

## La rose et le homard : Vie et mort de Belacqua Shuah

*Presses de l'École Normale Supérieure*, « Beckett avant Beckett », 1984

Marie-Claire Pasquier

« Pas ce n'est oui », répondit Watt.  
Watt

« Ratiocinons sans crainte,  
le brouillard tiendra bon. »  
*L'Expulsé*

*More Pricks Than Kicks* : ce livre publié en 1934 et qui peut, rétrospectivement, apparaître comme le coup d'envoi de la fiction beckettienne, est un formidable coup de pied jubilatoire qui, sur le mode héroï-comique, expédie le héros hors du « grand con de l'existence » en neuf histoires, plus une dixième qui est une sorte d'épilogue posthume. Le coup d'envoi de ce coup d'envoi, le récit intitulé « Dante and the Lobster », expédie un homard (à moins que ce ne soit une langouste) *ad patres* en trente secondes ; trente secondes qui ont force de révélation et qui auront la vie longue : on les retrouvera intacts, toujours aussi interminables, dans « A Piece of Monologue » (en français « Solo », texte publié pour la première fois en 1979, presque un demi-siècle plus tard) : « Thirty seconds. To add to the two and a half billion odd <sup>1</sup>. » Comme dans *Murphy*, la mort du héros est remise à sa place

---

<sup>1</sup> « A Piece of Monologue », in *Rockaby and Other Short Pieces*, Grove Press, 1981, p. 76. « Trente secondes. A ajouter aux quelque deux billions et demi ». « Solo », in *Catastrophe et autres dramaticules*, Éditions de Minuit, 1982, p. 34. Ayant à présenter l'animal à Miss Glain, professeur de français, Belacqua avoue ne pas connaître la traduction en français de « lobster » et, du coup, il dit « fish » (ou, peut-on supposer, la traduction en français de « fish »). C'est bien dommage, car il nous aurait tirés d'embarras.

(dérisoire, déjà, et la vie continue, ainsi va le monde) du fait qu'elle fait écho, presque terme pour terme, à la mort du crustacé que Belacqua, si horrifié qu'il ait pu être de découvrir qu'on le jetait vivant dans l'eau bouillante, mangera de bon appétit, du fait surtout qu'elle ne signifie même pas la fin de la fiction. Mort inopinée (quelle mort ne l'est pas, même celle du homard, et même si l'on peut dire « son heure est venue »), mort qui prend au dépourvu le héros, ses proches, et le lecteur : surtout que le monde était en pleine forme, ce matin-là, les survivants sont comme ragaillardis, et le narrateur lui-même, pas vraiment cynique, non, mais tout à la joie du devoir accompli, y gagne une verve qui éclate entre les points d'exclamation : Pah !

Fausse fin donc que la mort de Belacqua Shuah. C'est une fin en trompe-l'œil, « grottesca » en ce sens parmi d'autres. S'était-on attaché au héros, de récit en récit ? On ne sait plus, on ne sait que croire. L'annonce nécrologique agrémentera le petit déjeuner de certains, entre les œufs et le bacon, les vivants se réjouissant sans fin (ou presque) de l'être. Sa veuve, la verte Smeraldina, aura une conduite conventionnellement joyeuse, entre les bras d'un mâle conventionnellement glabre (c'est pour cela qu'on l'appelle « Hairy ») qui, conventionnellement, était le meilleur ami du défunt. La dernière nouvelle s'appelle « Draff », titre qui nous donne, en un monosyllabe flegmatique, l'oraison funèbre de Belacqua. « Draff », que le français des dictionnaires (et sans doute des brasseurs) traduit par « drêche », c'est le résidu de l'orge, après soutirage du moût : orge tu fus, orge tu redeviendras, l'animal qui parfois fut triste retourne au végétal dont il ne s'était écarté, par un caprice de l'espèce, que pour un peu de temps <sup>2</sup>.

Belacqua a d'autant moins de fin qu'il inaugure, avec panache, la longue série des héros beckettien. Il a droit à la mort soudaine, en beauté (« By Christ! he did die! »), comme Murphy après lui, dès le premier chapitre : « Soon his body would be quiet, soon he would be free ». Et, au onzième chapitre : « Soon his body was quiet » <sup>3</sup>. Après, ce ne sera plus si simple, le système *womb-tomb*, de l'utérus à l'humus, « du berceau au tombeau » comme écrira Beckett dans *L'Expulsé*, sera à la fois télescopé et terriblement ralenti. Il n'y aura plus qu'entropie programmée dès le départ, agonie sans fin, corruption nauséabonde, enfoncements marécageux. On sera dans l'imperceptible, un mot qu'on ne retrouve pas, ou un simple

---

<sup>2</sup> Une nouvelle, intitulée « Echo's Bones », comme le recueil de poèmes, ne fut pas publiée avec les autres. Elle aurait clos la série et montré Belacqua ressurgissant, post mortem, pour de nouvelles aventures : autre façon de crever l'enflure du mot « fin ».

<sup>3</sup> *Murphy*, Picador, 1973, p. 9 et 142. « Bientôt son corps serait tranquille, bientôt il serait libre ». « Bientôt son corps fut tranquille ». *Murphy*, Éditions de Minuit, 1965, p.13 et 181.

crayon, la lumière jamais nulle mais presque nulle. Nous sommes encore, avec ce coup d'envoi, joyeusement, dans le tout ou rien.

Pas de fin. Mais y a-t-il un début ? Lisons, avec une pieuse émotion, la première phrase du premier livre : « It was morning and Belacqua was stuck in the first of the canti in the moon <sup>4</sup> ». Eh bien, au moins c'est le matin, l'astre « toujours prêt à obliger » et la fiction sont à l'unisson ! Et puis, Belacqua lit le premier des « chants ». Mais dès lors qu'on lit que quelqu'un lit, peut-on parler de début ? Pensons au début de « La Lettre volée », dont Jacques Derrida fait bien remarquer que « tout commence "dans" une bibliothèque : dans des livres, des écritures, des renvois ». « Rien donc ne commence, seulement une dérive où une désorientation dont on ne sort pas » <sup>5</sup>. Non seulement cela, mais Belacqua est plongé dans le livre même où l'auteur de l'histoire dont il est le héros a trouvé son nom, ce nom qui est donné au lecteur, dès cette première phrase, en liaison avec ce livre, *La Divine Comédie* de Dante : « He was so bogged that he could move neither backward nor forward, Blissful Beatrice was there, Dante also, and she explained the spots on the moon to him » <sup>6</sup>. Voilà, nous avons trois personnages : Belacqua (au Purgatoire, chant IV, c'est un luthier florentin connu pour sa paresse et « négligent de son bien-être *in operibus mundi sicutin operibus animae* »), la bienheureuse Béatrice, et Dante, triplement présent puisqu'il apparaît dans le titre, que Belacqua lit Dante et qu'il est, au Paradis, personnage. Manque Beckett, en somme, qui fait d'un Florentin du *Trecento* un Irlandais du XXe siècle, un Dublinois <sup>7</sup>. Un Dublinois, oui, et donc, manque Joyce, parce que, à Dublin, « Belacqua » ne renvoie pas, comme par exemple Murphy ou McCabe, à une tradition patronymique nationale, mais plutôt à une anomalie analogue qui sert de modèle implicite, Dedalus, prénom Stephen, héros du *Portrait de l'artiste en jeune homme*.

---

<sup>4</sup> *More Pricks Than Kicks* (que nous abrégons en *MPTK*), Picador, 1978, p.9. : « C'était le matin, et Belacqua était bloqué au milieu du premier des chants sur la lune ».

