HAL
open science

Les Églogues “pour rien” de Samuel Beckett - Et in Arcadia ego

Stéphanie Ravez

To cite this version:

Stéphanie Ravez. Les Églogues “pour rien” de Samuel Beckett - Et in Arcadia ego. La Revue des Lettres modernes.Samuel Beckett, 2018, Textes pour rien / Texts for Nothing de Samuel Beckett / Le corps de la voix impossible, 2018 – 6, pp.185-209. 10.15122/isbn.978-2-406-08143-2.p.0185 . hal-02975108

HAL Id: hal-02975108

https://hal.science/hal-02975108v1

Submitted on 22 Oct 2020

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

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

ET IN ARCADIA EGO
OU LES ÉGLOGUES "POUR RIEN" DE SAMUEL BECKETT

Depuis sa publication en français en 1955 (1967 pour la version anglaise), *Textes pour rien* suscite toujours le même constat chez les critiques beckettiens – relativement peu nombreux – qui s'y sont intéressés : le recueil est composé de textes répétitifs, arides, fragmentaires, défiant l'explication (bons "à rien" ?), qui symbolisent tout en l'incarnant cette esthétique de l'échec si souvent invoquée à propos de l'œuvre de l'auteur[1]. Mais à l'inverse des autres textes du corpus beckettien, ils n'offrent guère à l'interprète le secours d'un récit (quand bien même s'agirait-il d'un récit de récit), voire d'une composition (ni le recueil ni le découpage des textes en treize unités ne semblent recouvrir une intention décelable, si ce n'est celle de réaffirmer l'échec de toute entreprise d'identification formelle). De fait, la plupart des critiques considèrent ces treize *mesures pour rien* comme la confirmation de l'impasse dans laquelle Beckett s'était trouvé après la rédaction de *L'Innommable*[2].

Plutôt qu'une écriture de l'échec ou de l'impasse, H. Porter Abbott préfère voir dans ces "faux départs" l'affirmation entêtée d'un recommencement, rendu possible par le refus de toute progression narrative et l'adoption du genre non narratif de la méditation personnelle[3]. Dirk Van Hulle, quant à lui, estime que *Textes pour rien* est une suite de « décompositions[4] » volontaires qui ne seraient ni destruction ni reconstruction inédite, mais l'exploration systématique du moment qui précède la composition à proprement parler. Il compare ce moment au « *lungo silenzio* » qui préside à l'apparition de Virgile à Dante au chant 1 de l'*Enfer* (« […] une figure s'offrit à mes regards, / qu'un long silence avait tout affaiblie […][5]. » v. 62-63). Pour Van Hulle, cette "scène primitive", où l'inaudibilité du discours prélude au surgissement de la figure « affaiblie », innerve bon nombres de textes courts beckettiens, depuis les premières nouvelles rédigées en anglais jusqu'à *Soubresauts*. Elle représente, pour les personnages de Beckett, « la tentative [souvent infructueuse] de donner

---

[1] Voir : Susan Brienza, *Samuel Beckett's New Worlds*, Norman, Oklahoma U. P., 1987. James Knowlson et John Pilling, *Frescoes of the Skull*, London, John Calder, 1979.

[2] Dans une lettre à Barney Rosset (11 février 1954), Beckett lui-même écrivait que ces textes « express the failure to implement the last words of L'Innommable : "il faut continuer, je vais continuer" » (*L2*, 457) ("expriment l'échec à appliquer les derniers mots de *L'Innommable* : 'il faut continuer, je vais continuer'").

[3] H. Porter Abbott, « Beginning again : The Post-narrative Art of *Texts for Nothing* and *How it is* », p. 106-123 in J. Pilling (dir.), *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge U. P. , 1994.

[4] Dirk Van Hulle, « Figures of Script : The Development of Beckett's Short Prose and The "Aesthetic of Inaudibilities" », p. 244-262 in S. E. Gontarski (dir.), *A Companion to Samuel* Beckett, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010 (p. 253). La conclusion de l'article de Van Hulle fait d'ailleurs écho à ce qu'écrit Abbott à propos des douze blancs ou intervalles qui séparent les treize textes : « these gaps […] represent that absence out of which something keeps miraculously coming » ("ces écarts […] représentent l'absence dont quelque chose continue, miraculeusement, à sortir") (Abbott, « Beginning again », *art. cit.*, p. 110).

[5] Dante, *La Divine Comédie*, vol. 1 : *L'Enfer*, Jacqueline Brisset trad. et éd., Paris, Flammarion, 1985, p. 29.

forme aux souvenirs[6] », mais elle problématise également, sur le plan métafictionnel, le temps d'avant la création, cet état qui précède le discours, ce *pas encore* qui ne se distingue pas de la *fin*. Le « long silence » d'où émerge l'œuvre pour y replonger aussitôt (d'où la forme courte) est l'occasion pour l'auteur d'examiner et de réfléchir à l'acte créateur, plus précisément dans son versant énonciatif : « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle. Il va y avoir un départ, j'en serai, ce ne sera pas moi, […] je ne dirai rien […]. » (*TPR* III, 129). D'après Van Hulle, loin d'être « indifférente » comme l'affirme Michel Foucault dans son article célèbre « Qu'est-ce qu'un auteur[7] ? », cette question est primordiale parce qu'elle permet au texte de se nourrir, au discours de se relancer et d'échapper à la stase du lancinant « je ne peux pas continuer » (*I*, 213).

À l'instar de Van Hulle, qui invoque l'apparition de Virgile à Dante pour rendre compte de la productivité paradoxale de *Textes pour rien*, je souhaite interroger sous ce même patronage la présence en leur sein de la pastorale, dont Virgile va précisément fixer les conventions avec ses *Bucoliques*. L'entreprise peut paraître hasardeuse dans la mesure où l'on a coutume de lire ces textes en ne s'appuyant sur d'autre intertextualité que la leur ou celle des romans ou nouvelles de Beckett qui les ont précédés[8]. Il n'est pas dans mes intentions ici de nier la prégnance de ces autocitations ni de réparer l'oubli coupable d'une relation hypertextuelle aux *Idylles* ou au *Églogues* qui serait passée jusque-là inaperçue[9]. Une telle relation, au sens strict où l'entend Gérard Genette, n'existe tout simplement pas. Au mieux peut-on traquer des « échos partiels, localisés et furtifs[10] », mais en aucun cas on ne peut affirmer que « la dérivation de l'hypotexte en hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle ». Reste le champ plus modeste de l'intertextualité réduite à l'allusion (« énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevables[11] » et, enfin, celui de l'architextualité (« l'ensemble

---

[6] Van Hulle, « Figures of Script », *art. cit.*, p. 249.
[7] Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, t. I : *1954-1969*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 789-821 : « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (p. 789).
[8] Si l'on omet le repérage ponctuel de quelques citations empruntées à Shakespeare, Dante, Spenser, Young, Wordsworth…, la plupart des références citées par C. J. Ackerley et S. E. Gontarski dans *The Grove Companion to Samuel Beckett* (New York, Grove Press, 2004) sont en réalité de nature intratextuelle.
[9] Beckett connaît bien la tradition classique de l'idylle et la bucolique pour l'avoir étudiée à Trinity College, notamment via des auteurs comme Tennyson, Milton ou Pope. Éric Wessler rappelle qu'il a également enseigné *Paludes* (1920) de Gide, livre « dont le narrateur est un écrivain qui s'est approprié le personnage virgilien de Tityre (dans la première *Bucolique*) » (*La Littérature face à elle-même : l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 92 n. 29 ; citation de p. 96).
[10] Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 19.
[11] *Ibidem*, p. 8.

des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier[12] »). C'est à ce type de relation architextuelle que renvoie Abbott lorsqu'il situe les treize "*Textes*" dans la tradition de l'essai et de la méditation personnelle. C'est elle également, avec l'allusion, que je voudrais à mon tour invoquer pour éclairer *Textes pour rien* à la lumière du pastoral[13]. Ainsi, je souhaiterais montrer que l'esthétique de la faiblesse ainsi que les processus de réécriture et d'autoréflexivité à l'œuvre dans les *Textes pour rien* ne sont pas si éloignés de ceux que l'on trouve chez Théocrite, Virgile et leurs continuateurs. Par ailleurs, la rupture apparente avec l'univers pastoral dès le troisième texte (« Laisse, j'allais dire laisse tout ça. », *TPR*, 129) ne signifie pas nécessairement le rejet de la pastorale. Je m'appuierai, pour ce faire, sur la relecture du célèbre article d'Erwin Panofsky[14] consacré aux *Bergers d'Arcadie* de Poussin qu'a proposée Louis Marin dans *Détruire la peinture*, pour montrer comment la trajectoire de *Textes pour rien* peut se lire comme le passage d'un mode élégiaque (fondé sur la réminiscence plus ou moins nostalgique de temps "héroïques") à l'énonciation paradoxale d'une voix en quête d'une épitaphe.

