



HAL
open science

L'étrange cas de Old Mahon (Synge) et Old Mathers (Flann O'Brien)

Marie Mianowski

► **To cite this version:**

Marie Mianowski. L'étrange cas de Old Mahon (Synge) et Old Mathers (Flann O'Brien). Presses Universitaires de Rennes. " In Territoires de l'étrange dans la littérature irlandaise au XXème siècle. Coordonné par Gaïd Girard., pp.181-94, 2009. hal-01913642

HAL Id: hal-01913642

<https://hal.science/hal-01913642>

Submitted on 8 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'étrange cas de Old Mahon (Synge) et Old Mathers (Flann O'Brien)

Marie Mianowski

(Ed. Gaïd Girard)

Ce n'est pas la première fois que le destin d'Old Mathers, victime du narrateur de *The Third Policeman* et de son complice Divney, est associé à celui d'Old Mahon, le père que Christy Mahon se vante d'avoir assassiné d'un coup de bêche. C'est que les circonstances qui entourent leur mort sont, à plus d'un titre, ressemblantes. Tous deux sont assassinés d'un coup de bêche, quelque part dans une tourbière de l'ouest de l'Irlande. Old Mathers est assommé par le narrateur de *The Third Policeman* qui se fait passer pour un chasseur de lapins et Old Mahon par un paysan qui n'est autre que son fils. Les corps sont ensuite ensevelis à la hâte dans la tourbière par les assassins apeurés qui s'enfuient. La route des deux assassins se sépare alors momentanément. Le narrateur de *The Third Policeman* rentre chez lui, obsédé par la recherche de la cassette contenant l'argent qu'il convoitait et pour lequel il a commis le meurtre. De son côté, Christy Mahon fuit, persuadé que la police et tous les diables de l'enfer sont à ses trousses. Si *The Third Policeman* et *Playboy of the Western World* ont fait l'objet de comparaisons, c'est aussi à cause d'un autre point commun fondamental : alors que les personnages principaux, le narrateur de *The Third Policeman* et Christy Mahon sont persuadés que leurs victimes sont bel et bien mortes, celles-ci réapparaissent du domaine des morts où on les croyait définitivement enterrées.

Flann O'Brien ne s'est jamais privé de se moquer de Synge et de sa pièce, et il est évident qu'une part de parodie, voire de satire du *Playboy of the Western World* peut être repérée dans *The Third Policeman*. Néanmoins, mon propos n'est ici ni d'analyser ni de commenter la part de parodie du *Playboy of the Western World* dans *The Third Policeman*, mais plutôt de considérer comment, en dépit des nombreux points communs qui lient ces deux

textes, ces derniers sont profondément ancrés dans l'Irlande et le monde de leur époque, et que l'écriture de l'étrange y est très différente.

La notion d'étrange est comprise ici comme la caractéristique de tout ce qui sort de la norme, du champ d'une expérience ordinaire de la réalité, que ce soit du point de vue des personnages et du narrateur, ou du point de vue du lecteur. L'étrange se rapporte alors non seulement à l'extraordinaire, mais aussi à l'étranger venu d'ailleurs, exilé dans une terre nouvelle, *persona non grata*. En variante, l'étrange est cet espace étranger, cet ailleurs, *terra incognita*.

Ces deux textes ont été déjà comparés par le passé¹ et les auteurs de ces comparaisons soulignaient la parodie, voire la satire que faisait O'Brien de la pièce de Synge. Au-delà de l'aspect parodique et satirique de l'écriture de Flann O'Brien, je propose d'étudier la façon dont l'écriture délimite dans ces deux textes le territoire de l'étrange, en tenant compte du paradoxe inhérent à l'association des termes cartographie et étrange dans l'intitulé du colloque. En effet, tenter de se repérer dans le territoire de l'étrange par le biais d'une cartographie, c'est cloisonner l'étrange à l'intérieur d'un territoire qui le contient et donc le neutralise. Plus précise que la représentation générale d'un paysage, la cartographie se donne pour but de dessiner la forme et les contours et par conséquent refuse d'emblée qu'un certain nombre d'éléments échappe à l'entendement. Si la question du fantastique selon la définition qu'en donne Todorov dans son ouvrage *Introduction à la Littérature fantastique* en s'inspirant de la définition de l'étrange de Roger Caillois ne se pose pas pour *Playboy of the Western World*, car dans cette pièce l'étrange n'est pas de nature à provoquer chez le spectateur, ou les autres personnages, une hésitation de type fantastique, les choses ne sont pas aussi limpides dans *The Third Policeman*. L'univers dans lequel le narrateur surgit après l'explosion qui a lieu dans la maison d'Old Mathers et la réapparition de ce dernier que le

