the beautiful Balder, is dead. They are in flight from starvation, pestilence, turbulent neighbours (what the poet calls, in the shorthand of myth, the Dragon). But also they are compelled west by the promise of a new way of life: agriculture. The cargo in their hold is a jar of seed corn. Fate, blind and all-wise, has woven their myth about them. Now the same Fate sits at the helm».

28. Première phrase du livre.

Nous n'aurions aucune difficulté à montrer que le roman *Time in a Red Coat* fait figure d'emblème de cette veine fictionnelle chez George Mackay Brown. Il s'agit en effet, comme ne saurait manquer de l'indiquer la jaquette du livre, d'une parabole («a parable of war»). Les thèmes allégoriques de la colombe et du dragon²⁶ sont repris de la séquence poétique *Fishermen with Ploughs*²⁷ publiée près de quinze années auparavant. Le climat diégétique semble d'emblée placé sous l'égide de l'exotisme merveilleux oriental («It is the courtyard of the palace of the great Khan»²⁸). Pourtant, cela ne concerne que la princesse, héroïne de l'histoire, les autres personnages étant traités de manière réaliste, et se trouvant confrontés, par voie de conséquence, au caractère étrange de celle qui leur apparaît tour à tour issue de l'au-delà («Perhaps the girl was dead, a ghost! For she acted and spoke more strangely than any woman he had ever known [...]» – 38), folle («She was probably a crazy one, the ferryman concluded» – 38) ou tirée d'un conte de fée («Let her go back into her fairy-tale» – 51). Cette dernière remarque d'un des personnages du livre souligne en fait une étrangeté d'un autre ordre que l'étrangeté pseudo-fantastique susceptible de se glisser au sein du merveilleux, où les humains

côtoient des créatures féériques sur un même plan de «réalité» sans qu'il y ait déroute de l'entendement. Ce que signifie cette injonction, c'est que la princesse n'a pas de réalité diégétique. Elle n'est pas un personnage, mais un concept. Elle est la marque de la transgression du discours allégorique à l'intérieur de la diégèse. Ce qu'elle incarne ou ce qu'elle dit n'est interprétable ni dans les coordonnées de la réalité fictionnelle ni dans un système féérique qui viendrait s'ajouter à celle-ci. Aussi, lorsqu'elle déclare «You've told me where the dragon is» (28), son interlocuteur ne peut-il la comprendre («*What does she mean, dragon?*»). Au mieux, ce langage est-il onirique : «The old man was startled out of greed and terror. «What's that? he cried. «Dragon? Am I hearing right? Mitzi, did this young person say something about a dragon? [...] No, I *am* sleeping. I'm sleeping and I'm dreaming all this. When I wake up you'll be gone. You and that child too» (52). Du point de vue narratif, elle déconcerte autant qu'un personnage de dessin animé à l'intérieur d'un film comportant de véritables acteurs (comme dans, par exemple, *Qui veut la peau de Roger Rabbit?*). Du reste, le narrateur lui-même concède le statut bâtard de sa fiction lorsque, au cours d'une métalepse – c'est-à-dire d'une intervention génériquement transgressive²⁹, il l'assimile intégralement à une métaphore :

in the course of this tale – which is like a river too – we will have to go downstream a little. Here we must pause; a girl is in a ferry-boat, and the ferryman is sculling the girl across from bank to bank. [...] A girl in a white gown [...] is afloat on the river of time. [...] In a sense – in the poetical way of looking at things, which packs a whole world into a symbol, in order to make simple and joyous and comprehensible the manifold confusions of life – in a sense the young girl [...] is not only all the young women who have crossed the river in time past and who will cross it in time to come. She is all the young women in the world trembling on the verge of love [...]. She is more, she is all women, all the girl children and the old ones who have added their salt drops to the sweet on-flowing river of life, and who hate war and war-makers with a bitter hatred.

The girl is all women, princess and peasant-lass and fish-wife, who have lived or who will live in time to come [...]. (32-33)

Tout le roman se réduit ainsi à une vaste allégorie, dont il est en quelque sorte le nécessaire déploiement iconique, sans lequel la sécheresse du message didactique ôterait à celui-ci tout pouvoir de conviction³⁰. Il va de soi que, dans ces condi-

29. Cf. G. Genette, *op. cit.*, 244-245.

30. Cf. Honig : «in the practical completion of its design, the allegorical work dispenses with the concept of allegory, as something preconceived, in order to achieve the fullest fictional manifestation of life» (*op. cit.*, 180).

tions, on l'a vu, ne peuvent advenir ni l'étrangeté radicale propre au fantastique ni même l'insolite qui émaille le récit merveilleux.