<sup>5</sup> Jacques Derrida, « le Facteur de la vérité » in *La Carte postale*, Flammarion, 2980, p. 511.

<sup>6</sup> *MPTK* p. 9. « Il était tellement embourbé qu'il ne pouvait ni reculer ni avancer. La bienheureuse Béatrice était là, Dante également, et elle lui expliquait les taches de la lune » (Dante, *Paradis*, chant II).

<sup>7</sup> Un peu comme Hitchcock faisant dans chacun de ses films une fugitive apparition, Beckett-personnage sera présent dans *MPTK* le temps d'une parenthèse (« Thank you Mr Beckett »), réceptacle à la gratitude du narrateur au même titre que deux musiciens (« Thank you Mr Aubers » « Thank you Mr Field ») qui accompagnent une variation sur le nom de Chopin (« the Winkelmusic of Szopen or Pichon or : Chopinek or Chopinetta »), (*MPTK*, p, 162.) On peut voir là une trace de *Dream*, (trace au sens où on l'entend dans les analyses biologiques), où Beckett était présent de façon moins discrète.

Belacqua est homme de texte parce qu'il vient du texte et qu'il y retourne, comme à la recherche de ses origines : sauf qu'à aucun moment il ne semble conscient de son prénom, que ses intimes abrègent d'ailleurs en « Bel ». Il ne semble pas non plus conscient de ses initiales : « S.B. » ; qui sont celles de son « inventeur ». Quant à son nom, on le trouve dans la Bible (Genèse 38) et certains critiques se sont plu à remarquer que « Shuah » avait un lien de parenté — en amont, bien entendu — avec Onan. Ce prénom, il faut le dire, n'a qu'un rôle minime dans la fiction ; il n'apparaît pratiquement que lorsque l'état civil est à l'honneur. Ainsi, sur le faire-part de mariage dans « What a Misfortune » :

...  
at the marriage of their daughter  
THELMA  
with  
Mr BELACQUA SHUAH  
at the Church of Saint Tamar <sup>8</sup>

Sur ce faire-part, le narrateur, sautant des noces au cimetière, ce qui ne nous étonne pas de sa part, fait le commentaire suivant :

« How like an epitaph it read, with the terrible sigh in the end-pause of each line » <sup>9</sup>.

Et puis, à titre posthume, nettement moins solennel cette fois, ouvrant d'une ligne laconique le dernier récit, « Draff », l'annonce nécrologique : « SHUAH, BELACQUA, in a Nursing Home ». Commentaire, cette fois : « Though this was stale news to Mrs Shuah, for she had inserted it (by telephone) herself, yet she felt, on reading it in the morning after paper, a little shock of surprise, as on opening telegram confirming advance booking in crowded hotel » <sup>10</sup>. Le commentaire reste muet sur l'incongruité de cette image de projet de vacances, mais il se prend à utiliser par mimétisme le style télégraphique de l'annonce, et se permet vis-à-vis de la veuve une perfidie à peine dissimulée avec le détail glissé entre parenthèses (« by telephone »). Quant au « morning after paper », cruellement elliptique, il nous invite à méditer sur le fait qu'il y a toujours un lendemain.

---

<sup>8</sup> *MPTK*, p.111. « ... au mariage de leur fille THELMA avec Monsieur BELACQUA SHUAH à l'église de Sainte Tamar ».

<sup>9</sup> *MPTK*, p.111, « Comme cela ressemblait à une épithaphe, avec le terrible soupir marquant la pause à la fin de chaque ligne » .

<sup>10</sup> *MPTK*, p. 161, « SHUAH, BELACQUA, en clinique. Même si la nouvelle n'avait rien de neuf pour Madame Shuah, car elle l'avait fait insérer (par téléphone) elle-même, elle ressentit toutefois, en la lisant dans le journal du lendemain matin, un petit choc « de surprise, comme à ouvrir télégramme confirmant réservation dans hôtel bondé.

Dès le début, le héros nous apparaît comme embourbé : « bogged ». Dès la première phrase, « stuck », bloqué, et quelques phrases plus bas : « But then came the proof, a rapid shorthand of the real facts, and Belacqua was bogged indeed »<sup>11</sup>. Belacqua n'en est pas encore à dire « quelle malédiction la mobilité », comme dira Winnie dans *Oh les beaux jours*. Non, il aime aller et venir, surtout à bicyclette, non qu'il préfère un lieu à un autre ni qu'il sache où aller, mais c'est un adepte du mouvement pur, agressions, comme il aime à l'appeler. Malgré cela, il tient de son modèle une indolence constitutive. Le Belacqua de Dante tenait que la bonne façon d'acquérir la sagesse de l'âme était « sedendo et quiescendo ». Notons que cette conception exaltée de l'indolence était encore celle des dictionnaires du XIX<sup>e</sup> siècle qui, loin d'en faire un synonyme de « paresse » la définissaient comme « insensibilité, impassibilité, état d'une âme qui s'est mise au-dessus des passions »<sup>12</sup>. L'indolence de Belacqua est plusieurs fois mentionnée, ainsi dans « Ding Dong » : « Being by nature however sinfully indolent, bogged in indolence, asking nothing better than to stay put at the good pleasure of what he called the Furies, he was at times tempted to wonder whether the remedy were not rather more disagreeable than the complaint ». <sup>13</sup> Le remède, ce serait justement de se maintenir sans cesse en mouvement. Et il n'a pas encore trouvé la solution du rocking-chair, de la berceuse. Mais c'est déjà un solipsiste, qui trouve en son esprit le meilleur abri contre le monde extérieur et qui a pour solution, souvent, de fermer les yeux. Le seul intérêt qu'il trouve aux paysages, c'est de lui fournir un prétexte pour faire la grimace. Le Portrane Lunatic Asylum est le lieu vers lequel le portent ses vœux — et parfois sa bicyclette. Déjà, en somme, il appelle sanctuaire ce que les psychiatres appellent exil, et le narrateur, dans « Love and Lethe », conclut : « A mental home was the place for him »<sup>14</sup>.

Comme Murphy, il aspire au retour dans le sein maternel : « And then he said I want very much to be back in the caul, on my back in the dark for ever »<sup>15</sup>. Il est encore sensible à l'effet qu'il peut produire sur les autres, mais sa conduite peut être totalement immotivée, ce

---

<sup>11</sup> MPTK, p.9. « Mais ensuite venait la preuve, sténographie rapide des faits eux-mêmes, et là Belacqua patageait complètement.

<sup>12</sup> « Sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens », la formule est d'Aristote. Définition d'« indolence » in *Vocabulaire de la langue française*, Charles Nodier, Firmin Didot, 1855.

<sup>13</sup> MPTK, p. 35. « Etant par nature d'une indolence coupable, d'une indolence où il s'embourbait, ne demandant rien de mieux que de rester dans son coin, à la disposition de ce qu'il appelait les Furies, il était parfois tenté de se demander si le remède ne risquait pas d'être pire que le mal ».

<sup>14</sup> MPTK, p. 82, « Un asile était le lieu qui lui convenait ».

<sup>15</sup> MPTK, p. 28. « Et puis, dit-il, je voudrais tellement me retrouver dans la coiffe fœtale, allongé sur le dos dans le noir pour toujours ».

qui l'apparente aux lois de la nature. Sous l'effet de l'ivresse, le monde lui apparaît comme totalement irréel — et parfois terrifiant. Même à jeun, il lui arrive d'agir étrangement. C'est ainsi que dans « Dante and the Lobster », à la seconde où midi sonne, il referme son livre : il se débranche aussi sec, comme si on avait coupé le contact.

