

Université de Montréal

**Inscriptions d'un legs littéraire :**  
**Analyse comparatiste des inscriptions funéraire et amoureuse**  
**dans *Premier Amour* de Samuel Beckett**

par  
Gabriel Tétrault

Département de littérature comparée, Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts  
en littérature comparée

Avril 2015

© Gabriel Tétrault, 2015

## Résumé

L'œuvre à l'étude dans cet essai est la nouvelle intitulée *Premier Amour* de Samuel Beckett. À travers l'analyse de deux mises en scène de l'acte d'inscription présentes dans cette courte fiction, ce mémoire traite de la question que nous posent les inscriptions lorsque nous les lisons et lorsque nous les inscrivons. Il se divise donc en deux chapitres : le premier déploie l'étude de l'inscription linguistique en tant qu'inscription visible et lisible; le second se concentre sur l'inscription en tant qu'elle est marquée par le concept de legs. En caractérisant et en comparant ces deux inscriptions, *d'une part* funéraire (l'épithaphe que compose le narrateur pour lui-même suite à la mort de son père) et *d'autre part* amoureuse (le nom que trace le narrateur au moment où il « tombe amoureux »), ce mémoire expose comment *Premier Amour* peut être envisagé comme un premier pas dans une compréhension générale de la constitution écrite d'un « legs littéraire ». Surtout, il explicite comment s'orchestre l'imbrication conceptuelle de l'inscription et du legs qu'elle véhicule et présuppose, puisque cette imbrication est inhérente à la compréhension de notre monde et de la littérature. En conclusion, cette étude mène à considérer le rapport conflictuel entre la contemporanéité rêvant d'un monde sans inscriptions et l'inévitabilité de l'inscription.

**Mots-clés :** Inscription, legs, *Premier Amour*, Samuel Beckett

## **Abstract**

This dissertation deals with the representations of the act of inscribing in Samuel Beckett's short story *Premier Amour* with a particular focus on two specific inscriptions – namely firstly, the funeral (the epitaph the narrator composes for himself after his father's death) and secondly, the beloved (the name he inscribes once he “falls in love”). By looking at these, the dissertation investigates the notions of both reading and writing. The dissertation is divided into two chapters: the first, which looks at the inscription as something visible and legible; and the second, which focuses on inscribing as an act which has a legacy. By using and comparing these two approaches, this dissertation demonstrates how *Premier Amour* can be seen as a first step towards a general comprehension of a written “literary legacy”. Specifically, the dissertation shows the linguistic construction of the conceptual interlacing of the inscriptions and the legacy it conveys and presupposes, as this interlacing is inherent to our understanding of the literary and the human world. By means of a conclusion, this dissertation considers the conflicting relationship between, on the one hand, the contemporaneousness which dreams of a world without inscription, and on the other hand, the inevitability of inscription.

**Keywords** : Inscription, legacy, *Premier Amour*, Samuel Beckett

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
Chapitre 1 : La question de l'építaphe .....	16
1. Mise en scène de l'építaphe .....	16
2. Inscriptions et espaces funéraires.....	22
3. L'inscription funéraire, la mort et la littérature .....	29
4. Les építaphes de <i>Premier Amour</i> à rebours du temps et de la langue .....	29
5. Le contexte énonciatif et scriptural.....	39
6. Le <i>Irish bull</i> et le vertige déictique .....	41
7. La rime pour l'œil .....	45
8. La limite déictique et l'építaphe française .....	49
Chapitre 2 : Le problème du legs de l'inscription.....	55
1. Préambule : legs de l'inscription ou inscription du legs.....	55
2. Digression : mise en scène de Lucy, celle qui n'inscrivait pas.....	59
3. Le legs de l'inscription amoureuse : le nom de Lulu.....	65
4. De Lulu à Anne : transformations de l'inscription du nom .....	71
5. Matière à inscrire .....	77
6. L'amour pendant l'exil et le deuil : la visée testamentaire .....	85
Conclusion .....	93
Bibliographie.....	i

*À toi. Mt. Ttrl*  
*Pour retrouver tes voyelles*  
*À travers ce mémoire*

*Pour mieux te connaître.*

## Remerciements

Je tiens aussi à remercier Trr. Ccrn, Stpn. Bltzrd, Rl. Frtg, Mt. Bdrd, Rt. Krcr et Mt. Lngls – qui eux aussi pourront trouver les voyelles adéquates pour se sentir désignés par ces remerciements –, qui ont toutes et tous été d'une aide si précieuse tout au long (ou à un moment ou à un autre) de la composition et de la rédaction de ce mémoire. Sans eux, je ne crois pas que je serais parvenu à la maîtrise individuelle et subjective que mobilise et symbolise le mémoire qui suit. Sans conteste, c'est avec beaucoup de pensées de remerciement pour ces personnes que je dépose cet essai au-delà de moi-même, avec joie et assurance. « L'œuvre accomplie, se retirer, c'est cela la voie du Ciel. » En outre, pour finir, sans le Tao, sans ce mémoire et ses inscriptions, sans ces personnes et sans le courage inspirant de ma mère endeuillée, il m'aurait été bien difficile de concevoir et réaliser avec résolution ne serait-ce que la possibilité de cette transformation de l'inévitable douleur en force incontournable. Dorénavant, c'est bien plus qu'une simple possibilité qui est en jeu, c'est exercer ce revirement sans retenue qui devient l'enjeu. Je vous remercie – encore une dernière fois ici – pour votre présence et votre soutien au cours de l'exercice de maîtrise et de mémoire, qui est préalable à l'inscription d'une pensée vivante dans le monde et dont il reste un certain résidu considérable dans ce mémoire de maîtrise. Je vous lègue à chacun et chacune une partie de ce mémoire, vous n'avez qu'à choisir dans cet assemblage d'inscriptions.

# Introduction

*Sit tibi terra leuis*<sup>1</sup>

*nffnsnc*<sup>2</sup>

D'emblée, pour exprimer l'un de ses prétextes souterrains, il me faut dire que le sujet de ce mémoire a pris forme dans mon esprit suite à une discussion avec mon père à propos de la composition de son épitaphe et après avoir constaté la conception du legs que je sentais recevoir et porter ensuite, une fois qu'elle fut inscrite sur son urne funéraire et enterrée sans que personne ne puisse plus la lire<sup>3</sup>. En outre, il faut ajouter que l'idée d'interroger notre conception du legs à travers l'analyse de l'inscription naît plus particulièrement encore de la lecture du titre et du texte de cette nouvelle de Beckett intitulée *Premier Amour*, la nouvelle qui sera à l'étude dans ce mémoire<sup>4</sup>. C'est d'abord l'unique concept de l'inscription et la question de sa représentation qui ont émergé de cette lecture, précédés toutefois par certaines questions qui se posaient aussi à mon esprit à propos de ce que nous appelons un « premier amour ». Ces premières interrogations me permirent d'envisager le titre de *Premier Amour* en tant qu'inscription singulière dans son rapport au texte. Après une première lecture quelque peu attentive de cette courte fiction, il est déjà possible de se questionner sur le lien étrange et ténu qui pourrait unir la notion de « premier amour » au texte et au titre de *Premier Amour* : est-ce que l'histoire racontée sous ce titre de

---

<sup>1</sup> « Que la terre te soit légère. »

<sup>2</sup> Sigle abrégatif funéraire épicurien : « Je n'étais pas, j'étais, je ne suis plus, je n'en ai cure. »

<sup>3</sup> Ce « porter » est intimement lié à la lecture de ce vers de Paul Celan : « Die Welt ist fort, ich muss dich tragen. »

<sup>4</sup> Beckett, Samuel. *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

*Premier Amour* tisse réellement le récit d'une expérience affective qui pourrait être nommée « premier amour »? En d'autres mots, quel est le rapport entre le titre et l'œuvre selon la pierre de touche de l'inscription? D'ailleurs, si une science telle que la « titrologie » existait institutionnellement ou sous l'égide – par exemple – d'une autre « discipline » comme la littérature comparée, il me semble qu'elle aurait beaucoup à dire sur le corpus beckettien, tellement il regorge de titres ingénieusement élaborés et ayant des fonctions diverses face au texte qu'ils nomment, de *More Prick than kicks* à *Quad* en passant par *L'Innommable* et *En attendant Godot*, sans oublier les *Têtes-mortes* ou *Fin de partie*. Dans cet ensemble bibliographique, on rencontre donc *Premier Amour*, texte publié seul, mais écrit dans la même période que les *Nouvelles et textes pour rien*, lié plus spécifiquement à ces trois nouvelles composées quelque temps après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, à l'automne 1946 : « L'Expulsé », « Le Calmant » et « La Fin ». Contrairement à ces autres titres, où l'adéquation entre le titre et le sujet du texte est plus littérale, le récit de *Premier Amour* ne s'attache pas aussi directement à son titre et expose un concept beaucoup plus ambigu, où la liaison entre le « premier » et l'« amour » produit un syntagme dont la signification n'est pas sans équivoque malgré sa popularité évidente. En effet, il faut un effort de réflexion pour comprendre comment l'un est lié à l'autre, à la fois le « premier » à l'« amour », mais aussi le titre *Premier Amour* au texte de Samuel Beckett présupposant la narration de l'histoire d'un « premier amour ». C'est à travers la constatation de l'adéquation inadéquate de la notion de « premier amour » avec le texte de *Premier Amour* que se sont imposés, pour la composition de ce mémoire, la *problématique* de l'inscription et l'*appel* à analyser ce texte, selon cet enjeu d'explicitier notre compréhension de l'inscription, son phénomène et sa représentation, dans leurs rapports au monde (funéraire et affectif) et à la littérature.

Ainsi, en guise d'introduction, il s'agit d'une part d'exposer comment la question de l'inscription « apparaît » dès la lecture du titre de la nouvelle, c'est-à-dire de présenter le rôle « scriptural » du *premier amour* dans sa relation avec *Premier Amour* et son texte, et d'autre part d'explicitier comment le problème de l'inscription parcourt l'ensemble de la nouvelle. Les articulations principales de ce mémoire s'axent donc autour de ces concepts charnières de l'*inscription* (dans le premier chapitre) et du *legs* (dans le second chapitre). Pour commencer – parce que « la fin est dans le commencement et cependant on continue », comme nous dit Hamm dans *Fin de partie*<sup>5</sup> –, formulons cette première question à partir du titre : qu'est-ce donc qu'un « premier amour »? Déjà, par l'affirmation de l'existence du *premier amour*, par l'emploi de ce syntagme pour décrire l'expérience d'une première naissance du sentiment amoureux, durable et autonome, nous désignons la possibilité d'être inscrit par l'amour, comme si nous étions de vierges supports affectifs où l'amour pouvait se graver soudainement, tout d'un coup, pour une première fois et à jamais. Ce qui est *premier* dans le premier amour, c'est l'inscription elle-même, c'est-à-dire la réalisation *et* la représentation de cette possibilité d'être *emporté* par l'amour (de l'intérieur) ou *amené* à aimer (de l'extérieur). L'amour existait avant ce « premier amour » et existera après lui, mais ce dernier est conçu comme ce qui marque de manière première et dernière l'apparition explicite de l'amour chez une personne, chez un sujet pouvant être *affecté* et *affectant*, pouvant être par ailleurs *altéré* et *altérant*. Le premier amour se conçoit comme une construction culturelle permettant de nous raconter une « histoire » sur les premières prises de conscience gravées dans notre expérience de l'altérité amoureuse. Ce serait en quelque sorte le signe que cette personne ayant vécu le premier amour a enfin acquis la capacité consciente

---

<sup>5</sup> Beckett, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 91.

d'aimer. Par exemple, j'ai aimé mes parents avant mon « véritable » premier amour et j'ai aimé d'autres personnes après avoir vécu le « premier amour », mais il reste que *mon* « premier amour » devrait représenter *mon* passage du stade d'*infans* innocent et taciturne à celui d'*adultus* conscient et parlant, en matière de sentiments et d'affectivité – et, pourrions-nous ajouter, en matière d'inscriptions. Car, dans la phrase qui précède, le « premier amour » est la limite à partir de laquelle je situe mon usage du passé composé, limite qui situe une expérience achevée dans le passé. C'est ainsi que le premier amour en tant qu'inscription d'une limite qui persiste, semblable en ce sens à la virginité (ou la circoncision), ne « s'exprime » qu'une fois qu'il est perdu, autrement dit qu'une fois que nous sommes passés au *deuxième* amour; il marque et inscrit une rupture *et* une continuité. C'est-à-dire, pour être plus exact dans notre comparaison, que la virginité se perd et ne se retrouve plus, tandis que le premier amour se construit *après coup* et ne se perd jamais plus, du moins dans une certaine conception contemporaine de l'amour. C'est cette même conception qui postule que le premier amour sera le dernier. Selon cette perspective, en l'inscrivant pour « une première fois » sous le signe de l'amour, le premier amour marquerait le sujet de manière définitive, le *constituerait* en tant que sujet amoureux, en tant que personne capable de se percevoir comme sujet amoureux, en *instituant* un récit « autobiographique » de l'émergence du sentiment amoureux en lui-même.

Face à cette manière de présenter le « premier amour », manière à la fois traditionnelle et téléologique, Beckett propose avec sa nouvelle ce que nous pourrions plutôt appeler de l'« anamour ». Le terrain commun de l'amour, le *topos* amoureux vierge et fertile, où il serait possible de l'inscrire une première fois ne parvient pas à se constituer. On serait davantage sur un terrain semblable à celui de cette chanson française qui tente de caractériser l'anamour dont

le refrain dit: « Je sème des grains de pavot sur les pavés de l'anamour<sup>6</sup>. » À sa manière, Beckett tenterait en l'occurrence de semer les germes du « premier amour » sur les pavés de l'« anamour »; il chercherait à inscrire l'amour là où il ne peut pas être inscrit. Et à travers cette tentative impossible, la primauté de l'inscription devient visible, tenace et obsédante, telle une sorte de monomanie de l'écrivain. Au sein de la nouvelle en question, l'amour naissant et institué coïncide avec la mort, avec la *fin* plutôt que le *début* de quelque chose, avec ce qui inscrit profondément notre conscience de la mortalité, la mort elle-même; le mariage est associé à la mort du père dans l'esprit de son narrateur<sup>7</sup>. Ce qui est *premier* et ce qui est *dernier* paraissent perpétuellement interchangeables dans ce *Premier Amour*, comme si la frontière entre les deux ne tenait plus, et provoque ainsi une dislocation de l'affect et du sentiment amoureux – dislocation qui a une parenté avec la question de l'inscription dans le cadre littéraire, comme je vais l'exposer au cours du développement. Si la naissance d'un bébé à la fin du texte répond en écho à la mort du père en son tout début, il demeure que dans les deux cas et dans l'intervalle qui sépare le début de la fin du récit, le personnage anonyme de *Premier Amour* cherche à se délier et à se distancier du phénomène de l'inscription (en lui et dans le monde), mais n'y parviendra jamais complètement. Qui plus est, dès l'incipit, il n'est déjà plus question d'un « premier amour » mais d'un « mariage », et le narrateur conclura son monologue non sans une certaine pointe de sarcasme adressée au lecteur: « J'ai parlé de mariage, ce fut quand même une sorte d'union<sup>8</sup>. » Effectivement, il n'est jamais directement fait mention du « premier amour », même si certains de ses *topos* sont représentés, dont notamment cette fameuse rencontre romantique sur un banc de parc public. Au contraire, on pourrait même dire, à propos de cette

---

<sup>6</sup> Gainsbourg, Serge, *L'intégrale et caetera*, Paris, Éditions Bartillat, 2009, p. 365.

<sup>7</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 7.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 54.

« sorte d'union » et avec l'aide de ce néologisme composé par Dominique Quessada<sup>9</sup>, qu'il s'agit d'un « premier altéricide » plutôt que d'un « premier amour » au sens traditionnel du terme. Il s'agit davantage d'une imposition et d'une exposition explicite de l'impossibilité du premier amour de parvenir à se constituer en toute pureté: c'est-à-dire que le narrateur ne fait pas le récit constructif et positif de ce qu'il aurait vécu comme un premier amour, mais il raconte comment il est venu à bout de l'amour qui voulait s'exprimer et s'inscrire en lui et à travers lui dans le monde. L'enjeu de l'inscription se trouve au cœur de ce déplacement, de cette dislocation de l'amour.

Malgré cette équivoque heuristique inhérente à la démarche de Beckett, qui se déploie dans l'analyse du titre de la nouvelle, il n'empêche que, pour comprendre rigoureusement le rôle que joue le titre de *Premier Amour*, il faut prendre en considération de manière encore plus explicite la place singulière qu'occupe l'inscription dans son rapport au texte. Pour ce qui est du titre, le dictionnaire *Gradus* fait cette remarque à la rubrique « Titre d'œuvre », le considérant ainsi comme un procédé littéraire à part entière: « La plupart des titres tentent d'indiquer le contenu de l'œuvre<sup>10</sup>. » Pour contextualiser l'usage du titre dans l'époque consumériste du marché des étiquettes, il est en outre précisé: « Cependant les auteurs tâchent malgré tout de mettre dans leur titre le maximum, à la fois du dénoté et du connoté<sup>11</sup>. » Ainsi, dans l'approche du dictionnaire *Gradus*, le titre en tant que procédé serait une tentative de rendre compte ou de représenter de la manière la plus économique possible un maximum de sens contenu dans l'œuvre. Le titre joue donc ici un rôle important dans l'économie figurative de l'ensemble de l'œuvre; il occupe une place privilégiée au sein de la figuration extratextuelle et livresque.

---

<sup>9</sup> Quessada, Dominique, *Court traité d'altéricide*, Paris, Verticales, 2007.

<sup>10</sup> Dupriez, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 1984, p. 453.

<sup>11</sup> *Ibid.*

Autrement dit, parmi les dispositifs qui permettent de donner un sens littéraire au texte, l'usage du titre possède une valeur singulière et figurative. Cependant, dans la perspective que ce mémoire propose, une seconde approche de la signification du titre et du texte permet de nuancer cette lecture uniquement figurative.

En fait, tout l'argumentaire développé jusqu'à maintenant à propos du « premier amour » et du titre de la nouvelle vise à rendre compte du *dédoublement* auquel nous sommes inévitablement confrontés lorsque nous abordons la question de l'inscription, particulièrement en littérature. Dans le mouvement de l'italique aux guillemets, *Premier Amour* et le « premier amour » désignent l'inscription d'un concept pour une compréhension de la nouvelle aux limites de la figuration qu'elle véhicule. Comme toute autre inscription linguistique, le titre *en tant qu'inscription* ne cherche pas seulement à représenter un contenu, mais sert de limite dans l'exercice de représentation de ce contenu, c'est-à-dire de limite à la représentativité elle-même. Ainsi, *Premier Amour* ne représente pas seulement un titre qui serait en mesure de « figurer » le contenu du texte, mais constitue surtout une inscription à partir de laquelle tout le texte prend forme, sans qu'elle ne se conforme nécessairement et adéquatement à son contenu réel. Enfin, l'inscription signifie aussi en un sens purement typographique: sans les guillemets, l'italique et les majuscules, la différence entre premier amour et le premier amour devient presque nulle, comme nous le constatons. Conséquemment, il importe de tracer le parcours analytique de différentes avenues de réflexions entourant l'inscription, d'une typographie visible et lisible à la conception plus complexe du legs que nous en dégageons au même moment et par la suite, après la *visualisation* et la *conceptualisation*, à l'aide de la lecture et de notre esprit. J'aborde par ailleurs la perspective de l'auteur et de l'écrivain. De leurs points de vue, l'« inscription » ne désigne pas seulement la chose visible, mais surtout l'activité d'inscrire elle-même, sa production

et non son unique produit. Selon cette autre perspective, le terme *inscription* ne pointe plus vers un « percevoir de l'inscription en tant qu'inscription » (perspective du lecteur), mais vers un « concevoir l'inscription en tant que legs » (perspective de l'auteur). L'imbrication de ces deux perspectives demeure essentielle à toute idée de l'écriture et de la lecture, et du dispositif *littéraire* mobilisé par ses activités.

Or, ces deux figures du « lecteur » et de l' « auteur » doivent toujours composer avec nos idées de l'inscription, implicitement ou explicitement. Ce mémoire cherche à concevoir de la manière la plus explicite possible comment ces deux facettes de l'inscription s'articulent ensemble dans *Premier Amour*. C'est précisément pour cette raison que j'adopte une structure faisant miroiter cette articulation elle-même en deux chapitres: *d'une part* en abordant l'épithaphe composée par le narrateur de *Premier Amour* en tant que dernière inscription d'un mortel (premier chapitre) et en analysant *d'autre part* ce que j'appelle l' « inscription amoureuse », en tant que première inscription de l'étrange legs amoureux que mobilise ce sujet beckettien (second chapitre). Il faut de plus préciser que ce dernier est à la fois le protagoniste et le narrateur de son propre récit dans *Premier Amour*. Cet aspect du monologue revêtira une signification particulière dans mon analyse. Notons d'ailleurs que l'usage du terme « narrateur » sera préconisé pour désigner le personnage, à la fois comme protagoniste *et* narrateur. Cette décision ne résulte pas d'un souci narratologique particulier, mais bien de cette simple constatation que le personnage de *Premier Amour* est avant tout quelqu'un qui raconte plus qu'il agit, c'est-à-dire qu'il n'apprécie pas l'action et que les péripéties contenues dans la nouvelle sont peu nombreuses. Nous allons ici nous concentrer sur les deux moments, les deux scènes de *Premier Amour* les plus emblématiques des enjeux de l'inscription, deux moments où le narrateur de Beckett se trouve en *face-à-face* avec la problématique de l'inscription. La nécessité de présupposer

l'existence d'une figure personnifiée, qui inscrit ou lit des inscriptions, nous oblige à donner un nom d'emprunt au narrateur anonyme pour l'identifier : ce personnage porte donc ici le nom de *narrateur*, car il s'affaire principalement à monologuer son vécu. Toutefois, il faut aussi lui donner un nom de famille comme celui d'« inscripteur », le *narrateur inscripteur*, autrement dit une métaphore de l'écrivain : celui qui raconte en inscrivant. C'est avec ce panorama que compose le sous-texte de ce mémoire.

Au premier chapitre, je commence par développer le lien unissant le monde de l'inscription au monde funéraire, à travers le prisme de l'épithaphe que le narrateur compose pour lui-même. Cette première étape de la réflexion vise à montrer la spécificité de l'épithaphe de *Premier Amour* – en tant qu'inscription « inscrite » au sein du texte littéraire, en la comparant notamment à la situation de différentes autres épithaphe, inscrites dans d'autres contextes, funéraires plutôt que littéraires – même si ces deux sphères conceptuelles sont loin d'être entièrement imperméables l'une à l'autre. En contrastant l'épithaphe de *Premier Amour* avec ces autres inscriptions funéraires, on constate que l'une des caractéristiques essentielles de cette épithaphe littéraire s'avère être sa « non-inscription » délibérée et préméditée. Autrement dit, avec sa présentation dans la nouvelle, Beckett nous expose à la *consignation*, à la mise en dépôt d'une inscription et non pas – au sens strict – à l'inscription d'une inscription. À travers l'analyse détaillée de la représentation de l'épithaphe, dans le présent textuel du monologue, il devient possible de démontrer que cette question de l'inscription persiste à être problématique malgré l'acte de *consignation*. L'analyse minutieuse des traits les plus signifiants et significatifs de cette épithaphe particulière montre son importance pour comprendre l'ensemble de la nouvelle, et de manière plus générale pour envisager la pensée de Beckett au sujet de l'inscription. L'une des

tensions récurrentes qui nous intéresse est de savoir pourquoi l'épithaphe est consignée dans son monologue si le narrateur n'a pourtant aucun intérêt envers le monde des vivants, la communauté des futurs lecteurs et lectrices.

En effet, élaborée en filigrane tout au long du mémoire, la caractérisation du personnage indique qu'un désintérêt et une nonchalance l'animent au plus haut point. Le narrateur se définit notamment comme un véritable amoureux des cimetières, des morts et des inscriptions funéraires. Ici, le contexte funéraire sert encore plus notre réflexion dans la mesure où il permet à la fois d'étudier l'attitude particulière du narrateur axée sur la valorisation du *mourir* et de s'interroger sur les fonctions énonciatives des déictiques temporels et spatiaux dans une épithaphe, dont la situation linguistique représente l'ultime limite « scripturale », étant donné la prise en compte de son inscription en tant que *dernière inscription* d'un mortel, d'un moribond, celui qui est à la veille de ne plus pouvoir énoncer ni inscrire quoi que ce soit. Dans cette idée, la condition mortelle conditionne notre condition « scripturale ». L'« homme » est en ce sens une imbrication de conditions. Il va de soi que ce double conditionnement ne s'exprime pas seulement au moment où un être mortel vient à mourir et souhaite laisser une dernière trace derrière lui – pour exprimer ses dernières volontés par exemple. Au contraire, la *situation limite* de l'épithaphe et de cette épithaphe particulière de *Premier Amour* dévoile une évidence plus qu'évidente, de l'ordre d'un truisme à répéter malgré tout, lorsque nous réfléchissons à la puissance de l'écriture en général et du littéraire en particulier : à savoir que l'inscription parle pour les absents et que les morts en sont la personnification la plus saillante, la plus « parlante », car leur absence persiste dans un temps *sans fin* et ne peut être niée d'aucune manière (autrement que par une croyance en l'existence des fantômes).

Or, cette voix donnée à la matière – cette voix qui nous habite tel un fantôme de l'esprit

qui aurait inscrit ces inscriptions –, par métaphore interposée, appelle l'étude de ce qui la précède dans la relation entre l'inscription et la lecture: c'est-à-dire la visualisation. D'emblée, par cette orientation vers un *visible* articulé et par l'étymologie du terme lui-même, l'« inscription » évoque des tensions plus vives et signifiantes autour de nos conceptions du support et de l'intention, contrairement aux autres termes de cette terminologie « scripturale » comme la trace ou la marque. La visualisation de cette courte épitaphe de deux vers, consignée dans *Premier Amour*, donne lieu à une analyse détaillée de ces traits caractéristiques de l'épitaphe en tant qu'inscription (à travers l'analyse des déictiques ou de la notion de rime pour l'œil). D'ailleurs, la comparaison avec l'épitaphe anglaise et le texte anglais *First Love*, traduit par Beckett lui-même vingt-cinq ans plus tard, désigne une nouvelle perspective pour comprendre l'inscription. Entreprise dans la seconde moitié de ce chapitre, l'analyse de l'épitaphe anglaise devient une manière implicite de percevoir comment Beckett a lui-même envisagé de manière originale son rapport à l'épitaphe française, la traduction étant au cœur de cette démarche. En effet, la suppression dans le texte traduit de certaines phrases clés du texte français alimente la réflexion à ce propos puisque l'inscription est avant tout linguistique et que le passage d'une langue à l'autre interroge notre rapport au langage lorsqu'il s'inscrit de nouveau. En ce sens, le langage est toujours réinscription. Notamment, la relation entre la langue maternelle et la langue d'écriture occupe une place importante dans l'étude de l'œuvre de Beckett et l'interrogation de l'inscription permet une nouvelle approche de ces problèmes.

Pour ce qui est de l'épitaphe, les questions à propos du langage sont aussi concernées par le sens des termes *déictiques* de temps et d'espace, où il est très souvent possible d'apprécier le dédoublement produit par la lecture de ces inscriptions. Or, la composition de l'épitaphe anglaise de *First Love* étend la réflexion bien au-delà des déictiques spatiaux emblématiques comme le

*Ci-gît* français ou le *Hereunder* anglais. Dans leur rapport au lieu d'ensevelissement du mort et au moment de la mort, les déictiques spatio-temporels en tant que limite linguistique autoréférentielle permettent de réfléchir à la place singulière qu'ils occupent en littérature, notamment dans un texte littéraire sous forme de livre, où ni le lieu funéraire ni le destinataire mort ne peuvent être par définition présent, contrairement aux épitaphes sur les urnes ou sur les pierres tombales. Cette question de la limite entre la situation énonciative et le contexte « linguistico-scriptural » se conclut enfin par un retour à l'épitaphe française et à une dernière comparaison entre les deux épitaphes. Ainsi, au terme de ce mouvement de *Premier Amour* à *First Love* et de *First Love* à *Premier Amour*, une vision d'ensemble de quelques enjeux essentiels de l'inscription représentée et inscrite dans un texte littéraire se dégage.