UN AUTEUR ANTI-PASTORAL ?

Parmi les rares critiques qui ont interrogé la présence de la pastorale chez Beckett, aucun ne cite *Textes pour rien*, mais tous tirent leurs exemples des premiers romans rédigés en anglais, de la "*Trilogie*", *Fin de partie* ou *Mal vu mal dit* où abondent les allusions à l'univers pastoral. À la lecture de ces textes, ils concluent que Beckett fait de l'*antipastorale*[15] en détruisant systématiquement les archétypes et figures attachés au genre. Ainsi *Molloy* parodie le personnel de la pastorale virgilienne, avec ses êtres solitaires inconsolés, en quête d'un refuge à l'écart du monde de la ville, et dont l'existence modeste est avant tout contemplative, éloignée de tout héroïsme. Les paysages pastoraux de l'Irlande y sont largement représentés

---

[12] *Ibidem*, p. 7.

[13] La question de savoir si la pastorale est un genre ou un mode ne semble toujours pas tranchée. Plutôt que de parler de genre, la critique tend à la considérer comme un type ou une catégorie littéraire au même titre que la tragédie, le roman ou la satire, incluant divers genres (l'églogue, l'élégie pastorale, la romance pastorale, etc.) et regroupant des œuvres unies par un contenu et une forme identiques. Dans le sillage de Paul Alpers (*What is Pastoral ?*, London, Chicago U. P, 1996]) et de Nancy Lindheim (*The Virgilian Pastoral Tradition : From the Renaissance to the Modern Era*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 2005], la critique anglo-saxonne préfère l'envisager comme un mode d'être au monde, un *ethos*.

[14] Une première version parut en 1936 avant sa réécriture en 1955 – année de la publication de *Textes pour rien*– dans *Meaning in the Visual Arts* (Chicago, Chicago U. P., repr. 1983). Tom MacGreevy consacra également une monographie en 1960 à Poussin, un des peintres favoris de Beckett.

[15] Tel est le jugement de deux auteurs notamment : Geoff Hamilton, « Annihilating all that's made : Beckett's *Molloy* and the Pastoral Tradition », *SBT/A*, n° 15, 2005, p. 325-339 ; Frederik N. Smith, *Beckett's Eighteenth Century*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2002.

(« Quel pays rural, mon Dieu […]. », [*Mo*, 42] ; « Quel pays pastoral, mon Dieu. » [*Mo*, 245]), donnant lieu à quelques épanchements autour d'un *locus amœnus* délectable : « Le temps était délicieux. Le soir venait. Chaque fois que je m'arrêtais je regardais autour de moi. Je regardais le berger, les moutons, le chien et même le ciel. » (*Mo*, 246). On trouve même par deux fois dans le roman un des motifs centraux de la tradition pastorale, à savoir la rencontre édifiante du citadin avec un berger, occasion pour l'« homme complexe[16] » de la ville (Molloy et Moran quittent tous respectivement Bally et Shit pour s'enfoncer dans les terres de Ballybaba) de mesurer sa vie avec celle de l'« homme simple » vivant à la campagne.

Toutefois, commente Geoff Hamilton, loin de déboucher sur une leçon de vie fructueuse, ces deux confrontations se soldent par une impossibilité à entrer en contact et communiquer avec l'autre (*Mo*, 40-42 ; 246-248) : « […] soit qu'il ne comprît pas, soit qu'il ne voulut pas répondre, il ne répondit pas, mais s'en alla sans mot, sans un mot pour moi je veux dire, car il parla à son chien qui l'écouta attentivement, les oreilles dressées. » (*Mo*, 41). Contrairement à leurs homologues antiques, les bergers de *Molloy* ne font donc preuve d'aucune éloquence ni ne manifestent le moindre désir de communier avec l'autre. Or la poésie pastorale depuis Théocrite et Virgile montre avant tout des bergers qui se rassemblent pour le plaisir de chanter et de converser entre eux, cherchant ainsi à réparer le sentiment de séparation, d'absence ou de perte qui ponctue leur existence et celle des héros mythiques de leurs chants[17]. Si la perte et la séparation sont au cœur du récit de Beckett, elles ne sont pour autant jamais rédimées par le chant ou le *colloquium*, voire la contemplation d'un paysage idyllique : « Le temps délicieux, délicieux, tout autre que moi s'en serait félicité. Mais moi je n'ai pas à me féliciter du soleil et j'évite de le faire. L'Égéen, assoiffé de chaleur, de lumière, je le tuai, il se tua, de bonne heure, en moi[18]. » (*Mo*, 43). Âpreté, solitude et mort rythment le voyage de Molloy et de Moran à Ballybaba, où les moutons n'ont d'autre choix que le maigre pâturage ou l'abattoir : « […] je me demandais souvent s'ils étaient bien arrivés dans quelque vaine pâture ou tombés, le crâne fracassé, dans un froissement des maigres pattes, d'abord à genoux, puis sur le flanc laineux, sous le merlin. » (*Mo*, 42). Ce n'est sans doute pas un hasard si le râle (*Mo*, 23) est l'oiseau endémique de ce « pays damné » (*Mo*, 22).

---

[16] Hamilton, « Annihilating all that's made », *art. cit.*, p. 329.
[17] Voir Alpers, *What is Pastoral ?*, *op. cit.*, p. 80-81.
[18] Même le jardin « de plaisance » (*Mo*, 73) de Lousse ou bien celui de Moran s'avèrent des refuges incertains, où le sujet peine à se replier sur lui-même et éprouver l'intégrité de son moi (Hamilton, « Annihilating all that's made », *art. cit.*, p. 334).

Pour Frederik N. Smith, Beckett s'inscrit dans la droite ligne des auteurs anglais qui, au XVIIIe siècle, ont commencé à remettre en cause le caractère idyllique de la littérature pastorale. Ainsi, pour Alexander Pope, le poète pastoral est suspect d'« employer quelque illusion pour rendre une Pastorale délicieuse[19] » et pour cela « expose le meilleur aspect de la vie d'un berger en en dissimulant les misères ». Loin d'être dissimulées, les misères du monde rural sont au contraire exposées en plein jour et nourrissent l'intrigue et l'univers des romans et nouvelles de Beckett :

> Dans les versions beckettiennes de la pastorale […] les limites de l'être humain font l'objet d'un traitement hyperbolique : toute échappatoire est refusée, l'Arcadie est une sombre plaisanterie […] la régénération seulement une manière de prolonger la souffrance. Le désir de transcender son existence limitée perdure – c'est même une obsession –, mais les efforts accomplis en vue de s'émanciper de l'ici et maintenant pour rejoindre un ailleurs, un lieu plus désirable ou simplement différent sont immanquablement frustrés[20].

Pour Steven Barfield[21], également, Beckett se serait inspiré des auteurs anglais du XVIIIe et XIXe siècles (Wordsworth notamment) qui ont élargi la tradition pastorale tout en questionnant la manière dont celle-ci fut jusque-alors perçue comme aspiration au retour à une vie simple, ordonnée et paisible[22]. La prégnance du monde naturel dans son œuvre[23], même privé de capacités réjuvénatrices, est l'indice d'une nostalgie pour un genre où la retraite est promesse de sens, la nature un lieu où subsiste la possibilité de la pitié[24], et qui est structuré par des oppositions ou des tensions (retraite/retour, ville/campagne, célébration/regret, etc.) dont les textes n'arrivent jamais à se déprendre totalement. En cela, Beckett n'est pas tant anti-pastoral que post-pastoral, au sens où les reconfigurations du mode pastoral qu'il opère, le renouvellement des conventions du genre signifient moins un rejet qu'une survivance. Terry Gifford ne définit pas autrement la littérature "post-pastorale" qui émerge au XXe siècle avec

---

[19] [Trad. de :] « use some illusion to render a Pastoral delightful […] exposing the best side only of a shepherd's life, and […] concealing its miseries » (Alexander Pope, « Discourse on Pastoral Poetry », cité par Smith, *Beckett's Eighteenth Century*, *op. cit*., p. 133).