Ici, il faut préciser deux choses. L'une, c'est qu'il n'y a pas, dans cette série de dix nouvelles, véritable concordance des récits entre eux, ni développement psychologique du héros. Il apparaît plutôt, ce Belacqua, comme pris au carrefour de discours qui parfois se recourent et parfois prennent la tangente les uns par rapport aux autres. La stratégie narrative a souvent pour objectif immédiat le comique d'une scène, l'exploitation d'une situation, les effets burlesques ou satiriques, les bons mots, au détriment d'objectifs à plus long terme, ou d'une cohérence. Alors que Murphy sera, au dire même de Beckett, le seul personnage à ne pas être un pantin, il n'est pas sûr qu'on puisse en dire autant de Belacqua. La somme des traits tirés des différentes histoires fait apparaître un portrait qui, pour préfigurer d'autres personnages beckettiens, n'en est pas moins un signalement aussi imparfait et contradictoire que celui d'un malfaiteur qui serait décrit par trois témoins différents. C'est un portrait de foire qui additionne arbitrairement, au hasard des renseignements fournis, deux yeux (avec lunettes), un cou (avec anthrax), deux pieds (avec orteils, et avec ou sans chaussures), deux souvenirs d'enfance (sans lien entre eux), un goût avoué pour le « sursum corda » (ou plaisir de voir sans être vu), une tante (seule parente : pas d'oncle hollandais), un terrier irlandais («Kerry Blue bitch», pour être précis), une canne, trois ou quatre épouses (nous n'avons pas le faire-part chaque fois), une veuve (sans grand lien avec la petite amie qu'elle fut et qui lui écrivait d'Allemagne un «billet doux»), un meilleur ami (qui consolera la veuve).

Il y a quelques facteurs d'unité. D'abord le cadre, Dublin et ses environs, avec les vrais noms de lieux, principalement dans le périmètre qui entoure Trinity College, ici appelé « The College » : Mark Lane, Lombard Street, College Street, Lincoln Place, Merrion Row, la statue de Thomas Moore et l'enseigne lumineuse de Bovril, et surtout, Pearse Street, la plus longue et la plus droite, avec ses trams et ses bus. Et puis l'Italie. Pas seulement Dante, mais même la caserne des pompiers de Pearse Street ressemble au Palazzo Vecchio, toutes les femmes (ou presque) portent des noms italiens, pour encadrer dignement notre héros : il y a la blanche (l'Alba), la verte (la Smeraldina), il y a la Frica, et puis le professeur d'italien, la Signorina Adriana Ottolenghi (un nom florentin, là encore). Enfin, grand facteur d'unité, la misogynie inspirée, enthousiaste, triomphale du narrateur. Toute femme qui passe dans ces pages semble

d'abord un objet d'étonnement qui vous laisse sans voix. Et puis, surmontant cette brève aphasie, le narrateur s'échauffe, appelle à lui les maîtres de haute voltige de l'épigramme, de la satire, du *conceit*, *conchetto* ou *concepto* et se lance dans un « morceau » de bravoure qui est à la fois mise en pièces et, à l'inverse, reconstitution d'un puzzle, Sur ce triple fond, Belacqua se promène dans les pubs ou à la campagne, est invité à une réception, boit d'un coup une bouteille de whisky, organise (et rate) un suicide à deux, se marie (quel malheur !), entre en clinique pour se faire opérer d'une double opération bénigne, meurt sur le billard (dans le livre, cela s'appelle le « théâtre » opératoire), est enterré, regretté, et on inscrit sur sa tombe : « De mémoire de rose, on n'a jamais vu mourir un jardinier »<sup>16</sup>.

La deuxième chose à rappeler, c'est que Belacqua ne prend pas seulement naissance chez Dante et chez Joyce, mais aussi chez Beckett lui-même, dans ce roman qui ne fut jamais publié, *Dream of Fair to Middling Women*, roman qui a permis à Beckett de se piller lui-même pour la suite d'histoires qui composent *More Pricks Than Kicks*.<sup>17</sup> Ce roman était plus explicitement autobiographique et Belacqua, masque plus transparent de l'auteur, se transportait dans les lieux où le jeune Beckett lui-même avait vécu ou voyagé : Trinity College, mais aussi Paris, mais aussi l'Allemagne. Le mot « Dream » était dans le titre, autorisant, comme dans *Los Sueños* de Quevedo (Quevedo est un auteur qu'on devrait citer plus souvent pour ses affinités d'écriture et de regard avec Beckett), un mode d'apparition et de disparition des personnages qui n'avait rien à voir avec les pesanteurs de la réalité. Le narrateur insistait d'ailleurs sur le statut fortement fictif de Belacqua lui-même (peut-être pour parer au danger, justement, de la possibilité de rapprochement entre Shuah et Sam) : « There is no authority for supposing that this third person Belacqua is the real Belacqua. There is no real Belacqua, it is to be hoped not indeed, there is no such person »<sup>18</sup>. Ce mode de présence fictif, déréalisé, alternatif, affecte encore, dans *More Pricks than Kicks* sinon le héros lui-même, du moins la façon dont les autres personnages surgissent devant lui. Déjà Belacqua a du mal à réconcilier,

---

<sup>16</sup> MPTK, p.173. « No gardener has died, comma, within rosaceous memory ». Dans Fontenelle, on lit : « Si les roses, qui ne vivent qu'un jour, faisaient des histoires, elles diraient : "Nous avons toujours vu le même jardinier ; de mémoire de rose on n'a vu que lui. Assurément, il ne meurt point comme nous, il ne change seulement pas" ». {*Entretiens sur la pluralité des mondes*}.

<sup>17</sup> On connaît de mieux en mieux le manuscrit de *Dream*, en particulier grâce à Lawrence E. Harvey qui en cite de larges extraits dans *Samuel Beckett, Poet and Critic*, Princeton University Press, 1970. Nul doute qu'une étude systématique sera faite un jour, consacrée à la transmutation de *Dream* en *More Pricks than Kicks*. Ceci pose par ailleurs le problème moral de l'utilisation de « juvenilia » que l'auteur n'a pas souhaité voir publiés.

<sup>18</sup> « Il n'y a pas de sources permettant de supposer que ce Belacqua à la troisième personne est le vrai Belacqua. Il n'y a pas de vrai Belacqua, du moins espérons-le, un tel personnage n'existe pas ». (*Dream*, p. 108, cité par Harvey, p. 344).

comme Dylan Thomas le disait de *Murphy* dès 1938, l'irréalité du monde visible avec la réalité du monde invisible <sup>19</sup>. Dans « Yellow », à cause de la situation particulière de Belacqua, traité en malade dans une clinique sans être vraiment malade, tout prend un caractère d'irréalité. Il voit entrer une infirmière : « Now she appeared for the fourth or fifth time, he had lost count, complete with shadowy assistants. The room seemed full of grey women. It was like a dream » <sup>20</sup>. Un peu avant, c'était l'infirmière en chef : « The matron simply disappeared, there is no other word for it. The woman was there one moment and gone the next. It was extraordinary » <sup>21</sup>. Dans *Murphy*, Miss Carridge aura la même façon de se matérialiser comme par magie, sans être assujettie « aux conditions habituelles du temps et de l'espace », ce sera chez elle un véritable talent : « Miss Carridge's method of entering a private apartment was to knock timidly on the door on the outside some time after she had closed it behind her on the inside... It was as though she had an accomplice » <sup>22</sup>. Les apparitions soudaines sont, pour le personnage beckettien qui les subit comme une effraction de sa quiétude privée, une source d'infini désagrément : comment se fait-il qu'on ne puisse pas tenir les importuns à distance, loin des yeux et hors de portée, de voix (surtout hors de portée de voix : « Who shall silence them at last » <sup>23</sup> soupire *in petto* Belacqua, après saint Paul, quand sa petite amie le saouïe de paroles), il devrait suffire d'une bonne porte fermée. À méthode, méthode et demie, une parade possible (et rendue nécessaire) sera de fermer les yeux : l'inverse du « sursum corda », en un sens. Mais vient toujours un moment où, de gré ou de force, il faut les rouvrir. Dououreux moment que celui-là, fragment par fragment, il faut reconstituer une réalité assortie d'une signification et réclamant la réponse appropriée. Dans « A Wet Night », dehors, de nuit, sous la pluie, Belacqua, ayant perdu toute envie de marcher et même de se tenir debout, est justement occupé à appuyer sur ses yeux avec la paume de ses mains. Et soudain : « The next thing was his hands dragged roughly down from his eyes, which he opened on the vast crimson face of an ogre. For a moment it was still, plush gargoyle, then it moved, it was

