

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO - AMÉRICAINES

Tropismes

L'ERRANCE

Numéro 5

publié avec le concours du Centre National des Lettres

Université Paris - X

1991

La bicyclette irlandaise : Flann O'Brien et Samuel Beckett

« **I**s it about a bicycle ? » Telle est la première question de Policeman Pluck, question qui résonne tout au long du *Third Policeman* de Flann O'Brien. C'est aussi sa dernière question, celle qui finit le roman.¹ C'est une des questions que je veux poser ici. Is it about a bicycle ? S'agit-il d'une bicyclette ? Bien que la réponse fournie par le narrateur du roman soit négative – il ne s'agit pas pour lui d'une bicyclette (il n'a même pas de bicyclette, ou il l'a déjà oubliée) – ma réponse va être affirmative : il s'agit bien d'une bicyclette, du moins dans le sens où un examen de la bicyclette – et de ce qu'elle met en branle – peut dégager à l'intérieur de l'œuvre de Flann O'Brien et de Samuel Beckett tout un terrain où l'on erre comme lecteur, entre une réalité indéniable et éminemment repérable, et le sens (ou le non-sens) d'un mystère déconcertant, d'une très inquiétante étrangeté, et, surtout, d'un extrême *unmappability*.

Dans *The Third Policeman*, pour commencer par Flann O'Brien, le lieu qui est traversé – lieu qui n'est pas lieu – est celui de la vie et de la mort, en ce qu'elles ont de plus imbriqué l'une dans l'autre. Ou disons plutôt qu'il est celui qu'on peut appeler, avec Samuel Taylor Coleridge, "The Night-mare LIFE-IN-DEATH" ; expression qui s'applique très bien

1. Flann O'Brien, *The Third Policeman* (London : Picador, 1974), p. 7.

au *Third Policeman*, expression employée par un grand *wanderer*, The Ancient Mariner, dans le poème de Coleridge qui porte son nom. The Ancient Mariner : personnage qui rassemble trois qualités essentielles au vrai vagabond : la mémoire partielle, la culpabilité (*guilt*), et la capacité – l'insupportable capacité – de survie. "Life in death", la seule vie qu'a connue *The Third Policeman*, roman que Flann O'Brien écrivit en 1940, qui ne fut publié de son vivant, mais uniquement après sa mort, en 1967. Le roman fut envoyé à différents éditeurs, mais fut refusé par tous ; il fut caché alors à tout le monde, même aux amis de l'auteur. Et le destin du roman fut en quelque sorte aussi celui de l'auteur. La vie d'O'Brien, que je ne fais ici qu'évoquer, fut celle d'un écrivain qu'on pourrait qualifier de *perdu* : à cause de l'ignorance du public, de la bêtise des maisons d'éditions, et de l'accumulation de pseudonymes – dont "Flann O'Brien" – grâce auxquels Brian O'Nolan s'est protégé et s'est peut-être aussi puni.²

Aussi va-t-on d'abord traverser – en bicyclette – l'espace du *Third Policeman*. Quand on aura terminé cette traversée on disposera, j'espère, sinon d'une carte, du moins de quelques repères qui pourront nous aider quand on passera vers les lieux et la bicyclette beckettienne. Mais je voudrais tout d'abord m'excuser auprès de ceux qui n'ont pas encore lu *The Third Policeman*. C'est un livre qui, plus que d'autres, ne se lit et ne se relit pas de la même manière. Il se produit un effet d'après-coup à la fin du roman, quand on apprend que le narrateur a été tué au bout de vingt pages, et que la plus grande partie de l'action s'est passée par conséquent dans le domaine des morts, des damnés. Il vaut mieux ne pas le savoir, sans doute, et subir tout le choc de cette découverte tardive. Mais tout n'est pas perdu pour le lecteur vierge. Car on peut très facilement exagérer l'importance de cette mort, et de l'enfer ; c'est ce qu'ont fait la plupart des critiques, encouragés par Flann O'Brien lui-même qui, dans une lettre à William Saroyan à propos du roman, a parlé du "world of the dead", d'un "hell place" – ce qui a donné au roman son titre original de "Hell Goes Round and Round".³ Je regrette d'avoir été obligé de révéler la conclusion, mais dès qu'on entre (ou rentre) dans le roman, on a tendance à

2. On peut trouver des précisions sur la vie et la chronologie de Brian O'Nolan / Flann O'Brien dans le livre récent de Peter Costello et Peter van de Kamp (même si le livre est par ailleurs très décevant) : *Flann O'Brien : an illustrated biography* (London : Bloomsbury, 1987).
3. Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds* (Hardmondsworth : Penguin, 1977).

l'oublier. On n'est plus dans l'enfer comme lieu bien défini ou nommé en tant que tel. Dans ce roman on ne peut se rassurer en sachant où l'on est. Le narrateur, qui est bien perplexé lui-même, n'est pas mieux loti. On oublie qu'on est censé être mort du moment qu'il y a récit. On est, ai-je suggéré, moins en compagnie des morts qu'en celle des *living dead* – des morts-vivants chers à Bram Stoker et George Romero.

The Third Policeman débute sur quelqu'un qui *errs* (dans le sens anglais du terme) : sur un crime, celui d'un de nos premiers criminels, nos premiers vagabonds, Cain (ce Cain sur qui Coleridge avait prévu d'écrire un long poème intitulé "The Wandering of Cain"). Voici comment commence le roman :

Not everybody knows how I killed old Phillip Mathers, smashing his jaw in with my spade ; but first it is better to speak of my fiendship with John Divney because it was he who first knocked old Mathers down by giving him a great blow in the neck with a special bicycle-pump which he manufactured himself out of a hollow iron bar. [p. 7].

On perçoit tout de suite que le moyen, plutôt que la raison, du meurtre paraît important au narrateur. Old Mathers est frappé d'un coup de pompe à bicyclette. Et quelques pages plus tard il est "finished off" de la manière suivante :

I went forward mechanically, swung the spade over my shoulder and smashed the blade of it with all my strength against the protruding chin. I felt and almost heard the fabric of his skull crumple up crisply like an empty eggshell. I do not know how often I struck him after that but I did not stop until I was tired. [p. 15].

Pourquoi cette brutalité sans émotion ? On y trouve des échos du *Playboy of the Western World* de J.M. Synge où Christy Mahon tue son père et raconte le meurtre d'une manière assez similaire. Des échos de Beckett aussi, de Mercier et Camier qui défoncent le crâne d'un agent de police, et de Molloy et Moran qui attaquent des intrus dans la forêt avec leurs béquilles. Or, ce qui est brisé dans ces cas-ci n'est pas une loi de l'État – car de quel État s'agirait-il ? – et moins encore une loi affective provenant d'un respect de l'autre. Ce qui est brisé est plutôt une loi du corps, voire la loi du corps, qui lui fournit sa définition et le gère en tant qu'entité, que totalité. Ce qui est démolé ici, par un geste si

apparemment nonchalant, ce sont les limites de la précieuse carapace corporelle, comme d'ailleurs ces limites sont depuis longtemps détruites chez le criminel lui-même. Avec le meurtre de Old Mathers il y a certainement transgression. Mais on trouvera en continuant à lire que ce n'est pas une transgression morale (car le roman ne s'appuie pas du tout sur une moralité préconçue) mais une transgression de ce front – ou de cette frontière – qui nous enclôt, et par ce fait nous permet de bouger, d'avoir du *sens*. Ce qui nous est le plus cher – notre chair – n'est ici qu'un "eggshell", percée par une simple pompe à bicyclette. On comprendra que cette vulnérabilité annonce certaines transformations qui vont avoir lieu, plus spécifiquement la théorie atomique qui sera élaborée par Policeman Pluck, selon laquelle les hommes, à force de trop rouler en bicyclette, deviennent eux-mêmes des bicyclettes (et vice-versa). Dans *The Third Policeman*, l'environnement le plus intime est percé par un trou qui permettra une substitution brutale de l'animal au minéral, de l'animé à l'inanimé. Et ce trou s'ouvrira non seulement dans le corps de Old Mathers, mais aussi dans l'expérience du narrateur. Ce sera dans ce gouffre-là, plutôt que dans tout autre gouffre moral ou quasi-religieux qu'il va tomber. mais en fait il ne tombera pas très loin, puisqu'il a un pied déjà bien enfoncé quand il commet le meurtre ...