[20] [Trad. De:] « In Beckett's versions of pastoral […] human limitations are hyperbolized: escape is barred, Arcadia a grim joke […] and regeneration simply a form of prolonging pain. The desire to transcend one's limiting circumstances still exists – it is, in fact, an obsession – but attempts to get beyond the here and now to something else, something more desirable or just different habitually end in frustration. » (Hamilton, « Annihilating all that's made », *art. cit.*, p. 326).

[21] Steven Barfield, « A full moon risen and the sheep gathered round him : Exploring Samuel Beckett's Uncanny PostPastoral », p. 156-173 in D. James et P. Tew (dirs.), *New Versions of Pastoral*: *Post-Romantic, Modern, and Contemporary Responses to the Tradition*, Madison, Fairleigh Dickinson U. P., 2009 (édition en ligne : p. 126-141).

[22] Cette conception "sentimentale" (celle qu'en donne Friedrich Schiller, par exemple. *Cf.* Alpers, *What is Pastoral ?*, *op. cit.*, p. 30) repose en réalité sur une vision édulcorée de la pastorale classique qui, dès Théocrite et surtout Virgile (*cf. 1ère* et *9e Eglogues*), montre une conscience aigüe des réalités de la vie rurale.

[23] Contrairement à Joyce et aux autres modernistes, il ne répudie pas la pastorale pour se tourner vers un type de fiction exclusivement urbaine (Barfield, « A full moon risen and the sheep gathered round him », *art. cit.* ; édition en ligne, p. 141).

[24] « J'ai toujours aimé écorcher les branches et mettre à nu la jolie stèle claire et lisse. Mais d'obscurs sentiments d'amour et de pitié vis-à-vis de l'arbre m'en empêchaient le plus souvent. » (*Mo*, 232).

la volonté d'échapper à ce qu'il nomme le cercle idéalisation/correction dans lequel s'était enfermé le genre : l'attention portée au monde naturel, aux processus de création/destruction qui y sont à l'œuvre, la prise de conscience de l'existence d'un continuum entre vie humaine et vie naturelle, culture et nature, ainsi que la responsabilité éthique qu'une telle prise de conscience entraîne sont les traits fondamentaux de toute littérature post-pastorale[25].

Quel que soit le but visé par les critiques qui ont étudié la présence de la pastorale chez Beckett, leur approche du genre est surtout thématique. Tous s'accordent également pour déclarer que l'horizon pastoral subsiste dans ces textes, en dépit des efforts de l'auteur et de ses personnages pour le refuser. Ainsi, les rêves bucoliques de Hamm dans *Fin de partie*[26] demeurent des « versions de la pastorale, des rectificatifs au sein d'une tradition qui réétablissent une continuité historique dont elles espéraient s'émanciper[27] ». Peut-on en dire autant de *Textes pour rien*, dont l'écriture est quasi contemporaine de la "*Trilogie*", *Godot* et *Fin de partie* ?

DES LIEUX COMMUNS POUR DES TEXTES ATOPIQUES

À lire le premier des textes du recueil, il semblerait que *Textes pour rien* n'a pas définitivement renoncé à l'univers pastoral. Dès les premières phrases, en effet, Beckett nous ramène, à sa manière, au moment fondateur de la bucolique virgilienne, à savoir l'expropriation et l'exil. Ainsi, dans la *1ère Églogue*, le berger Mélibée, chassé de ses terres confisquées au profit de vétérans, déplore ses malheurs devant Tityre qui, lui, a pu conserver ses champs et peut jouir tout à la fois de « l'ombreuse fraîcheur » (*1ère Églogue*, v. 52[28]) des forêts où il trouve refuge l'après-midi, et d'un logis où il fait bon rentrer le soir quand « au loin la fumée monte au toit des fermes, et que du haut des monts l'ombre tombe et s'allonge » (*1ère Églogue*, v. 82-3). Contrairement au vieux Tityre, Mélibée se voit contraint d'abandonner ses troupeaux[29] ainsi que « [s]on pays natal et le toit couvert de chaume de [s]a cabane » (*1ère Églogue*, v. 67-9). Bien qu'il ne soit pas berger et qu'il ne s'étende guère sur les

[25] Terry Gifford, *Pastoral*, London, Routledge, 1999, p. 152-169.
[26] « Quels rêves — avec un s ! Ces forêts ! » (*FP*, 17) ; « J'irais dans les bois. Je verrais… le ciel, la terre. Je courrais. On me poursuivrait. Je m'enfuirais. (*Un temps*.) Nature ! » (33) ; « Mais derrière la montagne ? Hein ? Si c'était encore vert ? Hein ? (*Un temps*.) Flore ! Pomone ! (*Un temps. Avec extase*.) Cérès ! » (56).
[27] [Trad. De :] « versions of pastoral, revisions within a tradition that re-establish a historical continuity they had hoped to escape. » (Hamilton, op. cit., p. 622).
[28] Virgile, *Les Bucoliques/Les Géorgiques*, Paris, Garnier/Flammarion, 1967, p. 33-36 : « Bucoliques ».
[29] « Allez, troupeau jadis prospère, allez mes pauvres chèvres ; je ne vous verrai plus désormais, allongé dans un antre vert, pendre au loin au somment d'un rocher broussailleux. » (Virgile, v. 74-6).

raisons de son exil[30], le narrateur de "*Texte* I" avoue avoir lui aussi été expulsé : « Quelqu'un dit, Vous ne pouvez pas rester là[31]. » (*TPR* I, 115). Le pacage fruste où il a échoué n'est d'ailleurs pas sans rappeler les « épais coudriers » et le « marécage aux joncs limoneux » de la *1ère Églogue* (v. 14 et 48) :

Le sommet, très plat, d'une montagne, non, d'une colline, mais si sauvage, si sauvage, assez. Bourbe, bruyère à hauteur de genou, imperceptibles sentiers de brebis, dénudations profondes. C'est au creux de celles-ci que je gisais, à l'abri du vent. (*TPR* I, 115)

Rapportée à la pastorale classique, l'évocation du paysage beckettien désigne un lieu bucolique exsangue (« dénudations profondes »), où ne subsistent que les traces « imperceptibles » d'une activité pastorale insignifiante. Mais cette exténuation de la pastorale sous la plume de Beckett était déjà présente en creux dans le poème qui ouvre le cycle de Virgile, cette réécriture de la première idylle de Théocrite où l'univers caractéristique de la pastorale[32] subit un démenti cinglant avec l'expropriation de Mélibée, l'absence de chant au profit du seul dialogue, et le renvoi aux temps troublés de la République romaine à la suite de la bataille de Philippes (-40 av. JC). Quant à la description du paysage par Mélibée, elle oscillait déjà entre la délectation (*cf.* v. 46-58) et, on l'a vu plus haut, la restriction. Semblable ambivalence imprègne les pages de "*Texte* I" où le « beau panorama » (115), « la mer là-bas au fond en plomb repoussé, la plaine dite d'or si souvent chantée, les doubles vallons, les lacs glaciaires » (117), la « houle des fougères géantes, bruyère aux gouffres de calme où le vent se noie » (118), « le ciel nocturne, avec ses luminaires, dont les chariots pour me servir de guide » (120) ne sont pas plus tôt évoqués qu'ils sombrent à nouveau dans l'épais « brouillard qui voilait tout » (115).

L'alternance des accents euphoriques et dysphoriques dans l'évocation du paysage se complique néanmoins chez Beckett d'une indistinction foncière entre le plaisant et le déplaisant, le sec et l'humide, le chaud et le froid, inextricablement « emmêlés » (*TPR* I, 122 ; aussi 120). Le creux de bourbe dans lequel il git est à la fois « [s]on coin, au chaud, au sec, à l'abri » (116) et « l'excavation que les siècles ont creusée, siècles de mauvais temps, […] où stagne, lentement bue, une eau safran. » (117). « [L]e froid [le] gagne, l'humidité aussi » (119), mais il s'y « berce » (122) et s'y endort comme « comme sous [la] lointaine lampe » de ses « chambres » (121) d'alors, où « au lit , [il] « croul[ait] sous ses pénates ». Cette confusion

[30] À partir de la Renaissance, le berger cède le pas au locuteur pastoral qui n'a plus besoin de revêtir l'habit du berger ou du personnage humble pour s'exprimer.

