



Flann O'Brien : l'exil intérieur ou l'errance du narrateur

Weill-Mianowski Marie

Pour citer cet article

Weill-Mianowski Marie, « Flann O'Brien : l'exil intérieur ou l'errance du narrateur », *Cycnos*, vol. 15.2 (Irlande - Exils), 1998, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/381>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/381>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/381.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Flann O'Brien : l'exil intérieur ou l'errance du narrateur

Marie Weill-Mianowski

Université de Nantes
Agrégée d'anglais, Marie Weill-Mianowski est attachée d'enseignement et de recherche à l'université de Nantes où elle participe aux activités de recherche du C.R.I.N.I. (identités linguistiques, images nationales et transferts culturels). Elle rédige une thèse sur les représentations de l'espace et du temps dans l'œuvre romanesque de Flann O'Brien et sur le rôle des métaphores spatio-temporelles dans l'élaboration d'un discours métafictif et l'errance du sujet narrateur.

As opposed to a good number of his fellow countrymen, Flann O'Brien (1911–1966) did not choose to flee his home country Ireland into exile. Yet his first two novels, *At Swim-Two-Birds* (1939) et *The Third Policeman* (1940–1967) reveal a particular form of exile into the imaginary world of fiction. How can mirrors help to read exile as a metaphor of metafictional writing? The world of exile depicted in *The Third Policeman* is peopled with bicycles. Real human hybrids, they are the epitome of linguistic transgression. Pedalling and producing a fictional text being therefore equivalent, how do bicycles metaphorically represent the unifying voice that the narrators yearn for? While bicycles poetically manage to fill the ontological void that sends the narrators into metaphorical exile, Flann O'Brien writes a mythology of modern times against the background of Celtic legends.

Contrairement à certains de ses contemporains et compatriotes, Flann O'Brien ne s'est pas exilé hors des frontières irlandaises. Tous ses récits sont situés en Irlande ou dans un cadre qui s'y apparente. L'exil se lit dans l'écriture des textes. De même que l'écriture est pour Flann O'Brien, fonctionnaire d'État, un moyen d'échapper à la routine administrative, de même pour les différents narrateurs et personnages de ses récits, l'exil ne s'exprime pas principalement par le franchissement de frontières géographiques mais par la transgression de limites intérieures, inhérentes à la production d'un texte de fiction.

Comment la figure du miroir reflète-t-elle en particulier l'exil intérieur des narrateurs en projetant une image fragmentaire ? Comment permet-elle enfin de dépasser le cadre de la recherche épistémologique du récit métafictif sur son mode de fonctionnement, pour aboutir à une recherche ontologique sur le devenir du sujet narrateur en quête d'une voix qui lui permette de combler la béance et le manque que les jeux de miroirs ont révélé ?

De tous les personnages des récits de Flann O'Brien, seul le Brother, frère du narrateur de *The Hard Life*¹ quitte réellement l'Irlande pour s'exiler à Londres. Un autre personnage, MacPherson, dans la nouvelle *Slattery's Sago Saga or from Under the Ground to the Top of the Trees*², s'est exilée aux États-Unis et revient au pays pour trouver un substitut à la pomme de terre. Mais c'est dans les deux romans les plus connus de Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds* (1939) et *The Third Policeman* (1940–1967) que l'exil intérieur des narrateurs est le plus répérable.

Dans ces deux romans, l'exil des narrateurs se situe dans un ailleurs obscur, entre mort et intériorité. Mais soumis à des jeux de miroirs, il est aussi la métaphore d'une réflexion métafictive sur les mécanismes de construction romanesque, le signe de la quête d'une voix créatrice. Les bicyclettes de *The Third Policeman* montrent le chemin.

¹ Flann O'Brien, *The Hard Life* (Paladin, 1990), pp. 99–105.

² Flann O'Brien, *Stories and Plays* (Paladin, 1991), pp. 19–64.