Qu'y a-t-il de remarquable chez notre narrateur, orphelin depuis l'âge le plus tendre, et qui vit quelque part à la campagne en Irlande ? D'abord, comme on l'apprend très vite, il est estropié : il n'a qu'une jambe, ou deux jambes dont l'une est en bois. (On sait que Flann O'Brien allait lui-même avoir des problèmes avec ses jambes, qu'il s'est cassées à plusieurs reprises.) L'enveloppe du corps est déjà ouverte. La marque d'un déséquilibre est inscrite, et le rééquilibrage viendra non pas de l'intérieur qui est désormais vidé d'auto-suffisance – ou "d'auto-sens" – mais d'un déploiement innovatif de ce qui provient de l'extérieur. Le corps du narrateur doit en trouver un autre avec lequel faire corps. Ainsi pour venir sauver le narrateur qui est monté sur la potence, la communauté d'estropiés, les "Hoppy Men", vont enlever leur jambe de bois et, dans un moment de génie, se lier les uns aux autres, obtenant de cette manière deux jambes pour deux personnes. Ainsi, comme on le verra, le narrateur trouvera ses rares moments de grâce sur la bicyclette qu'il volera à Policeman Pluck. Ainsi le narrateur va se consacrer à celui qui le soutiendra dans son insuffisance – au philosophe de Selby, dont l'œuvre et la renommée vont offrir une direction à sa vie boiteuse :

Perhaps it is important in the story I am going to tell to remember that it was for de Selby I committed my first serious sin. It was for him that I committed my greatest sin ...

I broke my left leg (or, if you like, it was broken for me) in six places and when I was well enough again to go my way I had one leg made of wood, the left one. I knew that I had only a little money, that I was going home to a rocky farm and that my life would not be easy. But I was certain by this time that farming, even if I had to do it, would not be my life work. I knew that if my name was to be remembered, it would be remembered with de Selby's. [p. 9].

On constate ici une deuxième chose remarquable chez notre narrateur : qu'il est fanatique de ce de Selby, philosophe et métaphysicien, dont les théories visent à démontrer que les enveloppes et frontières qui nous contiennent ne sont que des illusions, que l'existence – et donc la mort aussi (comme on le lit dans l'épigraphe du roman) – ne sont que des hallucinations. La théorie de de Selby est celle d'une autre dimension, on où le temps et l'espace sont subvertis. En compagnie du narrateur, on passe par un trou dans la réalité (par le "fondement" comme dira Beckett, avec sa fascination pour ce trou-là) et on trouve déployée la logique de selbienne : une logique cauchemardesque, du "Night-mare LIFE-IN-DEATH" ; une logique dont Flann O'Brien se moque impitoyablement, mais qui néanmoins prend le dessus sur son roman ; une logique – phénomène sans doute paradoxal et probablement infernal – de *l'errance absolue et perpétuelle*.

La passion du narrateur pour de Selby le pousse à commettre son premier crime, le vol d'une œuvre du maître. Son ambition le pousse à tuer Old Mathers, car il espère s'approprier ainsi l'argent qui lui permettra de préparer son "de Selby Index". Et c'est pour aller chercher cet argent qu'il va chez Old Mathers trois ans plus tard, et passe dans cet espace où, comme le décrit Policeman Pluck, «Anything you do is a lie and nothing that happens to you is true.» (p. 88) Si malédiction il y a, elle vient non pas de Old Mathers, ni de John Divney qui tue le narrateur à ce moment précis, mais du fanatisme et de la passion intellectuelle de ce dernier. Elle est encore plus inéluctable que celle qui tombe sur l'autre grand vagabond de Flann O'Brien, le Sweeny de *At Swim-Two Birds*.³ Ce Sweeny, qui a lui aussi tué quelqu'un, tombe sous la malédiction de l'évangéliste Ronan, qui le maudit, et fournit l'image la plus perturbante, belle et inoubliable de ce roman si plein de bizarreries et de beauté ; l'image d'un Sweeny-

oiseau, un Sweeny dans les arbres (image du bannissement qui sera exploitée plus systématiquement par Italo Calvino dans *Le Baron Perché*). Ronan chante, dans un "melodious lay" :

*My curse on Sweeny !
His guilt against me is immense,
he pierced with his long swift javelin
my holy bell.*

*The holy bell that thou hast outraged
will banish thee to branches.*

Et Sweeny est banni aux arbres, destiné à fuir tout ce qu'il aime :

*he was filled with a restless tottering unquiet and with a disgust for
the places that he knew and with a desire to be where he never was,
so that he was palsied of hand and foot and eye-mad and heart-
quick and went from the curse of Ronan bird-quick in craze and
madness from the battle.* [p. 66].

Lors d'une discussion fascinante sur l'œuvre de Kafka, le critique Harold Fisch examine le mythe du Juif errant dans des termes qui sont d'une pertinence frappante pour le sort de Sweeny (et de ses épigones errants dans l'œuvre ultérieure de Flann O'Brien). Il écrit que :

*Here, of course, is a powerful and universal structure of the
imagination, and yet its most essential feature is its lack of
structure.*⁴

Il ajoute que dans ce cas ce qui est toujours mis en avant est la corporalité, la matérialité de celui qui erre, et sa culpabilité aussi, qui assure que « he will live through the centuries denied the consolation of the grave. » (p. 63) Dans cette histoire de Sweeny le mythe du Juif errant rejoint le folklore irlandais. On y trouve – comme d'ailleurs partout chez Flann O'Brien comme chez Beckett – une combinaison de la tradition et de la métamorphose de tout ce qui est connu, un mélange de forme et d'absence de forme, de logique et de non-sens, de direction et de dispersion. C'est un mélange qui, selon Harold Fisch,

4. Harold Fisch, *A Remembered Future : A Study in Literary Mythology* (Bloomington : Indiana University Press, 1984), p. 62.

est de l'essence même du mythe du Juif errant, et qui est, peut-on ajouter, très précieux à nos deux auteurs irlandais. Harold Fisch continue, dans sa recherche désespérée d'une définition :

Just as the plot or "fable" of the Wandering Jew has no real shape, no telos, so his identity merges with that of many others. The formlessness of the myth, its tendency to lose its shape and to be displaced by other myths, is of its essence ... The Wandering Jew dramatizes the lack of pattern that it is the function of his myth to affirm. [pp. 63-64].

S'il y a une ressemblance entre Sweeney dans *At Swim-Two-Birds* et le narrateur du *Third Policeman*, il y a aussi certaines différences, dont une doit être signalée ici. La malédiction qui afflige Sweeney lui fait fuir le familier, mais le narrateur du *Third Policeman* cherche plutôt le familier, même s'il finit par tout trouver étrange. Il cherche d'abord le coffret de Old Mathers ; et, en le cherchant, il "meurt" (pour ainsi dire) dans une explosion organisée par son compagnon de conspiration et rival, John Divney. Il meurt pour de Selby qui, dans un accomplissement "figural" digne de l'enfer de Dante, déterminera la forme même de sa malédiction, qui fonctionnera suivant des règles qui ressemblent parfaitement aux théories de de Selby.

Rappelons maintenant quelques-unes de ces théories. A propos des maisons, par exemple :

A row of houses he regards as a row of necessary evils. The softening and degeneration of the human race he attributes to its progressive predilection for interiors and waning interest in the art of going out and staying there ... Evidently his main objection was to the confinement of a roof and four walls.. [p. 19].