narrateur et le lecteur croyaient mort, sont des événements propres à provoquer une hésitation chez le narrateur et chez le lecteur. En outre, la cartographie de l'étrange revient aussi à interroger ces classements de l'étrange en catégories. Le territoire de l'étrange que Flann O'Brien dessine dans *The Third Policeman* trente ans après la première du *Playboy of the Western World*, est un territoire profondément original au sein duquel se pose non seulement une certaine vision du monde, mais aussi une certaine vision de la vie et de Dieu. Il convient alors d'étudier la cartographie de l'étrange comme une forme d'écriture de l'exil, avant de saisir comment la part d'intertexte se fonde à la fois sur l'implicite et sur l'absurde, et finalement considérer comment le roman de Flann O'Brien se démarque de la pièce de Synge aussi bien sur le plan littéraire, épistémologique et ontologique.

L'écriture théâtrale, mais aussi l'écriture de fiction pénétrée de la parole du narrateur, contribuent dans ces deux textes à dresser une cartographie du langage qui est en même temps cartographie de l'exil. Il s'agit bien de deux visions du monde différentes et la cartographie de *The Third Policeman* détermine un univers qui est non seulement étrange, mais aussi étranger au cadre de référence de la pièce de théâtre de Synge en ouvrant sur un monde nouveau.

Dans ces deux textes, la catégorie de l'étrange recoupe souvent celle de l'étranger, celui qui a quitté sa terre natale et parvient au terme d'un voyage dans un lieu qu'il ne connaît pas et où il est inconnu. C'est à la fois le sort de Christy Mahon dans *Playboy of the Western World* qui arrive chez Pegeen Mike en étranger. C'est aussi le sort du narrateur de *The Third Policeman* lorsqu'il arrive chez les policiers, mais aussi, lorsqu'au terme de son périple, il réapparaît sur le seuil de sa propre maison et aperçoit son ancien complice Divney qui habite

¹ voir Hopper, K.: *Flann O'Brien : A Portrait of a Young Post-Modernist*. Cork: Cork University Press, 1995.

désormais chez lui en compagnie de sa femme Pegeen Meers, avant de reprendre le même chemin, en compagnie de Divney dont le lecteur comprend qu'il est mort et à qui il sert d'escorte.

Lorsque Christy Mahon surgit dans le pub de Pegeen Mike, il est assailli de questions. A Pegeen qui s'étonne qu'il ne soit ni meurtrier, ni voleur et que pourtant en fuite, Christy Mahon répond : " 'That's an unkindly thing to be saying to a poor orphaned traveller, has a prison behind him, and hanging before, and hell's gaping gap below' " (I, 1.226-228). Cette description de la situation de Christy par lui-même ressemble à celle du narrateur de *The Third Policeman* lorsqu'il se retrouve dans l'univers de policiers et de bicyclettes. Orphelin, il laisse derrière lui la prison que son complice Divney a peu à peu construite autour de lui à la suite du meurtre d'Old Mathers et parvenu dans l'univers absurde des policiers et de leurs bicyclettes, il recherche de manière obsédante sa montre en or, redoutant confusément l'échafaud et la pendaison.

Dans *Playboy of the Western World*, le personnage de Christy Mahon paraît étrange à Pegeen et ses proches, mais aussi aux spectateurs. Il surgit dans la nuit et échappe à toutes les dénominations que l'on veut bien lui prêter. Puisqu'il n'est ni cambrioleur, ni meurtrier, ni voleur, les autres personnages semblent un instant rassurés. Mais surtout, une fois que son crime, un parricide, a été identifié, les autres et en premier lieu Pegeen, lui vouent une admiration apparemment sans borne et l'érigent en héros au lieu de le bannir. Il y a donc là un premier type d'étrangeté qui concerne le jugement que le spectateur porte sur la réaction des personnages du village de Pegeen Myers où arrive Christy Mahon par une nuit d'automne. Ils accueillent en héros celui qui avoue avoir commis un parricide. Ce que le public perçoit comme étrange à ce moment de la pièce explique que la pièce ait été censurée et huée dès le début de sa première représentation. Que les paysans de l'ouest irlandais soient présentés comme des êtres amoraux adorateurs d'un meurtrier coupable du meurtre de son propre père

était absolument inacceptable. Toute aussi étrange, quoique différemment, l'arrivée du père qu'on croyait mort diversifie l'acception de la notion d'étrangeté dans cette pièce. L'arrivée d'un père à la tête bandée est jugée étrange aussi bien par les personnages qui entourent Pegeen Mike et Christy Mahon que par le spectateur. Si la blessure à la tête cautionne le récit de Christy concernant l'attaque, l'arrivée et surtout le discours d'Old Mahon démentent le récit de l'enterrement et de la mort du père. Personnages et spectateurs s'étonnent de ce retournement de situation, mais le spectateur assiste aussi au retournement étrange des personnages eux-mêmes qui condamnent soudain Christy de façon virulente. Le héros est subitement déchu, et l'admiration qu'on lui portait pour son crime se transforme tout à coup en accusation pour le mensonge qu'il a proféré et la trahison dont il est responsable. L'étrange a donc ici aussi à voir avec le décalage entre ce que la doxa et les spectateurs attendent d'un point de vue moral et le discours des personnages face au coupable et la virulence de leur condamnation qui enflé de façon inversement proportionnelle à la gravité de l'accusation.