L'exil du narrateur : entre mort et intériorité

Constitué de plusieurs récits imbriqués les uns dans les autres, *At Swim-Two-Birds* comporte plusieurs narrateurs. Le narrateur principal et son personnage, lui-même narrateur, Dermot Trellis, vivent en reclus. Le narrateur premier fréquente rarement l'université, rencontre peu de personnes et passe le plus clair de son temps à l'écart de tout contact social, isolé dans sa chambre située dans la maison de son oncle, allongé sur son lit. Dermot Trellis passe lui aussi presque toutes ses journées et ses nuits alité dans sa chambre du Red Swan Hotel, et ne descend que rarement le mardi pour surveiller sa lessive au sous-sol. Dans tous les cas, l'exil spatial des narrateurs dans leur chambre s'apparente à une sorte de mort sociale.

La retraite spatiale et sociale du narrateur premier d'*At Swim-Two-Birds* s'accompagne d'une forme d'exil intérieur qui est liée à son activité de loisir préférée : l'écriture. Le roman s'ouvre par une description du narrateur absorbé par son effort de retraite dans le monde de l'imagination :

Having placed in my mouth sufficient bread for three minutes' chewing, I withdrew my powers of sensual perception and retired into the privacy of my mind, my eyes and face assuming a vacant and preoccupied expression. I reflected on the subject of my spare time literary activities.³

Cet exil intérieur s'effectue par une opération de mastication qui permet au narrateur de quitter le monde de la réalité sensorielle et de parvenir dans l'intimité de son esprit. Seul l'achèvement de la mastication et d'une rage de dents le ramènent à la réalité. Tout se passe comme si, au moment d'entreprendre ses activités littéraires, le narrateur se scindait en deux. La notion de réflexion ("reflected"), rapproche cette scission de celle que produirait un miroir qui opposerait le sujet à son reflet. L'exil intérieur du narrateur d'*At Swim-Two-Birds* est clairement lié à la création littéraire : la retraite dans son intimité intellectuelle lui permet d'écrire un récit fictif et le personnage principal, devenu lui-même narrateur, écrit lui aussi un récit fictif, sorte de mise en abyme du premier. *At Swim-Two-Birds* se donne donc d'emblée comme un récit métaphictif dont l'écriture naît lorsque le narrateur s'est exilé dans un lieu de retraite intérieur.

Dans *The Third Policeman*, le narrateur est transplanté brutalement dans un temps éternel et dans un espace peuplé de policiers centenaires, où les routes ne mènent nulle part ou reconduisent au point de départ dans un parcours en boucle, et se retrouve dans un ailleurs absurde. Dans sa thèse sur la vie et l'œuvre de Flann O'Brien, Monique Gallagher⁴ a inséré un schéma des différents temps dans *The Third Policeman*. Ce schéma permet de distinguer très clairement un temps T 1, celui de la réalité, auquel succède un temps T 2, après la mort du narrateur, à l'intérieur duquel s'inscrit un temps cyclique qui marque l'éternel recommencement du parcours du narrateur. Le temps T 2 apparaît alors nettement comme un temps d'exil éternel, démarqué du temps de la réalité T 1. Comme l'espace sous-marin de *The Dalkey Archive*⁵ où les personnages retrouvent d'autres personnages célèbres ressuscités, tels que Saint-Augustin, l'univers des policiers de *The Third Policeman* permet d'accéder à un temps baptisé "eternity" grâce à un ascenseur. L'exil y est complet car les repères spatio-temporels habituels sont remis en question par les policiers dont les discours de non-sens s'intéressent uniquement aux bicyclettes et aux dents. En quelque sorte banni de la réalité pour avoir commis le meurtre de Phillip Mathers avec son complice Divney qui le rejoint dans l'univers des policiers à la fin du roman, le narrateur unijambiste de *The Third Policeman* se retrouve exilé dans un univers de transgression, sorte de métaphore de la mort, où les humains deviennent un peu bicyclettes et les bicyclettes un peu humaines. Il est intéressant de montrer

³ Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds* (Penguin, 1967), p. 9.

⁴ Monique Gallagher, *Flann O'Brien, l'homme et l'œuvre* (Thèse, Lyon II, 1987) p. 322.

⁵ Flann O'Brien, *The Dalkey Archive* (Paladin, 1990).

comment l'exil spatial et temporel du narrateur de *The Third Policeman* peut se lire comme une métaphorisation de l'exil intérieur du narrateur d'*At Swim-Two-Birds*.