Pour de Selby le remède à ce dilemme est simple : des maisons avec deux murs, pas de toit, ou même avec un seul mur ; des maisons bidimensionnelles ou, si possible, uni-dimensionnelles. Remède abusivement théorique et absurde ? On pourrait bien le croire, sauf qu'on continue à lire, et notre narrateur décide que, pour chercher le coffret qu'il ne trouve pas chez Old Mathers, il devrait aller (par une inversion Kafkaienne où le criminel cherche le bourreau) le demander à la police. Il arrive, après quelques détours, au poste de police, qu'il décrit de la manière suivante :

As I came round the bend of the road an extraordinary spectacle was presented to me. About a hundred yards away on the left-hand side was a house which astonished me. It looked as if it were painted like an advertisement on a board on the roadsside and indeed very poorly painted. It looked completely false and unconvincing. It did not seem to have any depth or breadth and looked as if it would not deceive a child. That was not in itself sufficient to surprise me because I had seen pictures and notices by the roadside before. What bewildered me was the sure knowledge deeply-rooted in my mind, that this was the house I was looking for and that there were people inside it. I had no doubt at all that it was the barracks of the policemen. I had never seen with my eyes ever in my life before anything so unnatural and appalling and my gaze faltered about the thing uncomprehendingly as if at least one of the customary dimensions was missing, leaving no meaning in the remainder.

[p. 46].

L'horreur provient d'une dérive optique qui nie l'existence même de nos précieuses trois dimensions (une horreur qu'on retrouve sous un aspect plus folklorique avec les maisons dans *The Poor Mouth*, livre génial dans lequel Flann O'Brien raconte les misères des Gaels, dont les habitations sont si délabrées et ravagées par le bétail qu'il vaut mieux vivre dehors sous la pluie). Mais malgré la menace des apparences, le narrateur entre dans ce poste de police – tout comme, vers la fin du roman, il entrera dans le poste du Third Policeman, Policeman Fox, qui se situe à l'intérieur des murs de la maison de Old Mathers.

Sur le sujet des routes et des voyages, de Selby n'est guère moins étrange :

Roads he regards as the most ancient of human monuments, surpassing by many tens of centuries the oldest thing of stone that man has reared to mark his passing ... Elsewhere de Selby makes the point that a good road will have character and a certain air of destiny, an indefinable intimation that it is going somewhere, be it east or west, and not coming back from there.

[pp. 33-34].

Le narrateur, bien informé de la théorie de selbienne, poursuit son chemin, étonné qu'il ne le reconnaisse pas, bien qu'il parte de si près de chez lui. Et il conclut que :

we would be sure to have lost our way in the fields and parks of bogland only that the road very conveniently made its way in advance of us back to the barrack. [p. 71].

Les routes ne constituent plus des chaussées dans une direction déterminée. Elles dirigent, en établissant les directives du sens – d'un sens qui a un double sens : *direction* et *meaning*. Les routes ne sont plus des instruments permettant une certaine linéarité ; elles fondent un sens aussi précaire que recherché. Tout mouvement par de telles voies est, d'après de Selby, d'une futilité complète :

Of all the many striking statements made by de Selby, I do not think that any of them can rival his assertion that "a journey is an hallucination" ... Human existence de Selby has defined as "a succession of static experiences each infinitely brief", a conception which he is thought to have arrived at from examining some old cinematograph films which belonged probably to his nephew. From this premise he discounts the reality or truth of any progression or serialism in life, denies that time can pass as such in the accepted sense and attributes to hallucinations the commonly experienced sensation of progression as, for instance, in journeying from one place to another, or even "living". [p. 44].

Vu dans cette perspective, il n'y a pas de divagation possible, pas de déplacement nécessaire, car on reste toujours sur place dans le présent. Mais la leçon du roman, que doit apprendre le narrateur, est que, malheureusement, il n'y a *aucune perspective stable*, que tout mouvement est donc la preuve que "motion is an illusion", mais aussi, à l'inverse, que toute stase est faite d'une accumulation de mouvements fins et infiniment divisibles. Le mouvement est comme les atomes dans l'explication de la théorie atomique de Policeman Pluck – les atomes qui dansent : "They are lively as twenty leprechauns doing a jig on top of a tombstone". (p. 73) La seule raison pour laquelle on ne remarque pas tout ce va-et-vient est qu'on est en train de subir le même mouvement soi-même : tout circule, pour la simple raison qu'il n'y a pas de point stable d'où on pourrait fixer la circulation.

Après les maisons et les routes, on pourrait enchaîner avec d'autres théories de de Selby : sur la nuit, sur les miroirs, et cætera. Mais je crois qu'on a déjà entrevu le monde de selbien : un monde fou, et en même temps scientifiquement élaboré ; un monde, comme il le

définit, qui est une saucisse ... Car le monde n'est pas une sphère, mais a la forme d'une saucisse. Tout mouvement est imaginaire parce qu'uni-directionnel (menant au point de départ). Le seul moyen de s'échapper consisterait à percer la peau de la saucisse !

If a way can be found, says de Selby, of discovering the "second direction", i.e., along the "barrel" of the sausage, a world of entirely new sensation and experience will be open to humanity. new and unimaginable dimensions will supersede the present order and the manifold "unnecessaries" of "one-directional" existence will disappear.

[p. 82].

Mais percer la peau, découvrir la nouvelle direction, prévient de Selby, cela se fait rarement sans qu'intervienne la mort.

Revenons alors à notre narrateur mort-vivant. Il a tué, et il est tué à son tour. Mais en quoi consiste cette "mort", son enfer ? On en a vu quelques-unes des règles, règles qui conduisent à une espèce d'errance systématique et inconsolable : ni point de départ, ni mouvement, ni avant ou arrière, ni pause, ni arrêt, ni arrivée. Le narrateur circule dans un paysage qui est indiscutablement l'Irlande mais qui est également un *no man's land* entre une particularité incandescente d'un côté, et une homogénéité suffocante de l'autre. Il entre dans un terrain vague – mais aussi trop défini. Il y entre sans nom et sans statut devant la loi – par conséquent Policeman Pluck peut l'exécuter sans procès et sans lui demander pardon. Il n'est rien du tout ... sauf, on le verra, s'il s'assimile au tout.

C'est ici, dans l'enclos de cette innommabilité, cette mutabilité corporelle affichée par la jambe de bois, que les bicyclettes assument toute leur importance. Car les bicyclettes, dont les agents de police sont obsédés, permettent non seulement de traverser ce terrain, mais de l'éprouver dans l'ambivalence intransigeante de ses règles. Pourquoi les agents de police en sont-ils obsédés ? Parce que les bicyclettes sont complices de tous les crimes ; peut-être même sont-elles criminelles. Elles sont coupables de la transgression la plus grave : elles abandonnent constamment l'altérité spécifique qui est censée les définir en tant que bicyclettes ; elles ne cessent d'essayer de devenir des hommes. Elles passent, selon la fameuse théorie atomique, à travers les postérieurs des hommes. Or ce passage – transvertébration proustienne, transmutation diabolique, véritable transmigration ! – est si avancé chez le facteur qu'il passe ses nuits debout,

accoude contre le mur de sa cuisine. Après qu'un ami du Sergent Pluck a commis un meurtre, le sergent a trouvé nécessaire de pendre la bicyclette du criminel, tant leurs deux identités s'étaient échangées. Cela explique pourquoi Policeman Pluck passe tout son temps à voler les bicyclettes. Il les vole pour éviter que les gens passent trop de temps sur la selle ; il les vole, gendarme de l'ontologie, pour qu'elles restent – personnes et bicyclettes – à leur place.

Si les bicyclettes présentent ce fond de crime virtuel aux agents de police, elles présentent encore un autre fond à nous lecteurs : un fond d'humour. Les bicyclettes font rire, en ouvrant un clivage entre le monde phénoménal avec ses objets les plus palpables et quotidiens, et la profonde instabilité de ces objets. Car la bicyclette va de pair avec toute une sociologie du comportement : le phénomène de "Irishry", les rapports entre les classes, les pauvres, la marginalité, l'ouverture du paysage que l'invention de la bicyclette a permise, le rapport entre la ville et la campagne (un rapport qui va intriguer le jeune Beckett). Ce n'est pas l'un ou l'autre de ces différents éléments, ou différents préjugés, qui serait important ici, mais l'ensemble de leurs connotations, qui devrait offrir au lecteur un point d'ancrage dans ce monde si bizarre. Sauf que les bicyclettes ne sont évoquées que pour démontrer qu'elles ne restent fidèles à aucune sociologie ni à aucune histoire. Elles changent avec les temps et les mœurs. Le "Sturmley Archer three-speed" que Policeman Pluck déplore est à l'horizon. Elles sont morcelées, et on n'en finit pas avec les recherches de pompes, de lampes, et de timbres. Elles conquièrent l'homme par son derrière. Et tout cela dès la première ligne, ou une pompe à bicyclette suffit pour tuer un homme. Il faut rire : à une exception près, les bicyclettes veulent à tout prix devenir autres ; l'exception étant ce membre héroïque de la résistance qu'est la bicyclette emprisonnée de Policeman Pluck. On y reviendra.