Dans les deux cas l'étrange naît d'un décalage entre la réalité et ce que le bon sens de la doxa attendrait. Enfin, le père Old Mahon pardonne à son fils et lui évite de justesse l'échafaud, attitude traditionnelle d'un père, puissant et aimant qui pardonne à son fils les péchés qu'il a commis. On est plus proche du fils prodigue que de la figure christique.

Dans *The Third Policeman*, l'étrange surgit véritablement lorsque le narrateur fait ses premiers pas dans l'univers de non sens des policiers obsédés par leurs dents abîmées et leurs bicyclettes dotées de pouvoirs quasi-humains, mais plus spécialement, lorsque désorienté dans la maison d'Old Mathers assassiné dans laquelle il était venu récupérer le butin caché par son complice plusieurs années auparavant, le narrateur se retrouve nez à nez avec Old Mathers en personne, tête bandée, avec lequel il engage une conversation pour le moins absurde. Tout dans l'univers dans lequel le narrateur se meut désormais est étrange, d'une façon qui confine

au non-sens : les personnages, les objets, le discours, le paysage, le temps qui s'écoule. L'univers décrit est tout à fait décalé par rapport à la réalité ordinaire et quotidienne. Les choses sont les mêmes mais l'ordonnement est autre ; l'ordinaire est méconnaissable.

Il faut opposer dans *The Third Policeman* deux types d'étrangeté: l'étrange-absurde de l'univers des policiers, sorte d'univers post-mortem d'une part, et d'autre part l'univers ante-mortem étrange parce que contraire à la doxa. Comme dans la pièce de Synge, dans *The Third Policeman* l'étrange est ce qui dérange ou choque la doxa, comme par exemple les recherches obsessionnelles du narrateur sur de Selby. Mais dans ce roman, les représentations de l'espace et du temps sont totalement bouleversées, alors que dans *Playboy of the Western World* les repères restent traditionnels, marqués par une opposition très nette entre est et ouest.

Dans les deux textes, une figure paternelle forte est assassinée par un fils légitime dans *Playboy of the Western World* et un fils symbolique dans *The Third Policeman*. Mais l'étrange ne naît pas tant du crime que de la façon dont il est révélé. Dans les deux textes, le caractère particulier du meurtre est souligné non seulement par l'aveu mais par la forme que prend cet aveu. L'écriture de la révélation du meurtre est ici cruciale. Elle dessine un univers textuel complètement différent selon qu'il s'agit d'une pièce de théâtre pour *Playboy of the Western World* ou d'une œuvre de fiction pour *The Third Policeman*.

Dans *Playboy of the Western World* le sentiment d'étrangeté naît aussi du fait que les personnages étrangers, Christy et son père sont aperçus par les autres personnages avant d'être vus par les spectateurs. Ainsi Shawn Keogh parle de Christy et annonce sa venue avant même que celui-ci ait posé le pied sur scène : " 'I'm after feeling a kind of fellow above in the furzy ditch, groaning wicked like a maddening dog, the way it's good cause you have, maybe to be

fearing now' " (I, 1.63-65). A la question inquiète et curieuse de Pegeen, " 'what's that? Is it a man you seen ?'" (I, 1.64), Shawn complète sa description en insistant sur les mots qu'il a entendus, bien qu'il n'ait vu personne: "I couldn't see him at all ; but I heard him groaning out, and breaking his heart. It should have been a young man from his words speaking'" (I, 1.65-67). L'étranger se signale par des sons et se révèle dans l'obscurité. Son arrivée est théâtrale puisqu'il passe par les coulisses naturelles que lui procure le fossé de la tourbière. De même, Christy aperçoit son père Old Mahon avant les spectateurs et les autres personnages: "(he opens the door and then staggers back) Saints of glory ! Holy angels from the throne of light! (...) It's the walking spirit of my murdered da!" (II, 1.380-383). Widow Quin est la deuxième à voir le père de Christy, avant le spectateur. Elle se penche à la fenêtre et le confond avec un clochard : "Is it that tramper ?'" (II, 1.384). Christy se cache et, avant les autres personnages de la pièce, le spectateur découvre Old Mahon franchissant le seuil devant Widow Quin et lui demandant où est son fils. Ces jeux de cache-cache et de dévoilement progressifs propres au théâtre retardent la rencontre entre le père et le fils sous les yeux du public et au grand jour; rencontre problématique puisqu'elle oppose le père et le fils, le criminel et sa victime prétendument morte, le héros et ses admirateurs, le héros et la vérité de son acte. Cette rencontre est néanmoins déterminante car Christy perd le statut de meurtrier et gagne celui de menteur. La théâtralisation qui conduit à l'acmé de la pièce et à la rencontre entre tous ces personnages met en valeur le rôle du langage dans *Playboy of the Western World*.