[31] L'anglais (« Someone said, You can't stay here. », *TFN* I, 3) est moins ambigu que l'homophone *dit*, qui suggère une double temporalité de l'expulsion. « L'Expulsé » était déjà, bien entendu, le titre de la première des trois nouvelles publiées par Minuit en 1955 avec *Textes pour rien.*

[32] Avec son paysage idyllique servant de toile de fond au chant des bergers-poètes et son atmosphère d'oisiveté propice à l'art et à la contemplation de la nature.

entre le dedans et le dehors, entre avant et maintenant, ici et là, moi et les autres, explique pourquoi l'exil dans les *Textes pour rien* est un processus continu (« Je ne me rappelle pas être venu […]. », 120) et non un "événement" : ainsi le lieu que le narrateur a été sommé de quitter est tout à la fois son ancien « [c]hez moi » (116) et son « coin » dans la tourbe. Or cette continuité est, pour ainsi dire, l'un des traits fondamentaux de la pastorale, qui rassemble les bergers autour d'une commune expérience de la dépossession, de l'absence ou la perte[33]. Sa récurrence dans les *Idylles* et les *Bucoliques*, pour ne citer que ces deux textes fondateurs, prend un caractère d'universalité qui transcende le simple accident de parcours. Comme le souligne Alpers, la pastorale est un mode littéraire reposant sur une « anecdote représentative[34] », mettant en scène des bergers eux-mêmes représentatifs de certains hommes, voire de l'humanité tout entière.

Contrairement à Théocrite et Virgile, Beckett ne montre pas directement des bergers, mais il a recours à des "anecdotes représentatives" ou des "idylles" (au sens dérivé du terme : « petits tableaux ») reléguées dans des amorces de récit (que le narrateur appelle ses "souvenirs"), dont l'une, en particulier, met en scène, dans "*Texte* II", le bouvier Piers « poussant ses bœufs parmi la plaine » (127) et rentrant chez lui par un chemin qui, « [a]rrivé au bord de la falaise […] se jette, on dirait follement, mais non, malinement, comme une chèvre, en brusques lacets vers la grève » (127). L'ambiguïté du pronom *il* (certes levée dans le texte anglais) pour évoquer le chemin et la prosopopée qui s'ensuit expliquent que plus loin, dans "*Texte* III", le narrateur s'identifie implicitement à Piers lorsqu'il déclare avoir « essayé de [s]e faire tomber de la falaise » (132) pour en finir avec ses avatars fictifs et recommencer à zéro. Il faut également mettre en rapport cette chute avec celle du jeune Joe Breem (ou Breen) – à laquelle elle fait confusément écho – dans l'histoire racontée par le père à l'enfant, narrée une première fois dans « Le Calmant » et reprise dans "*Texte* I" : « […] Joe se jeta à l'eau, c'est tout ce que je me rappelle, un couteau entre les dents, fit le nécessaire et revint, c'est tout ce que je me rappelle ce soir, ça finissait bien, ça commençait mal et ça finissait bien […]. » (121). Toutefois, contrairement au "héros" de son enfance ou au bouvier "malin" de "*Texte* II", le narrateur constate qu'il ne peut pas modifier son destin ni simplement revenir en arrière. « [N]ous nous plaignons bien, mais voilà, nous ne pouvons rien » (119), constate le narrateur, imitant, sans le savoir, la sagesse désolée des bergers d'Arcadie. Le berger de la pastorale est à l'opposé du héros : il est capable de vivre et chanter

[33] Même si, au moment de sa conversation avec Mélibée, Tytire semble tiré d'affaire, l'esclave affranchi n'en pourtant pas moins subi les affres de la pauvreté, comme il le rappelle aux vers 27-35.
[34] [Trad. de :] « a representative anecdote » (Alpers, *What is Pastoral ?*, *op. cit.*, p. ix).

ses difficultés ou sa peine, mais il est incapable d'agir pour les résoudre, les dépasser, ou les vivre jusqu'au bout[35].

Cet aveu de faiblesse anti-héroïque est typique, en effet, de la pastorale, forme tardive (3e siècle av. JC) qui s'est construite sur le deuil de la poésie homérique et de la culture grecque classique. Il y a chez Théocrite, écrivent Paul Alpers et Judith Haber[36], une conscience aiguë de la distance qui le sépare du monde héroïque de Hésiode et de Homère, et qui le pousse à écrire sur des bergers et des petites gens, en ramenant, par exemple, dans la première *Idylle*, les dimensions de la célèbre *ekphrasis* du bouclier d'Achille à celles, plus modestes, de la description d'une coupe en bois offerte en récompense au chanteur le plus méritant. Suzanne Saïd, pour sa part, souligne la dissonance au principe de cet art poétique, la « distance entre la forme (le vers épique) et le contenu (le monde des humbles) […] et peut-être surtout […] entre l'épopée miniature et son modèle avoué, l'épopée homérique[37] ». Chez Beckett, on observe pareil repli ou désenchantement à l'égard de l'épique – « Je suis loin de toutes ces histoires […]. » (*TPR* I, 116) ; « […] pas besoin d'histoire, une histoire n'est pas de rigueur […]. » (*TPR* IV, 142) –, que ce soit au niveau de la forme (refus du narratif) ou du contenu (ses personnages sont, au mieux, des vétérans cacochymes qui attendent la mort sur un banc[38] ; *TPR* III, 133-134). Privée de son *telos* (« Les départs, les histoires, ce n'est pas pour demain. », *TPR* III, 137), l'épopée se retourne chez lui en *epos*, épopée de la parole, la quête en questions et questionnement du sens : « […] qu'est-ce que c'est encore que cette histoire, n'oublie pas le point d'interrogation. » (*TPR* V, 151). Comme chez Virgile, le narrateur "déplacé" insiste sur ses difficultés, mais celles-ci prennent rapidement un tour métanarratif. Les questions qui l'assaillent et auxquelles il peine tant à répondre portent, en effet, sur les germes de toute fiction : *où, quand, qui, comment, pourquoi*… ? Toutefois, cette dimension réflexive rejoint, à nouveau, les paroles du berger Mélibée qui conclut son intervention par l'impossibilité qu'il y aura pour lui à l'avenir de chanter (« *carmina nulla canam* », *1ère Églogue*, v. 77), impossibilité qui fait évidemment écho à la phrase d'ouverture de "*Texte* I", elle-même reprise du coda de *L'Innommable* : « Brusquement, non, à force, à force, je n'en pus plus, je ne pus continuer. » (*TPR* I, 115).

---

[35] Voir Alpers, *What is Pastoral ?*, *op. cit.*, p. 68-9.

[36] *Ibidem*, p. 67. Judith Haber, *Pastoral and the Poetics of Self-Contradiction : Theocritus to Marvell*, Cambridge, Cambridge U. P., 1994, p. 22.

[37] *La Littérature grecque d'Alexandre à Justinien*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1990, p. 19. Cité par Patrice Soler, *Genres, formes, tons*, Paris, P.U.F., 2001, p. 22.

[38] Les anti-héros, ces « autres chimères » (*TPR* IV, 141) des romans de la "*Trilogie*", sont tout aussi dénués de substance.

La faiblesse et l'humilité – « […] je sens contre ma joue l'humus rèche [*sic*] et moite […]. » (*TPR* I, 120) – fondent l'esthétique pastorale, y compris dans la dépendance initiale du genre à celui de l'épopée, comme de ses auteurs à leurs prédécesseurs antiques. Les continuateurs de Virgile revisitent le poète de Mantoue qui réécrit Théocrite, qui lui-même s'inspire d'Homère… Les textes pastoraux se lisent comme autant d'imitations, de réductions, d'adaptions de textes antérieurs. Les bergers se font eux-mêmes les chantres de poèmes mettant en scène des figures d'amants ou de héros mythiques qui leur préexistent. Ainsi, bien que la *6e Églogue* des *Bucoliques*[39] se présente comme un monologue, celui-ci se lit comme une succession d'emboîtements énonciatifs où le poète prête sa voix au berger Tityre que les Muses invitent à délaisser la poésie épique pour le chant bucolique (« Un berger, Tityre, doit paître de grasses brebis et chanter de modestes chansons »), *6e Églogue*, v. 5). Tityre conte alors l'histoire de deux bergers et une nymphe qui, après avoir capturé Silène aviné, promettent de le délivrer à condition que ce dernier accepte à son tour de chanter. Silène célèbre alors l'origine du monde ainsi que plusieurs mythes, charmant la nature alentours pendue à son écoute. Ces mises en abyme incessantes, on le voit, font de la pastorale un genre éminemment réflexif (« la bucolique est un genre qui se regarde[40] ») qui se nourrit consciemment des œuvres du passé et d'elle-même[41].