Quand le narrateur va à la recherche du poste de police, il rencontre devant lui un paysage devenu cristallin. Il dit : "I felt a million little influences in my nostril". Et il continue :

Everything seemed almost too pleasant, too perfect, too finely made. Each thing the eye could see was unmistakable and unambiguous, incapable of merging with any other thing or being confused with it.

[p. 35].

La façon dont tout, ici, est devenu presque trop défini et particulier peut rappeler un autre voyageur qui, quant à lui, fait ses voyages en restant dans son fauteuil : l'Ireneo Funes de J.L. Borges, celui qui ne peut rien oublier, et qui devient ainsi « le spectateur solitaire et lucide d'un monde multiforme, instantané et presque intolérablement précis. »⁵ La capacité de mémoire de Funes, qui ne s'exerce que par une reproduction de l'unicité, et avec une précision insupportable, se retrouve non seulement dans les paysages du *Third Policeman* mais aussi dans les productions (et reproductions) du confrère du Policeman Pluck, Policeman MacCruiskeen. Je pense à la lance qu'il a fabriquée, si aigüe qu'elle est devenue invisible ; à son piano qui émet des notes si hautes qu'il n'y a que lui qui puisse les entendre ; à sa peinture qui a une couleur si originale qu'il suffit de la regarder pour devenir fou ; et, surtout, au coffret qu'il a construit qui est si parfait qu'il doit être unique – sauf qu'il contient un autre coffret identique, mais plus petit, qui en contient un autre à son tour, jusqu'au vingt-neuvième coffret, qui est devenu invisible. Quand Policeman MacCruiskeen parle, il utilise des mots très exacts, d'un non-sens presque total. Ses productions incarnent le principe d'une altérité aussi radicale qu'insupportable, et qui risque toujours de devenir autre à elle-même : dans une folie où tout devient partie du même. On n'est pas surpris alors que ce soit lui qui découvre la seule carte qui puisse exister de ce monde, et qu'il la découvre sur le plafond de sa chambre. Il s'agit d'une carte qui est moins une représentation ou une abstraction du lieu que son prototype ou son essence. Notre narrateur la scrute avec une certaine surprise :

When I looked carefully at the ceiling I saw that Mr. Mather's house and every road and house I knew were marked there, and nets of lanes and neighbourhoods that I did not know also. It was a map of the parish, complete, reliable and astonishing.

The Sergeant looked at me and smiled again.

«You will agree», he said, «that it is a fascinating pancake and a conundrum of great incontinence, a phenomenon of the first rarity».

Le narrateur pose la question qui le concerne, et reçoit une réponse bien typique :

5. J.L. Borges, *Fictions*, Tr. P. Verdevoye, Ibarra et R. Caillois (Paris : Fliio, 1983), p. 117.

«*Did you make it yourself?* »

«*I did not and nobody else manufactured it either. It was always there and MacCruiskeen is certain that it was there even before that. The cracks are natural and so are small cracks.*» [p. 107].

Si Policeman Pluck est le gardien de tout ce qui veut se dissoudre, Policeman MacCruiskeen, pour sa part, est le découvreur et l'artisan de la *démence* – cette *démence* qui est au sein d'une co-hérence prête à tout moment à devenir si "hérante" (si adhésive) qu'elle éclate et devient du coup *errance*.

Le paysage et les objets mêmes dans *The Third Policeman* semblent vaciller dans une luminosité et une particularité si lumineuses et particulières qu'ils peuvent toujours devenir autres en se divisant encore. La particularité, "the unimpeachable reality" comme dit le narrateur, bascule à ce moment-là dans l'homogénéité, comme pour Funes quand il essaie de se rappeler un jour, et ses souvenirs se reproduisent avec une telle efficacité que le souvenir d'une journée dure toute une journée. Le narrateur apprend de Martin Finnucane que chacun des vents est si singulier qu'il peut être divisé en une couleur ; en voyant le "mangle" de Policeman MacCruiskeen, il apprend que les bruits peuvent être divisés en lumière ; et il trouve (comme Des Esseintes chez Huysmans) que toute odeur peut être décomposée en ses constituants. Et la différence ne s'arrête pas là, car par la déviation de la différence (une différence préalable à tout déplacement possible) il arrive à une identité intraitable. Il entre dans un bâtiment sous le sol qui est appelé "Eternity", et on lui donne une loupe. Il regarde à travers et ne reconnaît rien, demande une explication à Policeman MacCruiskeen :

«*It magnifies to invisibility*», he explained. «*It makes everything so big that there is room in the glass for only the smallest particle of it – not enough of it to make it different from any other thing that is dissimilar.*» [p. 118].

Il essaie de traverser "Eternity" mais il revient directement au même endroit. Il demande à Policeman Pluck :

«*How big is all this place?* »

«*It has no size at all*», the Sergeant explained, «*because there is no*

difference anywhere in it and we have no conception of the extent of its unchanging coequality.» [p. 116].

Le narrateur est arrivé ainsi au principe de l' "Omnium", qui, d'après Policeman MacCruiskeen,

«is the essential inherent interior essence which is hidden inside the root of the kernel of everything and (it) is always the same.» [p. 95].

L'Omnium – cet Omnium qu'on retrouve dans *Mercier et Camier* de Beckett sous le nom de "Omniomni, the all-unfuckable" (p. 25) : un principe difficile à comprendre pour notre pauvre narrateur, mais tout à fait de selbien à sa façon. Principe qui pourtant n'est pas ardu pour nous autres, à condition d'avoir retenu ce que Harold Fisch dit du mythe du Juif errant : que le mythe est dans son essence même une concaténation de l'épiphénoménal et de l'absolu, de la structure et du manque de toute structure, du partiel et de l'universel ; et que ce mythe souligne toujours l'aspect de la corporalité. Or on a vu que la corporalité de notre narrateur est accentuée par le fait qu'elle est menacée, trouée. J'ai même suggéré que c'est par le manque d'une jambe que s'ouvre la porte sur la cohérence incohérente des théories de selbiennes et des paysages infernaux d'après la mort. Le narrateur s'approche de l'Omnium en perdant une partie de lui-même ; mais il ne perd jamais suffisamment de lui-même pour en faire partie. Cette distance entre lui et l'Omnium le peinera, et contribuera à provoquer chez lui de grandes nostalgies qui donnent les pages les plus belles du livre, où il parle de son désir de devenir

the chill of an April wind, an essential part of some indomitable river or be personally concerned in the ageless perfection of some rank mountain bearing down upon the mind by occupying forever a position in the blue easy distance ... I might belong to a lonely shore or be the agony of the sea when it burst upon it in despair.

[pp. 137-138].

Ce qu'on trouve dans ces vains espoirs de perte est une annonce – et une absence donc – de la grâce. Je reviendrai à l'autre moment d'une grâce possible. Mais non sans parler de quelqu'un qui exprime au long d'un livre des espoirs et des craintes très proches, et qui a été plongé dans le désespoir, lui aussi, par une perte qui est ou bien un excès, ou bien un manque.