Le roman de Flann O'Brien inscrit également l'étrange au cœur de l'écriture de fiction. *The Third Policeman*, qui se présente par son titre comme un roman policier, dément dès sa première phrase son statut habituel de roman policier en fournissant au lecteur le mobile et le lieu du crime : "Not everybody knows how I killed Old Phillip Mathers, smashing his jaw in with my spade" (7).

Le lecteur flatté sait dès la première ligne du roman que le narrateur est criminel et que comme lecteur il n'est pas n'importe qui ("not everybody"). La nature cyclique du récit fait emprunter au lecteur un itinéraire en boucle et l'oblige à renouveler sa lecture du texte alors que parvenu au terme de sa lecture, il lit, comme au début, la même question rituelle : " 'Is it about a bicycle ?' " (206). Le lecteur comprend alors à quelle stratagème étrange il s'est plié, et découvre que le narrateur est mort depuis longtemps. Il entreprend alors de relire le roman, tout comme le narrateur entreprend un nouveau parcours chez les policiers en compagnie de Divney. Dans son livre sur l'œuvre de Flann O'Brien, Keith Hopper revient abondamment sur la parodie de la pièce de Synge dans *The Third Policeman*:

Synge's Christy Mahon makes a (sublimated) intertextual appearance in *The Third Policeman*. (...) The parody of the *Playboy of the Western World* in *The Third Policeman* stems from O'Brien's moral revulsion that Synge celebrates patricide as a virtuous act of courage, though the reality seems more complex. (Hopper, 32)

Il est certain que la réapparition de l'œuvre de Synge dans *The Third Policeman* est plus complexe que l'explication avancée tout d'abord par Keith Hopper. Les réapparitions de Old Mathers derrière Old Mahon, et de Pegeen Mike derrière Pegeen Meers sont étranges et posent davantage de questions qu'elles ne facilitent la lecture du roman d'O'Brien. Le parallèle entre le narrateur et Christy n'est guère possible jusqu'au bout, pas plus qu'entre Divney et Shawn. Comment comprendre par exemple le de Selby d'O'Brien ou Widow Quin ? Des éléments de réponse se trouvent dans l'analyse du type de discours dans les deux textes, en particulier l'étude des dialogues entre Christy Mahon à son arrivée chez Pegeen Myers et entre le narrateur de *The Third Policeman* et Old Mathers.

Tout d'abord comment l'étranger surgit-il dans ces deux textes? Trois caractéristiques récurrentes prévalent: le silence, le non-dit et la négation. Le narrateur et Christy ont en commun un statut d'étranger à leur arrivée dans un monde qui n'est pas le cadre de leur vie quotidienne et familière. Dans *Playboy of the Western World*, Christy arrive chez Pegeen et est interrogée par celle-ci. Dans *The Third Policeman*, le narrateur est accueilli par Old Mathers qu'il a tué. Le paradoxe de cette situation est inattendu et peu plausible dans l'ordre des événements du récit. Elle se double d'une autre forme d'étrange pour le lecteur qui a précisément à voir avec le lien de parenté avec le *Playboy* de Synge : à l'arrivée du narrateur de *The Third Policeman* chez Old Mathers et dans l'univers des policiers la réapparition d'Old Mathers rappelle au lecteur la réapparition d'Old Mahon dans la pièce de Synge sans que celui-ci puisse fixer vraiment cette intuition sur des éléments fiables qui lui donnent l'assurance de la parenté entre les deux textes. Les liens de parenté entre les deux textes ouvrent donc des perspectives qui vont bien au-delà de la posture parodique ou satirique. Lorsque Christy pénètre dans le pub de Pegeen, il est questionné avec beaucoup de curiosité par les autres personnages présents sur scène. Deux éléments sont frappants: d'une part la prééminence de l'implicite dans les réponses offertes par Christy et d'autre part sa tendance à répondre par la négative ou à ne pas répondre du tout :

Pegeen (*serving him*)

You're one of the tinkers (...)

Christy

I am not; but I'm destroyed walking (I, l.157-159)

Un peu plus loin:

Michael (going after him)

Is it yourself is fearing the polis ? You're wanting, maybe?

Christy

There's many wanting.

Michael

Many surely, with the broken harvest and the ended wars.

(He picks up some stockings, etc., that are near the fire, and carries them away furtively) It should be larceny, I'm thinking?