Textes pour rien comporte cette dimension de réponse qui structure l'églogue, à la fois dans son rejet de l'épique, mais également dans sa construction énonciative. Les églogues ne sont jamais véritablement monodiques, on l'a vu, mais comptent plusieurs locuteurs, sous la forme soit de participants divers aux joutes verbales, soit d'interlocuteurs au sein d'un même dialogue, soit encore d'énonciateurs intradiégétiques. Des *Églogues*, *Textes pour rien* ne conserve que la structure épisodique, car on n'y observe point de chants amébées (contrairement à certains passages d'*En attendant Godot* ou de *Fin de partie*)[42], ni dialogues entre interlocuteurs clairement identifiés. Toutefois, le discours narratorial s'y dédouble, à

---

[39] Virgile, *Les Bucoliques*, *op. cit*., p. 65-67.

[40] Dominique Millet-Gérard, *Le Chant initiatique : esthétique et spiritualité de la bucolique*, Genève, Ad Solem, 2000. Cité par Soler, *Genres, formes, tons*, *op. cit.*, p. 21.

[41] Éric Wessler insiste lui aussi sur la dimension réflexive de l'idylle (le mot grec *eidullion* désigne une « petite forme » pour les grammairiens, mais également un « petit tableau ») : « […] l'idylle met en scène sa propre écriture ; elle n'utilise pas le langage comme un outil transparent de représentation, mais exploite la fonction poétique de ce langage pour exhiber sa propre fabrication. » (*La Littérature face à elle-même*, *op. cit.*, p. 95). Chez Beckett, elle « s'associe toujours à l'acte de parler, d'écrire, ou même à un acte de langage plus élaboré : il n'y a pas d'idylle sans chant, ou du moins sans la production d'un texte, conformément à la tradition » (p. 93).

[42] Florence Dupont note qu'il y a deux modes énonciatifs potentiels des *Bucoliques* : lecture et théâtre (« Préface » à *Bucoliques*, *Géorgiques* (édition bilingue), Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 21).

peine entamé, sous forme d'interlocutions feintes : « Quelqu'un dit, Vous ne pouvez pas rester là. Je ne pouvais pas rester là et je ne pouvais pas continuer. […] Il ne fallait pas commencer, si, il le fallait. Quelqu'un dit, peut-être le même, Pourquoi êtes-vous venu ? » (*TPR* I, 115-116). Quand il ne s'adresse pas à l'autre, le narrateur s'apostrophe lui-même ou interpelle son corps ou sa tête – « Je dis à la tête, Laisse-le tranquille, reste tranquille […]. » (116) –, constate que « nous sommes plus d'un on dirait » (116), troquant régulièrement le *je* pour le *nous* ou le *on.* À partir de "*Texte* IV", l'énigme interlocutive initiale s'éclaire par une méditation métanarrative et métafictionnelle lancinante sur la division auteur-narrateur-personnage – « […] n'est-ce pas qu'on dirait un duo, ou un trio […]. » (*TPR* IX, 176) ; « Voilà un joli trio […]. » (*TPR* XII, 199) et sa confusion entretenue :

> Il raconte son histoire toutes les cinq minutes, en disant que ce n'est pas la sienne […]. Encore s'il me décernait la troisième personne, comme à ses autres chimères, mais non, il ne veut que moi, pour son moi. […] C'est ainsi qu'il parle, ce soir, qu'il me fait parler, qu'il se parle, que je parle, il n'y a que moi, avec mes chimères […]. (140-141)

Le ventriloquisme affolant – « […] je ne suis ici qu'une poupée de ventriloque […]. » (*TPR* VIII, 170), cet "échangisme" pronominal vertigineux de "*Texte* IV" constitue, en quelque sorte, une mise à plat de la structure énonciative de l'églogue qui, par la régression des discours emboîtés des amants malheureux, chantés par des poètes à qui des bergers prêtent leurs voix, et en qui l'auteur pastoral feint lui-même de se déguiser[43], transforme l'expression directe d'un chagrin initial en une performance quasi-théâtrale. Dans la pastorale, écrit Alpers[44], on chante toujours pour quelqu'un (pour lui plaire), mais aussi à sa place. L'absence de spontanéité expressive face à l'abandon ou à la mort est une façon de mettre ces derniers à distance et de s'interroger sur l'après. C'est là tout l'enjeu de *Textes pour rien* : comment continuer après *L'Innommable* ? Question déclinée au travers des interrogations lancinantes du narrateur jusqu'à "*Texte* XIII" : comment écrire sans lieux ni personnages à décrire, sans histoires à raconter ? comment dire quand on est privé de corps, de voix, de mots propres ? comment vivre quand on est déjà mort ou encore jamais né ? comment (faire) taire le langage avec des mots ?

Conformément à l'ethos pastoral, la finitude du monde des bergers se trouve "compensée" dans la poésie bucolique par la clarté expressive, la beauté et la cohésion des chants qui rassemblent une commune humanité. Les "chansons", bien que "modestes", constituent une forme de réparation. Chez Beckett, toutefois, semblable « issue » n'est envisagée qu'au

---

[43] « C'est en lui que je dois me déguiser jusqu'à ma mort, pour lui d'ici là essayer de ne plus vivre, dans cette semi-sépulture censée être la sienne. » (*TPR* VIII, 171. Je souligne).

[44] Alpers, *What is Pastoral ?*, *op. cit.*, p. 86.

conditionnel : « Là il y a une issue, savoir où au juste serait une simple question de temps, et de patience, et de suite dans les idées, et de bonheur dans l'expression. » (*TPR* IX, 181). Le texte beckettien lutte avec acharnement contre les "bonheurs d'expression" auxquels le narrateur se laisse parfois aller – « […] voir les belles choses que porte le ciel, et revoir les étoiles[45]. » (181) –, en en réfutant aussitôt la pertinence ou la sincérité. Mais il est possible d'entendre autrement l'expression ici employée : il y a, sinon une consolation, du moins un « bonheur » obscur à exprimer, y compris lorsque le discours ânonne, ratiocine, œuvre à sa propre destruction : « […] ça parle, quelque part on parle. Pour ne rien dire, d'accord, mais est-ce assez, pour que ça rime à quelque chose ? » (*TPR* X, 183). Même quand il appelle le silence de ses vœux, le narrateur n'a pas entièrement renoncé à la « rime » : rime silencieuse, mesure pour rien, « qu'en disant je ne romprai pas » (186). Plus loin, le narrateur évoque des « morceaux » à ajouter à son « répertoire » pour les « exécuter », une « sérénade » (*TPR* XI, 190), une « cadence » (*TPR* XIII, 204). Le texte se donne alors à lire explicitement comme exercice, répétition, performance. Dire « patiemment, en essayant de varier, car on ne sait jamais, il s'agit peut-être seulement de tomber sur le bon agrégat[46] » (*TPR* VIII, 172) est un moyen pour le sujet de s'inventer une histoire pour rejoindre le monde des vivants, « là-haut », comme pour nier l'existence « des mondes, des personnes, des mots, de la misère, de la misère » (*TPR* XI, 177). « [B]onheur dans l'expression » (*TPR* IX, 181) ou « bon agrégat » (*TPR* VIII, 172) autorisent et acceptent, de fait, le vide, le rien qui les soutiennent[47] : « […] pêle-mêle le babel des silences et des mots […]. » (*TPR* VI, 158). On voit là toute la contradiction d'une écriture dont la force réside dans l'aveu et la ritualisation de ses limites. Affirmer, chanter – mal – « […] le vieux thrène stupide […]. » (*TPR* VIII, 168) a quelque chose en soi d'héroïque.

« DESTINATION TOMBE[48] »

---

[45] Ces instants de beauté fugaces portent fréquemment sur le ciel, les astres, les splendeurs du monde d'"en-haut", comme autant d'allusions à Dante ou Platon.

[46] Dans *L'Innommable*, le narrateur déclarait déjà : « […] il faut spéculer, spéculer, jusqu'à ce qu'on tombe sur la spéculation qui est la bonne. Quand tout se taira, quand tout s'arrêtera, c'est que les mots auront été dits, ceux qu'il importait de dire […]. » (*I*, 138).