Je pense au grand neurologue anglais, Oliver Sacks, qui passe sa vie à explorer des zones qui ressemblent à celles du *Third Policeman*. Dans son livre intitulé *A Leg to Stand On*, Sacks décrit l'accident qui lui a fait perdre toute sensibilité dans une de ses jambes.⁶ Quand il touche à sa jambe, elle semble être faite de bois, n'être qu'une ombre, un scotome. Il est à l'hôpital quand cette dissociation commence à entraîner de graves conséquences dans son champ perceptif. Il se réveille après avoir rêvé d'une "Derealisation bomb" qui «blow(s) a hole in reality» en détruisant "thought-space", et trouve qu'il a perdu tout le côté gauche de sa vision. (p. 66) Il le retrouvera, mais transformé. Une infirmière entre dans sa chambre, et il la perçoit d'une façon véritablement de selbienne :

She had become inorganic, part of the mosaic ! How would I perceive movement, life, in this crystalline world ? I asked her to look at the picture, talk, gesture, make faces, anything, so long as she moved. And now, to my mixed delight and disquiet, I realised that time was fractured, no less than space, for I did not see her movements as continuous, but, instead, as a succession of "stills", a succession of different configurations and positions, but without any movement in-between, like the flickering of a film (the "flicks") run too slow. She seemed to be transfixed in this old mosaic-cinematic state, which was essentially shattered, incoherent, atomised. [pp. 69-70].

Quand Sacks arrive à extraire de ce monde cristallin (qu'il compare à celui que découvrent les victimes d'une attaque de migraine – et je ne sais malheureusement pas si Flann O'Brien souffrait de migraines), il réfléchit sur l'expérience en des termes – trou, enfer, interminabilité – qui recouvrent l'expérience de notre narrateur. Il dit :

Now, doubly, I had no leg to stand on ; unsupported, doubly, I entered nothingness and Limbo. The word "hell" supposedly is cognate with "hole" – and the hole of a scotoma is indeed a sort of hell : an existential, or metaphysical, state, indeed, but one with the clearest organic basis and determinant. The organic foundation of "reality" is removed, and to this extent one falls into a hole – or a hell-hole, if one permits oneself

6. Oliver Sacks, *A Leg to Stand On* (London : Picador, 1986).

consciousness of this (which many patients, understandably, and defensively, do not do). A scotoma is a hole in reality itself, a hole in time no less than in space, and therefore cannot be conceived of as having a term or ending. As it carries a quality of "memory-hole", or amnesia, so it carries a sense of timelessness, endlessness. [p. 77].

Oliver Sacks tombe dans ce "hell-hole" de "timelessness" et de "spacelessness" en perdant une jambe qu'il ne perd pas en réalité. La présence de ce qu'il ne peut pas ressentir, de cette jambe escamotée, le rend temporairement fou : il a trop perdu de lui-même – trop ou pas assez.

Et si l'on pense à Sacks, comment ne pas penser de nouveau à ces autres habitants d'un "hell-hole" qui, eux aussi, ont perdu toute notion de temps et d'espace en perdant la vie sans en perdre les conséquences ; qui sont ensevelis dans une interminabilité de la répétition, dans ce domaine fou organisé selon des règles mathématiquement précises qu'est l'enfer de Dante – là où ce n'est pas tant le manque qui torture, que la surabondance d'accomplissement. S'il y a une seule chose qui différencie Dante le pèlerin des pensionnaires de l'enfer, c'est le mot *tornare*. Tourner, donc changer, donc rendre au temps et à l'espace une possibilité de *sens*, c'est ce que Dante arrive à faire.

Mais c'est exactement ce que le narrateur du *Third Policeman* n'arrive pas à faire. Face à son exécution, il essaie de "tourner", de se retourner vers un autre, de trouver son Virgile qui pourrait le faire sortir de l'enfer. Qui peut remplir ce rôle ? Nulle autre qu'une bicyclette bien sûr – la bicyclette résistante qui a été emprisonnée par Policeman Pluck, qui lutte contre sa masculinité rude et grotesque, qui "incarne" (en acier) le féminin qui est si cruellement absent du livre. Cette bicyclette offre moins une interpénétration de l'homme et de l'autre qu'une complémentarité de l'homme et de l'autre – encore plus efficace que celle que trouvent les "Hoppy Men" liés ensemble. Cette bicyclette est autonome, ni trop particulière ni universalisée, ni morcelée ni envahissante : elle s'offre au narrateur dans toute sa perfection. Quand Oliver Sacks réfléchit sur son expérience des hallucinations, il dit que «there had been beauty, mathematical beauty, in the crystalline world, but no beauty of action, no beauty of grace.» (p. 70) La grâce (dans ses multiples significations) est précisément ce que le narrateur trouve pour une première (et dernière) fois avec la bicyclette volée au voleur de bicyclettes :

In the next moment I was fumbling for the barrack latch with the Sergeant's willing bicycle in my care. We had travelled the passage and crossed the kitchen with the grace of ballet dancers, silent, swift and faultless in our movements, united in the acuteness of our conspiracy ... How can I convey the perfection of my comfort on the bicycle, the completeness of my union with her, the sweet responses she gave me at every particle of her frame ? (p. 150).

Mais ce moment de grâce n'est pas destiné à durer. Car le narrateur sera détourné de son chemin par la maison de Old Mathers, où il trouvera enfin le Third Policeman ; ces moments avec la bicyclette ne sont qu'une alliance transitoire entre damnés, comme ceux qui existent entre Paolo et Francesca dans l'Enfer de Dante.

Policeman Fox, le Third Policeman, invite le narrateur à le rejoindre à l'intérieur des murs de la maison de Old Mathers (il y a établi son poste pour éviter la taxe foncière !), et le tente en lui proposant la découverte potentielle de quatre onces d'Omnium, qui, d'après lui, l'attendent chez lui. Au bout de ses recherches, au dernier *bolgia* de son enfer, notre narrateur espère trouver l'Omnium, qui, comme le D.M.P. dans *The Dalkey Archive* (la version du *Third Policeman* que Flann O'Brien a publiée de son vivant), peut dénouer tout sens du temps et de l'espace, mais à partir duquel on peut également créer tout et n'importe quoi, combler chaque désir ; l'Omnium qui est le principe même de l'instabilité élémentale, de la transmutation par laquelle quelques pauvres onces peuvent anéantir tout le poids du monde. Le narrateur part le chercher. Il arrive chez lui, ne le trouve pas, va chez son vieil ami-assassin John Divney, qui est toujours vivant, plus âgé de seize ans. Il le fait mourir d'effroi, tuant ainsi celui qui l'avait tué. Et puis il repart, retourne vers le poste de police, en compagnie cette fois de Divney, mort maintenant lui aussi. On dirait qu'il ne trouve pas son Omnium, qu'il ne trouve rien ... Sauf qu'il le trouve à sa façon, et dans son essence qui dicte que tout étant partie du même, pour continuer il n'y a qu'à recommencer – d'errance en errance. «Hell goes Round and Round». Le narrateur entre dans le poste de police et dévisage Policeman Pluck. Celui-ci le regarde à son tour : « "Is it about a bicycle ? " he asked ».

C'est une question que l'on peut – et que je veux – poser maintenant à un texte de Samuel Beckett où la bicyclette joue un rôle

de première importance : *Molloy*.⁷ Ce roman contient des éléments qui ressemblent de façon stupéfiante au *Third Policeman* – les paysages irlandais, le retour difficile chez soi, le problème des jambes, l'intérêt pour les solutions mathématiques, les meurtres par défoncement de la tête, le manque de coordonnées, le trouble des perspectives, et, bien sûr, les bicyclettes. On sait que Beckett n'a pas pu lire *The Third Policeman* avant d'écrire *Molloy* (pour la simple raison qu'O'Brien l'avait caché) ; on peut donc être tenté de s'exclamer, en citant un autre dramaturge qui a le goût de l'absurde : «comme c'est bizarre, quelle coïncidence ! »

La question du véhicule, sinon de la bicyclette, est posée au début de *Molloy*, qui commence (je cite en anglais pour permettre une comparaison plus aisée avec Flann O'Brien) :

I am in my mother's room. It's I who live there now. I don't know how I got there. Perhaps in an ambulance, certainly a vehicle of some kind. I was helped. I'd never have got there alone. [p. 9].

Molloy achève son long voyage dans un véhicule quelconque. Il atteint à son insu une mobilité dont il a été privé pendant presque tout le trajet du livre. On reviendra à l'importance du fait que «I don't know how I got there» – l'amnésie de Molloy qui ouvre le hiatus entre la fin du roman et son début. Mais restons pour le moment avec ce que Molloy retient de son voyage ... Il ne doute jamais de son but, ni de son obligation de tourner – *tornare* – s'il veut l'atteindre. Il dit à l'avant-dernière page de son récit :

But there was always present to my mind, which was still working, if laboriously, the need to turn, to keep on turning, and every three or four jerks I altered course, which permitted me to describe, if not a circle, at least a great polygon, perfection is not of this world, and to hope that I was going forward in a straight line, in spite of everything, day and night, towards my mother. [p. 83].