Nous voici revenus, donc, à ce fameux «coup fatal» que, selon Todorov, l'allégorie porte au récit fantastique, puisque celui-ci exige d'être lu littéralement (cf. *op. cit.*, 69) alors que celle-là fait prévaloir le sens second sur le sens littéral, essentiellement ornemental. Il y a là une manière de préférer le refoulement au conflit. Cela était déjà le cas dans la phase de jeunesse de l'écriture poétique de l'auteur, phase durant laquelle nous avons observé que le choix délibéré d'une trame référentielle relevant du merveilleux coupait court à toute productivité heuristique de la métaphore qui, comme le fantastique, a besoin de la littéralité pour fonctionner³¹. Mais ici, dans la fiction, ce qui semble ne pas vouloir être vu, refoulé donc, est la sexualité.

L'articulation de la sexualité – gouvernée par les forces obscures de l'inconscient – à la norme de la vie quotidienne peut, en effet, s'apparenter au rapport qu'entretient l'irrationnel avec la conscience. On peut même aller jusqu'à considérer que la définition que donne Roger Caillois du fantastique (cf. *supra*) recourt indifféremment aux deux domaines³². Dès lors, il est facile de concevoir qu'une écriture qui, au lieu de prendre en compte la nature subversive du sexuel, en viserait l'éviction, ne saurait s'accommoder du fantastique. Bien préférable serait alors l'uniformité non-conflictuelle du merveilleux.

Sans pouvoir analyser ce thème nécessairement très vaste dans notre propos présent, nous ne pouvons passer sous silence le traitement qu'il subit dans certains des recueils de nouvelles abordés. Dans *Hawkfall*, en particulier, la nouvelle *The Girl* (161-174) en dit long à la fois sur la sensualité³³ et la frustration sexuelle des pêcheurs de l'île, tandis que «the girl» incarne un érotisme³⁴ vibrant et transgressif³⁵ qui leur sera à tout jamais interdit. *Sealskin* (137-160), dans le même recueil, présente la belle créature vénusienne³⁶ dont s'éprendra le héros comme une femme-phoque («a seal woman» – 142), se rattachant ainsi à une légende orcadienne traditionnelle qui relève du merveilleux, enlevant par la même occasion au personnage féminin toute grossesse réaliste et la consignant au statut de symbole (mariage des éléments, fusion de l'homme et de sa composante naturelle, etc.). La dimension sexuelle ne faisait jamais, de toute manière, qu'en masquer le propos véritable : «This story is really about a man and his music» (151), déclare le narrateur aux deux-tiers du récit.

31. Cf. Delmaire, 228.

32. Cf. les remarques de G. Menegaldo, *op. cit.*, 56 : «Le fantastique serait alors métaphore d'un éros chaotique et dérangeant mais inversement l'éros apparaîtrait comme figure privilégiée de l'excès qui caractérise le fantastique.»

33. Cf. la description aux connotations sexuelles appuyées de la remise en état du bateau, substitut féminin évident : «Carefully he applied a brushful of tar in long fluent strokes to the flank of an upturned boat» (161) ou «He sank his brush deep into the jet-black lake, and began to stroke the *Mary Jane* tenderly and sensuously» (162).

34. Cf. p. 161 : «[...] she crouched down on the grass, half turned away from the men, her hand on her bare instep»; p. 162 : «[The girl] laid off her shawl»; p. 167 : «The girl stretched herself out in the new grass. She lay down and writhed about slowly like a cat. Then she was still, her eyes closed against the sun. Her eyelids pulsed slowly. She stretched her legs apart».

35. Cf. p. 161 : «She lingered uncertainly, as if she heard from far off the voices of women calling to her from the wells and peat-stacks».