[47] Ou pour le dire en termes lacaniens, qui "accommodent" le réel, cet impossible qui résiste à toute symbolisation, « ce qui revient toujours à la même place, à cette place où le sujet en tant qu'il cogite ne le rencontre pas » (*Le Séminaire*, Livre IX, *L'Identification*, 1961-1962, inédit ; cité par Paul-Laurent Assoun, *Lacan*, Paris, Seuil, « Que sais-je? », 2003, p. 56), ce champ où « on ne puisse rien dire sans se contredire » (*Le Séminaire*, Livre XXII, *RSI*, 1974-1975, inédit ; cité par Assoun, *op. cit*., p. 59). Voir à ce sujet, Stéphanie Ravez, « L'Obsession de Beckett ou "the happy speculation" », p. 149-159 in Jean-François Baillon et Paul Veyret (dirs.), *L'Obsession à l'œuvre : littérature, cinéma et société en Grande-Bretagne*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

[48] *TPR* IX, 177.

Après avoir congédié l'épopée romanesque, puis, à partir de "*Texte* III", l'horizon pastoral des deux premiers "*Textes*[49]", le narrateur repart, tel Sisyphe, à l'assaut des mots « vers un encore à nommer » (*TPR* IX, 189). Cet « encore à nommer », c'est évidemment la fin qui ne cesse de se dérober, dès les premières pages, au narrateur. Le *topos* pastoral du glas du jour[50] en est une des métaphores récurrentes. Mais on comprend vite que la nuit est, sinon une image euphémisée de la mort, du moins sa répétition, comme au théâtre :

J'entends les courlis, cela veut dire que le jour tombe, que la nuit tombe, car les courlis sont comme ça, ils crient à l'approche de la nuit, après s'être tus tout l'après-midi. Comme ça, c'est comme ça chez ces créatures sauvages et à la vie si brève, par rapport à la mienne. […] C'est le destin, je la sens qui arrive, qu'elle arrive, elle ne me prendra pas au dépourvu. (*TPR* I, 118)

D'implicite ou simplement allusif, le thème de la mort s'emballe, pour ainsi dire, à partir de "*Texte* IX", et son signifiant contamine alors toutes les strates discursives des "*Textes*" suivants : « […] je suis mort et vais naissant […]. » (*TPR* IX, 178) ; « […] je suis sous terre […]. » (*TPR* XI, 190) ; « […] est-ce le lieu et l'heure de notre mise en corps enfin, comme on met les corps en terre, à l'heure de leur mort enfin, […] ça doit se trouver aussi, […] le bon corps tombal […]. » (*TPR* X, 185-6) ; « […] le temps d'une nouvelle mort […]. » (*TPR* XII, 197) ; « […] rien à tout jamais que mots morts […]. » (200) ; la voix « meurt […] là elle meurt […] là elle meurt […] elle meurt […]. » (*TPR* XIII, 201) etc. Comme si en multipliant les occurrences, syllepses et polyptotes, le narrateur cherchait à conférer à sa parole une dimension performative. Mais à l'instar du narrateur autobiographe de *Malone meurt*, il bute contre le même écueil : sa naissance et sa mort lui demeurent à jamais forcloses. Au mieux peut-il témoigner de l'imminence de son trépas, de « son instance comme imminence différée[51] ». Nous ne reviendrons pas sur les analyses de Roland Barthes à propos de la nouvelle d'Edgar A. Poe, « The Facts in the Case of M. Valdemar » (1845), et pour qui la proposition *I am dead* relève du scandale, sur un plan à la fois logique et linguistique[52], ni

[49] Dans "*Texte* VII", le narrateur attend « un convoi qui n'arrivera jamais, qui ne repartira jamais, vers la nature » (165).

[50] Dans son étude du célèbre tableau de Poussin, *Les Bergers d'Arcadie*, Erwin Panofsky dit de Virgile qu'« il a découvert le soir » (*Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday Anchor Books, 1955, **:** « *Et in Arcadia Ego* : Poussin and the Elegiac Tradition ». Je traduis). Le motif du retour au crépuscule, de la « disparition du paysage visible dans la nuit et le calme solennel du soir » (Jean-Louis Haquette, « "Et in Arcadia ego" : modulations mélancoliques de la tradition pastorale entre Lumières et Romantismes », *Études Épistémè*, vol. 3, 2003, p. 156-174) innerve bon nombres de poèmes du pré-romantisme anglais à l'inspiration nettement pastorale, tels que l'« Elegy Written in a Country Churchyard » ("Élégie écrite dans un cimetière de campagne") de Thomas Gray (1751) en passant par « Ode to Evening » ("L'Ode au soir") de Collins (1746) et « The Pleasures of Melancholy » ("Les plaisirs de la mélancolie") de Thomas Warton (1747) qui l'ont inspirée. Abbott est le premier à avoir attiré l'attention sur l'influence possible de ces textes sur l'écriture de *Textes pour rien* (Abbott, « Beginning again », *art. cit.*, p. 107-108).

[51] Jacques Derrida, *Passions de la littérature*, Paris, Galilée, 1996, « Demeure » (p. 55).

[52] Ce ne peut être, pour Barthes, ni un constatif (la forme constative de l'énoncé contredit ce qui est asserté) ni un performatif au sens austinien ou benvénistien du terme (dans la mesure où le performatif n'a d'autre ancrage

dans le débat qui l'opposa avec Derrida aux tenants d'une interprétation analytique plus rigoureuse de la phrase[53]. En revanche, si Beckett résiste à la tentation de faire dire au narrateur de *Textes pour rien* "je suis mort" ou dénie une telle proposition en recourant à l'antithèse – « […] je suis mort et vais naissant […]. » (*TPR* IX, 178) –, c'est que précisément ce dernier a une conscience aigüe du paradoxe qu'il y a à (pouvoir) se dire "mort". Loin d'être acquise, la mort du sujet ou de la voix est renvoyée, si l'on peut dire, aux calendes grecques ! Dans ces conditions, si la mort et son énonciation constituent bien le référent ultime de la tradition bucolique élégiaque qui s'est constituée après Virgile[54], l'inscription de *Textes pour rien* au sein de cette tradition ne peut que s'en trouver compromise. En l'absence de tombeau, d'épitaphe, de témoins-relais de l'épitaphe, difficile de « continuer de pleurer, les yeux bien ouverts, pour que le précieux liquide se perde librement, sans brûler les paupières, ou le cristallin, je ne sais plus, ce qu'il brûle. Tiens, serait-ce là le ton, et la teneur, tout bêtement des sanglots ? (*TPR* VI, 159, je souligne). Le "véritable ton" – « Tears, that could be the tone […] the true tone and tenor at last. » (*TFN*, 28) –, c'est-à-dire la modalité élégiaque est précisément refusée :

> Ce serait trop beau. Du reste pas une larme, pas une, je risquerais plutôt de rire. Non plus. Grave, je serai grave, je n'écouterai plus, je fermerai la bouche et serai grave, c'est l'heure, elle est revenue. Et rouverte ce sera, qui sait, pour dire une histoire, au vrai sens des mots, du mot dire, du mot histoire, j'ai bon espoir, une petite histoire, aux êtres vivants allant et venant sur une terre habitable bourrée de morts […]. (*TPR* VI, 159)

Au cas où les lecteurs francophones n'auraient pas saisi le jeu de mots bilingue (« grave » est une « tombe » en anglais), Beckett prend soin de terminer la quatrième phrase sur l'implicite de la mort – la phrase anglaise, comme de juste, s'achève sur « grave » (*TFN* VI, 28). Ce n'est qu'en se taisant que la mort du sujet peut advenir et ainsi lui permettre de "la rouvrir" pour raconter une histoire.

---

référentiel que l'énonciation elle-même). Voir « Textual Analysis of Poe's "Valdemar" » (G. Bennington trad.), p. 133-161 in Robert Young (dir.), *Untying the Text : A Post-Structuralist Reader*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981. L'analyse de Barthes a été abondamment discutée, en particulier, parce qu'il élargit la notion de performativité à un énoncé sans verbe dénommant l'acte performé comme dans *Je déclare la guerre*. Le verbe d'état dans *Je suis mort* ne réfère pas à une réalité qu'il constituerait lui-même. François Récanati a montré, par ailleurs, que la définition de la performativité par Austin n'excluait pas les performatifs implicites et que le sens des performatifs n'était pas constitué par le fait de leur énonciation mais donnait seulement « des indications concernant le fait de [leur] propre énonciation » (*La Transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil, 1979, p. 9).