L'acte de se tourner est terriblement latéral, et finit par être un "crawl" ou un "roll". Le mouvement est toujours difficile chez Beckett, on le sait bien : de Belaqua Shuah avec son "spavined gait", aux gestes grotesques de Watt, au glissement dans *Now It Is*, aux flexions fœtales

7. Samuel Beckett, *Molloy*, in *The Beckett Trilogy* (London : Picador, 1979).

de *Company*. Et la portée du mouvement est toujours en réduction à l'intérieur de chaque ouvrage et de l'œuvre entière : de la grande péripétie de *More Pricks than Kicks* aux gestes microscopiques de *Not I* ou de *Play*. Les difficultés que connaît le mouvement chez Beckett ne nient rien, pourtant, de la nécessité du mouvement ; bien au contraire – le mouvement devient d'autant plus nécessaire qu'il se restreint. Et la direction ou le but n'est point subverti par les restrictions qui sont imposées au mouvement ; le but devient plus urgent à mesure que s'envolent les moyens de l'atteindre.

Molloy, quant à lui, se trouve, pour ainsi dire, à mi-chemin de cette défaillance beckettienne – et Moran aussi. Ils ont les possibilités d'un mouvement toujours ample au début, mais finissent dans une paralysie quasiment totale. Ils commencent avec l'obligation de faire tous les deux un voyage, et finissent avec une nouvelle obligation (qui est celle posée depuis le début) : raconter l'histoire de leur voyage. Et la bicyclette joue un rôle dans l'exécution des deux obligations : véhicule idéal qui permet une facilité (une *fluency*) autrement impossible ; véhicule dont ce serait un plaisir que de fournir la description, qui donnerait enfin une vraie *fluency* ; véhicule, pourtant, dont la palpabilité même renforce le statut perdu et irrattrapable de tout réconfort, de tout récit linéaire, de toute directionnalité. Bicyclette présente dans sa littéralité réconfortante ; bicyclette oubliée, désuète, morcelée, dans les rapports des deux hommes qui n'accomplissent leurs voyages qu'en les ratant – Molloy en arrivant chez sa mère dans l'oubli, Moran en arrivant chez lui après avoir échoué dans ses recherches pour retrouver Molloy. Bicyclette qui offre une fin à l'errance désespérée ; bicyclette qui engendre une errance encore plus implacable et contagieuse.

Molloy est en route chez sa mère, et il est très content d'avoir une vraie direction :

Now that we know where we're going, let's go there. It's so nice to know where you're going, in the early stages. It almost rids you of the wish to go there. [p. 20].

Il descend de sa colline, d'où il a regardé sans le comprendre le va-et-vient de A et de C, qui semblent incarner l'impossibilité d'une vraie rencontre, aussi bien que la faillite de sa capacité d'interpréter, et il trouve une bicyclette – sa bicyclette. A lui qui est estropié, la bicyclette offre la possibilité d'une certaine mobilité. De même, que dans *The*

Third Policeman, le secours vient de l'extérieur, d'un autre corps qui sert de cataplasme pour habiller la plaie. Molloy dit :

So I got up, adjusted my crutches and went down to the road, where I found my bicycle (I didn't know I had one) in the same place I must have left it. Which enables me to remark that, crippled though I was, I was no mean cyclist, at that period ... Dear bicycle, I shall not call you bike, you were green, like so many of your generation. I don't know why. It is a pleasure to meet it again. To describe it at length would be a pleasure. [pp. 16-17].

"No mean cyclist" ! L'idée est presque inconvenante ! La bicyclette, comme l'a souligné Hugh Kenner dans son article sur la bicyclette chez Beckett, offre à l'humanité blessée une capacité de se mouvoir et une réciprocité étonnantes et bienvenues.⁸ A Molloy, bien sûr, et à d'autres encore : à Belacqua dans "Fingal", qui s'échappe et rentre au pub tandis que son amie traîne encore à la campagne ; au cycliste élégant et insouciant dans *The Calmative* ; à Clov dans *Endgame*, pour qui elle représente le summum du désir, et qui dit à Hamm : «When there were still bicycles I wept to have one.»⁹ Il semblerait que Camier parle pour tous quand il dit : «The bicycle is a great good» ; même s'il n'hésite pas à ajouter – «But it can turn nasty, if ill employed.»¹⁰

La bicyclette offre à Molloy la tentation d'une différence au sein de l'épouvantable similitude de la vie :

For in me there have always been two fools, among others, one asking nothing better than to stay where he is and the other imagining that life might be slightly less horrible a little further on. [p. 46].

Molloy monte sur sa bicyclette et se met en route. Il doit bouger – «it's a change of muck.» (p. 39) Même s'il voudrait bien rester et parler de sa bicyclette, il sait qu'il a une obligation plus exigeante :

8. Hugh Kenner, "The Cartesian Centaur", in *Samuel Beckett : A Critical Study* (London : John Calder, 1979).
9. Samuel Beckett, *Endgame* (London : Faber & Faber, 1979), p. 15.
10. Samuel Beckett, *Mercier and Camier* (London : Picadore, 1986), p. 72.

What a rest to speak of bicycles and horns. Unfortunately it is not of them I have to speak, but of her who brought me into the world, through the hole in her arse if my memory is correct. [p. 17].

Il rencontre certaines difficultés sur son chemin – la police par exemple (aussi macabre que chez Flann O'Brien) et le fait qu'il n'arrive pas à penser et pédaler en même temps, et tombe donc dès qu'il pense à la direction qu'il doit prendre. Mais, comme il le dit : «I managed somehow. Being ingenious. Thus we cleared these difficult straits, my bicycle and I, together.» (p. 20) Ils roulent ensemble, et il reste à discerner s'ils roulent dans la bonne direction. Car à partir du moment où Molloy ressent le besoin de sa mère, il y a une bonne et une mauvaise direction. Il dit :

There I am then back in the saddle, in my numbed heart a prick of misgiving, like one dying of cancer obliged to consult his dentist. For I did not know if it was the right road. All roads were right for me, a wrong road was an event, for me. But when I was on my way to my mother only one road was right, the one that led to her, for all did not lead to her. [p. 30].

Ainsi que pour le narrateur du *Third Policeman*, il n'est pas facile pour Molloy de connaître la direction. D'abord, le paysage est trompeur, trop semblable à lui-même, ou trop différent ; et puis, pour comprendre la vision qu'on en a, en avoir une perspective, il faut le voir d'un point relativement stable. Et pour Molloy, ce point n'existe pas : tout bouge, tout est relatif. Même les points de repère axiomatiques sont douteux. «I confuse east and west, the poles too, I invert them readily.» (p. 20) Le soleil se lève au sud ; quant à la lune il en dit :

the moon was moving from left to right, or the room was moving from right to left, or both together perhaps, or both were moving from left to right, but the room not so fast as the moon, or from right to left, but the moon not so fast as the room. But can one speak of right and left in such circumstances ? [p. 37].

Le doute radical est instauré à côté de l'obligation d'agir tout en allant à son encontre. La non-fiabilité des perceptions cohabite avec la phrase (qui ouvre le scénario de *Film*) – *Esse est percipi*. Les grandes questions métaphysiques sont frivoles dans ces circonstances qui nient toute certitude physique préalable. L'erreur est un guetteur inlassable.

Quand Molloy est réveillé par des moutons, il n'arrive pas à décider s'ils vont vers les champs ou vers l'abattoir. Il se demande toujours s'il a connu le véritable amour, comme il soupçonne qu'il s'est trompé d'orifice et a pénétré le rectum d'Edith ; il finit par soupçonner même qu'il s'est trompé sur le sexe d'Edith. Le doute le hante, ce qui explique peut-être l'étrange vénération qu'il a pour le petit objet formé de deux Vs qu'il vole chez Lousse : car ceci est un objet qui est sans avant ou arrière, sans dessus ni dessous, dont l'incompréhensibilité de la fonction correspond à l'absence parfaite de position privilégiée.