Christy *(dolefully)*

I had it in my mind it was a different word and a bigger

(I, 1.171-177)

Dès son arrivée, Christy se réfugie dans l'implicite. Sa manière d'utiliser le langage est totalement inattendue. Le crime devient un mot et la taille du mot varie selon la grandeur du crime. Mais il se garde bien de nommer le mot en question, se livrant à un jeu de devinettes avec tous les protagonistes présents sur la scène :

Michael (to Christy, *mysteriously*)

Was it bailiffs ?

Christy

The divil a one

Michael

Agents?

Christy

The divil a one

Michael

Landlords?

Christy (*peevishly*)

Ah, not at all, I'm saying. (...)

(I, 1.197-202)

Ce qui lui vaut de la part de Philly de recevoir l'étiquette de "puzzle-the-world" (I.1.206). Ce jeu linguistique lui permet de retourner la situation est d'asséner à Pegeen un improbable : "You're not speaking the truth" (I.1.231) qui la met faussement en rage :

Pegeen (*in mock rage*)

Not speaking the truth, is it ? Would you have me knock the head of you with the butt of the broom?

Christy (*twisting round on her with a sharp cry of horror*)

Don't strike me. I killed my poor father, Tuesday was a week, for doing the like of that (I.1.230-235)

D'une phrase, celui que Widow Quin appelle un peu plus loin "curiosity man" (I.1.455) avoue son crime, plaçant Pegeen dans la position d'une criminelle possible et pourtant manquée. L'utilisation du langage par Christy à cet endroit de la pièce souligne l'ambiguïté du statut de victime et de bourreau, la fragilité rhétorique du statut de héros. Le plus étrange ici est finalement l'utilisation magistrale du langage par un personnage qui a tous les attributs apparents d'un pauvre hère.

C'est peut-être ce rôle du langage qui noue le plus fermement les liens entre *Playboy of the Western World* et *The Third Policeman*. Car lorsque le narrateur parvient devant Old

Mathers, le choix des mots et la primauté du silence caractérisent cette confrontation. La scène, comme l'écrit le narrateur, est déjà difficile à décrire. Les mots lui manquent qui permettraient de rapporter la réalité de ce qu'il voit : "It is hard to write of such a scene or to convey with know words the feelings which came knocking at my numbed mind" (O'Brien 25). Or avant même qu'aucun des deux protagonistes n'ait pris la parole, une voix s'élève, inconnue et venant de nulle part, qui guide le narrateur dans ce nouvel univers. Il s'agit de la voix de son âme, baptisée Joe qui, en un dédoublement étrange, permet au narrateur d'appréhender sa nouvelle réalité. Le discours se dédouble pour permettre de relater une réalité autre que la réalité ordinaire. Les devinettes sont d'un autre ordre que dans *Playboy of the Western World* : le narrateur a besoin d'un associé bien particulier, niché au plus intime de sa voix, épousant les contours secrets de sa pensée la plus profonde, révélant en creux que dans tout texte se cache une autre voix, plus ancienne qui guide et oriente. Telle pourrait être la place du texte de Synge dans celui de Flann O'Brien : non pas celle d'un ancêtre ridicule juste bon à être moqué mais celle d'un ancien dont la voix perdure et dont le langage est le terreau d'une écriture nouvelle. Le silence se prolonge durant lequel le narrateur prend la mesure du changement fondamental dans la perception de l'espace et du temps qui l'entourent. Ce cadre étant posé, le langage sourd enfin :

Suddenly I began to talk. Words spilled out of me as if they were produced by machinery. My voice, tremulous at first, grew hard and loud and filled the whole room. I do not remember what I said at the beginning. I am sure that most of it was meaningless but I was too pleased and reassured at the natural healthy noise of my tongue to be concerned about th words. (O'Brien 27)

Le côté “naturel”, non étrange, de la production de langage rassure le narrateur. Le langage apparaît dans ce nouvel univers comme un élément de stabilité rassurant, bien que dénué de sens, et présente donc du point de vue même du narrateur toutes les caractéristiques du non-étrange, du familier et du rassurant. S’en suit un dialogue absurde au cours duquel le narrateur pose des questions auxquelles Old Mathers ne répond que par la négative, comme le lui fait remarquer Joe, son âme :

‘Are you dead at present ?’ I asked.

‘I am not.’

‘Do you know where the box is?’

‘no’

(...)

‘Do you like weak tea?’ I asked.

‘I do not,’ he said.’ (O'Brien 28)

Face à lui, le narrateur devient celui qui n’a pas de nom, surpris de ne pas pouvoir répondre à cette question d’Old Mathers:

‘What is your name ?’ he asked sharply.