[53] Sur la controverse qui opposa les post-structuralistes français aux défenseurs d'Austin (J. Searle et S. Felman, notamment), voir Jonathan Culler, *On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell U. P., 1982, p. 110-134.

[54] Le véritable sujet de l'Arcadie, c'est « l'énonciation de celui qui dit sa propre mortalité, la fugacité de son existence et qui l'inscrit au centre d'un paysage mythique, dans une tradition précisément » (Florence Giardini, *La Distance pastorale : usages politiques de la représentation des bergers (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Vrin-EHESS, « Contextes », 2010, p. 10).

Ce qui peut à première lecture passer pour une série de paradoxes (se taire pour pouvoir dire ; l'élégie comme condition préalable du récit alors que précisément celle-ci tend vers la dénarrativisation[55]) obéit, en réalité, à la logique métareprésentative du texte. Comme a pu le noter la critique, le texte beckettien anticipe et formule nombres des réflexions de la pensée structuraliste et post-structuraliste concernant les paradoxes énonciatifs, le récit mimétique, l'itérabilité du signe… Ainsi pour Derrida, la possibilité de dire "je suis mort" est la condition même d'un acte de langage véritable et non une impossibilité énonciative ou logique. « Tout graphème est d'essence testamentaire[56] », écrit-il, et cette survie du signe, par-delà la mort de l'écrivain et de son lecteur, vaut également pour le signe parlé, dont la particularité est de pouvoir être répété en présence ou en l'absence de son émetteur ou de son récepteur. Itérabilité et mortalité sont, par conséquent, intimement liées. Autrement dit, "je suis mort" dit la vérité du langage, sans être pour autant lui-même un véritable acte de langage (*speech act*).

Le travail de Louis Marin sur l'énonciation autobiographique[57] rejoint, en quelque sorte, les analyses de Derrida, même si son point de départ n'est pas la philosophie husserlienne mais la grammaire de Port-Royal et surtout la distinction qu'établit Benveniste entre "énonciation de type récit" et "énonciation de type discours". Or il se trouve que Louis Marin s'est lui-même intéressé à la pastorale et à sa représentation picturale à propos du célèbre tableau de Poussin exposé au Louvre, intitulé *Les Bergers d'Arcadie* (1638-1640), connu également sous le titre *Et in Arcadia ego.* On sait, en particulier grâce à sa correspondance, que Beckett était un grand admirateur de Nicolas Poussin (dont il possédait un exemplaire des *Lettres et propos sur l'art*, 1964[58]), et que, dans les lettres qu'il échange avec Tom MacGreevy (lui-même spécialiste du peintre), il ne manque jamais d'évoquer les toiles du maître de la peinture classique française[59] qu'il a pu contempler dans des musées. Il est possible, par ailleurs, que l'écrivain ait eu accès au numéro de la *Gazette des Beaux-Arts*[60], où l'historien de l'art Erwin Panofsky publia en 1938 une note intitulée « Et in Arcadia ego et le tombeau parlant » portant sur la traduction de l'épitaphe inscrite sur le tombeau des *Bergers*

---

[55] *Cf.* Alpers, *What is Pastoral ?*, *op. cit.*, p. 78.
[56] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 100.
[57] Voir en particulier *L'Écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Pierre-Antoine Fabre (éd.), Paris, PUF, 1999.
[58] Voir Dirk Van Hulle et Mark Nixon, *Samuel Beckett's Library*, Cambridge, Cambridge U.P., 2013, p. 219.
[59] En 1932, il s'extasie devant le bleu du manteau de la vierge dans *The Entombment* (ou *The Lamentation over dead Christ*) exposé à la National Gallery of Ireland (*L1*, 121 et n. 5, p. 123); en 1937, il écrit de Dresde qu'il s'est pâmé devant une « Vénus » de Poussin (*L1*, 445) ainsi qu'un « Narcisse » auprès duquel se trouve Écho changée en pierre ; en 1937, il envoie à MacGreevy une carte postale de Munich représentant *Apollon et Daphné* en 1937 (*L1*, 466, n. 1).
[60] 6e période, tome 19, no 140, p. 305-306 (consultable en ligne sur le site de la BNF). À l'occasion d'une exposition sur Jack B. Yeats, organisée en 1954 à la Galerie Beaux Arts (dirigée par la famille Wildenstein, elle-même éditrice de la *Gazette*), Beckett envoya un numéro de la revue à MacGreevy (*L2*, 470-471).

d'Arcadie. L'ouvrage phare de l'historien allemand, *Meaning and the Visual Arts : Papers in and on Art History*, parut en 1955, l'année de publication de *Textes pour rien*, mais rien n'indique dans sa correspondance que Beckett ait eut connaissance de ce livre. En revanche, il a pu découvrir les thèses de Panofsky en discutant avec MacGreevy, qui publia une monographie sur le peintre en 1960[61]. Quoi qu'il en soit, il existe des points de convergence remarquables entre *Textes pour rien* et les analyses de Marin sur le tableau, que je vais rapidement résumer ici, en m'en tenant pour l'essentiel à l'inscription funéraire (« Et in Arcadia Ego ») du tombeau représenté au centre du tableau.

Dans *Détruire la peinture*, Louis Marin reprend l'argument de Panofsky d'après lequel ce que peint le tableau du Louvre (et non sa version antérieure exposée à Chatsworth, où le monument est surmonté d'un crâne), c'est l'Arcadie virgilienne, transposition élégiaque de la Sicile heureuse des *Idylles*, où la dissonance tragique entre « la perfection surnaturelle d'un espace imaginaire et les limites naturelles de la vie humaine, l'amour désespéré et la mort[62] » est « projetée dans le futur, ou plutôt le passé, comme réfractée par le souvenir et adoucie par le sentiment du temps ». Cette relecture élégiaque de la pastorale n'est confirmée dans le tableau qu'au prix d'un contresens portant sur l'inscription funéraire placée sur la tombe. Poussin choisit de lire la phrase latine comme s'il s'agissait de l'épitaphe d'un berger mort (« Moi aussi [j'ai vécu/je suis mort] en Arcadie ») au lieu de traduire comme il conviendrait, selon Panofsky, « Même en Arcadie, Moi [je suis] », où c'est la Mort qui inscrit son épigraphe sur le tombeau, variation chrétienne et baroque du *memento mori*. Ce glissement de la Mort au mort aura, constate Panofsky, une « importance […] tout à fait considérable pour la littérature moderne[63] », dont il s'agira « d'essayer de déterminer qui en fut le premier responsable », en l'espèce « non pas un homme de lettres mais un grand peintre ».

Même si, dans sa conclusion, l'historien d'art allemand s'en tient à la littérature européenne des XVIIIe et XIXe siècles pour évoquer la fortune de cette traduction élégiaque de la formule latine, on est tenté de vouloir étendre sa portée à l'écriture de Samuel Beckett, qui,

---

[61] Une lettre du 9 janvier 1961 mentionne le livre de MacGreevy que Beckett donna à Stuart Gilbert, et Robert Pinget rapporte, en novembre 1960, que Beckett lui « parle aussi de Poussin, un critique de ses amis venant de faire un ouvrage sur ce peintre » (*L3*, 391, et 392, n. 1).

[62] Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, « Champs », 1979, p. 98.