36. Cf. p. 138 : «A girl was kneeling among the waves. She was naked. [...] The sea was rising about her».

La question du désir sexuel devient centrale dans *The Drowned Rose* (HF, 175), qui met en scène un héros-narrateur instituteur, célibataire, occupé à essayer de tromper sa solitude par la lecture, lorsqu'il reçoit la visite inopinée du fantôme d'une jeune fille qui le conquiert aussitôt³⁷ et le taraude d'un désir violent³⁸. Au point que tout ce que pourra en relater le compte rendu impitoyable et pharisien du cancanier Henrikson sera systématiquement retourné contre ce dernier sans jamais entamer l'image idéale qu'il se fait de la jeune fille, qui, bien que morte, représente pour lui la source de toute vie («the ever-springing fountain»³⁹), ainsi que l'exprime aussi, malgré lui, le détracteur de celle-ci: «[...] they went on meeting one another, quite open and shameless, as if they were the only living people in an island of ghosts» (189). Au travers du narrateur, c'est l'auteur qui se livre, encore une fois, à une apologie du désir et de la sensualité. Il va sans dire que, dans un tel contexte, le surnaturel n'effraie point («I'm not frightened of that kind of ghost», affirme l'instituteur – 182). Il a pour fonction de décliner le merveilleux du désir, avant le retour glacial à la réalité: «“You will be haunted for a month or two yet. But at last the roses will lose their scent.” / The car stopped in front of the dark school-house» (193 – fin de la nouvelle).

L'érotisme apparaît donc comme inévitablement interdit. Il ne fait, par conséquent, jamais irruption dans la réalité vécue des personnages désirants. Il constitue un horizon désespérément fantasmatique placé dans une sorte de rapport aseptisé et abstrait avec ces derniers, exactement comme, dans le merveilleux, les plans humain et féérique cohabitent sans jamais se heurter ni entrer en conflit. À la déchirure – du sexuel ou du fantastique – est substituée la juxtaposition lisse. C'est à la lumière de ces remarques que nous allons pouvoir aborder le cas très particulier de la nouvelle *Andrina*⁴⁰.

Ce récit est en effet, à notre connaissance, le seul texte fictionnel de George Mackay Brown qui puisse prétendre au statut de littérature fantastique, pour une raison au moins qui est que sa lecture ne permet pas de démêler la nature exacte du personnage éponyme. Deux hypothèses se concurrencent: ou bien la jeune fille n'est qu'un fantasme du protagoniste, Torvald, ou bien elle est effectivement une revenante. Dans les deux cas, elle serait, de toute manière, sa petite fille qu'il n'a jamais connue, fille de l'enfant née de sa brève union avec Sigrid, la grand-mère d'Andrina, qui avait eu lieu cinquante

37. Cf. p. 175: «She was certainly a very beautiful girl, with her abundant black hair and hazel eyes and small sweet sensuous mouth. [...] She gave me a look of the most utter sweet astonishment»; p. 175-176: «I liked the girl immensely».

38. Cf. p. 176: «I was filled with happiness and envy»; p. 191: «I wished for the vanished passion to fill my rooms: the ghost, the chill, the scent of roses».

39. P. 182: «It seemed to me, when we were speaking together in the school-house last night, his girl and I, that I was the wan lost one, the squeaker and gibberer, and she was a part of the ever-springing fountain».

40. *Andrina*, 77-86.

ans auparavant et l'avait fait fuir à tout jamais dans son refus d'assumer une paternité imprévue (cf. p. 81 et 85). L'histoire raconte sa déconvenue en découvrant que, pour la première fois depuis des années, une jeune fille prénommée Andrina (et dont ni Torvald⁴¹ ni le lecteur ne savent encore rien) n'est pas venue l'assister durant sa maladie comme elle avait, selon lui, l'habitude de le faire chaque hiver. Mais comment accorder foi aux affirmations de Torvald, lorsqu'on découvre certaines incohérences manifestes de la narration? Ainsi, après avoir déclaré en incipit : «Andrina comes to see me every afternoon in winter» (77), usant d'un présent de vérité éternelle qui laisse supposer qu'à l'instant de l'énonciation tout continue comme d'ordinaire, il nous apprend quelques pages plus loin que la jeune fille n'est jamais plus revenue : «Suddenly, before I had finished [...] she had [...] gone out at the door; as it turned out, for the last time» (81)⁴². Force est d'en déduire que ses assertions initiales ne sont pas dignes de crédit et que, à la lumière de ce qu'on apprend à la fin du récit, il convient de les relire comme l'expression d'un fantasme qui se substitue à la réalité, ce que confirmera le personnage de Isaac lorsque Torvald l'interroge à propos de la jeune fille : «Isaac looked at me as if I was out of my mind. [...] «Sorry, skipper, [...] I think you must have imagined that girl, whatever her name is, when the fever was on you» (84). Ce à quoi, au demeurant, souscrit l'intéressé lui-même : «I was utterly bewildered. Isaac Irving knows the island and its people, in anything, even better than Tina Stewart. And he is a kindly man, not given to making fools of the lost and the delusion-ridden» (84). Andrina, selon cette hypothèse, ne serait qu'une construction psychique élaborée par le héros-narrateur pour assurer le refoulement de cet épisode douloureux et honteux que fut le rejet de sa propre paternité⁴³.