---

<sup>19</sup> « ...The study of complex and oddly tragic character who cannot reconcile the unreality of the seen world with the reality of the unseen », Dylan Thomas, *New English Weekly*, March 17, 1938, in *Samuel Beckett, The Critical Heritage*, Lawrence Gavor & Raymond Federman eds, Routledge & Kegan Paul, p. 47.

<sup>20</sup> *MPTK*, p. 157. « Voici qu'elle apparut pour la quatrième ou cinquième fois, il s'y perdait, entourée d'un halo d'auxiliaires. La pièce semblait remplie de femmes grises. C'était comme un rêve ».

<sup>21</sup> *MPTK*, p.152. « L'infirmière en chef disparut, il n'y a pas d'autre terme. À un moment elle était là, au suivant elle n'y était plus. C'était extraordinaire ».

<sup>22</sup> *Murphy*, p.42, « La méthode dont usait Mademoiselle Carridge pour pénétrer dans un appartement privé était de frapper discrètement à la porte du dehors peu de temps après qu'elle l'avait fermée du dedans... On eut dit qu'elle avait un complice » (p. 54).

<sup>23</sup> *MPTK*, p. 27, Qui finira par les faire taire ».

convulsed. This, he thought, is the face of some person talking. It was, it was that part of a Civic Guard pouring abuse upon him. Belacqua closed his eyes, there was no other way of ceasing to see it »<sup>24</sup>. Il suffit de changer d'échelle, le visage humain devient une face de monstre, ou un inquiétant paysage. Les maîtres du portrait satirique — Quevedo, Saint-Simon, Swift, Dickens —, les maîtres du cinéma baroque — Orson Welles — savent pratiquer l'art de la déréalisation, du détail grossi, isolé, déformé, comme à travers une loupe. Un centimètre carré de peau, le quart d'un œil, un sourcil dessiné, une lèvre supérieure, par l'effet d'un éclairage ou d'un encadrement, prennent vie, évoquent un bestiaire, un aquarium, un monde de mollusques ou de plantes carnivores. Menace, grouillement, proliférant bourgeonnement, insidieuse métamorphose. Dès *More Pricks Than Kicks*, Beckett a cette façon d'intervertir l'animé et l'inanimé, de percevoir l'individu en pièces détachées, d'accumuler les béquilles et les prothèses, de donner la place de sujet, dans une phrase, à une mèche, puis un doigt, puis un lambeau, sans que les trois parviennent à constituer un tout. Ou encore : les cheveux, une face (mot favori), une oreille ; ces éléments sont exhumés un à un par le regard comme les vestiges de ce que fut une planète, ou un visage. Ce que l'œil a repêché dans le naufrage d'une identité, la rhétorique l'organise à sa façon, sur le mode centrifuge de la débandade, harmonieux de la joute courtoise, centripète de la surimpression, aléatoire de l'anagramme. Pour l'anagramme, le modèle, c'est Donne, avec le portrait de Flavia dans sa deuxième « élégie » :

« For, though her eyes be small, her mouth is great,  
Though they be ivory, yet her teeth be jet ».

Il concluait :

Though all her parts be not in th'usual place,  
She hath yet an Anagram of a good face. »<sup>25</sup>

Le visage, ou le corps, comme textes : pour Dante, c'est le monde qui était à déchiffrer — c'est la même problématique. On comprend que le narrateur de *More Pricks than Kicks*, très

---

<sup>24</sup> *MPTK*, p.65, « L'instant d'après, ses mains furent brutalement arrachées de ses yeux, qu'il ouvrit sur l'énorme face cramoisie d'un ogre. Un moment l'objet resta immobile, gargouille en peluche, puis cela remua, cela se convulsa. Ceci, se dit-il, est le visage de quelqu'un qui est en train de parler. En effet. C'était cette partie-là d'un garde civil qui était en train de l'agonir d'injures. Beiacqua ferma les yeux, n'y avait pas d'autre moyen de cesser de le voir ».

<sup>25</sup> « Car, même si ses yeux sont petits, sa bouche est grande. / Même s'ils sont d'ivoire, ses dents sont de jais... / Même si les différents éléments ne sont pas à l'endroit habituel. / Elle a tout de même l'anagramme d'un beau visage. (Deuxième élégie, « L'Anagramme ».)

soucieux d'entraîner le lecteur dans des complicités culturelles, l'œil à l'oblique pour voir si Joyce le regarde, et enclin à des coquetteries auxquelles il sera bientôt, mais pas encore, tordu le cou, n'ait pas raté une si belle occasion de dire avec esprit et érudition (l'un ne va pas sans l'autre) une méchanceté sur Thelma née Bogs, fille de Mr et Mrs petit double bé : « She had at least the anagram of a good face, while as for soul, sparkling or still as preferred, it was her speciality »<sup>26</sup>.

L'essai de T. S. Eliot sur les poètes métaphysiques date de 1921. Il fut republié avec les *Selected Essays* au début de 1932. Parmi les procédés « métaphysiques », il recensait l'élaboration d'une figure de style jusqu'au degré suprême où l'ingéniosité peut l'amener, le développement par rapide association de pensée, le télescopage des images. Nul doute qu'il eût reconnu comme « métaphysique » l'image d'une jeune fille faisant sa spécialité de l'âme, pétillante ou plate, au choix. Métaphysique également, dans son excès d'ingéniosité, le portrait de la Frica : « She had frowned to pencil her eyebrows, so now she had four. The dazzled iris was domed in a white agony of entreaty, the upper-lip writhed back in a snarl to the untented nostrils »<sup>27</sup>. Mais la vision qui est donnée d'elle, un peu plus loin, est plus proche de Swift : lorsque cette femelle menaçante dévore des yeux notre héros transi avec une voracité sexuelle qui le terrifie, et qu'elle lui ordonne de se déshabiller sur le champ (« Every stitch, she gloated, must come off at once, this very instant »<sup>28</sup>), on la dirait sortie à la fois de Brobdingnag et du pays des Houyhnhnms ; elle ne sait d'ailleurs que hennir. Et si notre héros est « horripilé », c'est bien, littéralement, que tout son système pileux se hérisse de répulsion.

La répulsion est un puissant moteur de la description satirique. Le principe premier est celui de la répulsion physique du héros (ou du narrateur) pour la femelle qui guette dans toute femme qu'il rencontre, et qui le pousse (si l'on peut dire) à utiliser le vocabulaire, la métaphore, comme un tir de barrage : c'est le principe de l'insulte, c'est aussi croire que si l'on recouvre l'objet de mots comme une mousse qui le ronge, mystérieusement, l'objet disparaît ; en tout cas, sa force maléfique s'estompe. Le portrait comme conjuration. Mais il y a aussi à l'œuvre une répulsion magnétique en quelque sorte, une force centrifuge qui tend à distendre

---

<sup>26</sup> MPTK, p. 108. « Elle avait du moins l'anagramme d'un beau visage, quant à son âme, pétillante ou plate au choix, c'était sa spécialité ».