I was surprised at this question. It had no bearing on my own conversation but I did not notice its irrelevance because I was shocked to realize that, simple as it was, I could not answer it. I did not know my name, did not remember who I was. I was not certain where I had come from or what business was in that room. I found I was sure of nothing save my search for the black box. But I

knew that the other man's name was Mathers, and that he had been killed with a pump and spade. I had no name. (O'Brien 32)

Au contraire de Christy qui charge les mots d'un poids quasi matériel, le narrateur sans nom de *The Third Policeman* revendique son détachement par rapport aux mots : "I can always get a name," I replied. (...) I can take my choice. I am not tied down for life to one word like most people" (O'Brien 33). Ironie du choix des mots qui accorde au nouvel univers mortifère qu'il s'apprête à parcourir, le qualificatif de « vie » (« life »); car c'est bien d'un nouvel univers dont il s'agit ici.

Ces deux textes témoignent en effet d'un intérêt marqué pour les jeux linguistiques et le pouvoir des mots, caractéristique qui aura sans doute retenu l'attention d'O'Brien dans sa lecture du *Playboy of the Western World*, au-delà de l'aspect « stage Irishman » qu'il aimait railler et qu'il critique, comme en témoignent quelques lignes recueillies dans *The Hair of the Dogma* :

How dare you insult us with your stage Irishman, a monkey-faced leering scoundrel in ragged knee-breeches and a tail coat, always drunk and threatening anybody in sight ith his shillelagh ? We can put together a far better stage Irishman ourselves, thank you. The Irish Stage Irishman is the best in the world. (*The Hair of the Dogma*, 103)

Les échos du *Playboy of the Western World* dans *The Third Policeman* sont intéressants car ils montrent la nouveauté du monde qu'O'Brien écrit. Il ne se contente pas ici d'emprunter des personnages hauts en couleurs pour les railler, ce qu'il fait très bien dans ses chroniques satiriques du *Irish Times*; mais il les intègre au paysage dont il dessine dans ce roman une

nouvelle carte qui ouvre des perspectives aussi bien épistémologiques et littéraires qu'ontologiques.

L'héritage de Sweeney est indéniable dans la figure de Christy qui erre à travers la tourbière, fuyant son bourreau, sans destination apparente, sans jalon qui serve de repère pour tracer un parcours rassurant. A la fin du *Playboy of the Western World*, l'errance de Christy se poursuit, et il est désormais accompagné de son père ; tandis que celle du narrateur sans nom de *The Third Policeman* recommence de plus bel. Désormais accompagné de Divney, il avance, tel Sweeney transformé en oiseau et condamné à errer d'arbre en arbre. Mais dans *Playboy of the Western World* l'espace est balisé par le pub, le village, les points cardinaux qui fournissent des repères fiables au spectateur : l'Est, d'où le mal survient ("were you off east, young fellow, fighting bloody wars for Kruger and the freedom of the Boers ?" (I.1.218-219)), la mer et l'au-delà des mers. L'océan et la tourbière sont de vastes étendues qui sont autant de limites qu'on hésite à franchir. Ces quelques repères qu'on ne retrouve pas dans l'espace de *The Third Policeman*, indiquent la ligne de fuite qui sépare fondamentalement ces deux textes. Mais surtout, le récit de Flann O'Brien illustre ce que Christy énonce en ces termes dans la pièce de Synge: "Hell's gap gaping below".

Par bien des aspects, l'étrange commence dans *The Third Policeman* là où il cesse dans *Playboy of the Western World*. L'écriture de *The Third Policeman* s'emploie en effet à dessiner les contours d'une forme d'étrange que Christy Mahon énonce à son arrivée dans le pub de Pegeen Mike. Les peurs que celui-ci exprime par la phrase : « Hell's gap gaping below », rappellent la carte de l'étrange de *The Third Policeman*. Autrement dit, la cartographie de l'étrange dans *The Third Policeman*, est située dans le prolongement de celle du *Playboy of the Western World*. Flann O'Brien n'a pas écrit une satire du *Playboy of the*

Western World; il en reprend plutôt certains thèmes fondamentaux trente ans plus tard, alors que des événements majeurs ont eu lieu dans l'histoire de l'Irlande et donc dans la représentation irlandaise du monde, et à l'époque où en Europe la guerre divise et enferme. Flann O'Brien reprend des éléments de la trame de Synge précisément là où celui-ci s'arrête : quand le père et le fils se font face.

Derrière l'héritage commun d'une figure errante qui cherche la vérité et le pardon, apparaissent deux ordres : l'un ancien, pré-révolutionnaire, qui correspond à l'époque de la colonisation, avant 1916 et 1921 ; l'autre post-colonial qui dessine un nouveau territoire. Comme dans la légende de Sweeney, Christy Mahon et son père quittent la scène et les habitants du Mayo en annonçant que leur périple va s'accompagner d'histoires à raconter : "my son and myself will be going our own way, and we'll have great times from this out telling stories of the villainy of Mayo, and the fools is here' " (III.1.603-606). L'errance qu'annonce le père est reprise par le fils qui la prévoit éternelle: " 'I'll go romancing through a romping lifetime from this hour to the dawning of the judgement day' " (III.1.615-617). Dans *The Third Policeman*, la reprise du récit en boucle et la répétition de pans entiers du début du roman, alors que le narrateur s'apprête à emprunter pour la deuxième fois le même itinéraire en compagnie de Divney, annonce, en plus de la répétition d'un récit, la répétition éternelle d'une histoire. Comme si la faute commise par chacun des protagonistes les condamne à errer, tel le juif errant, dans un espace qui se répète à l'infini.