Banni, exilé, le narrateur de *The Third Policeman* ressemble à Sweeny⁶, ce personnage légendaire repris par Flann O'Brien dans *At Swim-Two-Birds* puis par Seamus Heaney dans *Sweeney Astray*⁷. Condamné à errer sous les traits d'un oiseau pour avoir jeté le psautier de l'ecclésiastique Ronan, Sweeny, empruntant comme le narrateur de *The Third Policeman*, à la tradition littéraire du Juif errant⁸, découvre l'univers qui l'entoure avec les yeux d'une victime maudite. Cependant, ces deux errants, bannis et exilés, diffèrent radicalement dans leur façon d'envisager la mort. Sweeny souffre d'être condamné à errer éternellement et désire ardemment la mort qu'on lui refuse. En revanche, le narrateur de *The Third Policeman* craint la mort et redoute de mourir. Lors d'une dispute avec Joe, son âme, celle-ci menace de le quitter et de le laisser mourir pour le punir de l'avoir insultée. Heureusement, le narrateur se réveille peu après le départ de Joe et constate qu'il s'est agi d'un mauvais rêve. Finalement Sweeny meurt assassiné alors que le narrateur de *The Third Policeman* emprunte à nouveau le même itinéraire en compagnie de Divney qu'il escorte dans l'univers des policiers.

Dans son introduction⁹ à *Sweeney Astray*, Seamus Heaney analyse l'errance éternelle infligée à Sweeny l'exilé, comme un aspect de la querelle intérieure entre les contraintes morales et sociales, et la liberté créatrice de l'imagination. Il établit donc un lien entre les transgressions liées à l'exil, qu'elles soient spatiales, temporelles ou physiques, et la réflexion sur les créations de l'imagination. Comment les transgressions, le franchissement de limites que l'exil entraîne, peut-il être lu comme une métaphorisation de l'écriture métafictionnelle ?

Dès l'ouverture d'*At Swim-Two-Birds*, sans même qu'il soit question d'un miroir, la création littéraire est problématisée selon un procédé de dichotomie spéculaire. Or la figure du miroir est présente aussi bien dans *At Swim-Two-Birds* que dans *The Third Policeman*. Comment la complexité des jeux de reflets, par la réflexion qu'elle entraîne sur les limites et les transgressions, permet-elle de lire le miroir comme un lieu d'exil où se perdent les différents narrateurs, tout en renvoyant l'image métaphorisée d'un récit métafictionnel ?

Exil spéculaire et réflexion métafictionnelle

Dans *At Swim-Two-Birds* il est fait mention d'un miroir au tout début du roman, au cours de la description de la chambre du narrateur. Le miroir est décrit de manière très précise et le lecteur en découvre à la fois le type, l'emplacement et la fonction quotidienne. Le miroir s'inscrit donc dans la description générale de la chambre du narrateur. Il a une fonction bien précise puisqu'il permet au narrateur de se regarder tous les deux jours en se rasant. Cependant, un texte est plaqué à la surface. Ce texte est anodin puisqu'il s'agit d'une publicité pour une marque de bière, mais il gêne le narrateur qui doit s'efforcer d'insérer son visage entre les mots, en "intertexte":

The mirror at which I shaved every second day was of the type supplied gratis by Messrs Watkins, Jameson and Pim and bore brief letterpress in reference to a proprietary brand of ale between the words of which I had acquired considerable skill in inserting the reflection of my countenance.¹⁰

De même, afin d'accomplir son travail de lecture, le lecteur ne doit-il pas se frayer un chemin entre les textes et mettre à jour les intertextes ? Le regard du narrateur créateur d'une œuvre de l'imagination se heurte à la paroi d'un miroir et à un texte publicitaire qui l'empêche de se

⁶ Flann O'Brien orthographie ce personnage légendaire avec une terminaison en "y", tandis que Seamus Heaney l'écrit avec une terminaison en "ey". Sauf lorsque je cite le texte de Seamus Heaney, j'ai conservé l'orthographe choisie par Flann O'Brien : "Sweeny".

⁷ Seamus Heaney, *Sweeney Astray* (Faber and Faber, 1983).

⁸ Marie-France Rouart, *Le Mythe du juif errant* (José Corti, 1988).

⁹ Seamus Heaney, "Introduction", *op. cit.*, p. ii.