<sup>27</sup> MPTK, p. 58. « Elle avait froncé les sourcils pour se les dessiner au crayon, ce qui fait que maintenant elle en avait quatre. L'iris éberlué était surmonté d'un dôme blanc et suppliant, la lèvre supérieure se tordait en un rictus qui cherchait à rejoindre les narines ».

<sup>28</sup> MPTK, p. 69. « Il faut tout enlever, absolument tout, et tout de suite, dit-elle en le dévorant des yeux ».

les traits, à les empêcher de s'unifier, à les écarter les uns des autres. Tout visage est toujours comme rattrapé de justesse au bord de l'écartèlement. Beckett rend compte de ce phénomène dans *Dream...* où il évoque « the reluctance of our refractory constituents to bind together and give us a synthesis ». Et il en tire une loi : « Their movement is based on a principle of repulsion, their property not to combine but, like heavenly bodies, to scatter and stampede »<sup>29</sup>.

Autre principe à l'œuvre : le principe de géométrie. Les corps célestes ne sont plus vus que dans leurs trajectoires. Le détachement du narrateur coupe tout mouvement de ses motivations, et les personnages deviennent aussi abstraits que les points lumineux qui se déplacent sur un écran électronique. Protégé de tout affect, le narrateur observe les personnages qui convergent, qui divergent ; il note les intersections, les parallèles qui se rencontrent comme dans une hypothèse mathématique. L'ivresse provoque des perceptions géométriques paradoxales ; c'est ainsi que les effets croissants et les effets décroissants de l'alcool se combinent, pour Belacqua, en une boucle en forme de bande de Moebius, ce qui lui permet de conclure : « You did not end up where you started, but coming down you met yourself going up »<sup>30</sup>. Voilà bien une plaisanterie « métaphysique ». À partir de ce degré d'abstraction, l'imagination, libérée de toute congruences, reprend ses droits, y compris celui du dévergondage. Dans « Draff » veuve et meilleur ami sont de chaque côté du lit où est exposé le corps du défunt (car « corps », c'est aussi l'ex-vivant). Le lit les sépare (pour très peu de temps). Le narrateur les observe, de très loin (il a l'esprit vite ailleurs) : « They diverged, the body was between them or the bed like the keys between nations in Velasquez's Lances, like the water between Buda and Pest, and so on, hyphen of reality. »<sup>31</sup> Ce n'est plus l'anagramme, cette fois ; c'est le trait d'union qui est bien entendu fait pour séparer. Le chapelet de métaphores est à la fois si arbitraire, si particularisé, et leur rapprochement si incongru (un tableau, une ville, l'Espagne et la Hongrie) que la liste, qui n'est pas limitée par un quelconque sentiment de nécessité, ou à tout le moins de convenance, est ouverte à l'infini : d'où le « and so on », qui rejette la responsabilité sur le lecteur, car ce serait trop de

---

<sup>29</sup> « La réticence qu'éprouvent nos éléments à s'unir et à nous donner une synthèse ». « Leur mouvement est fondé sur un principe de répulsion, leur propriété n'est pas de se combiner entre eux mais, comme des corps célestes, de se disséminer dans l'espace », *Dream*, p. 105, cité par Harvey, *op. cit*, p. 340.

<sup>30</sup> *MPTK*, p.67. « Vous ne finissiez pas là où vous aviez commencé, mais en descendant vous vous rencontriez on train de monter ».

<sup>31</sup> *MPTK*, p. 168, « Ils divergeaient, le corps était entre eux sur le lit comme les clefs entre les nations dans les Lances de Velasquez, comme l'eau qui sépare Buda et Pest, etc., la réalité sous forme de trait d'union. »

travail, tout de même. Mais la métaphore est plus appropriée qu'il n'y paraît, car c'est la présence elle-même, de chaque côté du lit, de la veuve d'un jour et de son (déjà) amant qui est incongrue.

Autre forme d'abstraction pour le portrait, c'est l'épure. Puisque décrire ce n'est pas voir mais dire, toute description n'est finalement que la transcription d'un système en un autre système, et le plus haut degré de réussite sera le plus systématique. Décrire, de toute façon, ce n'est que répondre à une série de questions préétablies. C'est ainsi que fonctionne le « signalement », la fiche de police ou d'état civil. Le second chapitre de *Murphy* s'ouvrira sur la mise « en carte », ou sur fiche perforée, de la jeune prostituée, en vingt traits pertinents, l'effet comique étant assuré par la stricte codification des *inches*, par les trois couleurs — vert, blanc, jaune — dont le découpage sémantique sommaire renvoie respectivement aux yeux, au teint, aux cheveux (sans anagramme, cette fois), et par le « etc. » qui suit le mot « hanches ». A la fin, la fiction reprend ses droits. La version française dit : « Elle quitta le kiosque en coup de vent, voluptueusement suivie de ses hanches, etc. »<sup>32</sup>. Tout est dans le « etc. », accroché à « hanches » comme une prothèse, mais aussi récupérant la part du rêve pour tout ce qui n'est pas « contenu » dans la liste.

Il y a, dans *More Pricks than Kicks*, deux portraits de ce type. L'un est une publicité pour dessous féminins que Belacqua lit avec délices dans le journal : il s'agit d'adapter le corset à l'anatomie, mais également de réduire l'infinie diversité des corps à des catégories, à des « cas » qui permettront de trouver chaque fois la solution qui convient. Tout le problème est de comprimer sans excès, il n'est pas question d'aboutir, comme dans le moteur à quatre temps, à l'explosion. L'art délicat du corset s'inspire des lois implacables de la thermodynamique, mais sans s'y soumettre servilement. « A woman' he read with a thrill' is either: a short-below-the-waist, a big-hip, a sway-back, a big-abdomen or an average. If the bust be too cogently controlled, then shall fat roll from scapula to scapula. If it be made passable and slight, then shall the diaphragm bulge and be unsightly ». Et Belacqua de se demander si sa bien-aimée entre dans la catégorie « taille-basse » ou « reins-cambrés ». Refuser pour elle, par amour pour

---

<sup>32</sup> *Murphy*, p.14. Version anglaise : « She stormed away from the callbox, accompanied delightedly by her hips, etc.» (p. 10).

l'être unique, toute classification, c'est finalement refuser toute corporalité : « Ce n'était pas une femme qu'on puisse mettre dans une catégorie, dans un corset. C'était un pur esprit »<sup>33</sup>.

Le deuxième portrait en forme de liste est attribué au narrateur dans « Draff » précédé du commentaire (d'une totale mauvaise foi) : « Bodies don't matter but hers went something like this ». Il présente la Smeraldine, devenue depuis peu Madame Veuve Shuah : « Big enormous breasts, big breech, Botticelli thighs, knock-knees, square ankles, wobbly, popputa, mammore, slobbery-blubberty, bubbububbub, the real button-busting Weib, ripe. Then, perched away high out of sight on top of this porpoise prism, the sweetest little pale Pisanello of a birdface ever. She was like Lucrezia del Fede, pale and belle, a pale belle Braut, with a winter skin like an old sail in the wind »<sup>34</sup>. Le portrait, on le voit, joue sur l'excès de « femellité » qui semble induit par le terme même de « Weib » et que vient déjouer, d'une part, la spiritualité exsangue de Lucrezia del Fede (induite par le terme « Braut ») et, d'autre part, la rudesse virile de la vieille voile au vent. Corps et tête ne respectent même pas la « congruence partielle » que Murphy réussit à maintenir entre son corps et son esprit. Reste l'image frappante d'un monstre marin corrigé par la géométrie (ce corps énorme est un prisme ou une pyramide), surmonté d'une tête qui, non seulement, semble appartenir à un autre corps, mais à une autre espèce (la gent ailée).