Au second chapitre, je déploie les présupposés ayant pris forme implicitement au cours du chapitre précédent. Encore une fois, la seconde articulation de la problématique se concentre sur une inscription particulière, le contexte de son inscription et de sa représentation: il s'agit ici des mots « Lulu » et « Anne », les deux formes qu'utilise le narrateur pour nommer son amoureuse. Cependant, cette fois-ci, en plus de tracer les parallèles et les contrastes qui permettent de lier l'étude de cette inscription amoureuse aux remarques tenues sur l'épitaphe, ce chapitre articule une pensée tournant dorénavant autour de l'axe conceptuel du « legs », concept clé dans notre compréhension de l'inscription. Pour opérer la transition entre les deux concepts, nous explicitons la manière par laquelle les figures du lecteur et de l'auteur s'articulent dans notre idée de l'inscription. Dans le passage du « lecteur » à l' « auteur », l'attention se tourne vers ce que nous envisageons comme un *legs* porté ou véhiculé par l'inscription. De plus, avant d'entamer l'analyse de l'inscription amoureuse elle-même et afin d'affronter les limites de cette pensée humaine et historique, je propose une digression à propos de la figure de Lucy

l'australopithèque telle qu'elle est présentée par Peter Sloterdijk à la fin de son *Essai d'intoxication volontaire*. À travers la modification de son expérience de pensée et l'interprétation de son expression « effets dans le lointain », envisagée dans sa proximité à notre conception du legs, il devient possible d'éclaircir nos présupposés de l'inscription *en amont* de l'histoire (écrite). Ainsi, ironiquement proche de Lulu de par son nom et proche du narrateur (en tant qu'humain) de par sa bipédie et sa main libérée qui pourrait hypothétiquement avoir inscrit, Lucy symbolise ce *cas limite* de celle qui n'a pas inscrit, mais qui aurait pu inscrire ou pressentir l'avenir du langage et de son inscription, du moins dans l'extrapolation uchronique des hypothèses avancées par Peter Sloterdijk.

Or, dans *Premier Amour*, par son étrangeté et son originalité, la mise en scène de l'inscription du nom de l'« amoureuse » du narrateur par le narrateur ouvre aussi la voie à un acheminement vers les présupposés conceptuels qui marquent l'univers de l'inscription, *en aval* de l'histoire et de la littérature. L'inscription qui nous occupe dans ce chapitre n'est pas une consignation de cette dernière dans le texte, telle que l'était l'épithaphe, mais la représentation de la scène de l'inscription elle-même: ce particulier moment où le narrateur trace avec son doigt ce nom au sein de « bouses » de bovins dans une étable. Ici l'exercice en partie « désincarné » de la consignation de l'épithaphe se transforme en une réalité des plus matérielles. Là où l'œil et l'esprit du narrateur regardaient l'inscription et la pensaient, où en outre il s'amusait à « butiner les inscriptions » dans les cimetières, le doigt, lui, touche la matière et est touché par la matière qu'il touche pour inscrire. Ce changement de registre apporte une série d'observations nouvelles. Notamment, les « bouses » en tant que matière à inscrire symbolisent un univers bas et terrestre dont la valeur se trouve sans conteste décisive dans son contraste avec une idée plus puriste ou platonique du premier amour, dont j'ai sommairement esquissé les contours dans mes premières

remarques introductives à propos du titre de la nouvelle.

Par ailleurs, si la comparaison entre les inscriptions funéraire et amoureuse rend possible une compréhension de leurs différences et similitudes dans la sphère problématique des inscriptions, cette seconde scène de l'inscription d'une inscription permet aussi une répétition alternative, une reformulation de la question centrale du premier chapitre. Au lieu de se demander pourquoi avoir consigné l'épithaphe, l'interrogation s'articule maintenant de cette façon : Pourquoi inscrit ce nom, si le récit a toutes les apparences d'un « premier amour » ou d'un « premier altéricide », si tout tend à discréditer la réalité ou la possibilité de l'amour, si tout pointe vers une altérité infranchissable et vers les dangers du solipsisme? Cette nouvelle question trouve cette fois-ci une réponse dans l'idée du legs entendu comme inextricablement imbriqué à notre conception de l'inscription. C'est en fait l'un de ces présupposés les plus évidents : les inscriptions sont par définition des legs à l'avenir qui ont trouvé un destinataire, à leur insu ou non. Cependant, le point d'interrogation persiste et se transporte encore une fois à la fin d'une autre phrase : Alors, si c'est ainsi, que peut bien *léguer* dans ces conditions étranges l'inscription du nom par le narrateur? À travers une mise en contraste entre un amour inscrit et l'amour platonique, questionnement auquel nous invite le narrateur lui-même, l'analyse du support matériel dans *Premier Amour* nous expose à une aporie : le legs d'une inscription est à la fois résiduel et premier. Contrairement à la consignation plus abstraite de l'épithaphe, l'inscription du nom oblige à considérer l'importance de ce support qui est le lieu de la réinscription et du *résiduel* qui dure à travers le temps. Une fois de plus, dans une dynamique proprement comparatiste, le passage du nom « Lulu » au nom « Anne », et de *Premier Amour* à *First Love*, apporte tout un lot de considérations capitales à ce propos. Enfin, le chapitre se termine par un retour vers ce qui est *dernier* et *premier* dans l'ordre de notre argumentaire et du

texte de *Premier Amour* lui-même. L'examen de l'exil du narrateur de sa maison familiale au début de la nouvelle offre un terrain de réflexion pertinent et stimulant pour repenser les concepts d'inscription et de legs à partir et à l'intérieur d'une perspective testamentaire, ce qui fait écho aux remarques ayant été dites sur l'épithaphe. En l'occurrence, le testament figure la relation entre l'inscription et le legs en un double sens: d'une part le testament doit être inscrit pour qu'il y ait possibilité du legs; d'autre part le legs devient réellement possible qu'une fois que le légateur meurt. Cette double caractérisation rejoint de biais la réflexion au sujet du « premier amour »: car ce n'est qu'une fois le nom inscrit que le narrateur se dira amoureux; même si l'inscription du nom coïncide presque simultanément avec la mort progressive du sentiment amoureux.

Finalement, en conclusion de cette introduction, il faut dire que l'approche de ce mémoire à la fois personnelle, analytique et comparatiste offre une compréhension renouvelée de la nouvelle *Premier Amour* (et *First Love*) de Samuel Beckett: elle place cette courte fiction dans la sphère conceptuelle et problématique des réflexions entourant et habitant l'inscription linguistique et littéraire. Cette réflexion débouche sur le rapport entre l'inscription et la non-figuration, pour clore le mémoire par une ouverture vers ses possibilités de prolongement.

# Premier chapitre : La question de l'építaphe

*Vivre sans être reconnu, nier toute reconnaissance, la récuser même, aspirer à un tombeau anonyme<sup>12</sup>.*

## 1. Mise en scène de l'építaphe

[...] Ou j'erre, les mains derrière le dos, parmi les pierres, les droites, les plates, les penchées, et je butine les inscriptions. Elles ne m'ont jamais déçu, les inscriptions, il y en a toujours trois ou quatre d'une telle drôlerie que je dois m'agripper à la croix, ou à la stèle, ou à l'ange, pour ne pas tomber. La mienne, je l'ai composée il y a longtemps et j'en suis toujours content, assez content. Mes autres écrits, ils n'ont pas le temps de sécher qu'ils me dégoûtent déjà, mais mon építaphe me plaît toujours. Elle illustre un point de grammaire. Il y a malheureusement peu de chances qu'elle s'élève jamais au-dessus du crâne qui la conçut, à moins que l'État ne s'en charge. Mais pour pouvoir m'exhumer il faudra d'abord me trouver, et j'ai bien peur que l'État n'ait autant de mal à me trouver mort que vivant. C'est pour cela que je me dépêche de la consigner à cette place, avant qu'il ne soit trop tard :

Ci-gît qui y échappa tant  
Qu'il n'en échappe que maintenant<sup>13</sup>.

Tiré du début de *Premier Amour*, ce court passage expose la fascination du narrateur pour les inscriptions. On le découvre plus intéressé et « enthousiaste » que nulle part ailleurs dans le récit. C'est plutôt une profonde nonchalance et un goût prononcé pour l'apathie qui le caractérise dans l'ensemble de sa narration. Ici pourtant, la situation de son építaphe le préoccupe d'une manière particulière. D'une part, il distingue la composition de son építaphe du reste de ses écrits. Il révèle du fait même – implicitement – qu'écrire est l'une de ses activités. Serait-ce en tant qu'écrivain ou pour « meubler le temps », nous ne pouvons savoir. À tout le moins, ce qu'il nous dit à propos de ses autres écrits se résume à la déception. Il indique en outre

---

<sup>12</sup> Kertész, Imre, *Journal de galère*, France, Actes Sud, 2010, p. 183.

<sup>13</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 9-10.

que son dégoût envers ses autres écrits advient dès le moment où il les inscrit, mais que son épitaphe contrevient à cette façon habituelle d'envisager l'écriture. Écrite « il y a longtemps », son épitaphe continue de lui plaire, de ne pas le décevoir. En ses mots : il en est « assez content ». Il ne se dit pas *très*, *beaucoup* ou *absolument*, mais *assez* content. Il est suffisamment satisfait par son épitaphe, tandis que ces autres écrits le déçoivent complètement. Cette distinction entre ses écrits (l'épitaphe d'un côté et tout autre écrit de l'autre) procède plus explicitement par une évaluation axée sur le temps. C'est-à-dire que l'appréciation positive de son inscription funéraire provient du fait qu'elle puisse – son appréciation plus que l'inscription elle-même – persévérer dans le temps. Ne concernant pas seulement le passé de l'épitaphe, la question du *temps* s'avance aussi dans l'avenir. Il s'agit alors de faire durer l'inscription funéraire, de lui permettre de perdurer à travers le temps. Nous avons deux temps de l'inscription. Le premier serait sa composition préscripturale : à savoir que le narrateur aurait pensé l'agencement des mots sans les inscrire; qu'il aurait d'abord inscrit l'articulation de l'épitaphe dans son esprit ou à un autre endroit matériel de moindre importance vis-à-vis du monologue qu'il nous adresse. Le second temps serait l'événement scripturaire lui-même, le rituel de l'inscription. C'est le moment où il décide de l'« inscrire », de la consigner à l'intérieur de son monologue, moment où il révèle l'épitaphe au lecteur. Il justifie ce geste par la crainte que l'épitaphe ne soit inscrite nulle part au sein de la matérialité et du monde funéraire conventionnel (« au-dessus du crâne qui la conçut »). Ces deux temps se conçoivent sous le signe de la durée. Puisque j'apprécie encore ce que j'ai composé il y a longtemps dans mon esprit, je me décide donc à l'inscrire dans la « matière » pour lui permettre de durer dans le monde.

L'étendue de l'épitaphe sert par ailleurs de distinction : la différence entre l'« inscription » et l'« écrit » se joue en effet du côté de l'espace. L'inscription se caractérise par

sa brièveté, tandis que le terme « écrit » désigne plutôt une indétermination par rapport à l'étendue, indécision à propos de sa longueur. « Mes autres écrits » peuvent être de longueurs diverses. L'inscription, elle, suppose plutôt un écrit court, dont la longueur, sans être déterminée, interpelle au moins l'idée d'une brièveté *et* la présence d'un support, un « *sur* quelque chose ». L'origine étymologique la plus ancienne du verbe *inscrire*, provenant de la racine latine *inscribere*, le spécifie explicitement : « écrire sur, graver, intituler<sup>14</sup>. » Énoncer le mot « inscription », c'est rendre le présupposé du support beaucoup plus visible, alors que dire le terme « écrit », c'est pointer vers un contenu sans trop se questionner à propos du support. Au cours de l'extrait de *Premier Amour* cité, le narrateur précise que ce sont les inscriptions qui ne le déçoivent pas et qui le font rire, particulièrement celles qu'il découvre et « butine » sur les pierres tombales d'un cimetière. C'est à travers cette première mise en scène et des images qu'elle évoque que la question de l'inscription s'affirme dans le texte.

Rappelons brièvement comment le personnage se retrouve au cimetière, et, ce faisant, replaçons les temporalités initiales et les premiers enjeux du récit. L'histoire commence avec la mort du père, avec cet incipit : « J'associe, à tort ou à raison, mon mariage avec la mort de mon père, dans le temps<sup>15</sup>. » Il nous est de cette façon indiqué que l'amour et la mort sont intimement liés dans son esprit, ce qui articulera plusieurs événements du récit<sup>16</sup>. Ainsi, le personnage se présente une première fois au cimetière où son père est enterré, pour prendre en note la date de son décès, « car celle de sa naissance [lui] était indifférente, ce jour-là<sup>17</sup>. » Un autre jour cependant, il se décide à aller relever la date de naissance aussi, pour en déduire l'âge de son

---

<sup>14</sup> Baumgartner, Emmanuèle et Philippe Ménard. « Inscrire », dans *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, [Paris], Librairie générale française, collection « Les Usuels de Poche », 1996, p. 411.

<sup>15</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 7.

<sup>16</sup> *L'Amour et l'Occident* de Denis de Rougemont nous apprend d'ailleurs que le tissage étroit entre l'amour et la mort possède une tradition importante dans les récits occidentaux.

<sup>17</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 7.

père lorsqu'il est mort. Cela lui permet par ailleurs de constater qu'il avait lui-même environ vingt-cinq ans quand il s'est marié. À partir de cette contextualisation, une première réflexion à propos de l'inscription est entamée. À la suite de quelques remarques sur la prise en note de ces différentes dates, le personnage différencie l'inscription gravée dans la mémoire de celles qui sont inscrites sur « un morceau de papier ». Il se sert de sa date de naissance pour expliquer sa pensée. Sa date de naissance, dit-il, il n'a jamais eu besoin de l'inscrire sur un morceau de papier, car « elle reste gravée dans [s]a mémoire, le millésime tout au moins, en chiffre que la vie aura du mal à effacer<sup>18</sup>. » Il avance en l'occurrence que sa date de naissance prédomine dans sa mémoire sur toutes autres dates. Ces dernières, celles de la naissance et la mort de son père, nécessitent l'inscription sur un morceau de papier, qu'il garde « par-devers [lui] », puisqu'elles ne sont pas parvenues à se graver dans sa mémoire. Dès les premières paroles prononcées (et écrites) dans son monologue, le personnage pense – ou du moins fait penser le lecteur – à la valeur et la pérennité des inscriptions. Il développe une conception personnelle de l'inscription. Elle sera décisive pour comprendre comment il vit et raconte son « premier amour ». D'ailleurs, contrairement à des textes comme *Malone meurt* ou *Pour en finir encore*, indiquant déjà par leur titre la possible présence du thème de la mort ou de la fin, l'ouverture de *Premier Amour*, cette scène du cimetière, pourra surprendre le lecteur : l'effet du titre est en effet inversé et provoque une distanciation. Au lieu de commencer par le récit du « premier amour », Beckett décide de mettre en scène ce qui semble être *dernier en premier*, le récit de la mort d'un proche. Tout en participant aux représentations du thème de la mort et du deuil présentes dans plusieurs textes du corpus beckettien, cette courte fiction articule en outre une pensée littéraire à propos

---

<sup>18</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 8.

de l'imbrication entre l'amour et l'inscription<sup>19</sup>. À eux trois, *l'amour, la mort et l'inscription* composent les mailles fondamentales (premières et dernières) de ma réflexion, laquelle cherche à mettre en lumière qu'un nœud signifiant se situe au niveau de l'inscription (funéraire et amoureuse). De l'incipit de *Premier Amour*, où l'association entre mort et amour est immatérielle (c'est-à-dire dans l'esprit du narrateur), à l'exposition « matérielle » de l'épithaphe (dans le texte *Premier Amour* que le lecteur a sous les yeux quelques pages plus loin), le contexte change et quelque chose apparaît : l'intention d'inscrire. Entre autres critiques, Llewellyn Brown avance cette interprétation de l'épithaphe : « Cette inscription est l'identification que ce personnage se donne, témoignant que la transmission qu'il a connue concerne avant tout celle de la mort du père. L'épithaphe qu'il invente fait donc écho à la tombe paternelle<sup>20</sup>. » Son épithaphe serait pour ainsi dire le contrecoup de l'absence et la disparition de son père, comme si, en composant sa propre épithaphe, il parvenait à réinscrire la mort de son père, à le commémorer. Autrement dit, la mort du père le pousse à confronter sa propre condition mortelle, confrontation qui se manifeste ici par la *consignation* de son épithaphe devant les yeux du lecteur.

Cette consignation advient en effet quelques instants après que le narrateur soit allé à la rencontre de la tombe de son père. Toutefois, il ne visite pas uniquement le cimetière de son père et flâne aussi dans d'autres cimetières. Il aime les cimetières et nous entretient de son amour de ceux-ci plutôt que de nous exposer la mélancolie qu'il pourrait éprouver après la mort du père. Lors de ces promenades, outre sa fascination pour les inscriptions, il meuble son temps par des activités qui sembleront de l'ordre de la profanation : casser la croûte assis sur une tombe, uriner sur une autre ou rire en s'accrochant à une stèle. L'accumulation de ces images peut être

---

<sup>19</sup> Pour les représentations du thème de la mort et du deuil, on peut notamment consulter ces textes de Beckett : *Malone meurt, Têtes-mortes, La Dernière Bande*.

<sup>20</sup> Brown, Llewellyn, *Beckett : les fictions brèves. Voir et dire*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2008, p. 123.

comprise comme une tentative de transgresser les *topos* sacrés du cimetière. Pourtant, une autre impression se dégage : il s'agit d'interpréter la réjouissance du personnage de façon littérale, de ne pas chercher à y découvrir la préfiguration d'un élément caché. Du moins, le personnage ne dit pas vouloir profaner le lieu du cimetière et ses gestes ne relèvent pas d'une révolte ou d'une colère à l'égard de ce lieu, ni d'un désir délibéré de le profaner. Au contraire, pour lui, le cimetière joue un rôle analogue à celui d'un jardin ou d'un parc. Il s'exclame notamment : « comme lieu de promenade, quand on est obligé de sortir, laissez-moi les cimetières et allez-vous promener, vous, dans les jardins publics ou à la campagne<sup>21</sup>. » Il se plaît chez les morts et se plaint des vivants. Cette première inversion d'une attitude familière, c'est-à-dire avoir horreur de la mort ou ressentir de l'effroi face à elle et avoir une sereine sympathie pour la vie, est aussi représentée dans la sphère des sens : le personnage dit préférer l'odeur des cadavres en putréfaction à celle des êtres vivants. Il s'agit donc d'un véritable amoureux des cimetières, des morts et du *mourir*, au sens littéral du terme. La composition de son épitaphe participe à cette attitude générale à l'égard du monde des inscriptions et du monde funéraire.

Nous allons d'abord *retracer* de manière historique, mais surtout conceptuellement, l'agencement des inscriptions et de certains lieux funéraires afin de rendre visible la pensée que je me propose d'articuler à partir de ce texte de Beckett. L'investigation sur la question de l'inscription se fonde sur cette première articulation du problème : la question que nous pose indirectement l'épitaphe. Si nous pensons l'épitaphe en tant que dernière inscription d'un mortel ou en tant que genre funéraire commémoratif, il apparaîtra – ensuite – tout aussi important de

---

<sup>21</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 9.

comprendre, selon cette réflexion, ce qui se dégage de la liaison entre cette dernière inscription et la première inscription amoureuse, mouvement de la pensée que commande le texte de *Premier Amour*. Commençons par donner un contexte historique à l'étude des inscriptions funéraires.

## 2. Inscriptions et espaces funéraires

« O Toscan qui t'en vas par la ville de feu,  
vivant, et parlant de façon si honnête,  
qu'il te plaise de faire halte en ce lieu.  
A ton langage il est bien clair  
que tu es natif de la noble patrie  
pour qui je fus peut-être sévère. »  
Ce son sortit soudainement  
de l'une des tombes; et je me rapprochai  
plein de crainte, un peu plus de mon guide<sup>22</sup>.

La mise en scène des cimetières contemporains et notre conception de la mort paraissent assez éloignées de cet épisode du chant X dans *L'Enfer* de Dante. Nos morts ne se dressent pas dans leur tombe comme Farinata, un personnage épicurien décédé, dont la voix, sortie d'outre-tombe, appelle le poète et son guide Virgile en excursion aux Enfers; les tombes ne s'ouvrent pas pour que nos ancêtres puissent nous adresser la parole. Les ombres et les flammes ne sortent pas du sol pour animer notre crainte d'affronter les êtres du passé ou notre joie de revoir un être cher. Néanmoins – ou en conséquence –, à plusieurs époques, les épitaphes ont eu ce rôle : celui de *donner voix* aux morts, à ceux qui n'ont plus de voix, à travers les inscriptions sur la pierre. Ou, pour l'exprimer de façon moins littéraire, l'épitaphe a joué et joue des fonctions décisives et variables dans la commémoration des morts et dans l'institution du récit de nos ancêtres, depuis

---

<sup>22</sup> Dante, *La Comédie divine : L'Enfer*, Paris, Flammarion, 1992, p. 100-101.

bien longtemps. Des traditions importantes de l'épithaphe ont notamment existé au sein de la culture hellénistique et chez les Romains; elles se sont ensuite perpétuées de différentes façons, dans différentes cultures. Pourtant, aujourd'hui, en cette seconde décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, si une personne se décidait à aller se promener au cimetière Notre-Dame-des-Neiges à Montréal, il ne découvrirait pas une littérature *épithaphe* abondante et fort articulée, le monde contemporain ayant abandonné en grande partie cet exercice littéraire de commémoration, se satisfaisant du nom, des dates de naissance et de décès du défunt, sans plus. Les inscriptions commémoratives sont ainsi réduites à leur plus simple expression. Étienne Wolff, spécialiste de la poésie funéraire épigraphique à Rome, expose le contraste entre deux époques, la nôtre et celle des Romains :

Nos cimetières sont tristes et silencieux, c'est un monde clos et caché où les morts sont enfermés. Sur les tombes, on ne voit guère qu'un nom et des dates. Le Français ne dit-il pas d'ailleurs « être muet comme la tombe »? Un éventuel faire-part a remplacé l'épithaphe. Contrairement aux nôtres, les tombes des Romains se montrent et cherchent à attirer le regard, elles parlent et interpellent (au sens réel du mot) le passant : le défunt y déploie de grands efforts pour ne pas disparaître complètement et cherche à garder un contact avec les vivants<sup>23</sup>.

Autrement dit, les Anciens possédaient une culture de l'épithaphe, articulée et littéraire, tandis que nous avons délaissé cette culture, du moins notre culture n'entretient plus de désirs littéraires à l'égard de l'épithaphe inscrite (c'est-à-dire les inscriptions sur nos pierres tombales et nos urnes). Wolff explique en outre que les pierres tombales à l'époque romaine étaient souvent disposées en bordure de route, à la sortie des villes. L'épithaphe s'adressait aux passants à partir d'une pierre tombale, laissée seule, non loin des chemins fréquentés. Lorsqu'ils entreprennent de discuter du lieu des tombeaux, la plupart des modernes et des critiques notent avec intérêt cette différence entre les deux époques : nos pierres tombales sont placées à l'intérieur d'un dispositif funéraire cloisonné et mis à l'écart du passant et du public, tandis que

---

<sup>23</sup> Wolff, Étienne, *La poésie funéraire épigraphique à Rome*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 11.

les leurs – celles des Anciens (Grecs et Romains) – étaient installées dans de grandes nécropoles (véritable cité des morts) ou au sein de la nature, voulant être vues et interpellant le passant<sup>24</sup>. Notamment, à travers l'architecture du monde romain, les inscriptions sur la pierre participaient littéralement à la vie au quotidien; les Romains et Romaines vivaient au sein d'un monde où les inscriptions jouaient un rôle capital. « Il y avait partout des choses à lire à Rome, et il en allait de même dans toutes les grandes villes de l'Empire romain, encombrées de pierres<sup>25</sup>. » Un large domaine de l'épigraphie latine s'intéresse au monde romain, étant donné la richesse de ses inscriptions : elles « constituent une de nos principales sources d'information sur la société romaine<sup>26</sup>. »

À notre époque, l'épigraphie a beaucoup moins d'inscriptions (au sens strict) à étudier. Avec l'avènement de l'imprimerie en Occident au XIV<sup>e</sup> siècle, ainsi que l'essor du numérique et des appareils électroniques aujourd'hui, nous avons abandonné dans la plupart des domaines l'inscription sur la pierre. Cependant, nos cimetières sont l'un des derniers lieux où persiste tout de même le culte du support de « pierre ». La dernière inscription d'un mortel implique encore un support de pérennité immobile : « une matière résistante et non périssable<sup>27</sup>. » Si, en effet, nos urnes et nos pierres tombales doivent encore être élaborées à partir de matières capables de persévérer dans le temps, on ne retrouve pourtant pas autant d'inscriptions sur ces dernières que par le passé. Dans ce contexte, il faut s'interroger sur le genre de cimetières visités par le narrateur de *Premier Amour* et sur le type d'inscriptions qu'il « butine » lors de ses passages dans ces derniers. Il s'agit de concevoir certaines perspectives sur l'espace funéraire.

---

<sup>24</sup> Voir notamment dans notre bibliographie : Chateaubriand, Wordsworth, Scodel, Lauwers.

<sup>25</sup> Wolff, Étienne, *La poésie funéraire épigraphique à Rome*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 13.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

Le narrateur cite au moins deux cimetières : celui où son père a été enterré et le cimetière Ohlsdorf : « surtout le côté Linne, en terre prussienne, avec ses quatre cents hectares de cadavres bien tassés [...] »<sup>28</sup>. Il préfère les grands cimetières, le cimetière paternel étant considéré comme trop petit et situé « en pleine cambrousse »<sup>29</sup>. Il ne fait pas mention du texte de ces inscriptions « d'une telle drôlerie », hormis une remarque à propos de la tombe du dompteur Carl Hagenbeck, personnage historique dont la tombe est réellement édifiée au cimetière Ohlsdorf. Inauguré en 1877 dans la ville d'Hambourg en Allemagne, le cimetière Ohlsdorf est un vaste espace funéraire contenant plus de 256 000 tombes. Il s'agit en fait de l'un des plus grands cimetières rural du monde<sup>30</sup>. Parmi toutes ces sépultures, le narrateur de *Premier Amour* porte notre attention sur celle de Hagenbeck et nous propose cette réflexion : « Il y a un lion gravé sur son monument, je crois. La mort devait avoir le visage d'un lion, pour Hagenbeck »<sup>31</sup>.

Ces questions surgissent alors à l'esprit : est-ce que ce lion gravé fait partie des inscriptions qui font rire le narrateur ou est-ce plutôt un sujet qu'il aborde ici avec sérieux? Est-ce que le rire et le sérieux cultivent une véritable proximité ici? Il est difficile de l'affirmer, car la remarque n'est pas développée plus longuement que ce court énoncé. Or, malgré la brièveté du passage, nous pouvons déjà affirmer que le personnage présente une certaine conception du lien unissant le tombeau, l'inscription et le mort : les inscriptions et les gravures serviraient à exposer la vision de la mort spécifique au défunt enseveli sous la pierre tombale. C'est ce que tente de rendre vraisemblable de manière générale la prosopopée de l'épithaphe, de représenter la vision de la vie et de la mort du défunt enseveli. Dans ce cas-ci, le « lion gravé » dont parle

---

<sup>28</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 11.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Voir le site web du cimetière : <<http://www.friedhof-hamburg.de/start-english/ohlsdorf-cemetery/>>, consulté le 20 avril 2015.

<sup>31</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 11.

le personnage est en réalité, dans le véritable cimetière d'Ohlsdorf, la sculpture d'un lion étendu devant la tombe de Hagenbeck<sup>32</sup>. Ce type de statue nous indique une certaine richesse et un statut social particulier associé au personnage historique. Par ailleurs, elle symbolise le passé de dompteur de Hagenbeck et rappelle un monde funéraire païen. En effet, le choix (du narrateur) de commenter cette représentation du lion surprend dans un contexte contemporain où nous imaginons le cimetière lié à un lieu de culte, à un lieu sacré, même si les espaces funéraires se sont physiquement et progressivement détachés des lieux de culte, à travers le temps. En fait, la naissance du cimetière, entendu comme le lieu où coïncident espace de culte et espace d'ensevelissement, advient durant le Moyen Âge, selon l'argumentation de l'historien Michel Lauwers (*Naissance du cimetière*<sup>33</sup>). Chez les Grecs et chez les Romains, les inscriptions funéraires se définissent davantage comme un phénomène païen, du moins l'analyse de Wolff à propos de l'épithaphe romaine s'intéresse surtout à la poésie épigraphique païenne, dont plusieurs caractéristiques sont reprises et modifiées par les chrétiens ensuite.