¹⁰ Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, p. 11.

perdre dans le gouffre du miroir. Le miroir d'*At Swim-Two-Birds* joue sur la notion des limites, limites du texte et limite du regard. Il renvoie aussi à la métaphorisation de la création littéraire en suggérant la possibilité d'une lecture intertextuelle et en ouvrant la perspective vers la mise en abyme d'autres récits. Le miroir d'*At Swim-Two-Birds* peut être lu comme le symbole des récits emboîtés du roman. Le narrateur exilé dans une chambre de la maison de son oncle est entouré de ses livres et de ses encyclopédies posés sur la tablette du lavabo. Le miroir surplombe cette tablette et les livres s'y reflètent. Le narrateur lecteur de ces livres plonge tous les deux jours son regard dans un miroir et projette à l'infini cette construction en abyme d'un narrateur lecteur entouré de textes qui annonce les récits en abyme de Trellis et Orlick.

Dans les deux romans les plus connus de Flann O'Brien l'exil des narrateurs s'effectue par la figure du miroir et par le regard. La première rencontre du narrateur de *The Third Policeman* avec un policier s'effectue aussi par l'intermédiaire d'un miroir. La première vision que le narrateur obtient de Sergeant Pluck est partielle. Il aperçoit Pluck de dos alors que ce dernier est penché vers le miroir et il ne voit de son visage que le reflet de sa bouche grande ouverte dans le miroir. Ce reflet du policier est séparé du narrateur par plusieurs lignes de limites : celle du miroir accroché au mur, et celle du comptoir qui sépare les deux personnages. Pour le narrateur, plonger son regard dans la bouche du policier équivaut à un acte de transgression fondamental qui consiste à le faire pénétrer dans l'univers absurde des policiers et des bicyclettes. Il faut rapprocher ce passage des autres mentions du miroir dans *The Third Policeman*, toutes associées au savant de Selby qui utilise le miroir pour transgresser beaucoup plus radicalement les limites spatiales et temporelles. Il a mis au point un système de miroirs installés en parallèle qui lui permet de remonter et d'avancer le temps.

Ce jeu du miroir avec les limites spatio-temporelles est une métaphore du jeu du roman dans son ensemble avec les limites entre la réalité et la fiction. Le narrateur de *The Third Policeman* ouvre son récit en annonçant qu'il a commis un meurtre, en nommant la victime, son complice et en s'empressant de raconter la manière dont s'est déroulé le meurtre. C'est que l'essentiel n'est pas là. Bien que le récit soit peuplé de policiers, le roman a peu en commun avec un roman policier. Le lecteur doit avoir achevé sa lecture pour apprendre que le narrateur était déjà mort au moment d'entreprendre son récit. L'objet majeur de *The Third Policeman* est précisément la construction romanesque et le lien que le narrateur établit entre son récit et le lecteur. En entamant sa lecture, le lecteur croit entrer dans un univers de fiction qui est en fait un univers de mort. Le lecteur ancré dans la réalité croit que le narrateur va le faire pénétrer dans l'univers de la fiction. En réalité, l'inverse se produit : le narrateur est mort alors qu'il entreprend l'écriture de son récit et décrit le monde de la réalité de la construction du roman.

Le lien entre écriture poétique et errance dans *The Third Policeman* est très particulier. L'errance du narrateur n'existe que par l'écriture. Le caractère cyclique de cette écriture qui naît alors que le narrateur n'appartient déjà plus au monde de la réalité a un double effet. Non seulement il révèle par son mouvement le parcours errant du narrateur, mais encore, l'écriture condamne elle-même le narrateur à l'errance. Un pacte de lecture est habituellement conclu de manière implicite entre le narrateur et le lecteur par lequel le narrateur s'engage tacitement à fournir au lecteur un certain nombre de repères valides. Mais dans *The Third Policeman* le lecteur a été en quelque sorte trahi, n'apprenant qu'à la fin que le narrateur est déjà mort. Tout se passe alors comme si, trahi, le lecteur condamnait le narrateur à errer éternellement par l'écriture, selon un processus de répétition.