[63] Cité par Louis Marin, « Panofsky et Poussin en Arcadie », in *Erwin Panofsky*, Paris, Cahiers pour un temps/Centre Georges Pompidou, 1983 (p. 157). « I shall try to show that this mistranslation, indefensible though it is from a philological point of view, yet did not come about by "pure ignorance" but, on the contrary, expressed and sanctioned, at the expense of grammar but in the interest of truth, a basic change in interpretation. Finally, I shall try to fix the ultimate responsibility for this change, which was of paramount importance for modern literature, not on a man of letters but on a great painter. » (Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, *op. cit.*, p. 296-297).

sans la citer directement, lui apporte une inflexion “post” moderne, en interrogeant, à son tour, l’émergence du sujet (*Ego*) dans l’énonciation (épitaphe) et sa disparition dans l’énoncé (tombeau). Ainsi, ce que nomme Panofsky « le tombeau parlant » n’est autre pour Louis Marin que « le silence du dire dans le dit[64] » et le véritable sujet du tableau de Poussin, derrière l’élégie, c’est le procès de la représentation narrative, du déni de l’énonciation caractéristique de l’énonciation historique (Benveniste). Le tombeau d’Ego, c’est fondamentalement celui du sujet parlant :

> Le récit historique est sous le signe, la puissance de la négation : dénégation, position et suppression simultanée de l’énonciation même. Tout se passe donc comme si, dans le récit (historique), le sujet écrivant disait – mais sans doute parce qu’il écrit […] : « *Ce que je dis, ce n’est pas moi qui le dis, ça s’écrit*. » *Ça s’écrit, donc je parle*. Le présent est scission du présent : la modalité énonciative du récit consisterait donc dans l’expulsion hors du sujet, de son produit et dans le retour de l’expulsé comme objet dans le réel, mais passé. Opération essentielle de l’écriture : présent scindé comme représentation de la réalité, passé présent en représentation. Ainsi donc, en racontant une histoire, je fais parler le mort : *en me taisant, ça s’écrit*[65].

Difficile de ne pas reconnaître dans cet extrait les formules mêmes du texte de Beckett: « […] le sujet meurt avant d’atteindre le verbe […]. » (*TPR* II, 125) ; « […] je fermerai la bouche et serai grave […]. Et rouverte ce sera, qui sait, pour dire une histoire […]. » (*TPR* VI, 159) ; « Non, ça parle, quelque part on parle. » (*TPR* X, 183)… Les contradictions et tensions dans *Textes pour rien* entre dire et ne pas dire, raconter et se taire trouvent dans cette “scission” énonciative décrite par Marin un éclairage puissant. Mais seul le tableau silencieux, « théorique » (Marin) de Poussin parvient à « matérialiser », rendre « visible » ce silence énonciatif, en particulier parce que l’inscription demeure en partie illisible pour le spectateur comme pour le berger “inculte”, agenouillé devant le tombeau, qui tente de la déchiffrer[66]. L’effacement de l’énonciation dans l’épitaphe est ce qui permet à la mort de faire retour parmi les vivants « ici et maintenant mais en représentation, mise en scène [comme] objet d’une contemplation sereine, exorcisme de l’angoisse[67] ». Parce que le narrateur ne parvient pas s’effacer pour raconter une (son) histoire, parce que la voix refuse de se taire jusqu’au bout (« murmure-t-elle » sont les derniers mots du recueil), la narration n’offre guère le secours de la « contemplation sereine » propre à l’élégie bucolique. Si elle l’envisage par endroits – « […] ce vieux passé, jamais pareil, mais à jamais fini, à jamais finissant, et tout ce qu’il comporte, de promesses pour demain, et de consolation dans l’immédiat. » (*TPR* X, 184)

---

[64] Marin, *Détruire la peinture*, *op. cit.*, p. 36.
[65] *Ibidem*. Je souligne.
[66] Je renvoie aux analyses de Marin (*idem*, p. 83-86) et de Jean-Claude Milner (*Puissance du détail* : *phrases célèbres et fragments en philosophie*, Paris, Grasset, « Figures », 2014, p. 139-163) sur ce point.
[67] Marin, *Détruire la peinture*, *op. cit.*, p. 106.

–, l'angoisse prévaut malgré tout. *Ego* demeure flottant, divagant, du fait qu'il lui est impossible d'être, ou plutôt d'avoir été mort. Peinant à être enseveli par les mots – « […] s'ils pouvaient s'ouvrir, ces petits mots, m'engloutir et se refermer […]. » (*TPR* VIII, 170), *Ego* s'arrête « aux portes du cimetière » (*TPR* IX, 180). Seule la lecture du texte par l'autre pourra concrétiser cette mise en tombeau que le texte ne peut représenter : « Il faut qu'un autre lise ce que j'ai écrit et que je devienne, moi, pour moi-même, "il", une non-personne qui n'a de nom en aucune langue, le cadavre dans le tombeau[68]. »

C'est cet impossible trajet de la parole au texte écrit que mime *Textes pour rien*, cet impensable dialogue entre un locuteur mort et son allocutaire vivant que vise l'épitaphe, et auquel aspire le texte littéraire en attente d'être lu. Contrairement aux *Bergers d'Arcadie* où s'attroupent quatre bergers autour de l'inscription, et dont les gestes et attitudes, a bien montré Marin, miment le schéma communicationnel décrit par Jakobson[69], *Textes pour rien* présente une parole en mal de réception. L'injonction de lecture au lecteur-passant devant le texte-épitaphe ("Passant, arrête-toi…") demeure lettre morte (« mots morts » ; *TPR* XII, 200). Si le tombeau apparaît pour la première fois en Arcadie dans la *5e Églogue* de Virgile, son existence demeure néanmoins fictive dans le chant que consacre Mopsus au héros Daphnis qu'il aimerait y voir enterré : « Élevez-lui un tombeau, et, sur le tombeau, gravez ces vers : "Je suis Daphnis, habitant des forêts, connu d'ici bas jusqu'aux astres, gardien d'un beau troupeau, plus beau encore moi-même". » (v. 42-4). Un doute persiste sur l'origine de l'épitaphe. Daphnis n'est pas chanteur et il n'est pas sûr qu'il soit lui-même l'auteur des vers inscrits sur le tombeau (vérifiant, une fois de plus, l'instabilité foncière de l'énonciation dans le texte écrit à laquelle l'écriture beckettienne ne cesse de renvoyer). Malgré tout, parce que ces vers sont placés au centre du poème entre le chant de Mopsus, qui décrit à la mort de Daphnis le retour d'une nature autrefois cultivée à la sauvagerie primitive, et celui de Ménalque, qui évoque l'apothéose de Daphnis et « un univers mystérieusement réconcilié avec lui-même par-delà la mort[70] », l'écart entre passé, présent et futur, entre identité et altérité, *je* et *il*, se trouve réduit par ce dialogue entre les bergers qui sert de cadre à l'histoire de Daphnis. Chez Beckett, ce recueillement de l'autre devant la tombe, la possibilité d'une

[68] Marin, *Détruire la peinture*, *op. cit.*, p. 102.
[69] L'« histoire représentée est articulée dans l'espace de la scène de représentation selon les grandes fonctions de l'énonciation : émission-message-réception-référence-code. Le "berger" à gauche donne à voir ; la "bergère" reçoit le don ; le "berger" à droite réfère par son geste d'indication et interroge par son regard. Le "berger" agenouillé est le message. Le récit représenté, ainsi réduit à son schème, raconte l'"histoire" primitive de l'échange, l'origine de la communication. » (Marin, *Détruire la peinture*, *op. cit.*, p. 49).
[70] *Ibidem*, p. 87.

identification du *il* au *je* qui dit demeurent à l'état de prière non-exaucée. Un rêve d'écrivain, tendu entre deux « rêves qui vont s'écartant »

Et c'est pourquoi, quand c'est l'heure de ceux qui m'ont connu, cette fois ça va aller, quand c'est l'heure de ceux qui me connaissent, c'est comme si j'étais parmi eux, voilà ce que j'avais à dire, parmi eux à me regarder venir, puis à me suivre des yeux, en hochant la tête et en disant, Est-ce bien lui, est-ce possible, avant de reprendre avec eux un chemin qui n'est pas le mien et qui m'éloigne à chaque pas de cet autre qui ne peut l'être non plus, ou de rester seul sur place, entre deux rêves qui vont s'écartant, ne connaissant personne, de personne connu, voilà au fond ce que j'avais à dire, tout ce que j'avais à dire, ce soir. (*TPR* XI, 196)

Stéphanie RAVEZ

SIGLES ET EDITIONS CITES

FP *Fin de partie.* Paris, Minuit, 1993.
I *L'Innommable.* Paris, Minuit, 1992.
L1 *The Letters of Samuel Beckett, t. 1, "1929-1940"*, Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck (éds.). Cambridge UP, 2009.
L2 *The Letters of Samuel Beckett, t. 2, "1941-1956"*, George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck (éds.). Cambridge UP, 2011.
L3 *The Letters of Samuel Beckett, t. 3, "1957-1965",* George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck (éds.). Cambridge UP, 2014.
Mo *Molloy.* Paris, Minuit, 1951.
TFN *Texts for Nothing and Other Shorter Prose (1950-1976).* London, Faber, 2010.
TPR *Nouvelles et Textes pour rien.* Paris, Minuit, 1991.