Dans la quatrième partie de son *Génie du christianisme*, consacré à la notion de Culte et notamment aux cimetières, Chateaubriand relate avec poésie la différence de *topos* entre les tombeaux antiques et les tombeaux chrétiens. Il raconte d'abord le lieu antique dont nous avons parlé plus tôt : « Chez les Grecs et les Romains les morts ordinaires reposaient à l'entrée des villes, le long des chemins publics, apparemment parce que les tombeaux sont les vrais monuments du voyageur; on ensevelissait souvent les morts fameux au bord de la mer. Ces signaux funèbres, qui annonçaient de loin le rivage et l'écueil au navigateur, étaient pour lui sans

---

<sup>32</sup> Voir notamment la photo d'archive de la famille Hagenbeck sur le site web <<http://www.friedhof-hamburg.de/start-english/ohlsdorf-cemetery/>>, consulté le 20 avril 2015.

<sup>33</sup> Lauwers, Michel, *Naissance du cimetière : lieux sacrés et terres des morts dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions Flammarion, 2005.

doute un sujet de réflexions bien sérieuses<sup>34</sup>. » En citant ce passage dans son essai, Wolff indique que cette mention des tombeaux en bord de mer est circonstancielle plutôt qu'une règle usitée<sup>35</sup>. Il n'empêche que cette réflexion de Chateaubriand, à la fois fictive et historique, donne à penser, notamment quand nous la comparons à ce qu'il affirme du tombeau chrétien et d'une tombe découverte en campagne. Du premier, il nous dit ceci : « On sent que c'est là le vrai tombeau de l'homme. Le monument de l'idolâtre ne vous entretient que du passé; celui du chrétien ne vous parle que de l'avenir. Le christianisme a toujours fait en tout le mieux possible. [...] Il a placé la cendre des fidèles dans l'ombre des temples du Seigneur, et déposé les morts dans le sein du Dieu vivant<sup>36</sup>. » Puis, il caractérise cette tombe dans le cimetière de campagne ainsi : « Le laboureur chrétien repose oublié dans la mort, comme ces végétaux utiles au milieu desquels il a vécu : la nature ne grave pas le nom des chênes sur leurs troncs abattus dans les forêts<sup>37</sup>. » Remarquons, selon cette perspective de Chateaubriand, que le « véritable » tombeau de l'homme, le tombeau chrétien, se distingue des autres espaces funéraires à la fois par la singularité de son espace funéraire, en tant qu'il est protégé par la présence du Dieu vivant, grâce à sa Demeure terrestre (l'Église), et aussi, par un critère spécifique à l'inscription du *temporel* sur la tombe, c'est-à-dire en tant qu'elle parle de l'avenir et non du passé. Ces deux singularités précisées par Chateaubriand permettent d'articuler le présupposé que mon argumentaire fait apparaître : à savoir que l'épithaphe expose et pose une limite, tant temporelle que spatiale, une limite spatio-temporelle, une limite *chronotopique*. Cependant, il ne faudrait pas croire que ce présupposé caractérisant l'inscription n'est devenu visible qu'à partir de l'ère

---

<sup>34</sup> Chateaubriand, François-René, *Génie du christianisme*, volume II, Paris, Flammarion, [1948], p. 85.

<sup>35</sup> Wolff, Étienne, *La poésie funéraire épigraphique à Rome*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 141.

<sup>36</sup> Chateaubriand, François-René, *Génie du christianisme*, volume II, Paris, Flammarion, [1948], p. 89.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 91.

chrétienne, mais le cimetière chrétien et l'Église sont des cas de figure qui illustrent bien, par analogie entre le monde funéraire et le monde littéraire, comment se fonde l'idée de limite, de délimitation dans le monde et sur la terre. Ma réflexion ne se veut pas historiographique ici, il faut le préciser; il s'agit plutôt de se demander – conceptuellement – ce qui sépare les trois espaces d'inscriptions funéraires dont parle Chateaubriand : la tombe antique, la tombe chrétienne et la tombe de campagne.

Les remarques de Chateaubriand sur cette dernière apportent l'élément de réponse décisif : la nature n'inscrit pas le nom des arbres sur leurs troncs abattus. La nature ne délimite pas et ne nomme pas son territoire et son temps; la nature est littéralement son propre territoire et son propre temps, en leur infinité puisque la nature est immortelle. L'homme en tant que mortel, en tant qu'être dont la nature est d'être – en quelque sorte – *contre-nature* et *finitude*, circonscrit le temps et l'espace, pour lui permettre de fixer l'infini, de se fixer au sein de cet environnement de l'infini qu'est la nature. Il est important d'envisager ces questions dès maintenant, de « garder en tête » la condition mortelle de l'homme, pour ainsi dire, pour comprendre la suite, car je présente cette conception selon laquelle, en inscrivant une inscription, nous inscrivons un temps et un espace dans la matière. L'inscription possède effectivement une puissance déictique propre, avant même qu'elle soit pensée selon les concepts d'écriture alphabétique ou de langage articulé. L'inscription serait à l'écriture grammaticalisée ce que le cri est au langage parlé « correct ».

Le rapport qu'entretient l'inscription avec son support matériel en est un qui évolue à travers différents conflits, notamment sous l'enceinte des églises et dans les cimetières chrétiens. Dans la section qui suit, je vais me rapprocher un peu plus de l'épithaphe « littéraire » de *Premier*

*Amour* par une digression au sujet d'une épitaphe spécifique, inscrite sur un tombeau sous l'enceinte d'une église, et la comparer à une épitaphe inscrite à travers une œuvre littéraire.

### 3. L'inscription funéraire, la mort et la littérature

Sonnes, seeke not me amonge these polish'd stones :  
these only hide part of my flesh, and bones :  
which did they neere so neate, or proudly dwell,  
will all turne dust, & may not make me swell.

Let such as justly have out-liv'd all prayse,  
trust in the tombes, their care-full freinds do rayse;  
I made my lyfe my monument, & yours :  
to which there's no materiall that endures;

nor yet inscription like it. Write but that;  
And teach your nephewes it to acumulate :  
it will be matter lowd inoughe to tell  
not when I die'd, but how I livd. Farewell<sup>38</sup>.

Cette épitaphe de Sir Charles Cavendish, située sur son monument funéraire dans l'église Bolsover en Angleterre, établit une relation particulière avec son support, son monument. On attribue sa composition au dramaturge Ben Jonson, contemporain de William Shakespeare. Ben Jonson fut réputé pour son goût de l'épigramme et composa plusieurs épitaphes pour ses contemporains. Celle de Sir Cavendish, mort en 1617, attire particulièrement mon attention, car son texte se refuse à la matérialité du support et de l'inscription, bien que l'épitaphe soit inscrite – en définitive. En effet, cette épitaphe, qui dit ne pas être *inscriptible*, est bel et bien gravée sur un grand et somptueux monument familial à l'intérieur de cette église; le monument représente notamment des statues de Sir Cavendish, de sa femme et de ses enfants. On y découvre aussi une série d'inscriptions, dont l'épitaphe citée ci-dessus, ayant pour titre « Sir Cavendish To His

---

<sup>38</sup> Scodel, Joshua, *The English poetic epitaph : commemoration and conflict from Jonson to Wordsworth*, Cornell, Cornell University Press, p. 28.

Posterité<sup>39</sup> ». Cette épitaphe est manifestement déterminée par sa matérialité. Or, la contradiction du texte de l'épitaphe par rapport à son support s'explique notamment par le contexte où elle fut inscrite. Joshua Scodel rappelle que ce tombeau est marqué par les enjeux de son époque : à savoir le protestantisme et l'humanisme<sup>40</sup>. Selon lui, le tombeau de Sir Cavendish se comprend à partir des conflits entourant le culte du Grand Tombeau. Par exemple, l'affirmation selon laquelle sa vie est un monument qui ne peut être inscrit dans la matière (« which there's no materiall to endure ») ou encore l'invitation à se remémorer comment il a vécu, plutôt que quand il est mort (« not when I die'd, but how I livd »), sont des manifestations explicites des tensions sociales liées à l'édification des grands (et riches) tombeaux, en tant qu'ils maintenaient les écarts hiérarchiques entre les classes, même après la mort, dans les cimetières. Les protestants et les humanistes valorisaient plutôt le fait que l'homme ait vécu une vie vertueuse et humble; la grandeur et la luxure du tombeau étaient interprétées comme le signe d'un manque d'humilité vis-à-vis sa vie vécue. C'est pourquoi Cavendish, en tant que narrateur, affirme dans son épitaphe vouloir faire perdurer le *comment* de sa vie, plutôt que le *quand* de sa mort. L'important est de raconter la vertu de l'âme et non de figer sa mort dans une figure emphatique. Le texte et l'inscription de cette épitaphe mettent en relief une caractéristique du rapport entre l'inscription, son support et l'« intention » qu'ils instituent. C'est encore une fois l'idée de limite qui est en jeu, cette fois-ci la limite entre le *matériel* et l'*immatériel* de l'inscription. Comment concevoir cette limite? Qu'est-ce que l'inscription véhicule comme message et intention? Le narrateur de l'épitaphe affirme qu'à travers l'inscription matérielle est lisible l'*immatériel* de son âme et de son vécu. Par ailleurs, pour que le récit du « comment j'ai

---

<sup>39</sup> Scodel, Joshua, *The English poetic epitaph : commemoration and conflict from Jonson to Wordsworth*, Cornell, Cornell University Press, p. 27.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 15-49.

vécu » se perpétue, il faut que ses descendants réinscrivent cette même inscription par le récit à leur progéniture (« teach your nephewes it to accumulate »). L'inscription en sa matérialité même a donc ce rôle – paradoxal il faut en convenir – de perpétuer l'*immatériel* de la vie de Sir Cavendish. Pour ce faire, son épitaphe est circonscrite sur le monument funéraire, et, non sans contradiction, son monument se caractérise par une luxure certaine. Mais l'intérêt n'est pas ici d'analyser en détail la vie, l'épitaphe et le monument funéraire de Sir Cavendish. Au contraire, c'est dans la comparaison avec l'épitaphe littéraire de Malone dans *Malone meurt* que le texte de l'épitaphe de Sir Cavendish prend sens pour nous. La voici, ou plutôt, *les* voici :

Ci-gît Malone enfin, avec les dates pour donner une faible idée du temps qu'il avait mis pour se faire excuser et puis pour le distinguer de ses homonymes, nombreux dans l'île et outre-tombe. Étrange que je n'en aie jamais rencontré un seul à ma connaissance. J'ai le temps. Ci-gît un pauvre con, tout lui fût aquilon<sup>41</sup>.

Deux différences significatives frappent dans l'exercice de comparaison. D'une part, le narrateur de *Malone meurt* accepte sa mortalité et la matérialité du support de l'inscription; il se permet même de banaliser en partie ces aspects. Par exemple, les dates de naissance et de décès, inscrites sur la tombe, serviraient à illustrer le temps pour *se faire excuser* (de vivre ou d'avoir vécu) et permettraient de discerner Malone des autres morts ayant le même nom que lui. Cette valeur minimale de l'épitaphe, considérée en tant que limite et en tant qu'inscription permettant de circonscrire et identifier un défunt, caractérise l'ensemble des épitaphes contemporaines : elles sont sans texte « littéraire » et se réduisent au nom et aux dates de naissance et de mort du ou de la défunt(e). Cette réflexion de la limite s'affirme chaque fois que nous cherchons à penser notre rapport à la mort et elle se complexifie d'une multitude de façons. Par exemple, en un certain sens, la proximité entre l'église et le lieu funéraire établit une limite entre les défunts

---

<sup>41</sup> Beckett, Samuel, *The Complete Short Prose :1929-1989*, New York, Grove Press, 1995, p. 157-158.

« chrétiens » et le reste du monde (des vivants et des païens). C'est pourquoi Chateaubriand situait le véritable tombeau de l'homme sous l'enceinte de l'église, demeure du Dieu vivant, garantissant la limite entre *sacré* et *profane*, entre l'avenir chrétien et le passé païen. De leurs côtés, Malone et le narrateur anonyme de *Premier Amour* se jouent de la valeur limite de l'inscription en elle-même.

En fait, d'un point de vue formel, l'épithaphe de Malone, contrairement à celle de *Premier Amour*, n'est pas délimitée dans la prose du texte de *Malone meurt*. Au contraire, elle se mêle au reste du texte, à sa prose; il n'est pas possible de l'identifier autrement que par le *déictique* « Ci-gît », déictique typiquement associé aux épithaphe. Qui plus est, dans le passage cité, on pourrait lire deux épithaphe et non pas une seule; la composition d'épithaphe et l'écriture en général sont des *topos* du dédoublement chez Beckett. Commenant par « Ci-gît Malone enfin », la première épithaphe serait sous forme normative, expliquant les composantes de la seconde épithaphe qui la suit, justifiant ses composantes (nom, dates, etc.). Or, la seconde épithaphe ne répète pas le nom de Malone ni les dates comme la première le lui prescrivait. Il y est seulement fait mention d'un « pauvre con », comme si, encore une fois, semblable en ce sens à l'épithaphe de *Premier Amour*, on laissait ces détails dans la possibilité ouverte de l'inscription réellement inscrite sur la pierre tombale, même si elle n'advient jamais autrement que dans le cadre du texte littéraire. On s'étonne en outre que le personnage se caractérise ainsi. Ailleurs dans la tradition, par exemple à Rome, ces épithaphe dépréciatives étaient souvent composées par un tiers et non par le défunt lui-même. Lisons par exemple l'épithaphe d'un *méchant*, composée par Ammien : « Je souhaite que la terre, ami, te soit légère, / afin que sans effort te déterre les chiens<sup>42</sup>. » Pensons aussi, pour ce qui est d'une appréciation du côté positif, à

---

<sup>42</sup> Launers, Pierre. *Anthologie de l'épigramme de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007, p.121.

l'építaphe de Sir Cavendish, écrite par Ben Jonson, qui était l'occasion d'exprimer l'immatérialité de son âme vertueuse. Si le client a toujours raison, le mort lui aussi, à plus forte raison, a toujours raison, si tant est qu'il puisse intervenir dans la composition de sa propre építaphe. De son côté, Malone choisit de se décrire lui-même comme un pauvre con froidement indifférent. Son építaphe possède ainsi une certaine couleur lyrique par l'emploi de la figure du « pauvre con ». Rappelons que l'építaphe de *Premier Amour* se libère parfaitement de ce lyrisme. Aucune trace de lyrisme et aucune figure particulière dans cette dernière, elle pourrait appartenir à toutes personnes mortelles, tellement elle semble parler mécaniquement d'un trait universellement partagé par l'humanité, c'est-à-dire que *vivre dans le temps, en tant que mortel, c'est survivre à chaque instant à la mort*. Réinscrivons-la ici en guise de rappel :

Ci-gît qui y échappa tant  
Qu'il n'en échappe que maintenant<sup>43</sup>.

Cette limite ténue et vacillante où se situe l'homme, entre la vie et la mort, toujours plus près de la vie, toujours plus près de la mort, l'építaphe la personnifie avec cette volonté de la fixer pour toujours. Cependant, elle se heurte à une impossibilité : l'instant de la mort restera à jamais indicible, et le mort n'a pas de voix ou alors parle un langage incompréhensible et inaudible pour et par les vivants. Il faudrait en effet, du côté des morts, concevoir la réciproque de cette étonnante phrase de Benjamin, où il est question de l'adieu que les vivants adressent à l'être cher décédé : « Nous finissons par le saluer dans une langue qu'il ne comprend déjà plus<sup>44</sup>. » En fait, le réel est encore loin de donner lieu à cette situation de la scène dantesque où les tombeaux s'ouvrent pour laisser les morts nous parler. Nous ne pouvons que figurer la mort et donner voix aux morts à travers des inscriptions, avec l'aide des prosopopées. Ici la différence entre

---

<sup>43</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 10.

<sup>44</sup> Benjamin, Walter, *Sens unique*, précédé de *Enfance Berlinoise*, Paris, Éditions 10/18, 2000, p. 121.

l'épithaphe littéraire (dans une œuvre littéraire, un texte-livre, etc.) et l'épithaphe funéraire (sur une pierre tombale, sur une urne, etc.) se conçoit assez facilement : à savoir que le contexte énonciatif est détaché du contexte funéraire, dans le cas de la littérature. Autrement dit, l'épithaphe ne se trouve pas sur la pierre tombale, au-dessus de l'enseveli. Cette condition, qui paraîtra peut-être au premier abord contingente et fortuite, constitue en fait un élément décisif pour comprendre l'épithaphe et le texte de *Premier Amour*. Le narrateur le dit explicitement : « Il y a malheureusement peu de chance qu'elle s'élève au-dessus du crâne qui la conçut<sup>45</sup>. » Si ce n'est pas le cas, alors pourquoi l'avoir composé? Pourquoi le narrateur s'affaire-t-il à la consigner, plutôt qu'à l'inscrire? Voilà la trame de fond problématique qui servira à l'analyse détaillée de l'épithaphe de *Premier Amour*, dans la section qui suit. Les réponses à ces questionnements me mèneront à interroger les conséquences de cette réflexion dans notre compréhension du rôle de l'inscription en littérature. Car, comme l'épithaphe nous laisse l'entrevoir, la littérature donne voix à ce qui n'a pas de voix ou qui n'a plus de voix. C'est le mystère, l'énigme, l'aporie, que nous livre – ou nous lègue – la littérature à travers les inscriptions qui persistent dans le temps et l'espace. À ce sujet, la vision de l'humanisme que Sloterdijk réactualise et déconstruit, au début de ses *Règles pour le parc humain*, est particulièrement inspirante : le monde des lettres paraît être en effet un vaste réseau épistolaire entre ami(e)s, mais aussi – pourrions-nous ajouter ici – entre mortel(le)s.

---

<sup>45</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 10.

## 4. Les épitaphes de *Premier Amour* à rebours du temps et de la langue

Hereunder lies the above who up below  
So hourly died that he lived on till now.

The second and last or rather latter line limps a little perhaps, but that is no great matter, I'll be forgiven more than that when I'm forgotten<sup>46</sup>.

J'ai pris jusqu'ici la version française de l'épitaphe, considérée comme « originale », pour entreprendre mon étude. Je vais maintenant procéder à *la renverse*, pour donner une vision d'ensemble de la problématique inscrite au sein de la pensée littéraire de Samuel Beckett. En ce sens, passer sous le silence *First Love* serait particulièrement néfaste à notre démarche comparatiste. Pour expliquer et justifier cette inversion de cap, il faudra notamment donner quelques détails sur l'histoire matérielle du texte de *Premier Amour* et de *First Love*. Cependant, dès l'abord, notons que la version anglaise de l'épitaphe, traduite par l'auteur, jette un autre regard sur le sens et la signification de cette inscription funéraire et de l'inscription en général. Elle donne notamment une vision plus nette de l'aspect déictique, spatial et matériel de l'épitaphe.

Ayant d'abord été composés uniquement en français à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, les textes français et anglais ne sont toutefois publiés que beaucoup plus tard, au début des années 70. Néanmoins, le texte français publié chez les éditions de Minuit porte encore la trace de sa composition initiale, se terminant par la date 1945 (entre parenthèses), tout juste après la dernière phrase du texte. À la lecture du *verso* de la première page, on remarque pourtant que cette édition n'a seulement été publiée qu'en 1970. Le texte a donc attendu longtemps avant d'être publié et Beckett a terminé plusieurs autres textes avant de réviser *Premier Amour*. Ainsi,

---

<sup>46</sup> Beckett, Samuel, *The Complete Short Prose : 1929-1989*, New York, Grove Press, 1995, p. 26.

la distance de vingt-cinq ans, entre la date de composition et de publication, entre les dates inscrites à la « première » et la « dernière » page, circonscrit le temps *historico-biographique* de l'œuvre, comme si l'objet-livre réalisait l'achèvement du cheminement textuel, à la renverse : les dates inscrites dans le texte-livre inversent la chronologie « biographique » de l'œuvre (la date de publication en première page, la date de composition en dernière page). À elle seule, la date entre parenthèses (1945) signifie un certain regard critique et biographique sur le texte, orientation interprétative qui revient dans d'autres publications des Éditions de Minuit; la plupart des textes en prose de Beckett se terminent avec la date de composition entre parenthèses. Selon cette perspective, notons par exemple que Beckett aura eu le temps de publier la majeure partie de son œuvre avant de revenir à ce petit monologue qu'il avait commencé à écrire en 1946, moment où il commence à écrire ses textes en français. Par exemple, sa trilogie romanesque suit *Premier Amour* (1945) de très près dans sa composition (*Molloy* (1947); *Malone meurt* (1948); *L'innommable* (1949)), mais elle fut publiée bien avant *Premier Amour*. On voit ainsi que de croire à une version « originale et définitive » du texte demeure problématique. L'histoire matérielle du texte de *Premier Amour*, en tant que livre, participe donc à notre réflexion sur la relation entre la matière et l'esprit qui y est inscrit. La différence entre le moment de composition et de publication façonne notre conception de l'« auteur » et de son « intention ». Nous nous représentons ces deux dates comme des limites à partir desquelles il devient possible d'imaginer la figure historique de Beckett. Cependant, dans l'intervalle entre ces deux limites temporelles, entre l'origine créative et la publication, lire l'intention de l'« auteur » comme si elle était stable et constante paraît problématique. Quelqu'un lisant *Premier Amour* selon la perspective historique de 1945 n'arrivera certainement pas aux mêmes conclusions que celui pensant le texte à partir de 1970, sans considérer la date de composition.

À ces deux moments charnières que constituent la composition et la publication, il faut encore ajouter le moment de traduction. Les versions française et anglaise de *Premier Amour* se constituent comme une intertextualité où les deux textes se répondent *et* exposent par ailleurs des problèmes différents. Autrement dit, elles forment deux originaux; la traduction ne fait pas qu'offrir une nouvelle perspective de compréhension du premier texte français; elle inscrit en outre cette lecture dans un nouveau texte. La comparaison des deux compositions (française et anglaise) de l'épithaphe du narrateur permet de concevoir une vision d'ensemble à propos de la relation entre le support matériel et l'esprit immatériel, à travers l'inscription elle-même. Dans les deux cas – traduction anglaise et « original » français –, le narrateur relate une maladresse et une lacune du second et dernier vers. Toutefois, dans la version anglaise, Beckett a supprimé une mise en contexte d'une phrase que le narrateur indiquait avant de citer son épithaphe : « elle illustre un point de grammaire<sup>47</sup> », écrivait-il. La formule expose une vision particulière de l'épithaphe que nous allons étudier. Même si cette formule a été effacée textuellement de la version anglaise, l'épithaphe anglaise désigne tout de même un certain *point de grammaire*. Pour comprendre ce côté boiteux du second vers ou ce *point de grammaire*, il faut entreprendre l'étude des deux versions en gardant bien à l'esprit la réflexion sur la matérialité et sur l'espace-temps de l'inscription, entamée depuis le début de ce chapitre. En fait, pour les profits de l'analyse, nous pouvons dire que la version anglaise illustre un problème d'espace, tandis que la version française expose une problématique temporelle. En les considérant tous les deux, pour parler de façon conceptuelle et bakhtinienne, nous concevons le *chronotope* singulier de l'épithaphe, en tant que genre et inscription, en tant que genre délimité et déterminé par son inscription dans la matière. Les épithaphe *littéraires* que Beckett inscrit dans ses textes s'interrogent sur cette

---

<sup>47</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 10.

tradition de l'épithaphe. Dans son essai « The Long View : Beckett, Johnson, Wordsworth and the Language of Epitaphs », Elizabeth Barry trace un dialogue entre la tradition de l'épithaphe des romantiques anglais et l'interprétation de l'épithaphe dans l'œuvre de Beckett. Elle note par exemple que Beckett n'est pas le premier écrivain à s'intéresser à l'épithaphe, à travers la lecture des pierres tombales elles-mêmes ou par la consultation d'anthologies très en vogue à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. En outre, affirme-t-elle, « Beckett is part of a more select group : those who incorporate the epitaphs that they “cull” into new writing of their own<sup>48</sup>. » À ce propos, comme je l'ai déjà spécifié en commentant brièvement l'épithaphe de Malone, l'épithaphe que nous trouvons dans l'œuvre de Beckett se mêle à la prose du texte lui-même, sans être circonscrite ou délimitée. Or, de son côté, l'épithaphe spécifique de *Premier Amour* se détache de la prose du monologue écrit, tant dans la version anglaise que française. Le texte encadre l'épithaphe; elle se distingue du reste du texte comme un court poème autarcique. Cette mise en scène textuelle reproduit en quelque sorte le geste d'inscrire. Même si l'épithaphe est disposée à l'intérieur du dispositif du monologue, littéraire et écrit, elle mime l'inscription en tant que limite matérielle : à savoir, dans ce cas-ci, imitation du geste d'inscrire sur une pierre tombale individualisée et unique. En ce sens, la version française et la version anglaise sont l'équivalent de deux inscriptions et non pas d'une seule, car elles ne seraient pas inscrites sur la même pierre tombale. Ce ne sont pas à proprement parler deux « versions » d'une seule inscription, mais deux inscriptions à part entière. Autrement dit, le narrateur possède deux épithaphes bien circonscrites. Je vais donc les étudier séparément; puis je les penserai ensemble afin de synthétiser la réflexion

---

<sup>48</sup> Barry, Elisabeth. « The Long View : Beckett, Johnson, Wordsworth and the Language of Epitaphs », dans Dirk Van Hulle et Mark Nixon (ed.), *“All Sturm and no Drang” : Beckett and the Romanticism*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 48.

sur la question de l'inscription dans le littéraire, c'est-à-dire l'épithaphe articulée à travers un texte littéraire plutôt que sur une pierre tombale.

## 5. Le contexte énonciatif et scriptural

Commençons par l'analyse de l'épithaphe anglaise dans *First Love*. Pourquoi semble-t-elle rendre plus évident l'aspect spatial et matériel de ce genre funéraire et littéraire? D'une part, les mots utilisés et leur disposition portent davantage l'attention du lecteur sur cette dimension. Les jeux de mots du premier vers atteignent d'ailleurs un niveau élevé de complexité et d'humour. Les déictiques sont sens dessus dessous. Chacun des mots est chargé d'une valeur déictique propre; ils entrent pourtant en contradiction si nous n'imaginons pas la présence du support (la pierre tombale) et du corps enseveli, soit le contexte habituel de l'énonciation d'une épithaphe. D'ailleurs, le genre de l'épithaphe, en tant qu'héritier et dépositaire de l'inscription, se conçoit tout autrement dans une situation d'oralité. Nous affirmons un truisme en le rappelant, mais il faut être conscient de cette distinction essentielle : au contraire du code écrit, le code oral permet aux interlocuteurs de concevoir directement la situation qu'il partage, par leur présence ou leurs gestes. L'écriture, elle, traduit indirectement l'absence des locuteurs représentés et pronominalisés. Déterminer la situation qu'ils énoncent demande souvent plus de persévérance; rechercher le nom lié à un certain pronom à travers un texte, par exemple. De leur côté, chacun des mots du premier vers de l'épithaphe ont leur place dans un lexique de la spatialité et demande d'être pensé pour comprendre la complexité de leur enchaînement : « Hereunder », « lies », « the above », « who up below ». Ce vers situe différents points dans l'espace d'un axe de référence verticale, dont le référent premier est le tombeau et la pierre tombale. Pourtant, les termes ne paraissent pas tous pointer vers cette seule réalité. Un styliste pourrait même s'insurger contre

sa composition et y critiquer un pléonasma spatial délibéré, une sorte de tautologie du mortel enseveli; la présupposition devenue substantif « the above » recoupe en effet l'expression « who up below », mais elle ne s'articule pas au sein du même univers (situé quelque part *entre* le monde des vivants et des morts). La traduction française littérale serait d'ailleurs assez difficile et alambiquée : Ci-gît le *au-dessus* qui *au-dessous*, etc. Par la singularité de l'expression « who up below » (*up* contredisant en quelque sorte *below*), on comprend que l'articulation essentielle se situe ici au niveau d'une réflexion sur la valeur déictique de l'épithète et sur son pouvoir à montrer, désigner, construire et nommer l'espace funéraire du mortel.