Néanmoins, les affirmations de Torvald croisent de manière troublante celle de Sigrid, sa fiancée de jadis, auteur de la lettre qu'il reçoit pendant sa maladie et qui lui apprend que Andrina, qui résidait en Australie avec sa grand-mère, rêvait d'aller jusqu'en Écosse pour rencontrer son grand-père et s'occuper de lui, très exactement de la manière dont le récit raconte qu'elle le fait⁴⁴, mais qu'elle ne mettra désormais plus son projet à exécution puisqu'elle vient de décéder (86). Andrina est donc morte depuis plus de quatre mois⁴⁵ lorsque le capitaine reçoit la lettre, au quatrième jour (cf. p. 79) de sa maladie. Or, jusqu'à la lecture de la lettre, il ignorait tout de Andrina («I knew

41. Cf. p. 80 : «I knew nothing about Andrina at all».

42. Ceci est confirmé à la conclusion du récit, lorsque le narrateur évoque Andrina au passé définitivement révolu et termine en déclarant : «there, where she was dust, a new time was brightening earth and sea» (86).

43. Cf. p. 81 : «One story I did not tell her completely. It is the episode in my life that hurts me whenever I think of it (which is rarely, for that time is locked up and the key dropped deep in the Atlantic: but it haunted me – as I hinted – during my recent illness)».

44. Cf. p. 85 : «I think [that grandfather of mine] would be glad of somebody to make him a pot of tea and see to his fire. Some day I'm going to Scotland and I'm going to knock on his door, wherever he lives, and I'll do things for him. [...] I will see him. I'll hear the old stories from his own mouth. Most of all, of course, the love story [...]», et comparer avec le récit de Torvald au début de la nouvelle (p. 77).

45. Très précisément de la troisième semaine d'octobre (cf. p. 85-86 : «the letter [...] had been posted in late October. [...] «Our granddaughter Andrina died last week [...]») à la mi-février, date de la maladie du N («Towards the end of February last year I did get a very bad cold», p. 77).

nothing about Andrina at all. I had never asked, and she had said nothing. What was her father?» – 80) et était bien loin d'imaginer qu'elle puisse habiter ailleurs que dans l'île où il réside lui-même («Even the district of the island where she lived had never cropped up in our talks» – *ibid.*). Aucune interprétation psychologique ne permet donc d'expliquer que les projets d'Andrina tels que les relate sa grand-mère concordent exactement avec la «réalité» décrite par son grand-père. La seule explication possible est d'ordre surnaturel: c'est en fait au fantôme d'Andrina lui-même que le protagoniste doit avoir eu affaire. En entendant la vérité sur sa naissance et son abandon par le capitaine, elle aurait alors infligé à celui-ci un abandon identique de sa part en le quittant à jamais:

On her last evening at my fireside I did, I know, let drop a hint or two to Andrina – a few half-ashamed half-boastful fragments. Suddenly, before I had finished – as if she could foresee and suffer the end – she had put a white look and a cold kiss on my cheek, and gone out at the door; as it turned out, for the last time. (81)

On peut discuter sur la possibilité de résolution interprétative ou au contraire sur sa suspension indéfinie. Selon le cas, on sera amené à inclure *Andrina* soit dans la catégorie du fantastique-merveilleux (cf. *supra*), soit dans celle du fantastique pur si l'on considère ce qui demeure, malgré tout, une indécision finale et fondamentale du lecteur. Mais ce qu'il faut absolument relever, c'est que, aussi loin qu'il s'aventure dans le traitement fictionnel du désir érotique (incestueux, dans *Andrina*, sans nul doute), George Mackay Brown le cantonne toujours à l'irréel. Dans cette dernière nouvelle, dont le fort potentiel fantastique aurait pu permettre la fracture scandaleuse du sexuel, la jeune fille, certes moins abstraite que certains autres avatars spectraux, ne fait cependant qu'osciller irrésolument entre fantasme et fantôme – le second n'étant jamais que l'expression narrative du premier, le retour déguisé de l'inavouable du désir. Mais la consommation de ce dernier reste perpétuellement infigurable dans l'œuvre de l'auteur. Du moins représente-t-elle la limite de sa prose et le condamne-t-elle à l'évocation de femmes désirables toujours déréalisées et sublimées, dans la veine du romantisme et de l'amour courtois médiéval (irréalité qu'il dénonce, par ailleurs, dans sa poésie⁴⁶).