Belacqua, lui, n'est ni un pur esprit ni un monstre. Nous en savons peu sur sa psychologie — en tout cas plus long sur ses dégoûts que sur ses goûts — ; en revanche, comme son modèle chez Dante et comme les personnages beckettien qui lui succéderont, nous connaissons de lui des « postures ». Dans « A Wet Night », le voici sur un pont, sous une pluie battante : il vient d'enlever sa vareuse et s'est assis à côté, sur le parapet : « Stooping forward then where he sat and flexing his leg until the knee was against his ear and the heel caught on

---

<sup>33</sup> *MPTK*, p. 51. « Une femme, lut-il avec ravissement, se range dans telle ou telle catégorie : taille basse, grosses hanches, reins cambrés, abdomen saillant, proportions moyennes. Si le buste est trop comprimé, la graisse aura tendance à rouler d'une omoplate à l'autre. Si on lui laisse trop de jeu, c'est le diaphragme qui ressortira de façon disgracieuse ».

<sup>34</sup> *MPTK*, p. 161-162, « Les corps, ça ne compte guère, mais le sien était plus ou moins comme suit : gros, énormes seins, gros fessier, cuisses à la Botticelli, genoux cagneux, chevilles carrées. Flageolante, tétonnante, mamelue, crachotante, bavotante, bl bl bl, la vraie Gretchen à faire péter les boutons, à point. Et puis perchée tout là-haut, presque invisible au sommet de cette pyramide marsouine, la plus adorable petite « tête d'oiseau, toute pâle, un Pisanello. C'était une Lucrezia del Fede, pâle et belle, une jeune mariée pâle et belle, avec une peau d'hiver comme une vieille voile au vent ».

the parapet (admirable posture} he took off his boot and laid it beside the reefer »<sup>35</sup>. La narration procède au ralenti, ce qui donne l'équivalent d'un gros plan. Le personnage de Belacqua traite ses propres membres comme s'il s'agissait de pinces à vélo, détachables, indépendantes de lui, insensibles. Et le narrateur l'observe en esthète, en orateur, un peu comme Dante visitant le Purgatoire. Voici comment était présenté le luthier florentin :

« e un di lor, che mi sembiava lassô,  
sedeva e abbracciava le ginocchia,  
tenendo il viso giù tra esse basso ». <sup>36</sup>

Dans la scène de « A Wet Night », notre héros, torse nu, grelottant, est tout seul, il laisse maintenant pendre ses pieds au-dessus du canal, et bat tristement la mesure contre la pierre en se demandant d'où il pourra tirer le moindre réconfort. Au moment même où nous commençons à avoir vraiment pitié de lui, un petit miracle se produit : il se rappelle la bouteille de whisky qu'il avait achetée un peu plus tôt, la retrouve dans sa poche, et la vide d'un trait.

Inaugurant une longue, très longue série, Belacqua est fragile du côté des pieds. En fait, il a même les pieds « en ruine ». Ses pieds sont toujours à vif, au point que marcher lui est pénible et courir une véritable torture. Bien souvent, la sensation douloureuse l'empêche de dormir. Elle l'enferme également en lui-même, au même titre que les airs qui lui trottent (eux) dans la tête. Quand il rencontre quelqu'un, homme ou femme, il a généralement l'œil attiré par les chaussures, qui sont toujours trop grandes ou trop petites. Son autre point faible, c'est cet anthrax à la nuque que Beckett lui a refilé et qu'il refilera lui-même au Willie de *Oh les beaux jours*, pour le plus grand souci, on s'en souvient, de Winnie (« What's that on your neck, an anthrax ? (Pause.) Want to watch that, Willie, before it gets a hold on you »<sup>37</sup>. Mais une sensation douloureuse, au moins, c'est une sensation. Une garantie d'identité. Belacqua, de ce point de vue-là, ne manque pas de courage expérimental. Le voici encore une fois sous la pluie, un peu avant de rencontrer l'ogre. Et voici sa posture, quelque part à proximité du sol : « He raised his bands and held them before his face, so close that even in the dark he could see the

---

<sup>35</sup> MPTK, p. 67. « Se penchant alors en avant tout en restant assis et pliant sa jambe jusqu'à ce que son genou touche son oreille, avec le talon accoté au parapet (posture admirable), il enleva sa chaussure et la posa à côté de la vareuse ».

<sup>36</sup> « Une d'elles, qui semblait fatiguée, assise, comme les autres, embrassait ses genoux, sur lesquels elle appuyait son visage » (trad. du chevalier Artaud de Montor).

<sup>37</sup> *Happy Days*, Faber & Faber, 1966, p. 43-46. « Qu'est-ce que tu as au cou ? Un anthrax ? (Un temps.) Faut surveiller ça, Willie, avant d'être envahi ». *Oh les beaux jours*, Éditions de Minuit, 1963-1974, p. 74.

lines. They smelt bad. He carried them on to his forehead, the fingers sank in his wet hair, the heels crushed torrents of indigo out of his eyeballs, the rabet of his nape took the cornice, it wrung the baby anthrax that he always wore just above his collar, he intensified the pressure and the pangs, they were a guarantee of identity »<sup>38</sup>. Il faut espérer que Joyce regarde, ici encore. Il aurait une tendresse pour le mot « anthrax », bizarre, exotique, qui pourrait convenir à quelque machine infernale, quelque bombe à retardement, à fragmentation (elles n'existaient pas ? Elles existeront). Un anthrax, vulgairement appelé pustule, ce qui ne manque pas d'un certain charme médiéval, ou encore furoncle, n'a pas un développement prévisible. Rien ni personne ne nous explique comment on passe du « bébé anthrax » que notre héros porte, presque avec coquetterie, juste au-dessus du col, à l'anthrax gros comme une brique qui sera la cause indirecte de sa mort.

Autre explication physiologique, finalement, du rapport de notre héros à son propre corps et au reste du monde : sa vue basse. Là encore, Joyce serait tout à fait concerné et l'on sent que c'est à lui (nous autres lecteurs voyeurs grâce à nos 10/10) que cette idiosyncrasie s'adresse, Lisons par-dessus son épaule : « What was that? He shook off his glasses and stooped his head to see. That was his hands. Now who would have thought that? He began to try would they work, clenching them and unclenching, keeping them moving for the wonder of his weak eyes. Finally he opened them in unison, finger by finger together, till there they were, wide open, face upward, rancid, an inch from his squint, which however slowly righted itself as he began to lose interest in them as a spectacle »<sup>39</sup>. Il ne faudrait pas croire que le narrateur, malgré son côté œil glacé derrière la caméra, soit totalement dépourvu de sympathie pour son héros. Il arrive qu'il lui adresse une parole de compassion, ou qu'il invite le lecteur à la pitié. En voici un exemple. Pieds nus aux petites heures du matin, Belacqua — qui s'en étonnera ? — est plié en deux par la colique « This doubled him up more and more till

---

<sup>38</sup> *MPTK*, p. 65. « Il leva ses mains et les tint devant son visage, si près que même dans le noir il en distinguait les lignes. Elles sentaient mauvais. Il les transporta jusqu'à son front, les doigts s'enfoncèrent dans ses cheveux mouillés, ses paumes firent jaillir une douleur fulgurante, couleur indigo, de la prunelle de ses yeux, les plis de sa nuque se rejoignirent, appuyant sur le bébé anthrax qu'il portait toujours juste au-dessus de son col, il accentua la pression et la douleur, c'était une garantie d'identité ».