Pour ce faire, Beckett mélange les codes et interroge les traditions; l'ambiguïté et la contradiction sont au service de son questionnement à propos du legs transmis par les anciens et les modernes. Elizabeth Barry avait déjà noté que cette épithète n'aurait guère plu à Wordsworth : « In Beckett's *First Love*, the narrator's self-penned epitaph is of the variety most condemned by Wordsworth<sup>49</sup>. » Wordsworth invitait plutôt les épigraphistes à l'humilité et conviait à utiliser un langage compréhensible par le commun des mortels. Barry poursuit sa réflexion en commentant l'épithète de Malone : « In Wordsworth's terms, these terse compositions are guilty of making a “trifling epigrammatic point” where they should convey the “beauty and Majesty of Truth”<sup>50</sup>. » Or, ce « point *épigrammatique* insignifiant » revêt chez Beckett une importance décisive et *significant*; son « point de grammaire » pointe justement vers cette manière de composer condamnée par le poète Wordsworth. Il insiste précisément sur ce point lorsqu'il commente sa propre épithète : « The second and last or rather latter line limps

---

<sup>49</sup> Barry, Elisabeth. « The Long View : Beckett, Johnson, Wordsworth and the Language of Epitaphs », dans Dirk Van Hulle et Mark Nixon (ed.), « *All Sturm and no Drang* : Beckett and the Romanticism, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 49.

<sup>50</sup> *Ibid.*

a little perhaps ». En fait, l'intention de l'épithaphe porte *à la fois* sur la commémoration du défunt et sur la mise en question du médium où prend forme cette commémoration. Le message est le format. Cette épithaphe nécessite donc l'étude pour être comprise, pour que l'articulation de ce « à la fois » devienne plus claire, plus explicite. Il faut l'intervention de l'analyse pour envisager à quels référents les pronoms sont liés. Autrement dit, il s'agit d'une question déictique : il est nécessaire de se demander quelle situation et quels interlocuteurs sont en jeu dans l'énoncé de l'épithaphe. Ils ne se présentent pas immédiatement à l'esprit, sans la médiation soutenue de l'esprit.

## 6. Le *Irish bull* et le vertige déictique

Dans son essai *Beckett's Dying Words*, Christopher Ricks réfléchit indirectement à cette question lorsqu'il étudie l'expression anglaise *Irish bull* et ses occurrences. La définition et la traduction française de cette expression sont difficiles, mais il serait possible d'avancer qu'un *Irish bull* est une proposition contradictoire selon la situation d'énonciation<sup>51</sup>. Ricks nous propose notamment un rapprochement entre la figure linguistique du *Irish bull* et la figure de l'auteur « Beckett » : « The bull is a form of linguistic suicide, and for an Irish writer as occupied with suicide as Beckett, it had its attractions<sup>52</sup>. » De son côté, l'épithaphe de *Premier Amour* pourrait être lue comme un *Irish bull* dont la contradiction interne se comprend spécifiquement à partir du contexte énonciatif d'un mortel (ou de la condition mortelle d'un locuteur) qui a l'intention de léguer une « dernière » inscription, avant de mourir. L'épithaphe du narrateur de *Premier Amour* représente en effet une forme de « suicide linguistique ». Elle manifeste une

---

<sup>51</sup> Ricks, Christopher, *Beckett's dying words*, Oxford, Oxford University Press, c1993, p. 153.

<sup>52</sup> *Ibid.*

impasse à l'interprétation, une aporie herméneutique, qui rappelle la formulation d'un *Irish bull*. Lisons par exemple cette épitaphe du poète anglais John Gay, considérée comme un *Irish bull* : « Life is a jest, and all things show it, / I thought so once; but now I know it<sup>53</sup>. » Dans ce cas-ci, le problème s'articule en la question du savoir et autour du saut entre la vie et la mort. Pour savoir que la vie est une « plaisanterie », une « farce », John Gay a dû attendre de mourir, mais nous savons pourtant qu'il a composé l'épitaphe pendant qu'il était en vie. C'est pourquoi le mort en tant que narrateur de l'épitaphe est personnifié : c'est-à-dire qu'il s'agit d'un type de prosopopée. Utilisant fréquemment cette figure de style, ce procédé littéraire, les épitaphes se constituent dans plusieurs situations comme des *Irish bull* de l'inscription de notre condition mortelle. Pour sa part, l'inscription de *Premier Amour* nous confronte à ce paradoxe : l'*Au-dessus* gît au-dessous. Une façon de résoudre le problème serait de relier le mot *above* à un nom au-dessus de l'épitaphe, gravé sur la pierre tombale. Du moins, Elisabeth Barry fait cette lecture : « In *First Love*, the deceased is both “above,” his name written above these words, and “below,” in the grave<sup>54</sup>. » Cette lecture évite certainement les difficultés d'interprétation de l'épitaphe, mais elle se fonde sur un élément qui ne se retrouve pas dans le texte : l'épitaphe que nous lisons n'inclut pas le nom du narrateur. L'anonymat du narrateur et l'indétermination à l'égard du statut de l'épitaphe (fut-elle inscrite sur une pierre tombale ou non?) nous empêchent de savoir si *above* réfère au nom du défunt ou à un autre référent. Et, contrairement au dédoublement de l'épitaphe de Malone, où étaient décrits les détails extratextuels de l'épitaphe, ces raisons d'être, le « hors-texte » de l'épitaphe ici ne mentionne ni les dates ni le nom de l'enseveli potentiel. Il

<sup>53</sup> Ricks, Christopher, *Beckett's dying words*, Oxford, Oxford University Press, c1993, p. 162.

<sup>54</sup> Barry, Elisabeth. « The Long View : Beckett, Johnson, Wordsworth and the Language of Epitaphs », dans Dirk Van Hulle et Mark Nixon (ed.), *“All Sturm and no Drang” : Beckett and the Romanticism*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 50.

s'agit plutôt d'une hypothèse d'interprétation. Cependant, cette hypothèse semble hâtive, même si elle est vraisemblable selon la tradition : l'épithaphe est la plupart du temps couplée au lieu d'ensevelissement ou à l'urne funéraire. Or, l'épithaphe de *First Love* trouve sa singularité par le fait qu'elle se conçoit comme une inscription non-inscrite. Elle n'est pas *inscrite*, mais *consignée*, selon la lettre du texte. Cette condition ne doit pas être évacuée de l'effort interprétatif. Au contraire, c'est ainsi que Beckett parvient à réfléchir les enjeux du *littéraire* en tant qu'écriture, en tant que pérennité morte. Si plusieurs épithaphe deviennent des *Irish bull* dans la mesure où elles sont la personnification d'une voix impossible et morte, composée par un mortel vivant, l'épithaphe de *First Love* complexifie cette situation en dirigeant l'attention vers le problème de l'inscription et du support. Ce n'est pas seulement la position *locutoire* du narrateur et des lecteurs qui produit une contradiction, mais aussi le contexte particulier des espaces funéraires et littéraires.

Elisabeth Barry constate tout de même qu'un vertige déictique se produit à la lecture de l'épithaphe. Elle attribue un ordre de référence aux différents mots des deux vers afin d'atténuer ce vertige et de préciser le paradoxe. Elle distingue trois univers de compréhensions sur l'axe d'une verticalité<sup>55</sup>. Il y aurait l'existence corporelle (*au-dessous*, dans la mesure où le narrateur-mort serait enseveli), l'existence spirituelle (*au-dessus*, car l'âme aura migré sans conteste vers le paradis) et l'existence typographique (qui réfère pour sa part aux inscriptions sur la pierre tombale, dont le nom supposé *au-dessus* des vers). De ces trois « existences », la dernière mérite une analyse plus approfondie selon la perspective de notre étude. La tautologie bancale et humoristique de l'épithaphe devient particulièrement significative dans son rapport à la

---

<sup>55</sup> Barry, Elisabeth. « The Long View : Beckett, Johnson, Wordsworth and the Language of Epitaphs », dans Dirk Van Hulle et Mark Nixon (ed.), *“All Sturm and no Drang” : Beckett and the Romanticism*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 50.

typographie et à l'inscription. Son aspect tautologique n'est peut-être pas aussi manifeste et symétrique que dans la phrase autoréférentielle à cinq mots de Gertrude Stein (« Five words in a line »), mais il apparaît déterminant pour la compréhension de l'ensemble du texte de Beckett. En effet, la relation et la disposition textuelle entre les deux vers de l'épithaphe portent autant de sens que les thèmes qu'ils représentent. Le narrateur prend grand soin de nous informer qu'il considère la composition de son inscription funéraire comme *boiteuse*; il nous indique ainsi une nouvelle perspective de lecture : à savoir qu'il faut se concentrer sur la composition et la forme plutôt que sur le propos. Le critique Llewellyn Brown note son interprétation de cette remarque dans une section intitulée « De la pureté grammaticale et géométrique à son échec » à l'intérieur de son essai sur les fictions brèves de Beckett. Brown explore notamment la « géographie sémantique » de l'épithaphe :

À défaut d'avoir pu se détacher de la mort du père, ce personnage ne peut la refouler pour s'engager auprès des semblants. Il se met donc au service des lois de la grammaire à la fois dans sa pureté et dans le caractère équivoque du signifiant. Ainsi, l'épithaphe se fonde sur une topologie de l'impossible<sup>56</sup>.

Brown commente ici l'épithaphe française et l'équivoque du verbe « échapper », dont le signifiant appelle deux signifiés équivoques. Je reviendrai à cette analyse du verbe dans mes dernières considérations sur l'épithaphe (française). Cependant, il est intéressant et constructif de transposer cette réflexion vers l'épithaphe anglaise, puisque l'étude de Barry ne se penche pas sur cette question en particulier. Outre le non-respect de la tradition classique du nombre de syllabes identiques d'un vers à l'autre, que le personnage commet et souligne dans les deux versions, l'épithaphe anglaise se singularise par l'échec de sa rime, au niveau de la prononciation. C'est sur le chemin séparant les locutions « Donner voix à » et « Rime pour l'œil » que se

---

<sup>56</sup> Brown, Llewellyn, *Beckett : les fictions brèves. Voir et dire*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2008, p.124.

déploie le problème de l'inscription articulé dans *Premier Amour*. Il s'agit maintenant de chercher une réponse à la question déictique de l'épithaphe, non seulement du côté de la référence au monde funéraire, mais aussi à travers la disposition de l'inscription en elle-même, à l'intérieur du texte de l'épithaphe en lui-même.

## 7. La rime pour l'œil

Ce qui est en jeu dans notre lecture du texte de *Premier Amour* se manifeste en effet par la rime écrite (non-sonore) des mots « below » et « now ». Même en tant que « Eye rhyme » ou « visual rhyme », cette rime est très économique ou « pauvre » en comparaison d'une autre rime pour l'œil, par exemple entre les mots « slaughter » et « laughter », qui combine la rime pour l'œil ([ 'slɔ:təʀ ] ; [ 'la:ftəʀ ]) et la rime pour l'oreille ([ 'slɔ:təʀ ] ; [ 'la:ftəʀ ]). L'épithaphe de *First Love* répète les deux lettres « ow » mais les phonèmes [bɪ'ləʊ] et [naʊ] ne se correspondent pas. On constate que la lettre phonétique *upsilon* est tout de même répétée, mais les deux mots se terminent par des diphtongues différentes, soit [əʊ] et [aʊ]. Pourtant, à l'œil, la lecture de l'épithaphe donnera l'illusion d'une rime. Il s'agit d'un *trompe-l'œil* visuel : l'œil croit voir un son qui n'existe pas en réalité à la lecture de l'inscription. Autrement dit, la rime est muette; elle ne se perçoit pas lors de la récitation, lors de l'énonciation; elle est visuelle et inaudible. Nous sommes dans une situation de confusion semblable à cette phrase du poème « Mauvais sang » dans *Une Saison en enfer* de Rimbaud : « La vie est la farce à mener par tous<sup>57</sup>. » De la visualisation à la vocalisation, les sens possibles de la phrase ne seront pas nécessairement les mêmes, car l'espace entre « à » et « mener » ne se perçoit pas à l'oreille, à moins que le lecteur

---

<sup>57</sup> Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, c2009, p. 252.

prenne le temps de faire une pause légèrement plus longue entre les deux mots ou de le préciser par un commentaire. Or, l'interlocuteur pourrait par ailleurs entendre la phrase suivante : « La vie est la farce *amenée* par tous. » La vie ne serait plus alors une farce que les gens doivent mener, mais ils l'amèneraient tous déjà avec eux. Ils seraient les « producteurs » plutôt que les « porteurs » de cette farce. L'écrit et le visible permettent cependant de soustraire ce sens. Ce conflit entre l'*audible* et le *visible* d'un mot est d'ailleurs étroitement liée à la langue. Par exemple, la traduction allemande de la phrase ne provoque pas ce problème : « Das Leben ist die Farce, die alle spielen müssen<sup>58</sup>. » Le verbe *Spielen* ne se décompose pas en deux particules signifiantes comme en français. Même dans le cas d'une traduction littérale d'*amener*, le verbe allemand *Bringen* ne pourrait pas non plus se séparer en deux éléments et produire la situation équivoque de la phrase française. Cette mouvance de l'équivoque du signe, entre les signifiants et les signifiés, ainsi qu'à travers la différence des langues, s'exprime différemment dans le cas de l'épithète anglaise de *First Love* : c'est avant tout une question qui concerne l'écriture en tant qu'inscription, en tant qu'elle est inscrite.

D'une part, ce n'est pas un problème sémantique lié à la compréhension herméneutique de ces deux mots; la découverte de la « rime pour l'œil » ne provoque pas une nouvelle ambiguïté dans l'interprétation des mots « below » ou « now »; aucune indécision par rapport à la cohésion des signifiés avec leur signifiant n'émerge de ce constat. D'autre part, comme son propos lui-même, la rime sollicite la considération de l'axe vertical (cette fois-ci du texte et non de l'espace funéraire). Au contraire de la phrase du poème « Mauvais sang » de Rimbaud, dont l'équivoque se situait au niveau de l'axe horizontal, morphologique et syntaxique, la fausse rime

---

<sup>58</sup> Rimbaud, Arthur, *Une Saison en Enfer / Eine Zeit in der Hölle* [trad. Werner Dürrson], Stuttgart, Reclam, 1970, p. 25.

de Beckett souligne quant à elle les enjeux de la verticalité et de la matérialité. Qu'est-ce qu'une « rime pour l'œil » sinon une manière de versifier qui, lorsque le lecteur ou la lectrice lui porte attention ou la découvre, lui permet de percevoir la matérialité visible de l'écriture et la verticalité invisible de l'épithaphe (ou du poème)? Car, à proprement parler, ce n'est pas une rime, si nous nous référons à la définition classique. Par exemple, la rime est définie comme « l'identité d'un certain nombre de phonèmes à la fin de deux ou plusieurs vers<sup>59</sup>. » Or, la « rime pour l'œil », rime à l'écrit, ne répète pas le même phonème, mais plutôt les mêmes lettres en tant qu'elles ne produisent pas le même son. En plus de la « syntax of weakness », nous pourrions affirmer que Beckett développe ici une « rhyme of weakness ».

Cependant, cette « rime de la faiblesse », réduite à zéro dans la mesure où elle est non-rime puisque insonore, ne devrait pourtant pas être négligée, puisque l'erreur se veut délibérée et préméditée; ainsi elle porte du sens avec elle. On remarque que les deux mots signifient dans deux sphères conceptuelles importantes pour une réflexion sur la condition mortelle : soit l'espace et le temps. Déliée de sa référence au réel du mort en tant que corps enseveli, une nouvelle interprétation conceptuelle paraît possible. Cette fois-ci ce sont les mots eux-mêmes qui se réfèrent l'un à l'autre : au-dessous de *below* se trouve *now*; *below* se réfère à *now* et pointe vers lui, de façon littérale. Ainsi, nous sommes en mesure de proposer cette nouvelle lecture, qui se fonde sur l'autoréférentialité de l'épithaphe elle-même : c'est parce que *maintenant* se mourrait à chaque instant (de son vivant au-dessus) qu'il vécut jusqu'à *maintenant* (dorénavant au-dessous et mort)<sup>60</sup>. En effet, le présent, dans son immédiateté vivante, se meurt sans cesse,

---

<sup>59</sup> Dupriez, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 1984, p. 401.

<sup>60</sup> J'utilise ici la traduction de *now* par *maintenant*, pour faciliter la lecture et la cohésion linguistique de mon argumentation, mais je me réfère bien à l'épithaphe anglaise et à son dernier mot : « Hereunder lies the above who up below / So hourly died that he lives until *now*. »

mais meurt définitivement avec la mort elle-même; *maintenant* ne résiste pas à la mort physique. Selon cette perspective, le temps est à l'agonie, mais il renaît inlassablement pour mourir jusqu'au dernier souffle de l'Instant. Toutefois, comme l'article avec beaucoup de profondeur l'építaphe, l'ultime *maintenant* advient en même temps que la mort définitive, car il s'agit du dernier *maintenant*, lequel n'a pas de lendemain dans le monde des vivants et dans l'esprit du moribond mort à *l'instant*. Le dernier mot de l'építaphe constitue donc le *fin mot* de la prosopopée de l'építaphe. Le mort qui prononce le mot et le mot *maintenant* lui-même cessent d'exister ensemble. Le narrateur de l'építaphe personnifie sa réalité de moribond, à la limite définitive du mourir, en prononçant *maintenant* comme dernier mot, comme si la composition de l'építaphe coïncidait avec la mort effective du mourant. Ainsi, à travers l'építaphe, on conçoit ce que sont les termes déictiques relatifs au temps, les *déictiques temporels*. Notamment, *maintenant* institue le présent de l'építaphe. Il érige et représente une limite, limite extrêmement ténue entre la vie et la mort, entre le *vivre* et le *mourir*. Cette dernière est liée au contexte énonciatif d'une építaphe, c'est-à-dire en tant qu'elle est une inscription : une trace morte, inaudible, qui témoigne pour un être vivant, caractérisé par sa voix. Au contraire du terme déictique au niveau oral, dont le cadre suppose la simultanéité entre l'énoncé de l'instant et l'instant lui-même, le terme déictique dans son rapport à l'inscription admet le décalage de l'énoncé et de l'instant énonciatif. Pour l'oralité, *maintenant* se prononce maintenant et institue ce maintenant maintenant, tautologie et répétition nécessaire à la performativité du mot<sup>61</sup>. Pour l'inscription, *maintenant* peut référer à un temps qui n'est pas maintenant, mais qui est tout de même le *maintenant* du texte. Par exemple, si nous admettons que le *now* de l'építaphe

---

<sup>61</sup> La répétition du mot *maintenant* dans cette phrase témoigne à tout le moins de la difficulté, voire de l'impossibilité de saisir entièrement son instant, tant dans sa forme vocalisée que sa forme écrite.

personnifie la dernière parole dictée par le mort, alors il faudra aussi convenir avec le lecteur de l'inscription que ce *maintenant* du narrateur n'est pas notre *maintenant*, car nous survivons à sa lecture. Ce décalage du cadre énonciatif entre les deux *maintenant* (*now*) constitue en fait une singularité importante des déictiques en situation d'inscription et dans le contexte général de l'écriture.

## 8. La limite déictique et l'épithaphe française

L'épithaphe anglaise de *First Love* expose une spatialisation de la question temporelle à travers l'ambiguïté de l'usage des déictiques et de la « rime pour l'œil », deux composantes spécifiques au contexte de l'écriture et de l'inscription. Le déictique temporel et le trompe-l'œil *rimique*, pensé à partir du mot *now*, trouvent leur explication « horizontale » dans la formule qui le précède : « So hourly died that he lived on till now. » Encore une fois, la traduction française littérale serait difficile : « Celui qui si souvent, à toutes heures, se mourrait tant qu'il ne vécut que jusqu'à maintenant. » Or, il est vrai que *traduction* et *sens littéral* ne font pas bon ménage ici comme ailleurs. Ainsi, il faut traduire la question des déictiques dans deux nouveaux problèmes liés cette fois-ci à l'épithaphe française<sup>62</sup>. En relisant l'épithaphe française, on remarque effectivement que les problèmes soulevés par ma lecture de l'épithaphe anglaise sont traduisibles dans la question des pronoms et du verbe « échapper ». Les termes déictiques d'espace, qui ne sont plus ici réductible à des positions sur l'axe vertical du lieu funéraire, se restreignent aux formes très économiques et pronominales *qui*, *y* et *en*. L.Lewellyn Brown commente brièvement ce passage ainsi :

---

<sup>62</sup> Pour un rappel de l'épithaphe française, il est possible de se reporter à la page 34 du présent mémoire.

Le *point de grammaire* – qui est aussi un point d’idéal paternel dans le langage – se réalise dans le renversement et l’articulation entre les deux versets. Cet effet prend appui sur le passage du *y* au *en*, déterminant le sémantisme divergent du verbe *échapper*. Ainsi, le personnage ‘‘échappe à la vie’’, comme à un sort redouté. En revanche, il ‘‘échappe *de* la vie’’, comme d’une prison<sup>63</sup>.

Les remarques de Brown aident à comprendre comment l’équivoque du verbe « échapper » est articulée au sein de l’építaphe. Suite à notre propre analyse de l’építaphe anglaise, il faudrait cependant ajouter qu’une composante importante n’est pas présente (ou re-présentée) dans l’építaphe française : à savoir la réflexion autour de la verticalité spatiale. La compréhension des pronoms *qui*, *y* et *en*, dans le contexte énonciatif spécifique à l’építaphe, ne nécessite pas l’intervention d’une conception spatiale et verticale – le seul « vrai » déictique funéraire présent étant le fameux *Ci-gît*. Toutefois, on ne peut pas non plus conclure que ces pronoms *y* et *en* substituent nécessairement le mot « vie », comme le propose Brown. La divergence des sens d’« échapper » est plus trouble que le laisse entendre le critique. Rien ne nous permet de trancher; la délibération est sans fin, car elle interroge la limite entre *vie* et *mort* elle-même. Par exemple, pour proposer une interprétation tout aussi satisfaisante, le *y* pourrait faire référence à la mort, tandis que le *en* pointerait vers la vie. On aurait ainsi une formule du type : *Ci-gît* quelqu’un qui échappa tant à *la mort*, qu’il ne s’échappe *de la vie* que maintenant. Cette interprétation est particulièrement convaincante par sa cohérence référentielle et sémantique, en dépit de l’équivoque du verbe, mais elle élimine de façon précipitée la richesse de l’indécision référentielle des pronoms en question. Ce qu’il faut avant tout retenir et analyser, c’est les mouvements de cette joute grammaticale entre les deux vers, joute qui jongle avec des limites et qui confondra sans cesse une interprétation définitive, du point de vue sémiotique. Dans ce contexte, *y* et *en* pointe en effet vers une ou des entités de la troisième personne du singulier. Ce

---

<sup>63</sup> Brown, Llewellyn, *Beckett : les fictions brèves. Voir et dire*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2008, p. 124.

nom auquel réfèrent ces pronoms semble bien être la vie, mais l'essentiel de la réflexion ici est surtout de comprendre quelle limite permet ce *renversement*, ce *revirement*, cette *articulation*, cet *enjambement* des deux vers, qui mime littéralement le saut de la vie à la mort. La limite entre la vie et la mort, dont les épitaphes cherchent à clarifier la teneur par la figuration des espacements funéraires et de la voix de l'enseveli, possède en effet une équivalence dans la sphère textuelle, ce saut d'un vers à l'autre – saut réduit à sa plus simple expression dans la mesure où l'épitaphe ne contient que deux vers. En outre, la complexité de la sémantique des pronoms s'explique notamment par la distance séparant la référence *déictique* de la référence *anaphorique*, distance qui interroge la proximité du contexte linguistique (écrit) et de la situation énonciative (orale).

En fait, le sens d'*échapper* nécessite d'être filé et interrogé un peu plus longuement afin d'envisager plus directement cette limite textuelle et énonciative représentée par l'épitaphe de *Premier Amour*, limite dont l'essentiel plonge dans le caractère spatio-temporel de notre mortalité et la valeur résolument *chronotopique* du littéraire. Un peu à la manière du Wittgenstein des *Recherches philosophiques*, il s'agit de se demander quelle est la grammaire du mot *échapper*. Qu'est-ce qui justifie ces deux usages du verbe et leurs imbrications dans une même épitaphe? Ce faisant, cette illustration d'un *point de grammaire*, selon la caractérisation de l'épitaphe française par son propre compositeur anonyme – le narrateur –, resurgit dans notre réflexion. Ici Brown a déjà bien défriché le chemin, mais il reste encore à le parcourir plusieurs fois pour s'acheminer vers une meilleure compréhension du chemin fictif que nous permettent d'arpenter *les* épitaphes. Le « paysage » référentiel et sémantique change audacieusement d'une épitaphe à l'autre. L'épitaphe française n'est pas concernée par l'axe vertical, mais plutôt par ce qu'on pourrait appeler les axes englobants de la condition mortelle : soit la mort et la vie. Le

motif de *l'échapper* n'est d'ailleurs pas une nouveauté en la matière. Déjà, à Rome, on rencontre des épitaphes utilisant ce thème, notamment celle-ci : « qui déclar[e] triomphalement : *Euasi, effugi*, “Je m'en suis sorti, je me suis échappé”<sup>64</sup>. » Elle semble pour sa part reprendre le sémantisme métaphorique de la *prison*, comme si la vie était une prison, à la manière de l'âme prisonnière du corps. La mort est alors figurée comme une libération de la vie *emprisonnante*, d'où il est possible de *sortir*. Or, la situation de l'épitaphe de *Premier Amour* paraît révéler une complexité de plus, car le premier sens d'*échapper* parasite ce second sens de la prison. En fait, les deux *échapper* s'imbriquent d'une façon inhabituelle, d'une façon qui désoriente toute tentative de lecture purement grammaticale. D'ailleurs, ce sort auquel le narrateur échappe tant possède un degré plus élevé de réalité que *l'échapper de la prison*. En effet, il a échappé à ce sort tout au long de sa vie, autrement dit plusieurs fois ou incessamment, tandis qu'il ne s'échappe qu'une seule fois de la prison. La vie en tant que prison n'advient qu'au moment où il s'en échappe, comme s'il n'y avait jamais vraiment été, en définitive, dans cette prison. La difficulté herméneutique de l'épitaphe pourrait aussi rappeler la belle expression française *l'échapper belle*. Le lecteur pourra se demander en l'occurrence à quoi réfère le « l' » de cette formule<sup>65</sup>. Dans leur liaison au verbe *échapper* à l'intérieur de l'épitaphe, les pronoms *y* et *en* se parent du même mystère que ce « l' », dont le sens nous échappe à travers les strates de l'histoire linguistique. Nous ne parvenons pas à décider précisément à quel monde de référence

---

<sup>64</sup> Wolff, Étienne, *La poésie funéraire épigraphique à Rome*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 74.

<sup>65</sup> L'expression confond même les grammairiens, parmi lesquels certains osent affirmer le caractère résolument obscur de ces locutions : « Des locutions comme *l'échapper belle*, *l'emporter sur quelqu'un*, *le céder en quelque chose à quelqu'un*, etc. comportent un *le* invariable dont la valeur pronominale n'est plus interprétable. » (Riegel, Martin *et al.* *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presse universitaire de France, 2004, p. 200)

appartiennent ces pronoms *y* et *en*; nous savons du moins qu'ils réfèrent à notre condition mortelle.