The Third Policeman illustre métaphoriquement la définition que donne Patricia Waugh¹¹ de la métafiction. Elle insiste sur le fait que la métafiction s'applique à refléter les discours qui

¹¹ Patricia Waugh, *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London : Routledge, 1984).

représentent le monde de la réalité et que les récits métafictifs n'imitent ni ne "représentent" le monde de la réalité, mais imitent ou "représentent" les discours qui, à leur tour, construisent ce monde. Tout texte littéraire, écrit-elle, doit construire un contexte tout en construisant un texte. Le but de la métafiction est alors de dévoiler cette fonction des conventions littéraires. *The Third Policeman* ne représente pas la réalité mais un ailleurs à la fois étrange et familier qui peut être lu comme une métaphore de la métafiction. Le récit du narrateur mort emprunte le discours familier de la réalité pour entraîner le lecteur dans l'univers étrange de la métafiction, lui faire parcourir le même chemin qu'il a parcouru en débarquant dans l'univers des policiers, et le faire passer de l'autre côté du miroir de la fiction en plongeant avec lui son regard dans le miroir des policiers.

Dans son livre *Réflexion sur le Miroir et la Pensée*, Agnès Minazzoli étudie le tableau de Quentin Metsys *Le Banquier et sa Femme*, dans lequel elle voit l'exposition de deux ordres qui rappelle assez *The Third Policeman* :

Au milieu de la table, il [le miroir] fait le partage et la jonction entre deux ordres que l'on devrait tenir pour séparés si l'on ne s'avisait de leur concordance et de leur complémentarité.¹²

Dans *The Third Policeman*, le miroir se situe entre deux ordres : celui des policiers et celui du narrateur, mais plus spécifiquement aussi entre celui des réalités matérielles et visibles et celui de la fiction. A remonter le temps grâce à un système de miroirs parallèles, de Selby lui-même devient miroir ne percevant la réalité qu'indirectement. Il incarne cet être ambigu qu'est le personnage de fiction, vivant dans un monde où les réalités sont immatérielles, lu par un regard ancré dans un univers d'un autre ordre, mais bien matériel. De même que l'œil du policier dans le miroir invite le narrateur à entrer dans son univers, de Selby invite le lecteur à en franchir le seuil. Comme Alice dans *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll, le lecteur passe de l'autre côté du miroir et découvre métaphoriquement le monde de la métafiction.

L'analyse du miroir dans *At Swim-Two-Birds* et *The Third Policeman* permet de souligner l'existence de deux ordres, celui de la réalité et celui de l'imaginaire et plus particulièrement celui de la fiction ; mais il ouvre aussi une réflexion sur la question des limites et sur la notion de miroir sans fond. En se penchant sur son miroir tous les deux jours entre les textes publicitaires à la recherche de son reflet, le narrateur obtient une image morcelée de son visage. Pour Michel Thévoz¹³, ce reflet incomplet, ce manque répété, correspondent à une béance, à l'Autre qui manque :

L'*objet a*¹⁴ de la pulsion scopique, ce sera électivement cet insondable, angoissant et parfois insoutenable regard de l'Autre, trou noir dans mon champ visuel, assimilable à la béance ouverte par la castration.¹⁵

À l'image des policiers aux dents abîmées qui tentent de combler la béance de leurs corps morcelés en scrutant le fond sans fond du miroir, en transgressant les limites de la réalité visible, les narrateurs d'*At Swim-Two-Birds* et celui, unijambiste, de *The Third Policeman* cherchent en s'exilant dans l'écriture de leurs récits respectifs, à trouver l'Autre qui manque. Cet Autre, c'est autant le lecteur dont le regard permettrait de donner une forme pleine aux fragments que renvoie le miroir, que la voix qui donnerait corps par l'écriture à une plénitude désirée.

¹² Agnès Minazzoli, *La Première ombre, réflexion sur le miroir et la pensée* (Paris : Éditions de Minuit, 1990), p. 79.

¹³ Michel Thévoz, *Le Miroir infidèle* (Paris : Éditions de Minuit, 1996).

¹⁴ Michel Thévoz se réfère à Jacques Lacan (Jacques-Alain Miller, *Le Séminaire de Jacques Lacan, livre XI*) lorsqu'il utilise l'expression "objet a" qu'il définit en ces termes : "Au contraire de l'œil, organe de la vision nette, attentive et focalisée, le regard se définit comme l'*objet a* de la pulsion scopique, inscrit dans la fonction du désir et irradiant du lieu de l'Autre", *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ Michel Thévoz, *op. cit.*, p. 9.