<sup>39</sup> *MPTK*, p. 75. « Qu'est-ce que c'était ? Il ôta d'un coup ses lunettes et baissa la tête pour voir. C'était ses mains. Ça alors, qui l'eut cru ? Il essaya de voir si elles fonctionnaient, les serrant, les desserrant, les agitant pour l'émerveillement de ses faibles yeux. Finalement, il les ouvrit à l'unisson, toutes les deux ensemble, un doigt après l'autre, jusqu'à ce qu'elles soient là, la paume en l'air, sentant le rance, à deux centimètres de ses yeux qui louchaient, phénomène qui cessa lentement quand le spectacle perdit de son intérêt pour lui ».

finally he was creeping along with his poor trunk parallel to the horizon »<sup>40</sup>. Ce à quoi cette image fait irrésistiblement penser, c'est à certaines caricatures du jeune Klee, où l'on voit également les corps se plier à des contorsions contre nature. Ainsi, un dessin de 1903 qui montre deux hommes qui se rencontrent, chacun croyant que l'autre est d'un rang supérieur. Leurs troncs nus, difformes, tendent eux aussi à se retrouver parallèles à l'horizon dans leur servile courbette. Une autre caricature de la même année, « Vierge dans un arbre », met en œuvre un « principe de répulsion », une façon de détailler la laideur, la maigreur, qui illustrerait fort bien tel ou tel passage de *More Pricks than Kicks*. C'est vrai aussi de « Cambrioleur au vilebrequin » (1908) où l'homme et l'outil se prolongent l'un l'autre en une vrille grotesque. Quant à « L'Anatomiste myope » (1908, aussi appelé « L'Opération ») qui représente deux nus dont l'un est penché sur le ventre de l'autre, c'est un très juste équivalent graphique de « *Yellows* ».<sup>41</sup>

*More Pricks Than Kicks* : formidable coup de pied, disions-nous. La force qui anime le récit, depuis Belacqua dans la lune jusqu'à la mémoire des roses, est une force polémique, une force de combat. Sur le plan physique, nous avons vu à l'œuvre la répulsion, et l'indolence elle-même était une forme opiniâtre de refus. Sur le plan rhétorique, tout le récit s'inscrit, dès le premier paragraphe de « Dante and the Lobster », sous le signe de la réfutation. C'est la grande tradition scolastique, qui veut que toute démonstration soit précédée d'une réfutation : avant d'amener l'idée juste, il faut pourfendre l'idée fautive, partir en guerre contre le préjugé, l'irrationnel, le sophisme. Ainsi Béatrice, dans le deuxième chant du « Paradis ». Avec la réfutation, Belacqua est à son affaire : « Part one, the refutation, was plain sailing »<sup>42</sup>. Ce n'est qu'avec la démonstration qu'il s'embourbe. Mais il faut bien voir dans quels paradoxes on se lance (le paradoxal est lui-même du côté de la réfutation, de la controverse) si l'on postule, comme déjà Belacqua, l'équivalence des contraires. Sans aller, comme Murphy, jusqu'à voir dans le oui et le non « l'éternelle tautologie », il affectionne l'idée qu'il n'y a pas d'alternance possible entre les contraires, il sait que le rire et les larmes reviennent au même en fin de compte, se demande après Donne pourquoi on rit d'Héraclite qui pleure et on ne pleure pas sur Démocrite qui rit ; sa figure de style préférée est l'oxymoron. Dans cette perspective, la

---

<sup>40</sup> *MPTK*, p. 75. « Ceci l'obligea à se plier en deux de plus en plus bas, jusqu'à ce qu'il finisse par se traîner en avant avec son pauvre tronc parallèle à l'horizon ».

<sup>41</sup> Deleuze a fait des rapprochements entre Beckett et Francis Bacon. Il serait intéressant de faire un jour un travail analogue sur Beckett et Paul Klee.

<sup>42</sup> *MPTK*, p. 10. « La première partie, la réfutation, il s'y retrouvait sans peine ».

négation n'est pas un moindre être par rapport à l'affirmation, c'est au contraire une contre-torsion plus forte, qui contrecarre l'opinion reçue, qui fait obstacle à l'attente bouche bée bras ballants. Beckett ne cessera de ressembler à Belacqua en cela. Dans *Beckett, a Biography*, Deirdre Bair cite Alec Reid citant Beckett à propos de son enfance : « My father did not beat me, nor did my mother run away from home »<sup>43</sup>, ce qui est sa façon bien personnelle de laisser entendre, sans doute, que sa mère, parfois, portait la main sur lui et que son père n'était pas souvent à la maison. Mais attention : il ne l'a pas dit. Dans *All I Can Manage, More Than I Could*, le même Alec Reid cite une phrase (d'où est extrait le titre) de Beckett à Alan Schneider, le metteur en scène américain, à propos de Hamm et Clov, définissant la relation des deux personnages comme un « nec tecum nec sine te »<sup>44</sup>. Il y a là un nœud indénouable.

« There was no controverting this » : leit-motiv de « Yellow ». L'attitude première est le refus ; quelquefois, l'obstacle est trop fort et on tombe dans l'acceptation. Cette attitude fondamentale aboutit à des trouvailles stylistiques. C'est ainsi que d'un papier collé au mur depuis cinquante ans il est dit : « It couldn't be disimproved »<sup>45</sup>. Dans « What a Misfortune », les vivants, ravalés au rang d'éphémères cas particuliers, sont appelés « the undead »<sup>46</sup>. Le titre lui-même, « More Pricks Than Kicks », est un renversement qui va à l'encontre de ce qu'on attendrait : **more pricks than kicks**, comme on dirait plus d'oreilles que de chansons, plus d'*oculi* que de *spectacula*, plus de ventres que de bombances. C'est un plus qui veut dire moins, on est dans la déception : bien peu de performances pour un si bel instrument. Du moins, dans cette acception figurée, qui fait allusion au sens sexuel de « kick » et de « prick », les deux termes sont-ils en harmonie (qualitative sinon quantitative : l'un est censé procurer l'autre). En revanche, dans l'allusion biblique (et pour que le jeu de mots fonctionne, il faut bien que ce sens soit également présent), le Christ a dit à Saül sur le chemin de Damas : « It is hard for you to kick against the pricks », ce que le français traduit par : « Il t'est difficile de regimber — ou de ruer — contre l'aiguillon ». (Dylan Thomas utilisera le même jeu de mots dans une lettre à Lawrence Durrell. Il vient d'avoir un enfant, trouve cela idiot, et dit : « I kick against my prick »<sup>47</sup>). Que veut dire le titre dans cette perspective : « Plus d'aiguillons que de ruades » ? « Plus d'aiguillons que de regimbades » ? « Kick » ici résiste à « pricks » ; ils sont en

---

<sup>43</sup> Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 14. « Mon père ne me battait pas, et ma mère ne s'enfuyait pas de la maison ».

<sup>44</sup> Alec Reid, *All I Can Manage, More Than I Could*, page non numérotée.

<sup>45</sup> *MPTK*, p. 11, « Rien ne pouvait le rendre pire ».

<sup>46</sup> *MPTK*, p. 105, « Les non-morts ».

<sup>47</sup> André Topia proposait de traduire par : « Je me bats les glands ».

position d'antagonisme. Résistance difficile, ce qui veut dire, sans doute, soumission difficile mais, à long terme, prévue. Saül deviendra saint Paul.