Cependant, une pensée plus spécifique encore converge à l'intérieur de ces épreuves de lecture ou de ces résistances à une lecture univoque. C'est-à-dire que l'épithaphe n'illustre pas seulement un point de grammaire; elle *illustre* en outre un problème de limite et elle se pense elle-même comme cette limite. Autrement dit, elle ne fait pas qu'illustrer un *point de grammaire*; elle l'impose et elle l'expose – d'un même souffle visible. Ainsi, dans les deux sens du verbe *échapper*, le concept de « limite » est en jeu. Pour être en mesure de s'échapper d'un sort ou d'une menace, il faut percevoir la limite à partir de laquelle cette menace ou ce sort est inopérant, n'a pas d'effet. De la même manière, s'échapper d'une prison, c'est d'abord connaître la faille de sa cloison physique et de ces délimitations défensives de tout genre. Or, il est aisé de transporter cette réflexion métaphorique au sein de notre pensée de l'épithaphe elle-même. Qu'advient-il de la *limite* dans la sphère textuelle? Pour se donner la *vision d'ensemble* qui était l'un des objectifs de notre argumentaire, posons la question ainsi : que se passe-t-il lorsque nous transposons le problème de la « rime pour l'œil » (de l'épithaphe anglaise) dans le problème du verbe « échapper » (de l'épithaphe française)? Dans les deux cas, on conviendra que la limite entre *présence* et *absence*, *dedans* et *dehors*, est des plus ténues. Cette limite se fonde surtout sur le caractère funéraire de l'épithaphe. Car l'épithaphe cherche à délimiter le lieu et le temps – réel ou non – du mort. Le rapport au lieu et au temps où le mort a été *réellement* enseveli est absolument décisif. En fait, ce qui motive l'épithaphe de *Premier Amour* et de *First Love*, l'intention qui émerge de sa composition et de son contexte, c'est justement de rendre apparent le décalage et la *dislocation* entre le lieu d'ensevelissement, ou du moins le lieu où devrait se situer le cadavre (du narrateur), et le lieu où devrait être inscrite l'épithaphe. Cette limite qui

n'existe pas, puisque ni le corps ni l'épithaphe ne sont appelés à être inscrits, structure et commande toute une réflexion autour du rôle de l'inscription en littérature, car la littérature est rigoureusement cet espace de figuration des absents et absentes, cet espace où le temps et la situation d'énonciation sont absolument nuls, sans voix, si le lecteur n'est pas présupposé. La situation d'énonciation et le contexte linguistique de l'inscription ne pourront jamais coïncider, être simultanés, en littérature. Or, à une époque où le culte du *simultané* bat son plein, à travers les *mass media* et le médium audiovisuel, et où l'inscription se dissout progressivement dans l'information, il y a tout lieu de s'interroger sur l'avenir du *littéraire* à travers la question de l'inscription. La littérature deviendra peut-être un jour *lettre morte*, comme si un mourant avait décidé d'enterrer son épithaphe avec lui-même, sans que personne puisse la lire autrement qu'en déterrant le cadavre lui-même. Dans son recueil d'aphorismes intitulé *Gegenlicht*, Paul Celan semble déjà proposer une tentative de réponse ou de solution à cette potentielle situation problématique : « Vergrabe die Blume und lege den Menschen auf dieses Grab<sup>66</sup>. »

---

<sup>66</sup> « Enterre la fleur et dépose l'homme sur la tombe. » : Celan, Paul. *Le Méridien & Autres Proses*, Paris, Éditions du Seuil, « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2002, p. 26.

## Second chapitre : Le problème du legs de l'inscription

– *He is absent for me.*  
– *Then he is present for you*<sup>67</sup>.

*He must have been on his last legs. I on the contrary was far from on my last legs*<sup>68</sup>.

### 1. Préambule : legs de l'inscription ou inscription du legs

Sur le cheminement de ma lecture et de mon analyse de *Premier Amour* jusqu'ici, ainsi qu'à travers les apories et les réflexions concernant l'inscription, il a fallu taire un silence qui couvrait sous la question de l'építaphe, par souci analytique et structurel. Cependant, il devient maintenant essentiel et nécessaire de dissoudre ce silence, cet envers de la question, c'est-à-dire l'un des présupposés les plus saillants de notre idée de l'inscription, à savoir le problème du *legs* qu'elle envisage et mobilise. Ce concept se trouve au cœur de la fiction étudiée dans ce mémoire. De plus, en tant qu'auteur emblématique d'une littérature moderne tardive et d'après-guerre, Beckett articule une conception singulière du legs littéraire à travers son œuvre et ses réflexions textuelles et conceptuelles. En fait, à la suite de Beckett et tout particulièrement de *Premier Amour*, nous devons affirmer que l'une (l'inscription) ne va pas sans l'autre (le legs) et que la jonction et l'imbrication de ces deux concepts, essentiels pour une compréhension moderne du rôle du *littéraire* (au sein de la littérature, mais aussi au-delà et en-deçà, dans l'*imaginaire* contemporain), se situe dans l'interstice entre l'écriture et la lecture, notamment à travers cette

---

<sup>67</sup> Wieseltier, Leon, *Kaddish*, New York, Éd. Alfred A. Knopf, 1998, p. 26.

<sup>68</sup> Beckett, Samuel, *The Complete Short Prose :1929-1989*, New York, Grove Press, 1995, p. 187.

forme matérielle qu'est l'inscription – ici linguistique – où se posent nos yeux pour regarder, visualiser, lire et penser. En outre, se figurer les liens qui unissent le legs et l'inscription demande sans nul doute l'effort d'une subjectivité agissante (qui écrit et lit), tant du côté de la production que de la réception des inscriptions. C'est-à-dire en ce sens précis que les inscriptions font sens pour l'auteur comme pour le lecteur. Autrement dit, l'un et l'autre, l'auteur et le lecteur, le legs et l'inscription, se présupposent mutuellement, sans que ces deux figures soient nécessairement assignées de manière univoque à l' « être humain » : nous pouvons aussi, entre autres entités agissantes et personnifiées, attribuer à dieu ou à la nature les fonctions d' « auteur » et de « lecteur ». L'exemple classique pour un dieu-écrivain est sans conteste le texte biblique, tandis que l'arbre du fameux paradoxe qui a ou n'a pas tombé dans la forêt, selon la présence ou non d'un humain proche des lieux pour entendre sa chute, nous rappelle que nous sommes aussi enclin à présupposer une nature-lectrice, qui aurait ici entendu l'arbre qui a tombé malgré l'absence du spectateur humain. Tous ensemble, tous ces « acteurs » réels et fictifs, anthropomorphiques ou métaphysiques, travaillent à l'élaboration et la concrétisation de ce que nous concevons comme une « inscription » capable de véhiculer une « intention », à travers temps et espace. En outre, pour envisager la littérature moderne au-delà de cette primitivité de *l'inscrire en sa plus simple expression*, il faut doubler cette première intention de la présupposition ou de la fiction d'une seconde intention, dont la visée serait cette fois-ci d'articuler et de coder la première intention, de lui donner l'apparence du « message » et surtout de lui permettre de mobiliser une « adresse », qui, sans être nécessairement un « adresser à » où le destinataire est explicitement nommé et désigné, porte néanmoins la marque d'une subjectivité qui devrait être en mesure de la recevoir, *comme si* l'intention de cette première subjectivité (de celui qui inscrit) était orientée vers cette dernière (intention de lire), *comme si* l'une et l'autre

pouvaient se rencontrer malgré la distance et le temps qui les séparent, *comme si* ces subjectivités pouvaient s'interpeller à l'aide de ce pouvoir de l'inscription dans la matière. Ces « comme si » ne sont pas que d'ordre stylistique et rhétorique, ils désignent en fait la possibilité réelle de cette conception d'un dialogue à travers le texte, dialogue qui se construit entre un auteur et un lecteur, bien que le destinataire et le destinataire ne soient pas seulement des adresses où un message serait nonchalamment déposé, selon une approche communicationnelle qui ne fait que prendre en compte le message au détriment du format; les lecteurs et les auteurs sont avant tout et essentiellement ceux qui portent ces inscriptions en eux et les mobilisent à travers le monde, de manière active et participative. L'inscription et le legs appellent donc la subjectivité tout en la présupposant. Plus que nulle autre conception, le *textuel* figure cette configuration « scripturale » du littéraire.

Pour comprendre la différence entre le « legs de l'inscription et l'inscription du legs », nous devons aborder la question de ces subjectivités. Dans son acception moderne, l'inscription d'un *legs littéraire* prévoit la possibilité d'être affecté par ce qui ne nous était peut-être pas directement adressé, mais qui est malgré tout ressenti comme tel. Par exemple, pour reprendre des éléments antiques et leurs recyclages modernes, les figures et les personnages de l'*Odyssée* d'Homère interpellent indirectement notre présent, si toutefois nous oublions au même moment que ce « livre » particulier et les inscriptions qu'il contient n'avaient pas au premier abord dans l'Antiquité une forme écrite qui puisse se transmettre jusqu'à nous. Cependant, en définitive, nous lisons *comme si* les inscriptions nous étaient toujours destinées. C'est le présupposé centrifuge de la lecture. En contraste, la préconception de l'écriture est plutôt centripète; elle cherche à sortir de l'attraction de notre subjectivité avec la force gravitationnelle d'une propulsion vers l'extérieur. Dans les deux cas, la force d'attraction et l'élan essentiel se trouvent

à l'intérieur du prisme d'une subjectivité qui agit, un « agissant » plus qu'un « agi ». C'est selon cette première hypothèse que je souhaite commencer ce second chapitre. En fait, pour entrer en dialogue avec le monologue de *Premier Amour* et pour composer une grille de compréhension à partir des expressions « legs de l'inscription et inscription du legs », je propose en préambule la mise en scène d'une subjectivité confrontée à une inscription et à l'imaginaire figuratif qui se dégage de la lecture de cette inscription, au vaste sens de ce terme. Il s'agit de développer la même méthode de réflexion entamée au premier chapitre et de concevoir comment les propos tenus sur et contenus dans le texte de *Premier Amour* pourraient être articulés dans une conception prémoderne de l'inscription, une conception de l'inscription précédant la littérature moderne. Cette ouverture prépare la suite de l'analyse, axée sur le problème du *legs* dans son rapport à l'inscription linguistique et amoureuse. Tout d'abord, je me propose ici de remonter loin dans le passé de l'histoire d'avant l'histoire. Pour ce faire, je m'inspire de la lecture – expérience subjective de lecture narrée au « je » – d'un passage d'*Essai d'intoxication involontaire*, et de la figure de Lucy inscrite à la toute fin de ce texte-entretien avec Sloterdijk. Dans cette section liminaire, Lucy, la célèbre australopithèque découverte en 1974 par des paléanthropologues, joue le rôle d'une figure-limite permettant de se questionner à propos du legs de l'inscription, avant d'y présupposer l'intention d'inscrire. Ensuite, il sera plus spécifiquement question du narrateur et du personnage anonyme de *Premier Amour* et de la nature du legs pressenti à travers ses propres inscriptions.

## 2. Digression : mise en scène de Lucy, celle qui n'inscrivait pas

Lucy était vraisemblablement plus curieuse qu'anxieuse, sa curiosité serait sans doute le sens qui lui aurait permis de nous deviner. Elle vivait bien avant le langage et le logos était tellement éloigné, elle vivait un million d'années avant l'oralité. Et pourtant, elle fait partie de notre espèce, les anthropologues l'affirment. Lucy serait donc aussi un bon début pour des écrivains. Parfois, je me demande : de quel droit, à la demande de qui écris-tu, au juste ? Tous les auteurs se posent la question de temps en temps. Que doit-on dire ? Qui se trouve derrière toi<sup>69</sup> ?

Je commence par écrire cet extrait et ces lignes sur un petit bout de papier avec un crayon afin de me sentir plus près de la question de l'inscription et du legs qui se pressent à travers elle ; le clavier et l'écran d'ordinateur nous éloignent des enjeux de cette question, à leur insu, du moins c'est l'impression qui se dégage des nombreuses confusions liées au monde du numérique et exprimées à son propos<sup>70</sup>. Le papier devant soi clignote sous la lumière au néon usé d'une bibliothèque. La lecture de cet extrait et sa réinscription sur le bout de papier ouvrent la voie à une nouvelle perspective sur l'inscription. Je repense en effet à la même Lucy que Sloterdijk concevait à ses côtés à la fin de son entretien, lorsqu'il cherchait à dire une dernière chose sur « l'instinct qui pousse à dire encore quelque chose<sup>71</sup> ». Après avoir figuré Lucy dans sa savane préhistorique, il imagine cette « dame demi-singe accroupie à côté de [lui]<sup>72</sup> ». Ce qui intéresse Sloterdijk à ce moment, ce n'est pas exactement la recherche d'une vérité anthropologique, mais surtout le fait que Lucy provienne d'une époque où le logos et l'oralité n'existaient pas encore. Il cherche à réfléchir à partir de Lucy et à travers une période préhistorique où, sans encore avoir les capacités nécessaires à l'oralité et au langage, un être aurait néanmoins été en mesure de « pressentir » la venue du langage chez un autre être à venir. Or, cette figure de Lucy pourrait

---

<sup>69</sup> Sloterdijk, Peter, *Essai d'intoxication volontaire*, Paris, Hachettes, c2001, p. 196.

<sup>70</sup> Cette hypothèse est développée plus en détail dans la conclusion de ce mémoire, p. 94.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 197.

être envisagée selon la question du *legs* de l'inscription. Même si Sloterdijk n'avait pas considéré cette avenue d'investigation, réfléchissant plutôt la venue du langage en général et la poussée qui se perpétue depuis son émergence, elle demeure néanmoins présumée par sa pensée, comme je vais brièvement l'argumenter. En l'occurrence, pour transformer l'expérience de pensée de Sloterdijk, je me demande ce qu'aurait fait Lucy si quelqu'un lui avait déposé un crayon dans la main. Il faut ici éviter de fonder ce raisonnement sur l'unique vraisemblance ou sur les données scientifiques et anatomiques de sa main. Essentiellement, cette mise en scène permet de formuler cette question : De cette tentative de compréhension par la figure de Lucy de l'« instinct qui pousse à dire encore quelque chose », pouvons-nous faire aussi advenir une réflexion sur l'« instinct » qui pousse à *inscrire* encore quelque chose? Voilà le premier enjeu de cette mise en scène.

Avec cet outil à inscrire, provenant du futur et placé dans sa main, Lucy ferait-elle une trace sur le papier? Inscrirait-elle quelque chose, quelque part? Ou alors, pour suivre le raisonnement de Sloterdijk, aurait-elle le pressentiment, dans sa savane préhistorique, qu'un jour nous ferions des inscriptions dans la matière avec l'aide de cette main libérée? Est-ce que son occurrence singulière et préhistorique serait portée à inscrire une trace devant elle, dans le monde? Pressent-elle par la curiosité qui l'anime que ces êtres du lointain avenir seront aussi des *êtres inscrivants*, en plus d'être des *êtres parlants*? Existe-t-il quelque chose que nous pourrions appeler le pressentiment de l'inscription tout comme il existerait une sorte de pressentiment de la parole ou du langage dans l'expérience de pensée de Sloterdijk? Finalement, en délaissant cette figure de Lucy sous les strates sédimentées de la préhistoire et en s'orientant vers le moment charnière du commencement de l'histoire, proposons cette dernière question impossible à résoudre de manière définitive : depuis combien de temps le désir et l'intention

d'inscrire chez l'*Homo sapiens sapiens* persistent-ils? Il ne s'agit pas d'investiguer sur des « origines » préhistoriques et d'entreprendre un travail généalogique de longue haleine à propos de l'émergence du phénomène de l'*inscrire* chez l' « homme »; nous laissons le soin aux paléontologues et aux anthropologues d'entreprendre cette tâche difficile et exigeante. Plus près de nous, non loin de notre réflexion située dans le champ littéraire, Derrida avait déjà tenté l'exercice, du moins conceptuellement, en analysant l' « écriture » comme antérieure à l'oralité, dans *De la Grammatologie*<sup>73</sup>. De mon côté, il a plutôt fallu considérer cette mise en scène de Lucy pour essayer de comprendre notre rapport à l'inscription en amont de l'histoire humaine, sans toutefois me plonger dans le sillage des débats historiques à propos de l'émergence de l'écriture dans son rapport à l'oralité. C'est un point de départ fictif permettant de conceptualiser le *legs de l'inscription* dans son expression la plus ancienne et la plus minimale, la plus primitive ou archaïque, pourrions-nous dire.

En s'interrogeant sur la figure de Lucy, Peter Sloterdijk fait notamment cette remarque heuristique : « Mais qui sait, elle pressent le monde de la parole, elle sent qu'il existe des cadeaux qui volent à travers l'air, elle pressent sans doute aussi les *effets dans le lointain*<sup>74</sup>. » En modifiant l'expérience de pensée proposée par Sloterdijk, en ajoutant un crayon dans la main de Lucy ou en l'imaginant tracer la terre avec son doigt, je cherche à mettre en lumière l'hypothèse d'une imbrication entre un pressentiment de l'inscription et un pressentiment du langage; je me demande d'où tous les deux pourraient provenir et vers où ils s'orientent; comment ils s'orientent et se perpétuent, autrement dit. Les propos du philosophe permettent une telle extrapolation. Le penseur allemand précise en effet : « Le flot de la parole est si large,

---

<sup>73</sup> Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

<sup>74</sup> Sloterdijk, Peter, *Essai d'intoxication volontaire*, Paris, Hachettes, c2001, p. 197 [je souligne].

il remonte beaucoup plus loin en arrière que les gens de plume n'ont coutume de l'admettre<sup>75</sup>. » Cette remarque place figurativement l'homme et l'écrivain modernes en étroite relation avec la figure de Lucy comme s'ils étaient poussés tous les deux par un flot semblable, ou alors, si Lucy ne s'est pas mouillée dans ce fleuve naissant de parole, elle pourrait tout de même l'avoir vaguement aperçu de la rive. Surtout, dans le contexte de l'*Essai d'intoxication volontaire* et de son diagnostic de l'époque contemporaine, Sloterdijk opposait plus spécifiquement ces « gens de plume » aux « gens de micro »; il s'interrogeait sur le nouveau rôle de ces gens de plume, les écrivains, au sein d'un monde en voie d'être complètement dominé par les gens de micro. Or, le problème de la lointaine antériorité de ce flot de paroles touche tant l'oralité que l'inscription, mais l'expression « effets dans le lointain » appartient plus particulièrement à l'écriture qu'à l'oralité, chez Sloterdijk. Dans *Essai d'intoxication volontaire*, il conceptualise les *effets dans le lointain* à partir d'une analyse de l'écriture en tant que média. Il utilise l'exemple de l'écriture épistolaire, dont le thème est reformulé dans les *Règles pour le parc humain*, publié en 1999 (en allemand), où il conçoit une réflexion sur l'humanisme en tant que « télécommunication créatrice d'amitié utilisant le média de l'écrit<sup>76</sup> ». Quelques années plus tôt (en 1996), le thème de l'*épistolaire* avait émergé pendant l'entretien avec Carlos Oliveira, lorsque Sloterdijk lui demandait d'imaginer une lettre envoyée à sa petite amie en Italie, afin de se représenter ce que signifient ces effets dans le lointain au sein de l'économie des différents médias contemporains<sup>77</sup>. Il se servait notamment de cette idée d'envois postaux : « Même l'*imperator* César Auguste, à Rome, n'aurait pas fait envoyer un seul écrit de sa chancellerie, dans les lointaines provinces, s'il n'avait existé un système d'écriture et de transports justifiant l'attente que sa décision arrive

---

<sup>75</sup> Sloterdijk, Peter, *Essai d'intoxication volontaire*, Paris, Hachettes, c2001, p. 197.

<sup>76</sup> Sloterdijk, Peter, *Règles pour le parc humain*, Paris?, Milles et une nuit, 2000, p. 9.

<sup>77</sup> Sloterdijk, Peter, *Essai d'intoxication volontaire*, Paris, Hachettes, c2001, p.189.

sans avoir rien perdu de son sens en Afrique du Nord ou en Judée<sup>78</sup>. » Les effets de l'écrit dans le lointain (à travers l'espace, mais aussi à travers le temps), exemplifiés par la relation épistolaire, constituent une grille d'analyse pour comprendre la puissance des médias. Les différents médias contemporains auraient en quelque sorte élaboré différentes nouvelles techniques de codage et de diffusion des « lettres », techniques qui accélèrent la mobilisation des lettres et rendent de plus en plus « invisible » (ou translucide) le support matériel sur lequel nous inscrivons ces lettres. Cependant, dès son origine lointaine et après l'invention de l'imprimerie, l'*inscrit* a commencé à transformer notre rapport au lointain, tant spatial que temporel; il a même littéralement créé la possibilité de ce « lointain » et des divers effets possibles sur ce dernier. C'est précisément en ce sens qu'il est possible d'envisager un *legs littéraire*; c'est cette rupture présupposée et surimposée, avec le dispositif de l'oralité, qui transforma notre conception du temps et de l'histoire, et permit l'ouverture nécessaire à la constitution de ce que nous appelons ici un « legs littéraire ».

Ainsi, dans ce contexte, l'expression « effets dans le lointain », qui est liée avec celle de « legs littéraire » que je vais articuler en filigrane dans ce chapitre, prend un autre sens quand nous la repensons à partir de la figure de Lucy. Ce ne serait pas seulement une présupposition du langage, mais par ailleurs une présupposition de l'inscription, qui, une fois articulée à travers l'alphabet et une grammaire – entre autres modalités d'articulation –, permettrait à ces dits *effets dans le lointain* de réellement atteindre le lointain. En d'autres mots, il y aurait deux temps dans l'articulation des enjeux du legs à travers l'écriture : le premier que j'appelle le *legs de l'inscription* et le second que je nomme le *legs littéraire*. Exprimé simplement, le legs de l'inscription suppose une économie minimale imbriquée dans la conception d'une préhistoire

---

<sup>78</sup> Sloterdijk, Peter, *Essai d'intoxication volontaire*, Paris, Hachettes, c2001, p.186.

de l'homme. Bien que nous n'ayons pas ici à la vérifier empiriquement et anthropologiquement, cette expression de « legs de l'inscription » expose malgré tout un pouvoir rudimentaire de l'inscription : c'est-à-dire la possibilité remarquable de ce qui est inscrit à perdurer et à survivre à son auteur, à celui qui a inscrit. Quant à lui, le « legs littéraire » surenchérit cette stratification souterraine par la capacité à codifier ce legs (de l'inscription) et à y inscrire un « message » où est envisagée la « fiction de l'intention ». La courte fiction de Samuel Beckett analysée dans ce mémoire permet de songer d'un seul souffle et en aval à ces deux facettes du concept de « legs », intimement entrelacé à celui d'« inscription ». En fait, *Premier Amour* propose une vision particulière du legs littéraire, à ce moment charnière où Beckett allait devenir un écrivain d'après-guerre de premier ordre, avec notamment l'écriture de sa trilogie, peu de temps après la composition originale de *Premier Amour*. La position historique de *Premier Amour* dans l'ensemble de l'œuvre de Beckett joue un rôle conceptuel remarquable pour la compréhension de l'œuvre entière, car cette fiction peut être conçue métonymiquement comme un texte de formation à l'ensemble de l'œuvre beckettienne et par extension à la littérature moderne, fiction semblable par analogie à ces « romans de formation », ces *Bildungsroman*, dont la visée serait ici de former ou d'informer conceptuellement le personnage et le narrateur beckettien, mais aussi le lecteur beckettien et Beckett lui-même. Beckett a en effet composé un texte qui contient plusieurs pistes de réflexion fécondes à la compréhension de son œuvre et de la conception du littéraire qu'elle communique. Dans *Premier Amour*, de manière plus précise, les rapports entre « inscription » et « legs » constituent une problématique essentielle pour cerner le problème plus général du littéraire : le narrateur expérimente à la fois l'inscription dans toute sa matérialité (dans le monde) et à travers sa subjectivité (dans son esprit). Les deux aspects du legs de

l'inscription et du legs littéraire seront analysés ici selon cette perspective, avec l'étude détaillée de l'inscription amoureuse, de l'inscription du nom de l'amoureuse.

### **3. Le legs de l'inscription amoureuse : le nom de Lulu**

En sourdine derrière les interrogations de ce second chapitre, la mise en scène de ce préambule (le récit de Lucy avec le crayon à la main) indique qu'il n'est plus seulement question du lecteur devant l'inscription, comme au premier chapitre, devant l'épithète du narrateur. Dorénavant, il s'agit en plus de se poser cette nouvelle question (à la Sloterdijk) : à la demande de qui écrivez-vous? Qu'est-ce qui nous pousse donc à inscrire et à continuer à inscrire encore d'autres inscriptions? Autrement dit : pourquoi s'inscrire (un monde dans le monde)? Le chapitre précédent se terminait à la frontière du numérique, là où les conditions de l'« inscription », notre rapport à sa réalité et ses possibilités paraissent radicalement changer et s'accélérer, même s'il est ardu de savoir avec précision vers où ce changement et cette accélération s'orientent exactement. Cependant, il apparaît plus intéressant de commencer l'analyse du *legs littéraire* par une discussion à propos du *legs d'une inscription*. Mon essai se veut inspiré par la puissance de cet anachronisme; il en sera question une fois parvenu à la conclusion. Toutefois ici, pour parachever notre investigation (du premier chapitre), il faut la reformuler à partir d'une perspective nouvelle, puisque l'inscription et le legs forment les deux côtés d'un même problème : impossible de distinguer dans l'absolu et à travers le réel son endroit et son envers. L'essentiel de ma problématique réside dans une compréhension nouvelle de cette articulation. Il s'agit en effet de comprendre leur imbrication et d'envisager le dispositif littéraire et discursif qui suppose cette osmose conceptuelle et réelle – et même rituelle – entre l'inscription et le legs. En fait, l'une des scènes de *Premier Amour* qui sera utilisée comme fil

conducteur de ma réflexion est très clairement liée à un geste d'inscription que nous pourrions appeler « primitif ». En ce sens et en ce bref instant où il inscrit le mot *Lulu*, le narrateur apparaîtra plus près d'une Lucy qui découvre la possibilité d'inscription que d'un homme moderne éduqué et lettré du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle, du moins c'est la première lecture envisagée selon le dispositif littéraire que Beckett met ici en place. Il s'agit en l'occurrence du passage où le narrateur, à l'intérieur d'une étable, trace le nom de son amoureuse (« Lulu »), avec son doigt, dans des bouses de bovin. Pour le narrateur, cet événement fonde étrangement – pour ne pas dire avec une inquiétante étrangeté – l'apparition de l'amour, et la cristallise. Ce geste d'inscrire marque un moment de *pathos* qui bouleverse temporairement l'apathie (presque) généralisée du narrateur à l'égard du monde, qui répond par ailleurs en écho à la question de son épitaphe :

Oui, je l'aimais, c'est le nom que je donnais, que je donne hélas toujours, à ce que je faisais, à cette époque. Je n'avais pas de données là-dessus, n'ayant jamais aimé auparavant, mais j'avais entendu parler de la chose, naturellement, à la maison, à l'école, au bordel, à l'église, et j'avais lu des romans, en prose et en vers, sous la direction de mon tuteur, en anglais, en français, en italien, en allemand, où il en était fortement question. J'étais donc quand même en mesure de donner un nom à ce que je faisais, quand je me voyais tout d'un coup en train d'écrire le mot Lulu sur une vieille bouse de génisse, ou que couché sous la lune dans la boue j'essayais d'arracher les orties sans en casser la tige<sup>79</sup>.

Si la possibilité de nommer l'avènement de ce sentiment provient de son éducation et des livres qu'il a lus, l'émergence elle-même de l'élan pulsionnel, affectif et sentimental reste toutefois sans « données » préalables. C'est l'exposition du présupposé classique d'un *premier* amour d'une pureté « purissime » : rien ne doit le précéder dans le temps; ce doit être une irruption « foudroyante », qui conserve et promulgue cette idée du « coup de foudre » français bien au-delà de son unique *événementialité*. Le narrateur est emporté par un élan, une pulsion à inscrire ce nom dont il ne maîtrise aucunement la venue, dont il semble absolument innocent ou

---

<sup>79</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 27-28.

inconscient. Il constate qu'il inscrit au moment où il est en train d'inscrire (« tout d'un coup »), lorsqu'il se voit soudainement en train de tracer le mot *Lulu* et qu'il se décide à le nommer – ce geste d'inscrire – du nom d' « amour », ou d'utiliser le verbe « aimer » (toutefois conjugué au passé dans l'extrait cité ci-dessus). L'équivoque autour de l'idée de cette a-synchronie (entre l'affect amoureux et le nom de l'amoureuse inscrit), indiquée par l'usage de l'imparfait dans le récit, rappelle notre analyse de l'emploi du mot *maintenant*, à la fin de son épitaphe : le vers « Qu'il n'en échappe que maintenant » supposait la figuration, la prosopopée, du mort et de la fin, tandis que ce passage à propos de l'inscription *Lulu* pointe vers l'amour et le début, le début de l'amour – précisément – qui ne peut être premier (comme le *maintenant* de l'épitaphe ne pouvait pas être réellement dernier), en ce sens qu'il ne peut *se nommer* « premier amour », ne pouvant pas faire coïncider l'affect et l'inscription du nom. L'extrait cité interroge cette condition; condition qui est magnifiquement résumée par l'un des personnages d'un autre *Premier Amour*, celui de Tourgueniev : « Je n'ai pas eu de premier amour [...] J'ai commencé directement par le second<sup>80</sup>. » Dans le *Premier Amour* de Beckett, la remarque à propos de ces « données » permettant d'identifier l'événement ou l'expérience du « premier amour » a d'ailleurs des traits comiques ou absurdes, selon la perspective que nous adoptons pour l'interpréter. On aura en effet beaucoup de difficulté à trouver des scènes littéraires où un personnage en train de tomber amoureux d'un autre trace son nom sur des excréments d'animaux. On serait en droit de se demander d'où exactement le narrateur de *Premier Amour* tire ce lien entre la scène qu'il expérimente et les histoires traditionnelles du récit de l'« énamoration », c'est-à-dire de l'expérience amoureuse suivant le mystérieux et indicible

---

<sup>80</sup> Tourgueniev, Ivan, *Premier amour* [trad. André Malraux], Paris, Le Livre de Poche/Les Éditions du Chêne, 1947, p. 17.

coup de foudre. Chez le narrateur, ce coup de foudre, ce début des énamorations prend la forme du rituel de l'inscription. En fait, cette scène de l'inscription du nom s'éloigne des *topos* traditionnels de l'amour : sur un banc de parc, dans une chambre close, etc. L'étable en tant que lieu d'amour n'est pas un espace des plus traditionnels ou romantiques, c'est le moins que nous puissions dire. Elle est plutôt le lieu des vagissements et des résidus; nous reviendrons à ces remarques dans la section intitulée « Matière à inscrire ».