Mais il importe de relever une différence fondamentale entre *Playboy of the Western World* et *The Third Policeman* qui permet de distinguer les deux récits sur le plan épistémologique mais aussi sur le plan de la réflexion ontologique, voire théologique. Dans *Playboy of the Western World*, fondamentalement, le père pardonne. Le texte se situe dans le cadre d'une dynamique coloniale et d'une représentation très hiérarchisée des personnages. A la fin de la pièce, chaque élément semble en place, le fils avec le père s'en retournent chez

eux. Leurs paroles ne sont certes pas des paroles de paix, néanmoins, le prénom Christy, du fils, et le geste de pardon du père placent la fin de la pièce dans une structure de type chrétienne, rétablissent une forme d'ordre traditionnel. Dans *The Third Policeman*, la fin est étrange et échappe à toute catégorisation. Toutes les figures de type paternel s'effondrent, que ce soient les policiers, qui tout au long du récit apparaissent comme des caricatures rougeaudes d'enquêteurs grossiers, ou Divney présenté comme un vieillard obèse qui a besoin de l'escorte du narrateur pour se frayer un chemin dans l'univers déroutant dans lequel il arrive. Old Mathers enfin dont le nom rappelle à la fois le père et la mère, dont on ne peut pas dire que le discours absurde soit édifiant et permette au narrateur perdu et sans nom, ou au lecteur, de se repérer et d'avancer guidé. Comme l'écrit Hopper dans son livre sur Flann O'Brien: "The oppositions within Synge's play contain a very serious, sub-textual critique of colonialism and nationalism, which hinges, I believe, on the idea of paternity and succession" (Hopper 33). Le parcours de Christy peut alors être lu comme une allégorie de l'avancée du mouvement nationaliste: révolte, lutte civique et réconciliation post-coloniale. Hopper pense donc que s'il était conscient de cette allégorie, Flann O'Brien ne pouvait pas la contester et que sa critique se place seulement sur un plan esthétique. Ne serait-ce pas singulièrement réduire l'écriture de Flann O'Brien ? *The Third Policeman* ne signerait-il pas plutôt la fin d'un certain type d'écriture coloniale ou post-coloniale ? Il semble que ce roman ouvre des perspectives plus innovantes.

Dans l'univers des policiers de *The Third Policeman*, l'espace contient en son sein les lois du mouvement qui le régissent. Ainsi les fissures du plafond de la caserne des policiers dessinent la géographie de cet espace absurde dans lequel tout voyage est une hallucination et dont toutes les routes conduisent à l'éternité. Mais l'accès à cet espace appelé dans *The Third Policeman* « éternité » est à la fois précis, mécanique et flou : " 'it is here somewhere,' the

Sergeant said, 'or beside a place somewhere near the next place adjacent' " (*The Third Policeman* 133). L'entrée dans l'éternité ressemble en tous points à une petite église de campagne mais on y accède grâce à un système électrique complexe et souterrain. Dans ce roman, la représentation spatiale permet d'intensifier la problématique du temps. L'écriture trace en quelque sorte une cartographie temporelle, comme lorsque le narrateur, tentant de contenir la conception de ce nouveau temps qui lui échappe, le définit à l'aide d'une mesure spatiale et le nomme "space of time" qu'il renonce immédiatement à évaluer. Le narrateur erre dans un espace défini par un discours absurde. L'espace de cette errance a la forme que lui accorde ce langage de non-sens : un paysage bizarre ("queer" (*The Third Policeman* 80)) dans lequel des policiers partent à la recherche d'une bicyclette égarée mais dont ils connaissent la cachette puisque c'est eux qui l'y ont placée : " 'we are going where we are going', said the Sergeant, 'and this is the right direction to a place that is next door to it' " (*The Third Policeman* 80).

Écrit en 1940, alors que s'ouvre en Europe un conflit qui prend rapidement une ampleur mondiale, *The Third Policeman* dessine une carte qui dépasse les frontières irlandaises et s'élargit pour prendre en compte une réalité plus vaste. Les formes de l'espace et du temps dans ce roman annoncent un nouvel ordre ontologique. L'univers dans lequel le narrateur de *The Third Policeman* se fourvoie à la recherche de la montre volée qu'il n'a jamais possédée est un univers concentrationnaire à l'image de ceux qui se développent dans l'Europe des années 30 et que plus aucune figure paternelle n'éclaire. Old Mahon accorde d'une certaine façon un pardon à son fils alors qu'aucune des paroles d'Old Mathers n'apporte de soutien au narrateur.