But perhaps it is out of place to speak here of right and left, of upper and lower. For this little object did not seem to have any base properly so-called, but stood with equal stability on any one of its four bases, and without any change of appearance ... it had a most specific function always to be hidden from me. I could therefore puzzle over it endlessly without the least risk. For to know nothing is nothing, not to want to know anything likewise, but to be beyond knowing anything, to know you are beyond knowing anything, that is when peace enters in, to the soul of the incurious seeker. [p. 59].

Une telle paix ne sera jamais la sienne en ce qui concerne le grand "impératif" de sa vie – le retour à ses origines, à sa mère. Là, pour obéir, il doit exploiter toute sa volonté minimale, toute son ingéniosité, pour ne pas s'égarer, pour ne pas écouter le chant des sirènes comme Lousse, avec sa belle maison. Il saura quand il traversera la forêt, qu'il aura tendance à marcher en rond. Il essaie donc de tourner en rond. Est-ce qu'il finira ainsi par aller tout droit ?

Et la question des coordonnées, de la directionnalité, est lancée pour menacer toute tentative d'atteindre la stabilité par un quelconque savoir. Les moyens habituels de cerner l'expérience sont ici bien rabachés. Molloy a déjà essayé la géologie, la psychiatrie, l'anthropologie, la magie même, mais il demeure lui-même « a place with neither plan nor bounds and of which I understand nothing. » (p. 38) Restent les mathématiques peut-être ? C'est l'espoir du narrateur du *Third Policeman*, qu'on retrouve sous une forme caricaturale et horripilante quand Molloy essaie de disposer le mieux possible ses fameux "sucking stones". Les questions de stratégie, de disposition, d'équilibre, d'orientation, d'un ordre qui réglerait les rapports entre le moi et son environnement – toutes ces questions se rejoignent ici. Molloy a quatre poches, seize pierres qu'il veut sucer chacune à son

tour : comment les arranger pour rendre la chose possible ? Dans ce problème sont contenues la fascination (et la profonde déception), pour Molloy comme pour Beckett, concernant toutes les réponses que peuvent fournir les mathématiques – les sciences dites exactes. Molloy ne trouve pas de solution satisfaisante, bien-sûr. Il reste en déséquilibre. Et non seulement les mathématiques échouent à fournir les bonnes réponses ; elles fournissent de plus des questions qui ne sont que des leurres lamentables, sans rapport avec la vie. Molloy conclut :

But deep down I didn't give a tinker's curse about being off my balance, dragged to the right hand and the left, backwards and forwards. And deep down it was all the same to me whether I sucked a different stone each time or always the same stone, until the end of time. For they all tasted exactly the same. [p. 74].

Comment connaître le bon caillou when «they all tasted exactly the same» ? Ou comment connaître, également, le bon chemin ? Molloy (comme ces voyageurs que sont Mercier et Camier, qui «did not remove from home» (p. 7)) ne quitte jamais «Molloy country». Il explique :

but however far I went, and in no matter what direction, it was always the same sky, always the same earth, precisely, day after day and night after night. [p. 61].

Traverser un pays si semblable à lui-même n'est pas simple, même à bicyclette. Comme le langage qui les décrit – irlandais et anglais (ou français) à la fois – les paysages de *Molloy* sont ceux d'une Irlande que tout le monde peut reconnaître, et d'un pays onirique qu'on détruit et ridiculise, plus on le définit. Bally (ville éminemment irlandaise de nom) devient Ballyba (la ville et ses environs), qui devient Ballybaba (les domaines, à l'exclusion de Bally) : pour un "ba-ba" pareil les Grecs anciens ont appelés les étrangers les "barbares". Dans ce pays de l'indifférenciation du "ba-ba", Molloy se trouve – perdu. Quand il entre dans une ville qui pourrait être sa ville natale, il ne sait pas comment s'en assurer, car il ne se souvient ni de son aspect, ni de son nom. Dans cette ville il perd sa précieuse bicyclette, après avoir écrasé Teddy, le petit chien de Lousse. Il sera amené à rester un long moment chez Lousse, et quand il repartira, ce sera à pied.

La bicyclette ne constitue donc qu'un moment privilégié du parcours de Molloy. Quand on la lui confisque, il est tenté de rester là

où il est. Les séductions de Lousse ne sont pas négligeables ; elles offrent tout ce qui réchaufferait le cœur d'un Moran : une maison, un certain luxe, la routine au lieu de la route, tout ce qui évoque le repos, le *nostos*. Il y trouve à l'occasion un repos qui lui permet de faire partie du tout qui l'entoure. Il éprouve ce dont le narrateur du *Third Policeman* ne peut que rêver – une dispersion par laquelle il prend place en se perdant :

there were times when I forgot not only who I was, but that I was, forgot to be. Then I was no longer that sealed jar to which I owed my being so well preserved, but a wall gave way and I filled with roots and tame stems for example, stakes long since dead and ready for burning, the recess of night and the imminence of dawn, and then the labour of the planet rolling eager into winter, winter would rid it of these contemptible scabs. Or of that winter I was the precarious calm, the thaw of the snows which make no difference and all the horrors of it all all over again.

[p. 49].

De tels moments sont d'une extrême fragilité. Mais quand le silence de la nuit est grand chez Lousse (le silence que «Not one person in a hundred knows», comme Moran nous le rappellera, «the silence of which the universe is made»), Molloy s'envole – même si, comme il le dit, «that did not happen to me often».

En général, il y a trop de bruit : le bruit qui vient de Lousse, des autres, et le bruit qui ne se tait pas, qui vient de l'intérieur. Ce bruit dit à Molloy qu'il a péché, et qu'il doit aller chez sa mère. Quel est son péché ? On ne sait pas, il ne sait pas. Son châtiment aussi sera de ne rien savoir. Comme le dira l'Innommable, dans une paraphrase magnifique de Dante : «But this is my punishment, my crime is my punishment, that's what they judge me for.» (p. 339) Tout ce que sait Molloy, c'est qu'il doit obéir à l'impératif, comme il conclut, ayant quitté la maison de Lousse, et ayant souffert une ankylose qui l'oblige à rester presque sans bouger :

But imperatives are a little different, and I have always been inclined to submit to them, I don't know why. For they never led me anywhere, but tore me from places where, if all was not well, all was no worse than anywhere else, and then went silent, leaving me stranded.

[p. 79].

Molloy doit continuer autant qu'il peut, doit épuiser les possibilités de locomotion, doit s'épuiser. Quelques pages plus tard, la seule possibilité de mouvement sera de rouler par terre. Enfin, comme l'exprime Camier, «we form the heroic resolution to stay where we are.» (p. 42) Le récit de Molloy finit :

Molloy could stay, where he happened to be. [p. 91].

Et cette immobilité si chérie nous fait bouger, nous ramène au début de son récit, là où la mémoire et l'invention commencent à s'inscrire dans leur trajet si rocambolesque et erratique.