Regardons ici plus attentivement, plus analytiquement, le nom qu'il trace avec son doigt afin, en premier lieu, de le comparer avec l'épithaphe, et, en second lieu, de tirer les implications (en ce qui a trait au « legs ») de cette comparaison des inscriptions. D'ailleurs, la forme de ce nom et le contexte qui circonscrit son inscription deviennent particulièrement intéressants si nous reprenons la réflexion à propos de l'épithaphe là où nous l'avions laissée. En comparaison de la rime pour l'œil de l'épithaphe de *First Love*, le nom de Lulu, tant dans la langue française et anglaise, s'envisage comme une « perfection », sans *weakness*, graphique et horizontale : un quatrain de lettres dont les deux doublets sont parfaitement symétriques<sup>81</sup>. Pourtant, le narrateur complexifie cette idée par la suite et touche perpendiculairement l'axe vertical de la question poético-funéraire : alors que la « rime pour l'œil » était matériellement inscrite par l'enjambement du « poème » et à travers la verticalité de l'épithaphe, l'ambiguïté et la mouvance sémantique du signifiant *Lulu* seront pour leur part révélées par les énoncés périphériques du narrateur. Il y a d'ailleurs deux articulations de ce problème dans l'espace du récit, dont l'analyse comparée, entre *Premier Amour* et *First Love*, s'avère tout aussi riche que pour les épithapes. La première articulation du problème advient immédiatement après la révélation du nom de son amoureuse, lorsque le nom n'est pas encore inscrit, au moment où le narrateur indique que Lulu

---

<sup>81</sup> Voir au Chapitre 1, section 7, p. 46, pour un rappel de la rime pour l'œil entre les mots « below » et « now ».

est en fait prononcé Loulou, car ni lui ni elle ne sont français; ils prononcent donc « à l'anglaise » : « Tous les deux, nous disions Loulou<sup>82</sup>. » La seconde articulation du problème apparaît ensuite, quand le narrateur, comme il est fréquent de le constater chez certains personnages becketttiens – pensons notamment à *L'Innommable* –, décide de changer totalement le nom de son amoureuse et de la désigner dorénavant avec le nom « Anne », après avoir inscrit d'abord le mot « Lulu<sup>83</sup> ». Le premier aspect du nom Lulu (prononcé à l'anglaise « Loulou ») rappelle manifestement la rime pour l'œil, où il y avait décalage entre l'inscription matérielle et la lecture de cette matérialité. Cependant, cette fois-ci, le décalage n'est pas visible à partir de l'inscription des mots elle-même, c'est plutôt par le contexte qui l'entoure, par l'explication du personnage, que le lecteur prend connaissance de l'écart entre la situation d'énonciation et la matérialité de cette inscription. Ce décalage se fonde sur l'identité linguistique des personnages, à savoir que ce sont des « anglais » qui parlent français, quoique la prononciation de Loulou rappelle aussi la langue allemande; c'est à ce moment que se dévoile le plus clairement et explicitement la question linguistique dans le texte français. Ce passage s'inscrit facilement dans le contexte historique de composition de l'œuvre : il évoque le fait que *Premier Amour* fut écrit à cette époque particulière, à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, où Beckett quitte sa langue « maternelle » (l'anglais) et son pays d'origine (l'Irlande) pour adopter le français comme langue d'écriture et la France comme terre d'accueil de son exil. C'est pourquoi, entre autres raisons, l'analyse linguistique de *Premier Amour* demeure si précieuse à la compréhension des enjeux du legs littéraire et linguistique, notamment puisque par la suite, en 1970, comme nous l'avons dit plus tôt, Beckett traduit lui-même son texte avant de le publier dans les deux langues;

---

<sup>82</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 11.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 29.

réinscrivant le premier texte pour *inventer* un deuxième texte. Dans *Premier Amour*, la prononciation « à l'anglaise » prend tout son sens dans ce contexte charnière pour l'œuvre de Beckett, au sein duquel la traduction de ses textes par lui-même devient aussi une manière d'interroger la matérialité du littéraire et de remettre en question son unicité, tout en affirmant sa mouvance.

En ce sens, étrangement, le passage où il est question de la prononciation du nom de Lulu ne se retrouve aucunement dans le texte anglais. Il donne lieu à une suppression littérale.

Le narrateur ne fait pas mention de cette distinction phonétique entre l'inscription et sa lecture :

But to pass on to less melancholy matters, the name of the woman with whom I was soon to be united was Lulu. So at least she assured me and I can't see what interest she could have had in lying to me, on this score. Of course one can never tell. She also disclosed her family name, but I've forgotten it. I should have made a note of it, on a piece of paper. I hate to forget a proper name<sup>84</sup>.

Au premier abord, une raison purement technique pourrait servir comme explication à cette décision d'enlever le passage : le fait que le texte soit déjà en anglais enlèverait très certainement l'effet de surprise de cette mention. Une traduction littérale aurait tout de même été possible sans que le texte perde pour autant de son sens. L'ajout de la traduction du passage supprimé ne changerait pas drastiquement le sens du texte anglais, mais il donnerait une précision au lecteur anglais à propos de l'identité linguistique des personnages. Or, en ne traduisant délibérément pas ce passage, Beckett indique ce qu'il conçoit de la liaison entre l'inscription du texte et les implications linguistiques de la lecture de ces inscriptions matérielles, à travers la virtualité du texte « original ». Il s'agit de se demander ce qui motive Beckett à transformer le texte anglais, lorsqu'il traduit le texte français, vingt-cinq années après sa composition originale. Répondre à cette interrogation montrera en l'occurrence l'imbrication du legs de l'inscription et du legs

---

<sup>84</sup> Beckett, Samuel, *The Complete Short Prose : 1929-1989*, New York, Grove Press, 1995, p. 29-30.

littéraire. L'analyse du saut de « Lulu » à « Anne » explicitera davantage ce trait caractéristique d'un Beckett traducteur de lui-même. La traduction nous révèle en fait la particulière relation entre le français et l'anglais chez Beckett et pointe surtout vers le rôle spécifique et significatif de l'inscription dans cette économie linguistique.

#### **4. De Lulu à Anne : transformations de l'inscription du nom**

Le saut de « Lulu » à « Anne » représente un écart plus grand encore pour la comparaison des inscriptions : aucune lettre et aucun son partagé entre ces deux mots. La raison pour laquelle le narrateur change entièrement le nom de Lulu et son explication du nouveau nom « Anne » ont un poids important à jouer dans la réflexion sur ces inscriptions amoureuses, pour donner suite à l'investigation qui a été menée au sujet de l'épithète et pour permettre en outre de rendre visible le problème du legs qui s'insinue à travers cette transformation du nom. Le narrateur explique ce changement directement :

D'ailleurs j'en ai marre de ce nom Lulu et je m'en vais lui en donner un autre, d'une syllabe cette fois, Anne, par exemple, ce n'est pas une syllabe, mais cela ne fait rien. Alors je pensais à Anne, moi qui avais appris à ne penser à rien, sinon à mes douleurs, très rapidement, puis aux mesures à prendre pour ne pas mourir de faim, ou de froid, ou de honte, mais jamais sous aucun prétexte aux êtres vivants en tant que tels (je me demande ce que cela veut dire), quoi que j'aie pu dire, ou qu'il puisse m'arriver de dire, à ce sujet<sup>85</sup>.

Rappelons que l'enjeu de la syllabe (en trop) était aussi présent dans l'étude de l'épithète. C'était alors une façon de faire dérailler une logique de composition de l'épithète, mécanique et impersonnelle. La syllabe de trop au second vers servait à « illustrer un point de grammaire », tandis que la rime pour l'œil, uniquement dans le texte anglais, rendait compte de la matérialité

---

<sup>85</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 29.

inextricable et inextinguible du phénomène littéraire. L'extrait cité ici montre une nouvelle fois la singularité de l'attitude du personnage-narrateur, c'est-à-dire sa volonté d'apathie dévoilée comme une sorte de *code éthique* et la primauté accordée au *mourir* à l'encontre du vivre; il affirme ailleurs qu'il avait entrevu « la possibilité d'une esthétique de l'humain » à travers « la figure de [son] père, sur son lit de mort [...]»<sup>86</sup> ». Ainsi, qu'est-ce qui motive une telle personne, un tel personnage à inscrire le nom d'amour et de l'amoureuse, le mot *Lulu*, le mot *Anne*? Pourquoi inscrire le nom d'une vivante, si ce ne sont que les morts qui parviennent à attirer son attention? Comment l'amour de Lulu a-t-il réussi à se frayer un chemin jusqu'à son cœur de pierre ou son esprit glacial? Pourquoi par ailleurs changer ce nom du tout au tout? La réponse à ces seules questions offre une résolution de l'ensemble du mystère de *Premier Amour*, dont le titre de la nouvelle, l'épithète et les inscriptions amoureuses constituent les articulations les plus saillantes. À ce sujet, le questionnement d'un autre écrivain contemporain, grand lecteur de Beckett, permet de saisir ces questions à partir d'une nouvelle perspective, celle qui sous-tend ces questions et qui renvoie en outre au genre de l'épithète : à savoir le thème de l'immortalité dans son rapport à l'inscription et l'écriture. Dans son *Journal de galère*, Imre Kertész pose en ce sens les enjeux de son écriture ainsi :

C'est étrange à quel point "l'immortalité" ne m'a jamais intéressé. Tout le monde veut laisser une trace dans la vie, dans l'existence. Et moi, je préfère disparaître sans laisser de traces. – Je pense ce que je viens d'écrire, je le garantis. Mais pourquoi l'écris-je? Si c'est comme je l'ai écrit (et garanti), pourquoi est-ce que j'écris tout court? Je repose la question : où ai-je trahi? Et qu'est-ce que la réalité<sup>87</sup>?

Par rapport au narrateur de *Premier Amour*, les mêmes questions peuvent être posées en prenant comme cadre de référence la condition amoureuse, plutôt que la condition mortelle. En

---

<sup>86</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 38.

<sup>87</sup> Kertész, Imre, *Journal de galère*, France, Actes Sud, 2010, p. 72.

pensant à l'attitude du narrateur, nous pouvons nous interroger notamment : pourquoi inscrit-il ce nom? Où a-t-il trahi? Où *s'est-il* trahi? A-t-il trahi son indifférence généralisée face à la réalité? Qu'est-ce que sa réalité, la réalité textuelle? À la manière de Kertész, le narrateur beckettien ne s'intéresse guère à l'immortalité. La *consignation* de son épitaphe dans son monologue indiquait qu'elle ne serait pas inscrite, qu'elle ne laisserait pas de trace, hormis dans le cadre du texte littéraire, en tant que fiction dans une fiction. Pour ce qui est de l'inscription amoureuse, la même contradiction se pose, car cette inscription du nom de Lulu-Anne représente une dislocation, une rupture dans l'économie apathique du personnage. On est bel et bien en droit de se demander quel est le motif qui pousse à inscrire un nom amoureux, si tout invite à l'*anamour* dans le récit du narrateur. Une façon de résoudre cette énigme est d'aborder les volontés implicites du personnage, de les expliciter en périphérie de l'inscription amoureuse elle-même. En effet, il faudrait comprendre cette transformation radicale du nom d'amour et de son inscription comme une tentative d'échapper ou de fuir – thème ayant surgi de l'étude de l'épitaphe –, une tentative de se défendre contre le premier élan de l'amour, l'élan amoureux le plus impulsif. Il l'affirme ainsi :

C'est dans cette étable, pleine de bouses sèches et creuses qui s'affaissaient avec un soupir quand j'y piquais le doigt, que pour la première fois de ma vie, je dirais volontiers la dernière si j'avais assez de morphine sous la main, j'eus à me défendre contre un sentiment qui s'arrogait peu à peu, dans mon esprit glacé, l'affreux nom d'amour<sup>88</sup>.

D'une part, les mécanismes de défense du narrateur contre le sentiment amoureux ont partiellement échoué, dans la mesure où il s'affirmera amoureux par la suite et malgré tout. Le titre de la nouvelle parle aussi de lui-même du texte comme une inscription négative, tel un négatif : *Premier Amour* est un récit conceptualisant l'impossibilité d'un « premier amour »,

---

<sup>88</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 26.

mais il n'exclut pas la possibilité d'aimer. Le narrateur « aime » malgré le côté affreux du nom et du sentiment d'amour, bien que pour lui « l'amour vous rend mauvais, c'est un fait certain<sup>89</sup>. » D'autre part, il n'exprime pas l'amour directement, mais le fait de se sentir ou de se dire amoureux se trouve toujours lié à l'expérience de l'inscription. Il se questionne notamment, à deux reprises, au sujet de la nature de son amour pour Lulu-Anne. Ces deux passages sont absolument décisifs pour notre réflexion à propos des motivations à inscrire, dans leur rapport à la conceptualisation de l'affect ou de l'élan amoureux : « Peut-être que je l'aimais d'un amour platonique? J'ai du mal à le croire. Est-ce que j'aurais tracé son nom sur de vieilles merdes de vache si je l'avais aimée d'un amour pur et désintéressé<sup>90</sup>? »; « [...] Si je l'avais aimée de cette manière, est-ce que je me serais amusé à tracer le mot Anne sur d'immémoriaux excréments de bovin<sup>91</sup>? »

Ainsi, plus encore que l'inscription elle-même, le geste d'inscrire, l'acte qui a mené à l'inscription du nom, mobilise une aporie à l'intérieur de l'esprit du personnage. Lui dont le seul intérêt est le désintérêt – et dont l'héritage figuratif traversera et se développera dans plusieurs textes subséquents de Beckett –, expérimente clairement à ce moment la puissance contradictoire de l'écrit dans son expression la plus essentielle : c'est-à-dire que l'inscription, tout en se concevant comme une extension de *sa* pensée dans le monde, se conçoit en outre comme entièrement indépendante et autonome face à son auteur. Dans le cas précis de *Premier Amour*, ce n'est pas l'inscription comme chose achevée qui hante l'esprit du narrateur, mais le fait d'avoir inscrit à *son insu* ce nom de Lulu. Il y a toujours un « insu » qui déborde l'inscription et l'enchaîne à son avenir, à un moment ou à un autre. Dans ce mouvement, la transformation du nom de « Lulu » par « Anne » permettrait au narrateur d'atteindre une certaine liberté à

---

<sup>89</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 28.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 31.

l'égard de son amour pour elle. L'emprise mauvaise de l'amour sur lui ne serait pas totale dans la mesure où il peut encore prendre la liberté de changer le nom de son amoureuse. Cette transformation contreviendrait notamment à la conception de l'amour platonique, telle que la formule Walter Benjamin, dans ses *Brèves ombres* : « L'essence et le type d'un amour se définissent avec le plus de rigueur dans le sort qu'il réserve au nom – au prénom. [...] Que cet amour sauvegarde indemne et protège le nom, le prénom de la bien-aimée, cela seul est la véritable expression de la tension, du goût pour le lointain, qui s'appelle amour platonique<sup>92</sup>. » Dans *Premier Amour*, le narrateur accorde et réserve très peu d'importance au prénom réel de son amoureuse, c'est pour cette raison qu'il lui est permis de le transformer sans pour autant que son amour s'altère davantage. Ce serait encore une nouvelle raison de ne pas caractériser cet amour par l'épithète « platonique ».

Il faut noter par ailleurs que la trace laissée par son doigt dans les excréments de bovin se transforme elle aussi, simultanément et en catimini, à la suite du moment où il indique avoir décidé de changer son nom. Ainsi, le nom de la femme qu'il aime aurait en fait été inscrit deux fois plutôt qu'une : d'abord le mot *Lulu* et ensuite le mot *Anne*, même si – et c'est là l'élément décisif et ingénieux – le geste d'inscrire est unique en définitive; il ne dit pas l'avoir réinscrit; la transformation du nom change néanmoins l'inscription du même coup, comme le montrent les deux questions que le narrateur se pose par rapport à la nature de son amour : la première fois il s'agit de *Lulu* et la seconde fois, subrepticement, le nom est devenu *Anne*<sup>93</sup>. Ce dédoublement de l'inscription désigne l'enjeu primordial qui parcourt l'ensemble de *Premier Amour* et nous a longuement occupé lorsqu'il était question *des* épitaphes françaises et anglaises. Cette

---

<sup>92</sup> Benjamin, Walter, *Critique de la violence*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2012, p.133-134.

<sup>93</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 28-31.

distinction subtile dans la transformation du nom *et* de l'inscription du nom marque la valeur singulière du geste d'*inscrire* dans l'esprit du narrateur. D'une manière semblable à la question de l'épithaphe évoquant le rapport entre la syllabe en trop et une question grammaticale, l'inscription du nom de Lulu et Anne réactualise l'enjeu de la syllabe. Contrairement à l'épithaphe qui était composée d'une phrase versifiée et qui interpellait donc des éléments poétiques et syntaxiques, l'inscription du nom de l'être aimé n'implique pas explicitement des éléments d'ordre stylistique ou poétique, du moins au premier abord. Pourtant, au sein de ce minimalisme linguistique du nom seul et sans phrase, la syllabe en trop continue à posséder une signification dans l'univers du narrateur et à l'obséder; il lui faut encore une fois faire mention de la syllabe en trop, pour ensuite affirmer que cela ne fait aucune différence après tout pour lui. La différence entre Anne et Lulu est manifeste, du point de vue de l'inscription : le mot *Lulu* est sans équivoque composé de deux syllabes avec la répétition de la voyelle [y] ou [u], selon la prononciation à l'anglaise ou à la française, tandis que *Anne* mérite une analyse plus soutenue, puisqu'il fait appel à une plus grande complexité, dont l'essentiel touche la matérialité de l'inscription. Cette analyse est semblable à notre réflexion à propos de la rime pour l'œil. Ici aussi, c'est par l'œil (et le recours à une grammaire) qu'il est possible de décider entre la lecture d'une ou deux syllabes, car en français cette fin de mot en [ə] cause problème s'il est abordé uniquement du point de vue phonétique. De plus, de manière générale, le [ə] a rarement la fonction d'une voyelle à part entière. Par exemple, la *Grammaire méthodique du français* pose ces distinctions :

La réalité phonologique de [ə], ou si l'on veut sa fonction distinctive, peut être fortement mise en question. Tout d'abord, il n'apparaît jamais en syllabe accentuée. D'autre part, on ne peut guère l'opposer phonétiquement à ses proches voisins [ɸ] et [œ] qui précisément sont neutralisés en syllabe inaccentué au profit d'un son moyen [ɛ]. Et surtout on constate que dans les mots mêmes où il arrive qu'il se trouve, sa disparition fréquente n'a aucune conséquence sur la communication [...]<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Riegel, Martin *et al.*, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presse universitaire de France, 2004, p. 49.

Ce qui frappe dans la comparaison entre cette présentation phonologique de la lettre *e* et sa réalité pour le nom *Anne*, dans *Premier Amour*, c'est la nécessité de faire intervenir la question de sa matérialité écrite et non de sa vocalisation, pour percevoir la possibilité des deux syllabes. En ce qui concerne la non-conséquence de sa disparition par rapport à la communication, le *e* ne peut ici être pensé autrement que comme un résidu matériel qui ne joue aucun rôle sonore et communicationnel. Cependant, puisque le nom est inscrit, l'œil peut y discerner deux syllabes, au lieu d'une seule. Il s'agit de syllabes graphiques et non pas phonétiques. Comme dans le cas de la rime pour l'œil, les deux syllabes du mot *Anne* sont envisageables selon la visualisation, plutôt que par la vocalisation. En contraste avec l'approche phonologique de la grammaire, l'approche de Beckett à travers *Premier Amour* interroge le rôle de la visualisation dans le champ littéraire. Si cette analyse suit de très près ce qui a déjà été dit au premier chapitre à propos de l'épithète, il faut ici poursuivre cette pensée en cherchant à comprendre ce qui est légué à travers ce nom dont l'inscription occupe une place si importante dans l'articulation de la problématique de *Premier Amour*.

## 5. Matière à inscrire

Encore une fois, le passage à la langue de traduction *et* la langue maternelle – l'anglais a chez Beckett ce double statut particulier – offre une nouvelle piste de réflexion, car le nom transformé et le texte lui-même ne sont pas exactement les mêmes qu'en français :

Anyhow I'm sick and tired of this name Lulu. I'll give her another, more like her, Anna for example, it's not more like her but no matter. I thought of Anna then, I who had learnt to think of nothing, nothing except my pains, a quick think through, and of what steps to take not to perish off-hand of hunger, or cold, or shame, but never on

any account of living beings as such (I wonder what that means) whatever I may have said, or may still say, to the contrary or otherwise, on this subject<sup>95</sup>.

Dans *First Love*, Anne devient donc Anna et se « rapproche » typographiquement de Lulu par ces deux voyelles. Du même coup, la confusion autour de la syllabe disparaît et le passage où il était fait mention de cet enjeu disparaît aussi; Beckett ne traduit pas ce passage. L'apparition de la voyelle *a* à la fin du nom permet de distinguer nettement les deux syllabes, tant phonétiquement que visuellement. La mention de l'enjeu de la syllabe serait donc caduque. Cette variation du texte anglais apporte pourtant un nouvel éclaircissement par un ajout subtil. Au lieu de parler de la syllabe, le narrateur spécifie que le nom « Anna » serait davantage à l'image de la femme en question, pour ensuite se rétracter en disant que ce n'est pas davantage comme elle, mais cela n'a pas d'importance, conclut-il. Ainsi, la forme de l'inscription se trouve pour une première fois liée à l'identité de la femme, même si le narrateur évite immédiatement cette possibilité. De manière surprenante et décisive, dans le cas de l'épithète aussi, la formulation de ce *je-m'en-foutisme* à l'égard du réel ou de la véracité de ce qu'il affirme avait aussi été marquée par une expression utilisant le terme « matter »; on le retrouve d'ailleurs de façon abondante dans l'ensemble des nouvelles traduites de cette même époque (« The Expulse », « The Calmative », « The End<sup>96</sup> »). Plutôt que de dire « no matter », comme dans ce cas-ci, le narrateur précisait à propos du côté boiteux du dernier vers de l'épithète que cela n'avait pas vraiment d'importance, et la formulation précise était : « that is no great matter<sup>97</sup> ». De plus, dans l'introduction au passage où il révélait le nom de Lulu, pour faire suite à la première partie du monologue où il était question de sujets plus « mélancoliques » comme son épithète, la

---

<sup>95</sup> Beckett, Samuel, *The Complete Short Prose :1929-1989*, New York, Grove Press, 1995, p. 35.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 26.

fréquentation des cimetières ou la mort de son père, le texte commençait par : « But to pass on to less melancoly matters [...] »<sup>98</sup>. Or, ce terme anglais de « matter » juxtapose deux idées que je vais maintenant analyser plus en profondeur : à la fois cette idée de sujet dont on parle et surtout cette autre idée de matière où l'on inscrit. Ce double sens appartient par ailleurs au terme français de « matière », quoiqu'il n'est pas utilisé de cette manière dans le texte français, Beckett préférant plutôt le terme de *sujet* (« Mais pour passer maintenant à un sujet plus gai [...] »<sup>99</sup>). Toutefois, cette double signification du terme « matter » et sa répétition fréquente dans le texte anglais ne sont pas sans intérêt, car elles sont caractéristiques de l'inscription, en tant qu'elle est inscrite *sur* quelque chose, *sur* un support matériel, et inscrite *sur* la matérialité de ce support. Ce *sur* traduit le préfixe latin *in-*; l'idée de matière dont on parle rappelle pour sa part que ce qui est *in-scrit* doit posséder au moins une articulation de sens minimal, dont la présupposition de l'intention est l'un des vecteurs les plus signifiants, pour être considéré comme une inscription. Autrement, l'emploi du mot « trace » serait plus adéquat dans la mesure où il ne présuppose pas directement – dans son étymologie par exemple – le support matériel et l'idée d'articulation du sens. La trace « porte » moins d'intention que l'inscription; l'ordre croissant dans un ensemble lexical de termes selon l'idée d'intention pourrait être : *la trace, l'inscription, l'écriture, l'œuvre*.

Dans *First Love*, le terme « matter » apparaît souvent à la suite d'une « inscription ». C'est toujours au moment où un sens, une orientation particulière du réel, une perspective signifiante et intentionnelle, tendent à s'inscrire dans la réalité matérielle ou dans l'esprit du narrateur (dans sa mémoire notamment), que ce dernier fera usage de ce terme pour préciser sa « désaffiliation » vis-à-vis de ces phénomènes de *l'inscrire* au sens large et afin de « changer de

---

<sup>98</sup> Beckett, Samuel, *The Complete Short Prose : 1929-1989*, New York, Grove Press, 1995, p. 27.

<sup>99</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 17.

sujet ». De manière emblématique pour l'ensemble de la nouvelle, la scène de l'inscription du nom touche profondément l'imaginaire du lecteur ou de la lectrice par la représentation d'un support matériel des plus « impurs » et terrestres – et scatophile, pourrions-nous dire. D'ailleurs, ce n'est pas la seule fois que ce thème des défécations se présente dans la nouvelle. Au moins deux occurrences devraient être notées : une première fois lorsque les gens de sa maison tirent profit de son passage par les W.-C. pour sortir ses affaires de sa chambre et l'expulser de la maison<sup>100</sup>; une seconde fois lorsqu'il se trouve chez Lulu-Anne et qu'il s'apprête à dormir pour une première fois chez elle, et qu'il lui demande si elle possède un faitout<sup>101</sup>. En ce qui concerne la scène de l'inscription du nom, il n'est plus question de ses propres excréments, mais bien des « selles de bovins ». En fait, au-delà du premier sentiment de dégoût que pourrait produire ce thème scatophile chez certains, le texte français précise que ce n'est pas n'importe quels excréments de bovin, ce sont ceux d'une « génisse<sup>102</sup> ». Il est ironique et malgré tout pertinent de dire que la génisse se définit comme la vache qui n'a pas vagi, qui n'a pas enfanté, car ce thème de l'enfantement sera aussi le thème final de la nouvelle.