46. Cf. Delmaire, 141, 144, 173, etc.

L'amour ne saurait être *obscène*⁴⁷, c'est-à-dire faire irruption au grand jour. Cette pudeur narrative constitue une aporie que la nouvelle *The Eye of the Hurricane* (TK, 155-182) avait, près de quinze ans plus tôt, déjà problématisée, en mettant en scène un écrivain qui tente d'écrire *The Holy Voyage* (récit de pèlerinage Viking en Terre Sainte) et qui, après un début encourageant, ne parvient pas à rédiger le chapitre cinq traitant de l'amour entre le comte Rognvald et la princesse Ermengarde⁴⁸. Ce qui l'amenait à admettre que «Love is too deep a subject for prose – only music and poetry can build bridges between the rage of the seed in the furrow, the coupling of beasts, the passion of man and woman, the saint's prayer» (180). Aussi est-ce dans sa propre poésie que Brown tentera de relever ce défi, en veillant à ne pas basculer dans ces deux pièges mis en évidence par sa prose que sont l'idéalisme et le mutisme, observant, au contraire, une perspective résolument immanentiste et confrontant d'une manière nouvelle les limites de l'infigurable⁴⁹.

47. De *ob* et de *scena*, qui en latin désigne aussi le lieu secret et ombragé.

48. Cf. p. 168: «In the palace had been enacted a romance of the rose, passionate and chaste. In this Chapter Five I had somehow to communicate to the twentieth-century common reader, accustomed to the last hectic boring obscenities of romantic love, its sacred ceremonial root. [...] I arranged the rough draft of Chapter Five on the table and took up my biro. Nothing happened».

49. Sur tout ceci, voir Delmaire, 441-449.

Bibliographie

- Mackay Brown, George, *A Time to Keep*: London, The Hogarth Press, 1969. [TK]; *The Two Fiddlers*. (London: Chatto and Windus, 1974) London: Piccolo Pan Books, 1979; *Hawkfall*. London: Triad Paperbacks Limited, 1974. [HF]; *Witch and Other Stories*. London: The Hogarth Press, 1977; *The Sun's Net*. London: Quartet Books Limited, 1978. [SN]; *Andrina*. London: Chatto and Windus, Hogarth Press, 1983; *The Masked Fisherman*. London: John Murray, 1989. [MF]; *Time in a Red Coat*: London: Chatto and Windus, Hogarth Press, 1984
- Barthes, Roland. «Introduction à l'analyse structurale des récits». In *Communication, 8: L'Analyse structurale des récits*. Paris: Seuil (collection «Points»), 1981.
- Caillois, Roger. *Au cœur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.
- Chareyre-Meyjan, Alain et G. Pigeard de Gurbert. «Le Docteur Jekyll a disparu : le fantastique et la question du dernier mot». In *Europe*, n° 779, mars 1994.
- Chareyre-Meyjan, Alain, *Le Réel et le Fantastique*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- Delmaire, D., *L'Ascèse de l'écriture dans la poésie de George Mackay Brown*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 1999.
- Genette, Gérard, *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Hogg, James. *The Confessions of a Justified Sinner* (with an introduction by André Gide). London: Panther, 1970.

- Honig, Edwin, *Dark Conceit. The Making of Allegory*. New York : Oxford University Press, 1966.
- Irving, Washington, *Rip Van Winkle*. In *Major American Short Stories*, ed. by A. Walton Litz. New York : Oxford University Press, 1975.
- Maingueneau, Dominique. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris (Bordas, 1986) : Dunod, 1993.
- Mannoni, O. *Clefs pour l'imaginaire, ou l'Autre Scène*. Paris : Seuil, 1969.
- Marigny, Jean, « Fantastique et septième art : les vampires, de la littérature au cinéma ». In *Les Cahiers du Cerli*, n° 17, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1989.
- Marwick, Ernest W., *The Folklore of Orkney and Shetland*, Londres : B.T. Batsford Ltd, 1975, 1986.
- Maupassant, Guy de, *Le Horla et autres contes d'angoisse*. Paris : Flammarion, 1984.
- Menegaldo, Gilles, « Quelques substituts et simulacres d'Eros dans le récit fantastique moderne ». *Eros, science et fiction, fantastique* : *Les Cahiers du Cerli*, n° 20, Aix-en-Provence, 1990.
- Poe, E.A., *The Fall of the House of Usher and Other Tales*. New York : Signet Classics, 1960.
- Terramorsi, Bernard, « L'appréhension des choses ». In *Les Cahiers du Cerli*, n° 17, université de Toulouse-Le-Mirail, 1989.
- Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.