Quête d'une voix errante

Le thème de la voix est un autre thème récurrent dans les romans de Flann O'Brien. Les voix de Finn et de Sweeny, voix errantes, exilées par excellence, traduisent l'héritage des légendes irlandaises. Comme si pour les narrateurs exilés ce retour vers un passé mythologique avait un rôle profondément structurant. Derrière la face cachée du miroir, erre la voix du narrateur. Le rôle ultime de la métafiction n'est-il pas de redonner corps à ce narrateur ? Le narrateur d'*At Swim-Two-Birds* exilé dans son intimité intellectuelle ou le narrateur de *The Third Policeman* exilé dans l'univers absurde des policiers sont en quête d'une voix unificatrice, seule capable d'unifier les corps fragmentés.

La première référence à une voix dans *At Swim-Two-Birds* a lieu dans un emboîtement de manuscrits et est située dans un extrait du Manuscrit du narrateur principal d'*At Swim-Two-Birds* au sujet du Manuscrit de Trellis concernant John Furriskey, le personnage qui vient de naître grâce à la technique d'"aestho-autogamy" qui permet à un personnage de naître à l'âge adulte sans fécondation ni grossesse. La voix qui appelle Furriskey est émise du centre d'une forme changeante semblable à un nuage et ressemble fort à celle du narrateur-créateur. Issue de nulle part, protéiforme, elle appelle le personnage nouvellement né au récit. La formation du nuage qui produit cette voix illustre métaphoriquement les relations entre le narrateur et sa production dans le processus de création de fiction. En effet, d'après cet extrait du Manuscrit de Trellis, la première réflexion de Furriskey précise qu'il ne connaît pas son propre visage. Contrairement à Trellis dont le reflet dans le miroir précède directement l'acte de narration, Furriskey, de l'autre côté du miroir, ne perçoit aucun reflet ; comme si cette face-là du miroir, celle du texte produit, était une face sans tain. Le texte qui suit décrit la formation du nuage d'où est émis un appel à Furriskey. La vision du nuage surnaturel provoque chez lui une puissante envie de vomir. En fait l'idée d'évacuation¹⁶ traverse l'ensemble du passage. Furriskey cherche une issue pour sortir de la pièce et l'envie de vomir s'accompagne de la vision d'un pot de chambre. Ses yeux larmoient et il transpire abondamment. L'inspiration du narrateur est mise en scène sous la forme d'une apparition mystique et la représentation de la production artistique convoque toutes les formes d'expulsion corporelles. Le contexte de l'activité narratrice est rendu, par exemple, grâce à l'allusion au pied du lit, lieu privilégié de création littéraire. Par le truchement d'une apparition, le pot de chambre se transforme doucement en roulette de pied de lit¹⁷. Or, lieu de prédilection des narrateurs d'*At Swim-Two-Birds*, le lit est intimement lié à la production des récits dans ce roman. L'occurrence de la voix naît donc dans un contexte métaphorisé de production de récit. Il n'est pas étonnant que ce procédé métafictif de dévoilement de la voix narratrice s'élabore à partir du personnage de Furriskey, dont la naissance par "aestho-autogamy" souligne métaphoriquement le processus de mise au monde de la fiction.

Plus loin, le narrateur Trellis indique la perte à tout jamais du manuscrit qui contenait l'échange entre la voix et Furriskey et souligne ainsi l'ambivalence structurelle de la voix narratrice qui n'est issue de nulle part, existant uniquement dans la fiction, mais dont la trace s'imprime sur le papier. Issue d'un texte, elle est alors irrémédiablement liée au destin matériel des pages du récit.

La voix est donc dès son origine, associée à un contexte de perte et d'errance. Elle se caractérise aussi par sa fonction nettement moralisatrice. Tout se passe comme si la voix inspirée au narrateur se confondait avec la voix de sa conscience ou de son âme dans un dédoublement qui n'est pas sans rappeler celui du narrateur de *The Third Policeman*, lui aussi

¹⁶ Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, "means of egress", "his eyes smarting and his pores opening as a result of dampness", pp. 49–50.