Par la spécificité de la « génisse », la matière où il inscrit ce nom de Lulu-Anne possède en quelque sorte cette double empreinte – métaphorique – du *résidu* et de la *pré-natalité*. Le sentiment amoureux naît et s'inscrit sur un support marqué par l'idée du résidu par excellence. C'est dans cette étable pleine d'orties et de boue, où les génisses défèquent et enfantent, que le narrateur vit le moment décisif de l'avènement de son amour pour Lulu-Anne, le moment où il inscrit son nom. L'expérience et l'émergence de l'amour se situent au cœur de ce que nous sommes appelés à considérer comme le plus terrestre et le plus bas, matériellement, en ce sens

---

<sup>100</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 14.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 28.

que la boue est au plus près du sol et qu'elle rend difficile toute élévation. Toutefois, le narrateur n'hésite pas à souligner que « [ce] sous-sol possédait peut-être des propriétés remarquables<sup>103</sup>. » Au demeurant, une chose est sûre et essentielle à comprendre : la présence de ces éléments des plus matériels provoque un contraste notable dans la comparaison avec la non-inscription de l'épithaphe au début du récit. En ce qui a trait à cette inscription funéraire, le narrateur avait constaté qu'elle ne trouverait peut-être nul endroit sur cette terre où être inscrite et qu'il était par conséquent préférable de la *consigner* dans le monologue lui-même, sur le champ, dans l'espace virtuel et visuel de sa narration littéraire. Ce geste de *consignation littéraire* représentait par ailleurs une décision consciente et explicite. Au contraire, l'inscription du nom dans cette étable désigne sans équivoque la matérialité du support et semble se produire *à son insu*, comme le narrateur le répète à quelques reprises durant son récit<sup>104</sup>. Il n'aurait pas été étonnant d'entendre le narrateur affirmer qu'il aimait Lulu *à son insu*. Tout cela étant, ce qui est *dernier*, ce qui prétendait être en mesure de représenter l'instant dernier du mortel (l'épithaphe) ne pouvait trouver un support matériel où se fixer, tandis que ce qui est *premier*, le « premier amour » de l'amoureux, naît dans le plus matériel, le plus terrestre, la boue, les orties et les bouses. Dans les deux cas cependant, l'inscription produit toujours une réinscription, que ce soit à l'intérieur du même texte linguistique ou à travers la traduction de ce dernier par Beckett. L'enjeu de l'inscription amoureuse nous permet d'approfondir les premières remarques que nous avons proposées à propos de la matérialité de l'inscription. Il s'agit ici de se demander quel est le rôle du support matériel pour des questions comme celles-ci : pourquoi inscrit-il ce nom ainsi et à qui peut s'adresser cette inscription?

---

<sup>103</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 26.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 33.

Commençons par analyser le geste de l'inscription lui-même et essayons de comprendre le *pourquoi* à partir du *comment*. Le narrateur trace ce nom à l'aide de son doigt. À la suite des interrogations qu'il se pose concernant la nature désintéressée de son amour pour Lulu et avant la transformation de Lulu en Anne, il se demande et ajoute, pour compléter son raisonnement : « Est-ce que j'aurais tracé son nom sur de vieilles merdes de vache si je l'avais aimée d'un amour pur et désintéressé? Et avec mon doigt par-dessus le marché, que je suçais par la suite<sup>105</sup>? » En ajoutant cette question à la première question qu'il a déjà formulée, le narrateur paraît vouloir indiquer qu'il est encore moins possible de parler de désintéressement ou d'amour platonique dans la mesure où il touche du doigt la matière impure qu'il inscrit et qu'il ose même par la suite porter ce doigt à sa bouche. Même si dans le *Banquet*, Diotime précise qu'il faut gravir tous les échelons du beau terrestre et corporel avant de découvrir le Beau en soi, l'expression d' « amour platonique » signifie tout de même un amour chaste et émancipé des affres de la corporalité et de la matérialité<sup>106</sup>. Autrement dit, l'amour platonique exprime la fin dans le monde des formes intelligibles et non les moyens terrestres avant de parvenir à ces formes. Contre cette vision « puriste » de l'amour platonique – davantage présente dans l'expression d'usage que dans le corpus platonicien –, le doigt traçant dans les merdes de génisse rappelle froidement l'aspect corporel et matériel de l'affect, et il place l'écriture dans un rapport étroit à l'inscription. L'image du doigt qui trace et qui nomme suggère de nombreuses manières d'interpréter la scène. La main libérée de l'homme, capable de bipédie, prend les objets et pointe le monde, elle saisit et désigne, mais le doigt de cette main peut aussi toucher, représenter et inscrire la matière du monde. Tout en illustrant un doigt matériel, « impur » et « anti-platonique », cette scène permet en outre une

---

<sup>105</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 29.

<sup>106</sup> Platon, *Le Banquet*, Paris, GF Flammarion, 2007, p. 155-158, [209e-212a].

comparaison avec le « doigt de Dieu ». Lui aussi, ce doigt de Dieu, il désigne, pointe et écrit. Cependant, au lieu de citer la bible ici, passons par un exemple du corpus de la littérature moderne pour articuler cette idée; nous rencontrons notamment le doigt de Dieu dans le roman de Knut Hamsun intitulé *La Faim*<sup>107</sup>. En tant que narrateur lui aussi mobilisé par l'errance et l'écriture, le personnage principal de ce texte s'imagine dans un délire famélique comment Dieu aurait pu le désigner comme son « humble serviteur » :

Dieu avait fourré son doigt dans le réseau de mes nerfs et discrètement, en passant, il avait un peu embrouillé les fils. Et Dieu avait retiré son doigt et, voyez, il restait à ce doigt des fibres et de fines radicelles arrachées aux fils de mes nerfs. Et il y avait un trou béant à la place touchée par son doigt qui était le doigt de Dieu, et une plaie dans mon cerveau sur le passage de son doigt<sup>108</sup>.

L'essentiel dans la description comparative de cet extrait avec celui de *Premier Amour* est de constater la présence de « fibres et de fines radicelles » attachées au doigt de Dieu. Elles montrent que Dieu est tout autant touché par le cerveau du personnage que ce dernier est touché par lui. Ainsi, dans ce cas-ci, même Dieu ne parvient pas à sortir indemne de l'acte d'inscription. De son côté, en tant que « matière » que Dieu touche en la désignant, le personnage de *La Faim* reste avec la trace creuse, le trou laissé dans son cerveau par le passage du doigt de Dieu. Comme à l'intérieur de l'extrait de *Premier Amour* où il est question du doigt ayant tracé, ce passage de *La Faim* surprend et trouve sa singularité par la sur-exposition du *corporel* et du *matériel* dans la relation entre ce qui est touché et ce qui touche, ainsi qu'entre le terrestre et le divin. La matière (cérébrale dans ce cas-ci) est le dénominateur commun du contact entre ce qui touche et est touché, ou plus littéralement entre ce qui troue et est troué. Or, contrairement à ce narrateur de *La Faim*, notre narrateur beckettien se constitue au premier abord comme celui qui touche et

---

<sup>107</sup> Il serait cependant possible de trouver plusieurs pistes de réflexion importantes dans l'épisode biblique du don des tablettes de pierre à Moïse.

<sup>108</sup> Hamsun, Knut, *La Faim*, Paris, PUF, 1961, p. 36-37.

non comme celui qui est touché. Par ailleurs, il ne fait pas que toucher et enfoncer son doigt dans la matière, pour produire un simple trou, mais il incarne à l'aide de son doigt une inscription, c'est-à-dire qu'il inscrit en l'occurrence un nom articulé, un nom dont le sens devrait symboliser l'amour naissant lui-même, le nom de sa première amoureuse. Toutefois, par une dynamique semblable à celle que j'ai exposée à partir de *La Faim*, l'inscription du « premier amour » paraît contaminée par la matière où il est inscrit : le côté résiduel des bouses de génisse semble parasiter son idée de l'amour dès les premiers instants où l'amour cherche à se constituer, s'instituer et perdurer. Dès son avènement, l'inscription amoureuse se définit comme l'indice scripturaire d'un affect qui ne peut durer et qui ne doit pas continuer, mais qui continue tout de même, aux dépens de l'apathie de ce personnage. Si ce dernier trouve sa motivation existentielle à travers une vie de parasite, du moins dans les deux lieux domestiques qu'il nous présente à travers son monologue, il apparaît tout aussi pertinent d'envisager sa conception de l'amour selon les mêmes conditions parasitaires et résiduelles. Dans la perspective du narrateur de *Premier Amour*, l'amour ne peut être conçu que comme un résidu qui parasite la personne amoureuse. Lorsqu'il inscrit le nom dans les merdes de vaches, le « premier amour » émerge en creux dans les résidus comme un résidu inévitable, incontournable. Le narrateur est inscrit par ce nom qu'il a inscrit tout autant que cette matière devant lui a été inscrite. L'inscription, tant l'acte que le produit, habite celui-ci tel un affect indésirable.

On trouve d'ailleurs une autre représentation plus précise encore de ce thème du support matériel et résiduel lorsque le narrateur commence à évoquer ce qu'il pense de son « pays », alors qu'il vient de s'étaler à l'étable. Après avoir décrit le lieu de l'étable où il avait élu domicile et avoir relaté le désir de se défendre contre « l'affreux nom d'amour », le narrateur propose une conception plus englobante de ses remarques à propos des résidus fécaux :

Ce qui fait le charme de notre pays, à part bien entendu le fait qu'il est peu peuplé, malgré l'impossibilité de s'y procurer le moindre préservatif, c'est que tout y est à l'abandon sauf les vieilles selles de l'histoire. Celles-là, on les empaille et on les promène en procession. Partout où le temps a fait un beau colombin dégoûté vous verrez nos patriotes, accroupis, reniflant, le visage enflammé. C'est le paradis des sans-logis. Voilà ce qui explique mon bonheur. Tout invite au prosternement<sup>109</sup>.

Ce renversement de la valeur du résidu, considéré selon une positivité, un « charme », plutôt que comme une négativité, une chose qui inspirait le dégoût, procède d'une dynamique semblable à l'inversion des pôles du *mourir* et du *vivre*, analysés à partir des épitaphes. Ce qui est terrestre, ce qui est matériel, ce qui est résiduel, perdurent et s'instituent plus durablement que ce qui est immatériel et dans la sphère de l'esprit. De plus, une nouvelle fois encore, on découvre la question de la natalité non loin de celle du résidu. D'ailleurs, cette réflexion advient un instant après qu'il ait piqué son doigt dans les « bouses sèches et creuses qui s'affaissaient avec un soupir [...]»<sup>110</sup>. Le lien entre l'amour et les résidus se tisse d'une façon étroite, d'une phrase à l'autre, dans leur enchaînement. En inscrivant le nom de Lulu-Anne sur les bouses, le narrateur fait signe vers la seule chose qu'il ne considère pas à l'abandon : les « vieilles selles de l'histoire ». En prenant compte de l'enchaînement de ces deux passages, où il inscrit et où il commente le bonheur que lui procure son pays, on peut donc conclure que ce n'est pas seulement une défense contre le sentiment de l'« affreux nom d'amour », mais qu'il s'agit aussi du geste de léguer à ce qui dure, à ce qui sollicite encore un certain intérêt de la part d'autrui, symbolisé par « nos patriotes » dans l'extrait cité. Si ce passage rappelle le pays de l'Irlande, il trouve plus encore sa singularité par ce syntagme énigmatique, ces « vieilles selles de l'histoire ».

En définitive, par extrapolation, on pourra se demander ce qui motive le narrateur à écrire le nom de son amoureuse sur les vieilles selles de l'histoire. À qui pourrait bien s'adresser ce

---

<sup>109</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 27.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 26.

legs « scatotrope » de l'inscription amoureuse? Qui plus est, il devait être plutôt difficile de tracer un nom articulé sur des bouses *sèches, creuses et qui s'affaissent en un soupir quand on y pique le doigt*. Ainsi, tant du côté des vieilles selles de l'histoire métaphorique que du côté de la constitution réelle du sol de l'étable, la possibilité que le legs se produise, que quelqu'un puisse recevoir l'inscription telle qu'elle fut inscrite, paraît très peu vraisemblable ou probable. Cependant, cette réflexion rend une chose explicite : par cet acte d'inscription amoureuse, le narrateur ne s'adresse qu'à lui-même et c'est grâce à *sa* figuration et à *son* imaginaire que le legs devient effectif, réel. Ce constat contient la fécondité remarquable de *Premier Amour* : le narrateur lègue les inscriptions à lui-même ou même à personne. Malgré que *Premier Amour* se dégage en partie des *Nouvelles et textes pour rien*, cette fiction pourrait emprunter cette idée de *texte pour rien*, par exemple en effaçant son titre. Tout en étant le lieu d'une pensée manifeste de la matérialité de l'inscription, cette mise en scène amoureuse se présente aussi comme une virtualité littéraire. C'est ici d'ailleurs qu'elle rejoint la question de l'épithaphe. Tout comme l'épithaphe, cette mise en scène pose à la fois la problématique complexe de l'inscription et la « sublime ». On pourrait résumer l'écart difficile qui se produit dans ce même souffle, la séparation et l'analyse de ce « à la fois », par la distance qui unit la représentation de l'inscription et l'inscription véritable. La formulation de cette distance ouvre bien entendu un vaste champ théorique dont le développement excède l'enjeu qui nous occupe et nous préoccupe. Toutefois, une manière de répondre à ce dense problème de l'écart entre la représentation de l'inscription et l'inscription elle-même, à partir de *Premier Amour*, serait de se demander si le discours entendu dans cette courte fiction s'apparente davantage à un soliloque ou s'il s'agit plutôt d'un monologue. Cette faille provoquée par la confrontation de l'argument du solipsisme permettra de comprendre comment le legs de l'inscription advient. La section qui

suit entame cette investigation en intégrant ce qui a poussé le narrateur à quitter son domicile familial au début du récit; ce retour permet justement de concevoir ce qui pousse le narrateur à inscrire, ce qui le mobilise au commencement de ce monologue, ce qui motive le commencement du monologue, mais à partir de la mise en perspective de la visée testamentaire sous-jacente au legs.

## **6. L'amour pendant l'exil et le deuil : la visée testamentaire**

Il faut en effet, à rebours de l'enchaînement événementiel du récit, reprendre cette conception du « legs » à partir du contexte et des raisons qui poussent le narrateur à quitter sa demeure familiale et à s'attacher à l'exil, notamment pour comprendre l'importance de la perspective testamentaire et concevoir comment les concepts de legs et d'inscription la présupposent et la dépassent. C'est en fait au deuil qu'est associée la ritualisation de l'amour, puisque la mort du père du narrateur ouvre le récit par cet incipit que nous avons déjà croisé et commenté : « J'associe, à tort ou à raison, mon mariage avec la mort de mon père, dans le temps<sup>111</sup>. » Mis à part le fait que le mariage n'advient pas et qu'il parlera plutôt d'une « sorte d'union », cette association, entre l'amour et la mort, dans l'« esprit » du personnage, gouvernera l'ensemble du récit, jusqu'à son dernier exil (amoureux), lorsqu'il contempera les constellations que son père « [lui] avait montré le premier<sup>112</sup>. » *L'ouverture* du récit implique et coïncide avec *l'ouverture* de la succession de son défunt père. Nous pouvons entendre *a fortiori* ce terme d'ouverture dans son acception juridique propre au Code civil : « La succession d'une personne

---

<sup>111</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 7.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 55.

s'ouvre par son décès, au lieu de son dernier domicile<sup>113</sup>. » La mort du père, sans être représentée dans le monologue du narrateur, hormis quelques brèves mentions au passage, donne néanmoins l'impulsion de raconter, pour exprimer indirectement le sentiment d'exil vécu à travers le deuil, exil de soi et de « chez soi ». Ce n'est pas sans raison que le narrateur affirme par la suite cette définition singulière de l'amour : « L'amour, c'est l'exil, avec de temps en temps une carte postale du pays [...]»<sup>114</sup>. Ce pays où les « vieilles selles de l'histoire » s'accumulent et invitent au prosternement constant sera aussi le lieu au sein duquel le narrateur vivra les implications affectives, individuelles et sociales, de la perte du père dans l'économie de la filiation. Comment cette expérience du deuil transforme-t-elle le rapport à la filiation ? Que signifie le concept de « legs » dans son rapport à la succession et à l'inscription? L'enjeu de l'héritage, au sens matériel et spirituel du terme, se pose au narrateur dès les premiers mots exprimés et inscrits. Certains éléments de l'exil de la demeure familiale dévoilent la visée *testamentaire* de notre compréhension du legs, dont la portée ne sera pas sans marquer une conception du legs lié à l'inscription et au texte. Car le legs, dans son acception moderne et occidentale, demeure une disposition testamentaire. Sans se réduire à l'idée du testament, le legs parachève cependant la visée testamentaire. Il y a *legs* quand le testament peut être exécuté, quand la personne signataire du testament meurt. Le Code civil québécois spécifie notamment : « [La succession] est dévolue suivant les prescriptions de la loi, à moins que le défunt n'ait, par des dispositions testamentaires, réglé autrement la dévolution de ses biens. La donation à cause de mort est, à cet égard, une disposition testamentaire<sup>115</sup>. » La définition la plus simple et la plus concrète du legs est sans conteste une « donation à cause de mort. » Le testament sert principalement, par la rédaction de

---

<sup>113</sup> *Code civil du Québec annoté*, <http://ccq.lexum.com/ccq/fr>, consulté le 20 avril 2015, article 613.

<sup>114</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 22.

<sup>115</sup> *Code civil du Québec annoté*, <http://ccq.lexum.com/ccq/fr>, consulté le 20 avril 2015, article 613.

nos dernières volontés, avant que notre dernier jour soit venu, à orienter le legs vers des légataires, dans un avenir plus ou moins lointain. Autrement dit, il donne une adresse (un nom de personne) où la succession (les biens, l'héritage, le patrimoine) devrait être acheminée. C'est le testament, en tant que texte inscrit et institué dans le corps de la loi, qui rend légitime le legs et le règlement. L'étymologie française du mot « legs » atteste de ce lien étroit et fondamental entre le legs et le testament. Par un certain glissement, le mot « legs » provient du verbe « laisser »; c'est une « altération, introduite au XV<sup>e</sup> [siècle] de l'[ancien] [français] *lais*, 1250, par suite d'un faux rapprochement étymologique avec le [latin] *legatum* “legs”; cette altération l'a rapproché de *léguer* et séparé de *laisser* [...]»<sup>116</sup>. *Léguer* signifie encore aujourd'hui *laisser en testament, par testament*. Dans le droit français, héritier du code Napoléon, le testament occupe une place privilégiée aux côtés des autres mesures réglant la succession. En fait, la succession est aussi et surtout régie par des dispositions légales. La succession d'une personne (*de cuius*) sans testament (*ab intestat*) sera néanmoins possible, et est même codifiée par des articles et des règlements précis dans le Code civil. Cependant, tout en étant pensé au sein de la loi, le testament donne la possibilité de prendre des dispositions différentes à l'égard de sa succession. L'un des traits caractéristiques du legs inscrit dans un testament est qu'il ne prend effet qu'au moment de la mort de la personne, du *de cuius*, celui dont on dispute l'héritage, le patrimoine.

Par l'événement de la mort du père, la question du legs se pose en ces termes au narrateur, au commencement de l'histoire de *Premier Amour*. Le thème du testament revêt même une certaine singularité, car l'exil du narrateur de la demeure familiale sera mis en lien avec

---

<sup>116</sup> Bloch, Oscar et Walther von Wartburg. « Inscription », dans Oscar Bloch (ed.), *Dictionnaire étymologique de la langue*, Paris, Presses universitaires de France, collection « Quadrige », 2008, p. 358-359.

l'impossibilité de pouvoir consulter le testament du père, et, du fait même, avec l'impossibilité de vérifier ce qui lui revenait en tant que legs constituant l'héritage paternel :

On n'a jamais voulu me montrer son testament, on m'a dit seulement qu'il m'avait laissé tant d'argent. Je croyais alors, et je le crois encore aujourd'hui, qu'il avait demandé, dans son testament, qu'on me laisse la chambre que j'occupais de son vivant, et qu'on m'y apporte à manger, comme par le passé. C'était peut-être même la condition dont il faisait dépendre tout le reste. Car il devait aimer me sentir à la maison, sinon il ne se serait pas opposé à ce qu'on me mette dehors. Peut-être avait-il seulement pitié de moi. Mais je ne le crois pas. Il aurait dû me léguer la maison tout entière, comme cela j'aurais été tranquille, les autres aussi d'ailleurs, car je leur aurais dit, Mais restez donc, vous êtes chez vous<sup>117</sup>!

Sans savoir le contenu réel du testament, le narrateur se trouve assujéti à la volonté des « autres », marqué par un « vous » indéterminé, plutôt qu'aux dernières volontés de son père. En fait, rien ne permet d'éclaircir réellement cette situation, étant donné que nous ne savons pas qui est institué en tant que liquidateur du patrimoine familial. Toutefois, ce passage pose les trois conditions testamentaires présumées dans le concept de legs : l'inscription du texte du testament, la mort du légateur et l'enjeu de la transmission des biens au(x) légataire(s). Même si le narrateur préférerait une vie de parasite, reclus dans sa chambre, grâce à l'assentiment des « autres » de la maison (désignés aussi par un *On* indéterminé), il doit plutôt se confronter à l'expérience de l'exil. Le départ forcé de la demeure familiale joue un rôle de césure dans le déroulement du récit. C'est à partir de ce moment que le narrateur doit affronter le monde extérieur, n'étant plus en mesure de s'isoler dans sa chambre. C'est aussi dans ce mouvement d'exil qu'il adoptera un banc de parc comme nouveau lieu de résidence, lieu où se déploieront les premiers moments de la rencontre avec Lulu, avant qu'il se déclare amoureux de Lulu-Anne dans l'étable. Entre la chambre close et l'exil sans logis, dans ces lieux transitoires du banc de parc et de l'étable, il élabore une conception singulière de l'amour, de la mort et de l'inscription.

---

<sup>117</sup> Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 12-13.

Ces trois sphères conceptuelles sont habitées par la visée testamentaire à des degrés différents.

Le « premier amour » du narrateur est associé de deux manières à la mort et à la visée testamentaire qui la prépare et en émerge. D'une part, le « premier amour » peut être mis en lien avec la mort du père et il nomme et s'identifie ainsi à un autre « premier amour », orienté cette fois vers le père. En ce sens, Lulu-Anne serait déjà un deuxième « premier amour ». La notion de « premier amour » attachée à Lulu-Anne désignerait alors le testament amoureux d'un premier « premier amour » lié au père. Le deuxième « premier amour » (de Lulu-Anne) recevrait le legs du premier « premier amour » (du défunt père). Ce legs se produirait à travers l'écriture du monologue lui-même : l'inscription du texte du monologue, de l'histoire du deuxième « premier amour », commence au moment même où le premier « premier amour » meurt. D'autre part, en laissant cette interprétation ouverte, il est aussi possible de concevoir la visée testamentaire à partir du « premier amour » qui se rapporte uniquement à Lulu-Anne, car l'expression et l'inscription de la naissance du sentiment amoureux mènent directement et de manière inévitable à sa dissolution certaine. Ce que disent la visée testamentaire et la figure du testament à ce propos, c'est que la naissance et la mort se côtoient étroitement, tout comme le *premier* et le *dernier*; c'est à travers l'inscription que se dessine la distance entre l'un et l'autre. Le testament en tant que texte figure cette relation entre la naissance et la mort dans le legs. Dans cette perspective, le testament présente la mort non comme une fin, mais comme un début, comme l'ouverture de la possibilité du legs à autrui. Plutôt que de parler de destinataire et de destinataire d'un discours, il faut traduire cette formulation générale du problème de *Premier Amour* par les termes de *légateur* et *légataire* des inscriptions, celui qui envoie et reçoit un legs à travers les inscriptions linguistiques. C'est l'inscription qui permet et « ouvre » l'alliance entre le *légateur* et le *légataire* dans l'espace et le temps. La singularité du narrateur de *Premier*

*Amour* s'articule sur cette limite charnière qui distingue le *légateur* du *légataire*. Il est à la fois celui qui envoie et reçoit ses propres inscriptions. Par ces expériences limites de l'exil et du deuil menant à la composition de l'épithaphe et à l'inscription du nom de Lulu-Anne, il pose implicitement une série de questions cruciales à propos de la constitution du legs. Sans être explicitée par la suite, après l'ouverture du récit où le narrateur raconte son exil de la maison paternelle, la visée testamentaire se perpétue cependant en filigrane dans l'expérience du « premier amour ». Ce sera finalement au lecteur de *Premier Amour* de concevoir comment lui-même reçoit et peut perpétuer ce legs des inscriptions que l'auteur Beckett a composé et pérenniser la visée testamentaire qui s'en dégage; il deviendra ainsi lui-même un *légateur* puisqu'il devra expliciter le legs qu'il lit dans l'inscription, en concevant l'inscription *comme* inscription. Il devra aussi incontestablement, à un moment ou à un autre, pressentir le legs qui est mobilisé à travers l'inscription du texte afin de se demander si ce dernier lui était adressé ou non, si le soliloque que lui présente le sujet beckettien peut encore prendre la forme d'un monologue dans son esprit.

## Conclusion

*Sans exergue ni épigraphe.*

L'une des plus anciennes définitions de l'exergue est liée au domaine numismatique (relatif à la monnaie et aux médailles) et elle se formule comme suit : « Petit espace réservé dans une médaille pour recevoir une inscription, une date<sup>118</sup>. » Pour se figurer une première ouverture de notre problématique au commencement de cette conclusion, on pourrait affirmer que les individus contemporains ne s'intéressent que trop peu dorénavant à ce petit espace laissé vacant, au bas de la médaille de leurs « mondes », intérieurs et extérieurs, en eux et à travers le réel, là où l'inscription appose sa signature et sa date, coûte que coûte, à leur insu ou non. L'un des présupposés de cette hypothèse résiderait dans le fait que nous ne voulons plus *voir* le cadre et le support sur lesquels l'inscription est inscrite, et qu'il est en somme beaucoup plus rassurant, confortable ou commode – entre autres exemples – de savoir que les machines s'occupent maintenant de ces problèmes matériels et techniques, d'ailleurs bien plus rapidement et bien mieux que nous. La formule de Brecht « Efface les traces! », reprise par Walter Benjamin dans ses *Brèves ombres*, gagnerait en ce sens à être pensé au-delà de l'unique domaine architectural, notamment en réfléchissant à tous ces appareils électroniques prenant progressivement la place du livre comme médium de lecture (ou du crayon comme outil d'écriture), et dont la capacité à effacer les traces se trouve exponentiellement supérieure à notre traditionnelle gomme à effacer

---

<sup>118</sup> « Exergue », dans *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009, p. 975.

ou à ce nom de marque devenu un terme générique des plus original : ce fameux *Liquid paper*, ce « papier liquide » qui permettait d'effacer les traces de nos crayons à l'encre sur le papier.

Benjamin commençait son court texte intitulé « Habiter sans laisser de trace » par un commentaire à propos des salons bourgeois des années 1880, où tout n'était en la matière que traces et ornements. En revanche, dans un mouvement inversé, écrivait-il, « un joli mot de Brecht aide à nous tirer de là, loin de là : "Efface les traces"<sup>119</sup>! » Selon lui, il fallait se tirer de là, de ce monde sursaturé de traces; le monde valorisé par ce dernier était au contraire celui de la « culture du verre » formulée par l'auteur de science-fiction Paul Scheerbart. L'idée avait pris naissance dans l'esprit des utopistes allemands, dont Scheerbart faisait partie, contre les conceptions et les matériaux architecturaux traditionnels. Le verre, l'acier (ou le béton) sont en effet des matériaux qui résistent plus facilement à la trace ou à l'inscription, en comparaison du bois, par exemple. D'ailleurs, comme le souhaitait Benjamin, cette « culture du verre » n'a pas trouvé « trop d'adversaires » à travers le temps, dans les décennies qui suivirent la Première Guerre mondiale et encore aujourd'hui. En ce sens, nous n'avons qu'à penser au nouveau bâtiment du *One World Trade Center*, cette immense structure d'acier enveloppé de verre qui miroite comme l'ultime *building* (« indestructible » et « in-inscriptible ») du monde contemporain sur toutes les photographies de ce dernier. De son côté, dans son analyse du capitalisme planétaire, Sloterdijk place aussi le « palais de cristal », notamment celui de l'Exposition universelle de Londres, comme figure centrale de la globalisation; la figure et la comparaison la plus juste du « palais de cristal » avec le monde moderne sont déjà présentes dans les *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski, comme l'indique Sloterdijk<sup>120</sup>. L'accumulation des

---

<sup>119</sup> Benjamin, Walter, *Critique de la violence*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2012, p. 153.

<sup>120</sup> Sloterdijk, Peter, *Le Palais de cristal : À l'intérieur du capitalisme planétaire*, Paris, Maren Sell, 2006, p. 243.

auteurs ayant réfléchi (implicitement ou explicitement) sur cette thématique démontre surtout, même si la liste n'est pas complète ici, qu'une certaine vision du monde dans l'imaginaire moderne tend à désirer et vouloir la constitution d'un espace *sans inscriptions*, autant dans le communisme que dans le capitalisme. La tendance contemporaine, si nous pouvions la saisir, héritière en la matière des victoires décisives du capitalisme, serait aussi de ce registre du refoulement de l'inscription ou du retour du refoulé de l'inscription, pour se permettre un emprunt au discours psychanalytique.