La réfutation la plus éloquente *de More Pricks...* est celle qui, en trois brèves syllabes, referme comme un piège qui claque « Dante and the Lobster ». Belacqua, épouvanté, vient donc de découvrir qu'on jetait vivant dans l'eau, pour le faire bouillir, le homard. C'est la tante qui s'en charge, sa vieille garce de tante, qui rabroue son neveu avec une rudesse toute féminine. Voici les dernières lignes, souvent citées, de la nouvelle :

« *You make a fuss she said angrily, and upset me, and then lash into it for your dinner.* »

She lifted the lobster clear of the table. It had about thirty seconds to live.

Well, thought Belacqua, it's quick death, God help us all. It is not »<sup>48</sup>.

La réfutation vient ici cingler la lénifiante pensée par laquelle Belacqua cherchait à anesthésier son sentiment d'horreur ou de pitié. Mais qui parle ? Qui est la voix sans réplique, qui tombe comme un couperet, avec toute l'autorité des trois syllabes finales, la voix qui a le dernier mot ? Est-ce la mémoire immémoriale de l'espèce des crustacés, qui transmet l'affirmation de la souffrance ? Est-ce l'objectivité scientifique qui a établi, chronomètre en main, le temps qu'il faut au homard ébouillanté pour passer de vie à trépas, ou du cru au cuit ? A la même époque, Beckett lisant Proust rappelait à propos de la cuisinière Françoise que la transformation brutale de ce qui est propre à vivre en ce qui est propre à être mangé la laissait indifférente, alors qu'elle retenait à grand-peine ses larmes à l'annonce d'un tremblement de terre en Chine. Il semble que le narrateur, ici, sermonne en trois syllabes cette indifférence.

On pourrait interroger de la même façon les deux dernières lignes de « Yellow » :

« *By Christ ! he did die!*

They had clean forgotten to auscultate him »<sup>49</sup>.

La première ligne est plus subjective que la seconde qui nous donne une simple explication (assortie, tout de même, d'un point d'exclamation). « *By Christ! he did die!* » renvoie ironiquement à la fois à l'histoire drôle où, comme dans *Thomas l'imposteur*, une

---

<sup>48</sup> *MPTK*, p. 19, « Tu fais des histoires, dit-elle vertement, tu me tracasses et ensuite tu te jettes dessus voracement. « Elle prit le homard sur la table, il lui restait environ trente seconde à vivre. « Enfin, se dit Belacqua, c'est une mort rapide, Dieu nous aide. Pas tellement ». Jean-Jacques Mayoux fait remarquer que la forme pleine « it is not » est une forme marquée comme irlandaise par rapport à la tournure « it isn't ».

<sup>49</sup> *MPTK*, p. 157. « Ciel ! Il mourut bel et bien. Ils avaient tout simplement oublié de l'ausculter ! »

fausse mort s'est transformée, inopinément, en une vraie mort, et à l'exclamation de Belacqua dans « Dante and the Lobster », « Christ! he said it's alive » et, un peu plus loin, « My God' he whined it's alive, what'll we do? »<sup>50</sup>. On remarque que dans « By Christ! he did die! », l'affirmation est entachée d'une telle invraisemblance qu'il faut la renforcer (par une interjection, la forme emphatique, et deux points d'exclamation) comme pour surmonter une incrédulité constitutive. Pour ce qui est du homard, on remarque le « qu'allons-nous faire ? » désespéré de Belacqua qui croit encore, ou veut croire, qu'il s'agit d'une anomalie, d'un simple oubli, qu'il va falloir réparer, peut-être en retournant chez le marchand, peut-être en rejetant la bête à la mer...

Ce moment de sensibilité de Belacqua, qui semble découvrir la loi de la jungle, manger ou être mangé, est précédé d'un passage qui illumine toute la perversité déprédatrice qu'il y a à se nourrir, même quand cela n'entraîne pas mort de bête. Le diner de Belacqua a été précédé d'un extraordinaire déjeuner dont le récit pourrait s'intituler, en reprenant Michaux, « le Grand Combat ». La préparation de deux tranches de pain brûlé, calciné, et d'un morceau de fromage pourri qui les soude entre elles, puis la dégustation de ce résidu de sandwich — la matière nutritive a pratiquement disparu, ne laissant qu'une surface dure qui se brise en éclats sous l'attaque des dents et une odeur de corruption qu'on peut appeler « goût » — tel est le repas que se prépare rituellement, dans une inviolable solitude, Belacqua. Oui, nul doute que Belacqua « écorcobalise » son sandwich — le mot lui-même perd toute sa saveur onctueuse pour n'être que méchanceté virulente. Ce qui fut pain, ce qui fut fromage, se combinent en une pulvérulence aussi délétère que délectable. Eros et Thanatos sont convoqués ensemble :

« Also his teeth had been in heaven, splinters of vanquished toast spraying forth at each gnash. It was like eating glass. His mouth burned and ached with the exploit »<sup>51</sup>.

Le repas est agrémenté par la lecture du journal où le fait divers du jour concerne l'assassin de Malahide, McCabe. Comme l'annonce de sa propre mort agrémentera certains petits déjeuners : comme si on se nourrissait aussi de la mort des autres. Une enquête

---

<sup>50</sup> *MPTK*, p. 18. « Ciel, dit-il, il est vivant ! ». « Seigneur, gémit-il, il est vivant, qu'allons-nous faire ? ».

<sup>51</sup> *MPTK*, p. 11. « Et puis ses dents et ses mâchoires avaient été au septième ciel, des esquilles de toast broyé fusant de toutes parts à chaque nouvelle attaque. C'était comme de manger du verre. Sa bouche était en feu, complètement endolorie par cet assaut victorieux ».

scrupuleuse de Jeri L. Kroll auprès des journaux de l'époque <sup>52</sup> a établi que McCabe était un jardinier, père de neuf enfants, qu'on accusait d'avoir inexplicablement tué six personnes d'une même famille et d'avoir mis le feu à la maison. Henry McCabe protesta de son innocence mais fut pendu. Que cette histoire ait pu fasciner Beckett, comme l'histoire des sœurs Papin fascina Sartre, puis Genet, c'est facile à comprendre. Comme le dit Jeri L. Kroll, « the details of his case present a fascinating picture of an inexplicably violent crime that justice, in its attempt to deny the irrational in the world, investigated but never adequately confronted » <sup>53</sup>.

Ce fait divers jette évidemment une lumière inattendue sur le jardinier de « Draff », la dernière nouvelle, dont on apprend que pendant l'enterrement, il est devenu fou, il a violé la petite bonne, et a mis le feu à la maison de Belacqua avant de s'enfermer dans la remise à outils. Et cela jette une lumière définitivement sardonique sur le dernier paragraphe de La dernière histoire, et sur l'épithète « classico-romantique » qui sera mise sur la tombe : parce que, si de mémoire de rose, on n'a jamais vu mourir de jardinier, de mémoire de jardinier, on a sans nul doute vu mourir et fait mourir bien des roses.

---

<sup>52</sup> Jeri L. Kroll, « The surd as inadmissible evidence : the case of Attorney-general Y. Henry McCoben, in *Journal of Beckett Studies*, Summer 1997, Number 2, p. 47.

<sup>53</sup> « Les détails de ce procès donnent l'image fascinante d'un crime inexplicablement violent sur lequel la justice, dans son souci de ne pas laisser l'irrationnel régner sur le monde, devait enquêter, mais sans réussir à résoudre le problème » (p. 48).

Je remercie Jean-Jacques Mayoux et Jean-Michel Luccioni de l'aide qu'ils ont bien voulu m'apporter pour les traductions de citations. Je garde l'entière responsabilité des maladresses ou imperfections.