Le récit de Molloy s'achève, mais le roman continue, avec l'histoire de Moran et de son voyage, commencé en réponse à un autre impératif incompréhensible et quasiment originaire – l'ordre de Youdi – à la recherche de Molloy. Moran, personnage caractériel, doté d'un manque pénible d'influence féminine, ressemble beaucoup au narrateur du *Third Policeman*, ressemblance renforcée par son métier de détective. En s'exilant de sa maison adorée et de son refuge petit-bourgeois – son «long anguish of vagrancy and freedom» (p. 122) – il suit un itinéraire qui correspond à celui du narrateur du *Third Policeman* et de Molloy. hanté par un sentiment de culpabilité, il part sans carte, sans points de repère, sans savoir ce qu'il va faire s'il arrive à sa destination. Très vite il sera envahi de doutes, pénétré par une voix anarchique qui subvertit les ordres de Youdi, saisi par des crampes, privé de sensation dans une de ses jambes. Pour Moran aussi, alors, la bicyclette devient une brève étape – un peu plus confortable que d'autres – sur le chemin qui ne mène nulle part. Sa bicyclette, qu'il se fait acheter par son fils, et sur laquelle ils montent tous les deux avec tant de difficulté et de bonheur, est, elle aussi, signe d'une possibilité perdue. Il dit : «I would gladly describe it, I would gladly write four thousand words on it alone» (p. 143) ; mais il ne la décrit pas. La bicyclette, avec tout ce qu'elle apporte (comme les manteaux, les chapeaux) de solide, de quiddité rassurante, est elle-même impossible ; comme le dit Hamm dans une discussion avec Clov sur les bicyclettes – "The thing is impossible".¹¹ La bicyclette commence par être oubliée, et finit par être dépecée (comme dans *Mercier and Camier*), perdue, ou oubliée encore. Et rien d'étonnant à cela. Car l'impossibilité et l'oubli menacent toutes les actions de Moran à partir de son premier contact avec le nom de Molloy. Moran apporte

11. Samuel Beckett, *Endgame* (London : Faber & faber, 1979), p. 15.

avec lui la marque d'une ignorance qui va nous permettre de pénétrer au cœur de l'errance beckettienne et à la fin de notre propre itinéraire.

Moran n'a pas avancé très loin dans ses recherches quand il se rend compte qu'il a complètement oublié ce qu'il doit faire de Molloy quand il l'aura retrouvé. Aussi, ignorant de la motivation de son voyage, qui est Molloy, Moran doit se confronter à une ignorance encore plus profonde, qui est celle de son propre devenir : car, tout comme le narrateur du *Third Policeman* qui ne trouve pas l'"Omnium" mais "dramatise" néanmoins cette matière, si Moran ne retrouve pas Molloy il le capture cependant à l'intérieur de lui-même, dans son corps, en devenant presque son double. Quand, avant de partir, Moran imagine Molloy, il le voit ainsi : «He was forever on the move. I had never seen him rest.» (p. 104) Il envisage pour Molloy exactement le destin – ce "restlessness" – qui le tracassera dès son retour. Son ignorance de la ressemblance pèse sur nous comme un inévitable inaboutissement, une incapacité de mener à bien le rapport qu'il doit écrire, comme le fait la mort du narrateur du *Third Policeman* pour son propre livre. Moran est comme Sisyphe qu'il décrit dans l'intolérable espoir de croire que chaque montée sera la première, sans même avoir la consolation de la voir se répéter. Il est comme la femme qui est bercée dans *Rockaby*, qui prend la place de sa mère ; comme May qui marche interminablement dans *Footfalls*, qui suit sans le savoir les pas de sa mère. Que fait May au lieu de se reconnaître ? Elle invente : elle crée l'histoire d'une certaine Amy qui lui ressemble en tous points. May existe aussi dans l'ignorance, qui sépare M-A-Y de A-M-Y ; comme Krapp dans *Krapp's Last Tape*, qui refuse une ressemblance avec le "pompous bastard" qu'il a été, et qui lui ressemble exactement. A travers le trou de sa méconnaissance de lui-même, Moran lance son rapport, qu'il finit non pas dans l'affirmation d'un savoir, d'un vécu, mais dans le mensonge, dans l'invention, dans la dénégation de son début :

Then I went back into the house and wrote, It is midnight. The rain is beating on the windows. It was not midnight. It was not raining

[p. 162].

Arrive-t-il par là à combler le trou de l'errance que constitue l'ignorance, l'oubli, et l'impossible à savoir ou à dire ? On ne sait. Il dit : «Does this mean I am freer now than I was ? I do not know.» Tout ce qu'on sait est qu'il sait maintenant qu'il ne sait pas : Moran a appris à

savoir qu'il ne sait pas. Il est arrivé là d'où est parti son contemporain Molloy.

Car si Molloy commence dans la chambre de sa mère, il ne sait pas comment il y est arrivé. Il arrive et prend la place de sa mère absente. Le but de son voyage ne peut être atteint que dans sa nature ; et la mère de Molloy est toujours sous rature, comme il le dit :

I called her Mag, when I had to call her something. And I called her Mag because for me, without my knowing why, the letter g abolished the syllable Ma, and as it were spat on it, better than any other letter would have done. [p. 17].

Comme Moran dans son rapport, Molloy nie au moment où il affirme. Entre sa bicyclette et la description qu'il en fournit, il y a un hiatus. Entre son corps qui "rides" et son corps qui "limps", le corps qu'il a et le corps qu'il est, il y a un scotome. Entre le trou par lequel il a été évacué et le souvenir qu'il en a, il y a un trou de mémoire, une ombre, qu'il ne peut traverser qu'en errant. Et si j'ai cité Oliver Sacks sur l'ombre, je voudrais citer aussi, sans les commenter, quelques vers de T.S. Eliot, qui illuminent cette ombre au moment de la constater. Ces vers sont du poème, "The Hollow Men".

*Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the shadow*

*Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow*

*Between the desire
And the spasm
Between the potency
And the existence
Between the essence*

Daniel Gunn

*And the descent
Falls the Shadow.*

Entre le but de ses voyages et ce que Molloy peut en dire "Falls the Shadow". Et ceci même – ou surtout – si cette articulation (quand les articulations sont figées par l'arthrite) est la plus importante qui soit :

And if I'm reduced to looking for a meaning to my life, you never can tell, it's in that old mess I'll stick my nose to begin with, the mess of that poor old uniparous whore and myself the last of my foul brood, neither man nor beast. I should add, before I get down to the facts, you'd swear they were facts, of that distant summer afternoon, that with this deaf, blind, impotent, mad old woman, who called me Dan and whom I called Mag, and with her alone, I – no I can't say it. That is to say, I could say it, but I won't say it, yes, I could say it easily, because it wouldn't be true.

[p. 19].

Entre ce qu'on doit dire et ce qu'on peut dire "Falls the Shadow", ce scotome originaire qu'on ne peut enlever que par le mensonge qui est l'errance de l'invention.

On est au seuil de *The Unnamable*, un seuil que nous n'allons pas franchir, mais que je veux signaler encore dans les paroles de Molloy, qui indiquent le chemin que Beckett va se frayer entre l'inassouvisable besoin de dire et l'impossibilité de dire :

Not to want to say, not to know what you want to say, not to be able to say what you think you want to say, and never to stop saying, or hardly ever, that is the thing to keep in mind, even in the heat of composition.

[p. 27].

Entre les deux – le besoin et l'impossibilité – il n'y a qu'une chose qui puisse s'interposer, une chose qui n'est pas chose, qui existe dans une perpétuelle insuffisance à elle-même, qui requiert un autre autant que les "Hoppy Men" requièrent l'autre pour ne pas boiter ; le véhicule qui détermine toute mobilité beckettienne, qui se lance sur sa voie sans jamais savoir si elle va aboutir : *la voix*. Voilà le véhicule de toute parole : la voix à l'écoute de laquelle sont presque tous les personnages de Beckett qui vont suivre Molloy, et qui sont de grands "écoutateurs" ; la voix de Beckett qui est lancée comme l'unique passage par le trou, par la merde, à travers l'abîme entre la bouche et l'oreille, le silence, l'oubli, l'impossible à dire. Beckett – tout comme Flann O'Brien – se

projetée dans une voix qui risque toujours d'errer, si elle n'est pas entendue et reconnue par le lecteur. Car il n'y a que le lecteur qui puisse reconnaître le mort-vivant du narrateur du *Third Policeman*, ou la ressemblance entre Molloy et sa mère, entre Moran et Molloy ; et qui puisse, en se laissant saisir par la force du mensonge qu'est l'invention, commencer à effacer l'ombre, éclairer le scotome. Ce n'est qu'en nous laissant solliciter, attraper, secouer, et bouleverser, voyager, que nous permettons à la voix de l'autre de s'articuler ... Et voilà, on repart en voyage, et si on se laisse tenter, on peut partir à la recherche de Flann O'Brien et de Samuel Beckett, dans la certitude que ce n'est que dans un moment d'incertitude radicale, d'oubli, d'inconscience, et d'errance, moment demandé par notre articulation de leurs paroles, qu'on risque de les retrouver.

Daniel Gunn
American College in Paris