En outre – et surtout –, ce souhait et cette réflexion sur l'effacement des traces et des inscriptions trouvent leur pendant dans un autre domaine du monde contemporain avec l'essor du « numérique » et des appareils électroniques avec *écran translucide tactile*, où l'écran malgré le doigt qui le touche demeure toujours immaculé du point de vue de l'inscription, c'est-à-dire dans la perspective de *l'inscrire sur, de la trace laissée à la surface de...* Ce qui est inscrit n'est pas l'écran lui-même comme dans le cas de la pierre, du parchemin ou du papier. L'ère du « numérique » se déploie tel un monde où l'inscription est en jeu *sous* l'écran en tant que virtualité (l'inscription réelle se situe dans les circuits de l'ordinateur) et non pas *sur* l'écran, un monde par ailleurs où l'« inscription » se pare ou se voile progressivement dans l'invisibilité et la transparence, sous les yeux ébahis des contemporains. Dans ce contexte, il faut cependant rappeler la pertinente remarque de Sloterdijk, formulée au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle dans l'entretien *Essai d'intoxication volontaire*, à propos de la survalorisation précoce d'un monde au détriment de l'autre : « Nous sommes encore au tout début de notre compréhension des télépathies écrites, alors que les télépathies électroniques nous inondent déjà<sup>121</sup>. » Cette juste description garde encore toute sa vivacité, son actualité; notre compréhension des « télépathies

---

<sup>121</sup> Sloterdijk, Peter, *Essai d'intoxication volontaire*, Paris, Hachettes, c2001, p.189.

écrites » n'a pas tant progressé au-delà de ses « tout débuts ». Je reviendrai à la fin de cette conclusion sur l'idée heuristique de la « télépathie » et sur son lien avec cette autre idée du legs qui s'est forgée à travers les chapitres qui précèdent, mais ce qu'il s'agit avant tout de noter ici, pour conclure, c'est cette volonté exprimée par Sloterdijk – à laquelle je souscris avec ce mémoire – de ne pas laisser tomber l'*analyse* du média écrit au profit des médias électroniques en vogue. En ce sens, dans ce mémoire, une première mise en suspens des questions médiatiques actuelles a été opérée dès les premières lignes pour concentrer les efforts analytiques de compréhension sur la question de l'inscription telle qu'elle s'articulait dans un texte de courte fiction écrit par Samuel Beckett au tournant de la moitié du XX<sup>e</sup> siècle, au moment charnière de la fin de la Deuxième Guerre mondiale et de la Shoah. Ce faisant, le problème et la caractérisation de l'inscription mis en relief à l'intérieur de *Premier Amour* et mis en question par l'exercice de l'analyse comparatiste, ont permis d'avancer pas à pas sur le terrain des débuts de compréhension des « télépathies écrites », pour reprendre l'expression de Sloterdijk. Celui qui veut étudier cette « mobilité à distance du *pathos* » (littéraire, funéraire et amoureux) se doit de prendre en considération le problème de l'inscription et de ses articulations essentielles. Ainsi, l'une des volontés exprimée par ce mémoire a été de rendre explicite cette liaison, cette articulation inextricable de l'inscription *et* du legs.

Ce n'est donc pas le ton de l'épilogue qui a dominé le mémoire ou qui guide sa conclusion, même si le monde contemporain nous invite à épiloguer sans cesse sur la fin de l'imprimé et de la littérature, ou au contraire sur la « dématérialisation » de l'écriture numérique et de son support. En fait, l'inscription a encore toute son importance et sa pertinence dans une réflexion médiatique sur l'écriture et la littérature, bien que le règne du papier, du crayon et du livre progresse rapidement et sûrement vers sa fin annoncée. La réflexion articulée dans ce mémoire

montre surtout que l'espace occupé par le problème de l'inscription se situe au sein même de notre condition humaine, mortelle, affective et littéraire. Notamment, ceux qui écrivent et lisent ne peuvent se déprendre aussi aisément qu'ils le « voudraient » de leurs rapports à l'inscription, selon les premiers sens et conditionnements exprimés ici, qui ouvrent en fait la voie à une recherche plus vaste encore, tant sur l'axe général des études médiatiques de l'écriture que sur l'axe singulier de ce que nous appelons encore aujourd'hui la « littérature » et le corpus textuel (national et mondial) qui sert à fonder ce concept. Au sein de ce vaste ensemble de textes, la visée économe de ce mémoire-ci a été d'exposer comment une inscription linguistique particulière devient « inscription » *pour* l'esprit humain et *par* lui, dans un contexte littéraire, contexte marqué par des avancées dans les technologies de l'inscription dont l'invention de Gutenberg est la plus emblématique pour le monde occidental. Cependant, comme nous l'avons vu par l'analyse de la scène de l'inscription du nom, la main, le doigt ou le crayon, dans leurs gestes d'inscrire la matière du monde, constituent déjà une percée remarquablement significative pour l'« homme ». Ce que démontre le narrateur de *Premier Amour*, avec la consignation de son épitaphe ou la ritualisation de l'inscription du nom de son amoureuse, c'est justement ce *modus vivendi* de l'inscription, parcourant l'histoire humaine depuis ses tout débuts avec une pluralité de façons de s'exprimer. Cette *mise à distance* de la pensée, dans l'espace, le temps et à travers la matière, signifie *beaucoup* et représente *beaucoup* pour l'« homme ». Déjà, les mains négatives retrouvées dans les cavernes de Lascaux figurent cette puissance latente de l'inscription, exposant en négatif la libération de la main et confondant encore aujourd'hui un consensus herméneutique du sens de la réception de cette trace léguée par nos lointains ancêtres.

À la manière des sphères thématiques de *la mort* ou de *l'amour* – termes non loin l'un de l'autre en troquant un espace ici, et un « u » et un « t » là, du moins dans notre vocabulaire

français –, la sphère conceptuelle de l'inscription permet elle aussi de formuler de vastes généralisations sur la condition humaine; elle a le pouvoir d'englober une multitude de réalités et son concept se réactualise avec beaucoup de facilité et de pertinence à travers le temps et l'histoire, malgré sa complexité toujours plus évidente (plus l'homme se perfectionne technologiquement). Par exemple, de l'« inscription linguistique et littéraire » à l'« inscription au programme de doctorat ou à un cours d'aïkido », il existe tout un monde de différences qui légitime la distinction des deux définitions sous le terme *inscription* dans un dictionnaire, mais qui appartient malgré tout à une même façon d'habiter et de concevoir le monde humain, monde animé et mobilisé essentiellement par l'acte d'inscrire son nom sur des formulaires et celui – déjà plus « littéraire » dans sa formulation – de léguer des inscriptions à l'avenir, au lointain et aux humains appelés à naître. La vastitude de ce « champ » des recherches sur l'inscription prescrivait donc d'être des plus économes et de se concentrer ici sur une analyse détaillée de deux inscriptions *particulières*, dans un contexte *particulier* : à savoir le contexte de la littérature moderne et les inscriptions funéraire et amoureuse dans une partie du corpus beckettien.

À partir du cadre de la réflexion élaborée au cours de ce mémoire, il apparaît maintenant beaucoup plus clairement que l'« exergue » (en tant que figure de l'espace où l'inscription est inscrite à la fois *dans* le texte et *hors* du texte, tout comme *en* nous-mêmes et *hors* de nous) figure des deux côtés d'une même « médaille » conceptuelle. Cette figure est particulièrement signifiante pour conclure mon propos. Cette « médaille » possède en effet deux faces, deux facettes, qui sont inséparables, qui sont inscrites avec deux concepts différents et complémentaires, les deux faces de la médaille étant homogènes, mais radicalement opposées. Nous observons toujours l'une de ces facettes au détriment de l'autre, même si nous présupposons toujours l'existence de l'autre face, de l'autre concept, sans qu'il nous soit possible

de regarder les deux faces en un seul coup d'œil; l'exercice de présupposition demeure toujours essentiel, qu'il soit explicite ou non. Ce constat du *double* contenu sur une même « médaille » pourrait – en guise d'hypothèse conclusive et figurative – expliquer la mince limite, semblable à la minuscule épaisseur d'une pièce de monnaie, qui existe entre un grand auteur et un grand lecteur, ou entre ce qui nous constitue comme lecteur (en tant que celui qui lit l'inscription) et ce qui nous constitue comme auteur (en tant que celui qui inscrit l'inscription). Les inscriptions sous nos yeux, celles que vous avez vous-mêmes sous les yeux, ou celles qui apparaissent sous nos plumes ou nos doigts, sur le papier ou derrière l'écran, sont toujours et inlassablement le lieu d'un dédoublement. Ce double conceptuel articule et unit ce que nous inscrivons et la manière dont nous lisons ce qui est inscrit. Ces deux concepts de chaque côté de la « médaille », permettant de concevoir le « champ » globalement infini du *monde scriptible*, résident dans l'inscription elle-même *et* le legs pressenti, présupposé et véhiculé à travers elle : l'imbrication ambiguë de ces deux concepts a été traduite au début du second chapitre par les expressions ambivalentes du « legs de l'inscription » et de l'« inscription du legs ».

Pour reprendre et transformer la célèbre pensée de Nietzsche formulée autour de la figure de la monnaie dans son texte sur la vérité au sens extramoral, il faudrait en effet concevoir un autre aspect de la médaille, qui n'avait pas occupé Nietzsche dans la formulation de sa problématique à propos de la vérité anthropomorphe enracinée dans l'illusion et l'usure de la métaphore. Il remarquait que les vérités sont « des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal<sup>122</sup>. » Ce qui l'occupait alors était de rendre compte du dispositif d'effacement des

---

<sup>122</sup> Nietzsche, Friedrich, *Le Livre du philosophe*, Paris, Flammarion, 1991, p. 123.

métaphores originelles présidant à notre conception de la vérité. Pour le propos de notre problématique, qui n'était pas concerné directement par le concept de vérité, ce qui est intéressant de constater, c'est le saut de la pièce de monnaie au métal produit par l'effacement de l'empreinte, de l'inscription, tout en considérant, en ajoutant le thème des deux facettes de la « médaille ». Cette *dénaturation* de la pièce de monnaie se produit en deux temps, et le second temps, quoique secondaire, sera utile à notre réflexion. D'abord, l'usure de l'inscription, son effacement, provoque la différence qualitative entre la pièce de monnaie et la pièce de métal. La pièce de monnaie se définit comme une pièce de métal marquée par une empreinte particulière, marquée par un poinçon particulier à une date particulière. Sans cette inscription, apposée notamment dans l'exergue de la pièce, il devient impossible de considérer la pièce de monnaie en tant que telle. Ensuite, cette première dénaturation occasionne une deuxième conséquence dont Nietzsche ne traite pas dans son essai puisque ce n'est pas là son propos : dans ce mouvement d'usure de la pièce de monnaie à la pièce de métal, les faces de cette dernière deviennent indiscernables : impossible, par exemple, de décider entre un côté *pile* et un côté *face*. Il faut pour cela que la pièce soit inscrite; il faut par ailleurs que la pièce de monnaie soit marquée par deux empreintes distinctes et deux concepts différents, du moins pour l'économie contemporaine et pour l'économie de notre problématique. Sans l'inscription, en plus de perdre sa valeur pour le commerce humain (de la vérité ou des capitaux), la pièce de métal perd ces deux faces, devenues identiquement vacantes. Pour penser cette extrapolation de la figure de la monnaie au-delà du cadre nietzschéen et la rapprocher de l'exergue de notre « médaille » conceptuelle et problématique, il s'agit d'avancer que l'effacement d'un côté conceptuel de la médaille produira inévitablement l'effacement de son autre face, comme si la dénaturation du côté *face* occasionnait simultanément la dénaturation du côté *pile*, et vice versa. Autrement dit,

nous pouvons reformuler le cadre exposé plus haut par la négative : *pas de legs sans inscriptions et pas d'inscriptions sans legs*. Traduite dans cette conclusion à travers la figure de la médaille et de la monnaie, ainsi qu'à partir de l'exergue qui se trouve sur chacun de ces côtés, afin de proposer une nouvelle perspective de compréhension et de se la figurer une nouvelle fois, la question de l'inscription fut justement traitée dans ce mémoire avec la même dynamique, issue d'un dispositif analogue, inspiré et exprimé au sein de *Premier Amour*.

Or, pourquoi le *Premier Amour* (le titre et le texte) de Samuel Beckett a eu tant de pertinence pour aborder la problématique de l'inscription? Et, comment *Premier Amour* est « habité » par cette problématique? En d'autres mots, pourquoi et comment la question de l'inscription se trouve-t-elle *dans* le texte de Beckett et *hors* de ce dernier, ce texte conçu comme un « exergue » pour la pensée de l'inscription, où elle pouvait être inscrite puisqu'un espace vacant avait été laissé entre les lignes de *Premier Amour* pour qu'elle puisse être pensée? Voilà ce que ce mémoire a explicité en proposant certaines réponses à ces questions et en recevant cette courte fiction comme un legs qui lui était adressé, dans un jeu « dialogique » avec les inscriptions, avec certains passages, certaines phrases, certains mots de *Premier Amour* et de *First Love*, en interrogeant et analysant l'épitaphe, les termes déictiques de temps et d'espace, la rime pour l'œil, l'inscription du nom de « Lulu » et son remplacement par « Anne », et finalement la matière où le nom est inscrit et sa liaison avec la visée testamentaire (du legs civique et littéraire). Il s'agit ici de comprendre l'articulation singulière de cette médaille conceptuelle et problématique ayant façonnée notre pensée au sujet de l'inscription, pensée recevant un legs *à travers* l'inscription et inscrivant un legs *à travers* l'inscription, dans un double mouvement de lecture et d'écriture. Ce « à travers » répété précédant l'inscription désigne l'inscription en tant que prisme de réflexion. C'est à travers elle, à travers l'*inscription*, le mot,

la chose et le concept, ainsi que ses occurrences matérielles, textuelles et abstraites, que le mémoire a pris forme et s'est articulé. Ce dispositif de l'inscription surgit à de nombreuses reprises dans *Premier Amour* et dans le corpus beckettien, sous des formes variées, et l'analyse des deux inscriptions capitales, funéraire et amoureuse, dernière et première, permettra à qui le désire de dépister les autres occurrences secondaires de cette question, grâce à cette formulation d'une première grille de compréhension exigeante.

Enfin, guidée par une autre nouvelle (« La télégraphie mentale »), composée par Mark Twain, et les pensées de Peter Sloterdijk, une dernière remarque « ouvrira » un peu plus encore vers l'avenir cet imaginaire de l'inscription tissé à travers ce mémoire. Cette réflexion s'attache à ce terme heuristique de « télépathie », de « télépathie écrite », ou chez Twain de « télégraphie mentale ». L'élément décisif dans cette dernière « comparaison » est le lien constant qui unit le terme de « télépathie » à la « culture de l'écrit » et à la culture de l'*épistolaire*, à tout le moins dans la nouvelle de Mark Twain et le vocabulaire utilisé par Sloterdijk. Notamment, dans ce même essai-entretien où il parle de Lucy, son *Essai d'intoxication volontaire*, Sloterdijk affirme que « c'est bien cela, la télépathie, la présence de l'absent sous la forme de signes hautement chargés<sup>123</sup>. » Cette idée de la « télépathie » mobilise une conception fort semblable à celle dont il a été question dans ce mémoire, dans mon analyse de l'inscription. Nous pourrions sans trop de problèmes remplacer le terme « télépathie » par celui de « legs » : « c'est bien cela, le legs, la présence de l'absent sous la forme de signes hautement chargés. » En fait, cette transposition rend compte du caractère résolument linguistique que nous lions à notre conception de l'inscription et du legs, mais permet par ailleurs de dépasser ici l'imaginaire de l'écriture. Dire qu'il y a des « télépathies écrites » et d'autres types de télépathies, c'est placer l'écriture dans

---

<sup>123</sup> Sloterdijk, Peter, *Essai d'intoxication volontaire*, Paris, Hachettes, c2001, p. 186.

un ensemble médiatique plus grand qu'elle-même. Toutefois, cela explicite en outre que l'écriture et le texte sont encore le lieu de convergence de notre imaginaire du legs. De son côté, la fiction de Mark Twain interpelle un imaginaire tout aussi marqué par la culture de l'écrit; son idée et sa fiction à propos de la « télégraphie mentale » se constituent en constante référence au monde des lettres. Notamment, il cite abondamment l'exemple des « croisements de lettres » comme la manifestation des pouvoirs télépathiques : il se réfère constamment à ces étranges coïncidences où lorsqu'une personne pense, écrit et envoie une lettre, au même moment la réponse précise du destinataire la croise. Le narrateur commence son récit en révélant l'une de ses découvertes : « J'ai découvert que certains événements qui ont toujours été considérés comme de « curieuses coïncidences » – c'est-à-dire des hasards – n'étaient pas plus accidentels que ne le sont l'envoi et la réception d'un télégramme<sup>124</sup>. » Puis, il termine son raisonnement par cette réflexion ouverte :

Ce siècle paraît avoir épuisé toutes les inventions; cependant il en reste une encore à exploiter, c'est la « phrénophonie ». Elle consisterait à trouver une méthode permettant à deux esprits d'établir une communication mentale entre eux à l'aide de la volonté; cette communication serait en quelque sorte codifiée comme le télégraphe électrique. Le télégraphe et le téléphone vont devenir trop lents et trop verbeux pour nos besoins<sup>125</sup>.

Dans la fiction de Mark Twain, cette réflexion orientée vers l'avenir médiatique se fonde sur un retour constant aux relations épistolaires et littéraires. L'hypothèse de « la télégraphie mentale » expose en effet la prolongation des enjeux de l'écrit. Que ce soit en reportant le terme de « télépathie » au médium de l'écrit (Sloterdijk) ou en tentant de penser les pouvoirs « télépathiques » au-delà de l'écriture (Twain), ces deux pensées philosophiques et littéraires

---

<sup>124</sup> Twain, Mark, *Un majestueux fossile littéraire et autres nouvelles*, Barcelone, Mercure de France, collection « folio 2€ », [1947], p. 55.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 77-78.

construisent des ponts avec notre propre réflexion de l'inscription et du legs : la question de l'inscription du legs et du legs de l'inscription reste signifiante au-delà de la culture de l'écrit. Ce qui unit justement ces différentes sphères conceptuelles et médiatiques, c'est la transformation des rapports entre l'inscription et le legs à travers l'invention de nouveaux dispositifs techniques. En conceptualisant constamment l'imbrication entre l'inscription et le legs, la littérature permet de penser l'avenir de ces dispositifs, car elle est l'une des plus grandes références culturelles pour réfléchir les pouvoirs médiatiques et télépathiques de l'écrit, de l'inscrit.

Le « legs littéraire » de *Premier Amour*, c'est-à-dire sa figuration de la question pressante et oppressante de l'inscription, présente de manière dédoublée dans la présupposition du legs, appelle donc en dernière analyse, après ce qui a été dit de la figure de la « médaille » et la sphère conceptuelle de la « télépathie », la formulation de ce qui est légué à travers le *littéraire* et plus particulièrement à partir de cette œuvre littéraire singulière, désignée par le titre de *Premier Amour*. Qu'est-ce qui est légué avec le *Premier Amour* de Samuel Beckett? D'emblée, puisque nous savons quels sont les textes qui l'ont suivi dans le parcours littéraire de Beckett, il faut constater que *Premier Amour* entame le problème de la non-figuration. Si cette nouvelle reste dans ces grands traits encore largement figurative, elle pointe vers la non-figuration à travers la pierre de touche du problème de l'inscription. La relation entre la représentation et l'inscription rend plus explicite la fine limite s'insinuant entre la figuration et la non-figuration. Les concepts du legs et de l'inscription seraient tout aussi essentiels pour penser le saut exécuté de la figuration à la non-figuration. Au terme de ce cheminement à travers les deux chapitres de ce mémoire, l'analyse de l'inscription pourrait même constituer un premier pas, une première

tentative de conception de la non-figuration en littérature. La lecture de *Premier Amour* permet véritablement de pressentir les grands textes de Beckett orientés vers la non-figuration dont *L'Innommable* proclame l'aboutissement inévitable. Cette ouverture vers la non-figuration qu'entame la composition et l'inscription de *Premier Amour* au milieu du XX<sup>e</sup> siècle se situe sans conteste dans le long enchaînement du legs des inscriptions ayant donné voix aux déshérités, aux exilés, aux endeuillés, aux mal-aimés, représentés dans le corpus beckettien. Au demeurant, il est encore bien difficile aujourd'hui de mesurer ce que ce « legs littéraire » orienté vers la non-figuration pourra signifier et représenter dans un avenir lointain, mais cet essai analytique et comparatiste a proposé certaines pistes à parcourir, et l'un de ces chemins se trouve sans nul doute sur le terrain de la non-figuration. Si nous prenions *Premier Amour* comme départ et *L'Innommable* comme arrivée, ce serait bien le parcours de la figure anonyme jusqu'à la figure innommable. La pensée de l'inscription ouvre la voie à une compréhension de ce déplacement du legs beckettien et elle trace un sillon absolument incontournable dans le sillage de l'écriture et de la littérature.

## Bibliographie

BARRY, Elisabeth. « The Long View : Beckett, Johnson, Wordsworth and the Language of Epitaphs », dans Dirk Van Hulle et Mark Nixon (ed.), “*All Sturm and no Drang*”: *Beckett and the Romanticism*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 47-60.

\_\_\_\_\_. *Beckett and authority : the uses of cliché*, [s.l.], Palgrave Mcmillan, 2006.

BAUMGARTNER, Emmanuèle et Philippe MÉNARD. *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, [Paris], Librairie générale française, collection « Les Usuels de Poche », 1996.

BECKETT, Samuel. *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

\_\_\_\_\_. *L’Innommable* [1958], Paris, Éditions de Minuit, collection « Double », 2004.

\_\_\_\_\_. *En attendant Godot* [1952], Paris, Éditions de Minuit, 1986.

\_\_\_\_\_. *Têtes-mortes* [1972], Paris, Éditions de Minuit, 1992.

\_\_\_\_\_. *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1955.

\_\_\_\_\_. *Malone meurt* [1951], Paris, Éditions de Minuit, collection « Double », 2004.

\_\_\_\_\_. *Pour en finir encore et autres foirades*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

\_\_\_\_\_. *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

\_\_\_\_\_. *The Complete Short Prose :1929-1989*, New York, Grove Press, 1995.

BENJAMIN. Walter. *Critique de la violence*, trad. par Nicole Casanova, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sens unique*, précédé de *Enfance Berlinoise*, trad. par Jean Lacoste, Paris, Éditions 10/18, 2000.

BROWN, Llewellyn. *Beckett : les fictions brèves. Voir et dire*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2008.

BROWN, Llewellyn (ed.). *L'ascèse du sujet. Beckett I*, Caen, Lettres modernes Minard, 2010.

CELAN, Paul. *Le Méridien & Autres Proses*, trad. par Jean Launay, Paris, Éditions du Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 2002.

\_\_\_\_\_. *Renverse du souffle*, trad. par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

CHATEAUBRIAND. François-René, *Génie du christianisme*, volume II, Paris, Flammarion, [1948].

CIXOUS, Hélène. *Le voisin de zéro : Sam Beckett*, Paris, Galilée, collection « Lignes fictives », 2007.

D'ARCY, Michael, « Beckett's Trilogy and the Deaths of (Auto)biographical Form. », dans David Tucker, Mark Nixon et Dirk van Hulle (ed.), *Revisiting Molloy, Malone meurt / Malone dies and L'innommable / The unnamable*, Amsterdam, Rodopi, collection « Samuel Beckett today/aujourd'hui », 2014, p. 63-78.

DANTE. *La Comédie divine : L'Enfer*, trad. par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992.

DE ROUGEMONT, Denis. *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1979.

DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 1984.

FERRINI, Jean-Pierre. *Dante et Beckett*, Paris, Hermann, collection « Savoir », 2003.

GAINSBOURG, Serge. *L'intégrale et caetera*, Paris, Éditions Bartillat, 2009.

GONTARSKI, S. E. et Anthony UHLMANN (ed.), *Beckett after beckett*, Gainesville, University Press of Florida, collection « Crosscurrents », 2006.

HAMSUN, Knut. *La Faim*, trad. par Georges Sautreau, Paris, Presses universitaires de France, 1961.

KALTENBECK, Franz. « Le Monologue de la mort », dans Llewellyn Brown (ed.), *L'ascèse du sujet. Beckett I*, Caen, Lettres modernes Minard, 2010, p. 87-104.

KERTÉSZ, Imre. *Journal de galère*, trad. par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Paris, Actes Sud, 2010.

LAURENS, Pierre. *Anthologie de l'épigramme de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Gallimard, collection « Poésie », 2007.

LAUWERS, Michel. *Naissance du cimetière : lieux sacrés et terres des morts dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions Flammarion, c2005.

MONTINI, Chiara. *"La bataille du soliloque" : genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett, 1929-1946*, Amsterdam / New York, Rodopi, collection « Faux titre », collection « Samuel Beckett today/aujourd'hui », 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le Livre du philosophe*, trad. par Agèle Kremer-Marietti, Paris, Flammarion, 1991.

OKAMURO, Minako et al. (ed.). *Borderless Beckett / Beckett sans frontière: Tokyo 2006*, Amsterdam, Rodopi,

PLATON, *Le Banquet*, trad. par Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 2007.

QUESSADA, Dominique, *Court traité d'altéricide*, Paris, Verticales, 2007.

RICKS, Christopher. *Beckett's dying words*, Oxford, Oxford University Press, c1993.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, c2009.

\_\_\_\_\_. *Une Saison en Enfer / Eine Zeit in der Hölle*, trad. par Werner Dürrson, Stuttgart, Reclam, 1970.

SCODEL, Joshua. *The English poetic epitaph : commemoration and conflict from Jonson to Wordsworth*, Cornell, Cornell University Press, 1991.

SLOTERDIJK, Peter. *Essai d'intoxication volontaire*, trad. par Olivier Mannoni, Paris, Hachettes, c2001.

\_\_\_\_\_. *Le Palais de cristal : À l'intérieur du capitalisme planétaire*, trad. par Olivier Mannoni, Paris, Maren Sell, 2006.

\_\_\_\_\_. *Règles pour le parc humain*, trad. par Olivier Mannoni, Paris, Milles et une nuit, 2000.

SZAFRANIEC, Asja. *Beckett, Derrida, and the event of literature*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

TOURGUENIEV, Ivan. *Premier amour*, trad. par André Malraux, Paris, Le Livre de Poche/Les Éditions du Chêne, 1947.

TWAIN, Mark, *Un majestueux fossile littéraire et autres nouvelles*, trad. par François de Gail, Barcelone, Mercure de France, collection « folio 2€ », 1947.

WIESELTIER, Leon. *Kaddish*, New York, Éd. Alfred A. Knopf, 1998.

WINSTANLEY, Adam. « “Grâce aux excréments de nos concitoyens” : Beckett, Swift and Coprophagic Economy of Ballyba », dans David Tucker, Mark Nixon et Dirk van Hulle (ed.), *Revisiting Molloy, Malone meurt / Malone dies and L’innommable / The unnamable*, Amsterdam, Rodopi, collection « Samuel Beckett today/aujourd’hui », 2014, p. 91-106.

WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, trad. par Françoise Dastur *et al.*, Paris, Gallimard, 2014.

WOLFF, Étienne. *La poésie funéraire épigraphique à Rome*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

YAPAUDJIAN-LABAT, Cécile. *Écriture, deuil et mélancolie : les derniers textes de Samuel Beckett, Robert Pingat et Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

## **Dictionnaires :**

*Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009.

BLOCH, Oscar et Walther von WARTBURG. *Dictionnaire étymologique de la langue*, Paris, Presses universitaires de France, collection « Quadrige », 2008.

RIEGEL, Martin *et al.* *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presse universitaire de France, 2004.

**Site web :**

Hamburger Friedhöfe, *Ohlsdorf Cemetery*, <http://www.friedhof-hamburg.de/start-english/ohlsdorf-cemetery/>, consulté le 20 avril 2015.

*Code civil du Québec annoté*, <http://ccq.lexum.com/ccq/fr>, consulté le 20 avril 2015.