Dans son livre *Le Concept de Dieu après Auschwitz* Hans Jonas décrit le Dieu d'après Auschwitz comme un Dieu en devenir, révélateur d'une éternité en rupture avec la définition de Nietzsche, en cela semblable à la définition judéo-chrétienne de l'éternel retour. Le Dieu et l'éternité que Hans Jonas décrit dans son livre publié en 1984, est un Dieu énigmatique et insondable, mais c'est un Dieu qui laisse l'homme libre de vivre et n'intervient pas dans les choses physiques d'ici bas :

"Renonçant à sa propre invulnérabilité, le fondement éternel a permis au monde d'être. Toute créature doit son existence à cette négation et a reçu avec cette existence ce qu'il y avait à recevoir de l'au-delà. Dieu, après s'être entièrement donné dans le monde en devenir, n'a plus rien à offrir : c'est maintenant à l'homme de lui donner. Et il peut le faire en veillant à ce que, dans les cheminements de sa vie, n'arrive pas, ou n'arrive pas trop souvent, et pas à cause de lui, l'homme, que Dieu puisse regretter d'avoir laissé devenir le monde.² (Jonas 39)

Le chemin qu'entreprend le narrateur de *The Third Policeman* à la fin du roman alors qu'il semble emprunter le même itinéraire qu'au début du roman, est en fait différent car il est accompagné cette fois-ci de Divney. Si le lecteur, à son tour, est entraîné sur un chemin de relecture, ce n'est pas la figure de la boucle et du retour du même qui est convoquée, mais celle de la spirale et du devenir. Le monde d'Old Mathers n'est pas du tout le même que celui d'Old Mahon. Dans *The Third Policeman*, point de pardon, point de figure paternelle autoritaire mais rassurante; au contraire, l'effrayante solitude de la liberté individuelle. L'écriture métafictionnelle d'un roman qui dévoile ses propres rouages, et ses propres

² auto-citation de *The Phenomenon of Life. Towards a philosophical biology*, New-York City, 1966.

mécanismes de construction, souligne aussi l'éprouvante aventure de toute vie, véritable œuvre à créer. Dans les deux textes le lecteur en présence de deux types d'étrangeté qui créent chacune à leur façon un sentiment d'absurde. Ce sentiment du lecteur repose sur l'incompréhension du monde dans lequel le héros de *The Third Policeman* évolue, tandis que le sentiment d'étrangeté dans *Playboy of the Western World* est fondé sur l'absence de repère fiable dans le discours du héros. Chacune de ces deux créations littéraires cartographient l'étrange d'une manière différente, l'une fondée sur la construction du roman en spirale dans *The Third Policeman* et sur la distorsion du temps de l'espace; l'autre fondée sur la difficulté à saisir la véracité dans le récit de Christy, et conduisent toutes deux le lecteur à s'interroger sur la nature du vide existentiel. Ces cartographies différentes décrivent chacune à leur manière le vortex de l'absurdité fondamentale de l'homme dans l'univers, qui voit évoluer son existence, celle de la société dans laquelle il vit et celle de l'univers autour du vide absolu de la représentation de Dieu, de la question sans réponse de sa présence pensante dans un univers fondamentalement incompréhensible.

Marie Mianowski, Université de Nantes

BIBLIOGRAPHIE

O'BRIEN, Flann.

The Third Policeman (1940-1967). London: Paladin Grafton Books, 1988.

The Hair of the Dogma (1947-57). London: Paladin Grafton Books, 1989.

SYNGE, John Millington. *Playboy of the Western World* (1906). Dover: Dover ed., 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *Le Temps qui reste*, Paris: Payot, 2001.

CAILLOIS, Roger. *Anthologie du fantastique* t. I. Paris: Gallimard, 1977.

DELEUZE, Gilles. *G. Kafka :Pour une Littérature mineure*. Paris: Editions de Minuit, 1975.

GALLAGHER, Monique. *Flann O'Brien, Myles naGopaleen et les autres, Masques et humeurs de Brian O'Nolan, fou-littéraire irlandais*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

HEANEY, Seamus. *Sweeney Astray* (1983). London: faber & faber Limited, 1983.

HOPPER, Keith. *Flann O'Brien : A Portrait of a Young Post-Modernist*. Cork: Cork University Press, 1995.

JONAS, Hans. *Le Concept de Dieu après Auschwitz*. Paris: Payot & Rivages, 1994.

ROUART, Marie-France. *Le Mythe du Juif Errant*. Paris: Editions José Corti, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1976.