¹⁷ Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, p. 50.

producteur de texte, et de son âme Joe . Plus loin Furriskey donne lui-même la définition de la voix originelle, celle du narrateur-créateur :

*Extract from Manuscript, being a description of a social evening at the Furriskey household: the direct style: the voice was the first, Furriskey was saying. The human voice. The voice was Number One. Anything that came after was only an imitation of the voice.*¹⁸

L'idée de voix "Number One" mérite d'être explorée. On comprend qu'elle prime sur tout, qu'elle est le verbe, que l'on peut la nommer sans jamais lui attribuer de corporalité. En outre, elle rappelle celle de l'âme du narrateur de *The Third Policeman*. Au contraire de la voix que perçoit Furriskey, celle qui parle au narrateur de *The Third Policeman* n'est pas extérieure à lui et elle ne prend pas une forme visuelle. Il l'entend résonner à l'intérieur de lui et il l'associe immédiatement à la notion d'âme :

*But who had uttered these words ? They had not frightened me. They were clearly audible to me yet I knew they did not ring out across the air like the chilling cough of the old man in the chair. They came from deep inside me, from my soul.*¹⁹

L'expression "Number One" citée de la bouche de Furriskey dans *At Swim-Two-Birds* pour qualifier la voix, est reprise dans *The Third Policeman* par Phillip Mathers lorsque celui-ci apparaît au narrateur lors de leurs retrouvailles dans la maison après l'explosion :

*When I was a young man I led an unsatisfactory life and devoted most of my time to excesses of one kind or another, my principal weakness being Number One. I was also party to the formation of an artificial manuring.*²⁰

Il est difficile de deviner ce que recouvre la notion de Number One dans la bouche de Mathers. Joe coupe court à toute recherche dans cette direction : "No need to ask him what Number One is, we do not want lurid descriptions of vice or anything at all in that line"²¹.

On ne peut qu'être frappé par la coïncidence entre la mention de "Number One", qualificatif de la voix dans *At Swim-Two-Birds* et le discours de Joe visant à détourner l'intérêt du narrateur de *The Third Policeman*. Il est intéressant de remarquer que la voix que Furriskey qualifiait de "Number One" lui réservait des propos moralisateurs concernant sa conduite de débauche et que Joe fait directement allusion au contenu du discours de cette voix Number One. Il ne sera plus question de "Number One" par la suite. Tout se passe comme si le texte de *The Third Policeman*, postérieur d'une année pour son écriture à celui d'*At Swim-Two-Birds*, lui était redevable d'une voix antérieure ; comme si Joe craignait que l'on n'identifie "Number One" comme une voix et qu'alors son statut de voix de référence pour le narrateur de *The Third Policeman* ne soit menacé par la voix "Number One", première chronologiquement. En outre, privé de voix, le narrateur et le récit de fiction auquel la voix donne corps, ne seraient-ils pas en danger de mort ? Les textes de Flann O'Brien montrent comment la voix du sujet naît de l'articulation que permet l'écriture fondamentalement transgressive entre les différents ordres, entre la réalité et la fiction, l'humain et la machine.

Dents et bicyclettes : la voie du retour

Il faut rattacher la quête de cette voix errante à la récurrence du thème des dents et des bicyclettes. Comme les bicyclettes, véhicule par excellence, les dents sont le véhicule d'un sens caché inscrit au cœur du processus de construction des récits de Flann O'Brien. *At Swim-Two-Birds* s'ouvre sur la description du narrateur qui mastique un morceau de pain. Le thème de la mastication est repris dans *The Third Policeman* en lien avec celui des bicyclettes, comme si pédaler et mastiquer étaient fondamentalement analogues. Quel rapport s'établit entre les dents et les bicyclettes ? Sergeant Pluck se plaît autant à réparer les bicyclettes qu'à

¹⁸ Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, p. 150.

¹⁹ Flann O'Brien, *The Third Policeman* (Paladin, 1967), p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 30.

²¹ *Ibid.*, p. 30.

inspecter sa dentition défectueuse. Le texte noue ces réseaux sémantiques. Gilhaney, l'homme à moitié bicyclette, explique que la plupart des cas de mauvaise dentition sont dus au fait de rouler à bicyclette la bouche ouverte. Pour Sergeant Pluck un pédalier défectueux peut être comparé à une mâchoire en mauvais état. Tandis que ce dernier insiste sur les progrès en matière de dents saines, Gilhaney associe aux dents un verbe mécanique qui signifie à la fois "grincer des dents" et "moudre", et rappelle par mimétisme le mécanisme du pédalier. La métaphore dentaire et la métaphore cyclique fonctionnent donc dans une interaction parfaite et illustrent métaphoriquement le processus qui consiste à transgresser les limites qui séparent les êtres humains et les bicyclettes et aboutit aux hybrides que sont les hommes-bicyclettes de *The Third Policeman*.

La relation d'identité que souligne le jeu des métaphores dentaires et cycliques se lit plus directement encore à l'arrivée du narrateur chez les policiers. Sergeant Pluck interroge le narrateur sur son identité. Celui-ci ne s'en souvient plus et Sergeant Pluck associe dès ce moment-là les bicyclettes au métier de dentiste en lui demandant s'il est un dentiste itinérant. Puis, en désespoir de cause, il interroge encore une fois le narrateur :

- what	is	your	cog ?
- my			cog ?
- your surnoun.			

Le dictionnaire Collins donne la définition suivante du nom "cog" : "Cog : 1/ Any of the *teeth* or projections on the rim of a gearwheel"²³. Comme les humains, les bicyclettes ont des dents, "teeth" ou "cogs". Mais ici l'identité humaine se définit également en termes dentaires. Le synonyme de "surname" est alors "cog" : de même que la mécanique ("cog") se définit grâce à un référent humain ("teeth"), l'identité humaine se dit en termes mécaniques ("cog"). La contamination des êtres humains par les bicyclettes, et réciproquement, s'étend au langage qui devient un espace créatif à l'intérieur duquel s'exprime un ordre transgressif. Ces jeux dentaires, ces dents qui se gâtent, usées par la manducation, à la fois mouvement de mâchoires et mouvement de pédalier, ces hommes dont l'identité pourrait être une dent de pédalier décrivent la mécanique d'un espace poétique à l'intérieur duquel s'exprime l'acte de création.

En établissant une relation d'identité entre le terme mécanique dénotant les dents du pédalier, le policier synthétise en un mot la transgression fondamentale de *The Third Policeman* entre l'humain et la machine. De même qu'à force de se fréquenter les bicyclettes deviennent un peu humaines et les hommes un peu bicyclettes, de même le langage incarne cette transgression dans la bouche même des policiers. Comme les bicyclettes, leur bouche contient des dents. Leur préoccupation majeure consiste à soigner leurs dents abîmées et à réparer les bicyclettes cassées. Pour Gilles Deleuze qui consacre le début de son ouvrage *L'Anti-Œdipe*²⁴ à la bicyclette du narrateur de *Molloy* de Samuel Beckett, la machine-bicyclette se couple avec la machine désirante du corps estropié de Molloy. L'homme est machine sans le recours au glissement métaphorique : "partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions"²⁵. L'homme fonctionne comme une machine désirante, à règle binaire. L'association avec une machine, la complémentarité n'est donc pas seulement souhaitable, elle est inévitable, elle comble le manque, la béance. La bicyclette sert de béquille au narrateur unijambiste de *Molloy* comme à celui de *The Third Policeman* et contribue, grâce à la relation d'identité qu'elle établit avec l'humain, à combler la béance, à articuler le texte en redonnant une voix au narrateur qu'il sort ainsi de son exil.

²² Flann O'Brien, *The Third Policeman*, p. 58.

²³ Article "cog", *Collins English Dictionary* (1991), p. 314.

²⁴ G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie* (Paris : Editions de Minuit, "Critique", 1972).

²⁵ *Ibid.*, p. 7.

Les bicyclettes articulent donc, au même titre que les dents, le mécanisme de création littéraire. Hybrides, mi-humaines, mi-machines, elles tracent dans un univers de non-sens un parcours d'exil dont la nature transgressive, apparente dans les jeux de reflet du miroir, se manifeste dans le langage même. L'originalité de Flann O'Brien tient précisément à sa capacité à dépasser avec brio un discours métafictionnel contemporain visant à renouveler l'écriture des romans, tout en associant une tradition mythologique héritée de ses prédécesseurs. Nourris des mythes qui ont inspiré les légendes et les contes traditionnels, les récits de Flann O'Brien inventent leur propre mythologie.